





Boletín del Centro de

**Investigaciones
y Estudios
en Literatura y Artes**

A decorative graphic consisting of a trail of small, light gray dots that starts near the top left and curves downwards and to the right, ending near the bottom right. The dots are arranged in a way that suggests movement or a path.



Boletín del Centro de

Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes

Año 6, Nº 6-7, 2012-2013



UNIVERSIDAD
NACIONAL
EXPERIMENTAL DE
GUAYANA



COORDINACIÓN
GENERAL
DE INVESTIGACIÓN
Y POSTGRADO



Fondo Editorial UNEG





**Boletín del Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes**

Universidad Nacional Experimental de Guayana
Vicerrectorado Académico

Coordinación General de Investigación y Postgrado
Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes

Año **6**, Nº **6-7**
2012-2013

Director

Roger Vilain
rvil35@gmail.com

Comité Editorial

Roger Vilain
Álvaro Molina D'Jesús
Diego Rojas Ajmad
Carlos Espinoza
Carmen Rodríguez
Fabiola Mendoza
Jatniel Villarroel

Comité de Arbitraje

Gregory Zambrano
Belford Moré
José Luis Da' Silva
Carlos Sandoval

Coordinación Editorial

Ana María Contreras - Fondo Editorial UNEG

Diseño, Diagramación y Montaje

Rabelt Mujica - Fondo Editorial UNEG

Depósito Legal: pp20080380562

ISSN: 18568742

Dirección Ciela:

Universidad Nacional Experimental de Guayana. Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y
Artes. Ciudad Universitaria, módulo II, piso 2. Avenida Atlántico,
Puerto Ordaz. Estado Bolívar, Venezuela.
Tlf.: 0058-286-9230838.
<http://investigacionypostgrado.uneg.edu.ve>
email: ciela@uneg.edu.ve



Luz que permite los pasos*

En el Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) de la Universidad Nacional Experimental de Guayana nos empeñamos, desde hace ya varios años, en crear y mantener un Boletín anual que poco a poco fuese transformándose en medio de difusión para buena parte del trabajo intelectual de quienes hemos concebido al CIELA como nicho, y más que eso, como hogar desde el que -a manera de familia reunida en torno a nudos problemáticos comunes- pensarlos en función de una mirada transdisciplinaria.

Hoy llegamos a la edición número seis, lo cual nos alegra el espíritu y nos alienta a soñar, ¿por qué no?, con el Boletín número cien. Nada nos impide imaginarlo, sabiendo que para ello es fundamental el trabajo creador, el logro de pequeñas metas que año a año se superponen permitiendo entonces alcanzar otros peldaños. Crecer, en el mejor sentido del verbo, hacerse visible desde el horizonte de la ciencia, producir conocimiento y difundirlo a través de los medios ideales para ello es un hacer constante que exige paciencia, transpiración, objetivos comunes, cierta identidad compartida en tanto

núcleo de investigadores cuyos intereses académicos se entrecruzan y, en fin, pasión. Mucha pasión.

A pesar de los pesares, es decir, más allá de las dificultades inesquivables, de naturaleza económica, material, o de cualquier otra, el deber de un Centro de Investigaciones como el que nos cobija es ser fiel a un hecho práctico que no puede jamás soslayarse: producir conocimiento. Tal es el punto de fuga, entre otros, que todos compartimos, de modo que la crisis general sufrida por el país y nuestras universidades ha sido enfrentada con imaginación, creatividad, esfuerzo y trabajo, ingredientes fundamentales sin los que resultaría imposible avanzar, responder al día a día, continuar una labor sin la que con toda seguridad desapareceríamos.

El sexto Boletín del CIELA, que hoy tenemos la alegría de llevar hasta nuestros amables lectores, supone una pequeña muestra de que es posible avanzar en medio del tumulto, es una manera de reafirmar que podemos, si nos empeñamos con terquedad, inventar antorchas, iluminar espacios, hallar un poco de luz e intentar acrecentarla. Por eso creemos que en este instante el brindis se justifica. Mil gracias por leernos.

*Debido a los problemas económicos por los que atraviesa la universidad venezolana, nos vimos en la necesidad de agrupar en esta edición los números 6 y 7 correspondientes al año 2012 - 2013.





Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
alconber@gmail.com

Recepción: 15-09-2013
Aprobación: 12-11-2013

Salomé decadente

Decadent Salome

Resumen La representación de la transgresión en la que se sostiene el relato decadente (finales del siglo XIX) fija una noción de cuerpo como objeto suspenso entre el exceso (gestual) y la autonomía (textual), como escena donde se representan amenazas y fantasías, lugar de "inscripción" y "disociación" (Michel Foucault) donde se pueden leer esos acontecimientos llamados deseos o errores. Frente al cuerpo épico tallado en la unidad utópica de la lengua nacional, y frente al cuerpo modelizado por la estructura familiar, el cuerpo decadente es expuesto como un archivo en ruinas: trozos de lecturas y de experiencias. Este artículo tiene como finalidad estudiar las representaciones literarias del personaje "Salomé" en la literatura modernista finisecular, analizar su presentación estética como figura del cuerpo marcada por una extraña noción de exceso y gasto.

Palabras clave: cuerpo, relato decadente, exceso, transgresión.

Abstract The representation of transgression in which the decadent story (late nineteenth century) is held fixed notion of the body as object suspended between excess (gesture) and autonomy (textual) and scene where threats and fantasies represent, rather of "registration" and "dissociation" (Michel Foucault) where you can read those events called desires or errors. Front body carved into the epic utopian unity of the national language, and body modeling against the family structure, the decaying body is exposed as a file in ruins pieces of readings and experiences. This article is intended to study the literary representations of the character "Salome" on finisecular modernist literature, analyze their aesthetic presentation as body figure marked by a strange notion of excess and expenditure.

Keywords: body, decadent story, too, transgression.

*El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos
(mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven),
lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar
la quimera de una unidad substancial);
volumen en perpetuo desmoronamiento.*

M. Foucault.

1.- Excesos

Aquello que irrumpe en los límites de la representación del relato decadente hacia finales del siglo XIX, no es sólo la figura del cuerpo marcada por una extraña noción de exceso, sino el carácter paradójico mediante el cual se pretende agotar las posibilidades de sus vivencias. Esta paradoja traza el campo de acciones agonísticas del cuerpo, pero a la vez, dentro de su propio trazado, libera todas las opciones formales de representación. Si esta representación no se diera dentro de las fronteras de la moral significaría la ausencia de su sentido transgresor y tendríamos la penosa labor de elegir: o bien aceptar que el exceso no garantiza la pulsión de muerte, o bien considerar este exceso como algo falso y carente de valor. Pero la representación de la transgresión en la que se sostiene el relato decadente fija una noción de cuerpo como objeto suspenso entre el exceso (gestual) y la autonomía (textual), como escena donde se representan amenazas y fantasías, lugar de "inscripción" y "disociación" (Foucault, 2000) donde se pueden leer esos acontecimientos llamados deseos o errores. Frente al cuerpo épico tallado en la unidad utópica de la lengua nacional, y frente al cuerpo modelizado por la estructura familiar, el cuerpo decadente es expuesto como un archivo en ruinas: trozos de lecturas, de experiencias. A la imagen fálica del centauro o del cuerpo productivo, se opone el cuerpo en constante destrucción.

Si algún sentimiento de contención, proveniente del pensamiento liberal o cristiano, no hubiera tenido la pretensión violenta de imponerse como modelo de organización personal y social, la sola idea de contención no hubiera podido definir los límites de la experiencia decadente. La idea de contención, traducida como ahorro para el liberalismo y abstención para el cristianismo, definía unos prototipos de corporeidad de acuerdo a los patrones de productividad y salvación. Debemos tener en cuenta el carácter transgresor de esta imagen de exceso para comprender que siga relacionada más a la idea de estabilidad y plenitud que de ausencia o carencia. Este cuerpo así marcado sería el umbral a partir del cual es posible pensar la idea de plenitud. Ahora resulta comprensible por qué se tornan necesarias para tal fin –franquear el umbral de la prohibición– unas ceremonias de apertura de los límites: allí, en imágenes de desborde, emerge el cuerpo decadente, y en medio del exceso consume y se consume a sí mismo.

2.- Gestos del cuerpo

En “Psalmo a Venus Cavalieri” [1905], el escritor uruguayo Roberto de las Carreras (1873-1963) configura la imagen del cuerpo erótico como un campo de tensiones cuyos polos antitéticos son la armonía clásica y el deseo carnal. A través de estas dos fuerzas, reunidas pero enfrentadas, se despliega un saber característico del sumario literario de los escritores modernistas. Junto a las referencias de Afrodita, “de un origen divino”, está el cuerpo como materia del goce; si es “hermana de los mármoles helénicos”, también lo es de Friné, de Cleopatra, de Lamia, de Lais, de Hiparchia, Ruth, Raquel. En la evocación del cuerpo artístico (de la actriz Lina Cavalieri), esas fuerzas se aíslan pero están obligadas a continuar juntas en la representación de la Venus modernista.

El cuerpo se transforma así en un archivo de referencias proveedor de nombres, figuras, obras, objetos, situaciones y atmósferas latinas, griegas, hindúes. Ahora bien, cómo procede este saber heterogéneo respecto al objeto del poema, el cuerpo venusino de la Cavalieri. Su pertinencia está en relación a dos funciones: 1. Dota de capas de significación determinadas

zonas del cuerpo: "Modeló tus senos, tu garganta, el alma dulce Toscana que aterciopelara el numen de Petrarca, los cantos de D'Annunzio". El lenguaje tropológico *cubre* de significaciones el cuerpo sensual, desvela su densidad profana; se trata de una corporeidad retorizada, retorcida, blanqueada por el ejercicio filológico del escritor moderno: "Tus brazos, collar de Anacreonte, yacen desenlazados en una actitud quimérica de fatiga...". 2. Transforma el cuerpo en un objeto filológico: "Nacida con el Arte, a tu mirada infinita descubre el cielo el primer lienzo del pincel de Zeuxis"; "Poema de la curva", "curvas musicales", "el verso a tus contornos se entrelaza". La filología se constituye en un saber que remite el objeto que nombra a una tradición, a los restos de una totalidad que sólo ella puede reconstruir. El cuerpo sensual es transformado en un bazar de sensualidad donde se acumulan las referencias de la antigüedad griega y latina.

El diseño de la Venus Cavalieri se corresponde al de un cuerpo armonioso, bello, sensual, un ropaje literario e ideológico (Didi-Huberman, 2005) que cubre su desnudo; pero entre esas líneas desfallecientes y estables irrumpe un tacto ávido de palpar, abrir, penetrar, romper la armonía. Si desde el plano retórico e ideal no asistimos al despojamiento de las ropas –ya la propia retórica es un ropaje–, desde el punto de vista del deseo caen todos los velos para dejar ver tanto lo soñado como lo temido: el "ebrio desnudo" donde "tiemblo y sollozo en la efusión del Arte".

Un ejemplo tomado de las crónicas escritas por el escritor uruguayo en su periplo europeo, puede mostrar las tensiones que recorren ese modelo venusino. Viajando por el sur de Italia, noviembre de 1897, decide incluir una breve fuga hacia Túnez, buscando las impresiones de una "vida original", viendo con antelación árabes, turbantes y objetos raros. Al llegar, encuentra una ciudad con algo de oriental y algo de europeo. En las calles halla musulmanes franceses y tunecinos de "aspecto desolador". De repente, paseando por un barrio de bazares, se siente rodeado de árabes, todos con el antiguo gorro turco, examina los rostros y es invadido por el miedo: "me herían, me atacaban los nervios como el contacto de una raza adversa" (2008: 108). El árabe adquiere todos los rasgos del otro amenazante de su figura

aristócrata, de su saber europeo, de su recorrido ilustrado por lejanas tierras. Qué ve y siente el dandi uruguayo: miradas turbias, de animalidad, aversión “por aquellas gente cobriza”, miedo a ser tocado “con sus trajes flotantes”, perfumados con “un aroma afeminado”, vestiduras suaves que envolvían “movimientos lentos” pero sobre las cuales sobresalía “la expresión enemiga” (108). El registro de estos tópicos sobre el mundo oriental termina en la excursión nocturna a un café, la contemplación de ese rito de sensualidad que convierte al turista en un mirón suspicaz:

Fuimos a un café árabe. Se trataba de ver la famosa *danse du ventre*. El café era una habitación grande, llena de sillas. En el fondo, sobre un tablado, una mujer vestida a la turca, una especie de bayadera, bailaba la *danse du ventre*, acompañada por una orquesta de cuatro músicos, sentados en fila. La música era la misma que se oía en la calle, una música sencilla, que la repetición del mismo compás hacía melancólica. La turca, de pie, fija en el sitio, no movía más que el vientre. Lo independizaba del resto del cuerpo de una manera maravillosa, lo retorció en todas direcciones, dibujando con él un infinito de curvas, ayudándose con las caderas. Los movimientos eran grandes, pausados, acompañados indefinidamente por la música adormecedora; volvían, se repetían, mientras los árabes, fumando y bebiendo el café, sentían entrar hasta el fondo de su lujuria, la sugestión silenciosa de aquel vientre elástico, animal, que se conmovía con temblores súbitos y volvía a empezar su danza extraña llena de personificaciones lascivas, mientras las caderas se balanceaban sin que nada distrajese de aquel juego de curvas flexibles, sin la sensualidad nerviosa e intelectual de las canciones, sin estímulos de ingenio: nada más que el gesto del cuerpo, evocador, penetrante, crispando de excitación, entre el humo de las pipas y la pereza bruta de los cerebros árabes (2008:112).

Resultan singulares las operaciones tropológicas desarrolladas por el escritor decadente (finales del siglo XIX) que refieren la representación del cuerpo femenino al rango de figura poética, como en la *Venus Cavalieri*: se equipara el privilegio de las líneas, las cadencias, el ritmo. Cuando esas formas sinuosas son llevadas a la voluptuosidad, aparece entonces la trasgresión, es decir, la superación de los límites formales, una imagen del exceso referida,

según el caso, como goce y desvío. En el acto del café tunecino, escena y escopofilia se juntan para dar unidad a la fragmentación del cuerpo; las ideas de exceso y excepción, de atracción e imposibilidad se entrecrocán en un punto de horror donde zozobra la mirada; los gestos del cuerpo-vientre se vuelven, en la autonomía de sus movimientos, para unos signos de lujuria, para el otro –el dandi narrador y voyeurista– espectáculo estético donde se simula la supresión del deseo. Desde el punto de vista del extranjero escopófilo, la escena que nace entre el humo de las pipas está partida en dos, el espectáculo de la sensualidad oriental está quebrado por otra imagen tipificada: la del árabe embrutecido por el opio. La pose pasional de Cavalieri tiene como contra-imagen este cuerpo vestido a la turca¹.

3. *Salomé palimpsesto*

En su texto “La concepción de Salomé”, el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) refiere su encuentro con Oscar Wilde y Remy de Gourmont en casa del poeta decadente francés Stuart Merrill. Durante la tertulia, Gourmont esboza la teoría acerca de la posible existencia de dos Salomé: una, que sería hija de Herodías mas no de Herodes, y otra hija de los dos. Esta segunda Salomé no podría ser la bailarina que pidió la cabeza de Juan el Bautista. Concluye de Gormount que la Salomé hija de Herodes “no tiene nada que ver con la bailarina innominada de los Evangelios”. Para Wilde, a esta verdad académica, él prefiere la de “ensueño”: “Tal vez entre las dos verdades la más falsa sea la verdadera...” (1919:213). La leyenda que cuenta el Evangelio, carente de “suntuosidad” y “pecado”, necesita, según Wilde, “que los siglos amontonen a sus pies ensueños y visiones” (220) hasta llegar a convertir a Salomé en el emblema de la Lujuria, de la “Belleza maldita” que envenena todo a su alrededor, “todo lo que la ve, todo lo que la toca” (221). Wilde había escrito en 1891 *Salomé*, obra teatral que serviría como

1 De la artista italiana dijo Gómez Carrillo: “La Cavalieri, fluida y fina cual las princesas de Clouet, hace aplaudir frenéticamente a la Italia legendaria de los crótalos, de los tamboriles, de la caballería rústica, de la alegre tarantela; a la Italia dorada, ligera, perezosa, algo pagana aún y siempre muy instintiva y muy mimosa cuya alma palpita en los versos del pueblo de Nápoles. ¡Oh, la Cavalieri y sus ojos de diamantes negros y su talle flexible y sus pechos menudos y redondos, y su boca, su divina boca hecha para los besos y para las canciones... nada más que para eso!... (1899:11).

punto de exploración para los escritores modernistas hispanoamericanos en la temática de la desnudez femenina, del *objeto* voluptuoso finisecular. El escritor irlandés aprovecha la oportunidad para recordar a Gómez Carrillo todos aquellos artistas que han pintado esa escena de triunfo de la “princesa israelita” victoriosa: Tiziano, Stanzioni, Veronese, da Vinci, Bernardo Luini, Rubens, Durero, Piazza, Ghirlandajo, Regnault, Van Thuden y Gustave Moreau.

Contrario a ciertas representaciones de esta tradición pictórica, Wilde imagina a Salomé “sin velos”, desnuda, con abundantes joyas, con cadenas sonoras de gemas multicolores en los tobillos, el cuello, la cintura, los brazos, de manera que su “carne de ámbar” pareciera aún más cálida y sensual². Wilde remite a una tradición para trazar su discontinuidad, presentando una Salomé alejada de las representaciones del Evangelio: despojada de sus vestidos, su princesa cruel es revestida de otro lenguaje y otro ropaje: joyas que metaforizan un cuerpo frívolo, vanidoso, lujurioso, fatal; un exceso de piedras preciosas que desborda el cuerpo para mostrar su otra corporeidad: “Es necesario que su lujuria sea infinita y su perversidad sin límites. ¡Que las perlas se mueran sobre su pecho! ¡Que el perfume de su virginidad haga palidecer a las esmeraldas y exalte el fuego de los rubíes” (215). Al cuerpo encorsetado del imaginario romántico, se le opone una corporeidad hecha de deseo y perversión. Ante todo, Wilde subscribe la representación de Salomé como un texto filológico y, como tal, lo remite en varias direcciones a una tradición pictórica, pero también literaria: los Evangelios, Huysmann (*A rebours*, 1884) y Mallarmé (*Herodías*, 1864) (Gómez Carrillo omite el cuento de Flaubert, “Herodías”, 1877, que sin duda sí conocía Wilde). La remisión heterogénea a imágenes y textos conforman el espesor donde se posa la Salomé finisecular, para integrar e interrogar sus modelizaciones pasadas.

2 En un texto anterior, Gómez Carrillo traza la silueta feminizada de Oscar Wilde en su habitación del *boulevard des Capucines*, “vestido apenas con una camiseta descotada de lana roja”, “ojos largos, húmedos y oblicuos”, “cabellera blanca, fina y sedosa”, “labios carnosos” y, en especial, “cierto amaneramiento que constituye su encanto propio y verdadero” (1893:41-42). Para Gómez Carrillo, lo mágico de este cuerpo estaría en la potencia casi imperceptible de su voz: “Durante todo el tiempo en que un cariño casi fraternal me ligó a él, creo que nunca le oí dar un grito” (43), incluso cuando blasfema, lo hace de un modo “femenil e insinuante” (ídem.).

El escritor modernista hispanoamericano configura una red intrincada de posiciones ideológicas en torno a la figura de Salomé, crea un archivo propio y ajeno de escenas, gestos y excesos, un cuerpo-textura regido por el placer de ser visto y que tiene siempre como marco la mirada del otro.

Con estos juegos retóricos de ocultamiento y revelación, de presentación y alejamiento, el escritor modernista intenta enfrentar la ética liberal y católica sobre el cuerpo; el reverso de su enfrentamiento a las prohibiciones determina otro movimiento, el de la transgresión, la escritura de una vitalidad que desafía y desorganiza el cuerpo orgánico. De esta naturaleza transgresora derivan los cuentos “Salomé” (1904) de Froilán Turcios, “El triunfo de Salomé” (1898), de Gómez Carrillo; la novela-poema *Salomé* (1918) de José María Vargas Vila (obra inspirada, según confiesa el mismo autor, en un cuadro del pintor holandés Frans Hals); los dos sonetos de Guillermo Valencia titulados “Salomé y Joakanann” (“Con un aire maligno de mujer y serpiente, / cruza en rápidos giros Salomé la gitana / al compás de los crótalos. De su carne lozana / vuela equívoco aroma que satura el ambiente”); el poema XXIII de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* (1905), donde Salomé es “la rosa sexual” que “al entreabrirse / conmueve todo lo que existe, / con su efluvio carnal / y con su enigma espiritual”, y su breve relato de 1891 “La muerte de Salomé” (“serpentina y fascinadora mujer”); los sonetos “Salomé” y “La aparición” del museo ideal de Julián del Casal, inspirados en la descripción de los cuadros homónimos de Moreau realizada por Huysmann en el capítulo 5 de su novela *A rebours*; Los sonetos “Salomé” (1906), del mexicano Rafael López (“En la fiebre divina que la impulsa, / Salomé es una ménade convulsa”), y “Salomé” (1916), de Efrén Rebolledo, donde “Aparece magnífica y desnuda / al fulgor de los ojos reverberos”, brindando al tetrarca “la abierta rosa / de su virginidad”³. En la superficie de este cuerpo modernista, lugar de inscripción

3 Ana Peluffo estudia la figura de Salomé como un texto culturalmente productivo para el escritor modernista, figura que desordena las categorías sexuales y políticas de la ciudad letrada: “Las Salomé de Darío actúan como dobles erotizados de los nuevos modelos de feminidad que estaban desafiando la ideología liberal dominante en el campo del activismo letrado y político. Desde la perspectiva de los poetas, el culto a Salomé tuvo dos momentos emblemáticos: uno fue la celebración del masoquismo masculino y la identificación del poeta con el sufrimiento de Juan el Bautista, mientras que el otro reivindicó para el sujeto masculino el ejercicio del sadismo y la agresividad” (2006:305).

y disociación, se gravan los acontecimientos que deciden su figuración en la cultura finisecular y se disgrega cualquier argumento sobre la originalidad de su exhibición; de su exterioridad emergen fantasías, sospechas, terrores, pero también lecturas que marcan y deciden la persistente composición y desfiguración de escenas, la ilusión de escribir reiteradamente sobre ese cuerpo-manuscrito moldeado en el bazar modernista: “leo en Salomé –ha señalado Raúl Antelo– una fábula política”, o sea, “la asociación ambigua de astucia y vanidad de lo moderno que le confiere al arte su estructura abusiva y enigmática” (1999:31).

4.- Valor de exposición

Podríamos leer en todas estas escenas la metáfora de una sensualidad amenazante: un desplazamiento del cuerpo como imagen de la razón a un cuerpo en movimiento que reta la representación inmóvil, entendiendo con ello la historia de unas imágenes por donde se fuga la imaginación en búsqueda de la corporeidad deseada y temida. Estos desnudos puestos en escena son ataviados con la retórica de la mitología, vestidos con los lenguajes de la tradición cristiana y pagana, pero mientras esta retórica da forma al cuerpo desnudo, el modelo de corporeidad que emerge existe por partes. No estamos ante la nostalgia de una unidad perdida. La fragmentación está vinculada a la pasión fetichista de la mirada, son fragmentos unidos en la escopofilia del espectador; cada segmento es presencia de una ausencia, las partes nombran objetos perdidos o escondidos en los tropos del lenguaje. No es casual que el excedente que cubre (y despoja) este cuerpo tenga siempre una escenografía dispendiosa, un marco, forme parte de un ritual, de una fiesta. Este marco ritual suele presentarse como *boudoir* (lugar teatral), como interior, como bazar donde se sueña con formas lejanas, con posiciones de poder; como extensión ornamental del cuerpo –sofás, canapés, tálamos, tapices– donde se explora la vida pulsional. Los objetos y abalorios que cuelgan del cuerpo remiten al juego fetichista del desnudamiento, son objetos que desvisten, se dejan caer para descubrir el lugar del deseo; pero al caer, asumen otro lenguaje: en los objetos que caen, el narrador fantasea con su *caída*.

Enrique Gómez Carrillo, ha mostrado en sus *Tres novelas inmorales*, cómo estas escenas de escopofilia son un constituyente esencial del estilo modernista y la búsqueda de figuras que desborden el orden de la representación. Violeta de Parma encarna, en *Bohemia sentimental* [1899] el alma cortesana moderna, “incomprensible y multiforme” que comercia con su cuerpo “largo, flexible, ondulado, blanco”, “místico”, “gótico”, “inquietante”. Sea cual fuere la suerte de este “artículo de comercio”, hay un elemento de extrañeza que resquebraja el valor expositivo de Violeta: su cuerpo semejaba a un “efebo”, por sus caderas “menudas” y senos “casi impalpables” parecía una efigie “andrógina” (1995:65). A la marquesa Liliana, llamada Muñeca (en *Del amor, del dolor y del vicio*, 1898), el deseo llega de manera convulsa, como irrupción de sentido; su saber la transfigura en un ser teratológico.

El catálogo de sus lecturas favoritas –*La tentación de San Antonio*, de Flaubert; *Thaïs*, de Anatole France; *El triunfo de la muerte*, de D’Anunzio; *Afrodita*, de Pierre Louÿs; *Sonyeuse*, de Jean Lorrain; *Diálogo de las cortesanas*, de Luciano de Samosata, y *Justina*, de Sade– es el punto de partida para fundar un cuerpo de gustos refinados y de gastos en el orden económico y moral, sin faltar ese elemento piloso definidor de un imaginario animal devorador, succionador, prensil: las “tentaciones carnales” son figuradas por Liliana como “caravanas de larvas de machos membrudos, vellosos, rígidos” (1995:189). Simétrica a estas figuras gesticulantes está Ofelia, de *Pobre clown* (título de la 1era. edición, *Maravillas*, 1899), “flor de fango y de vicio”, “carne de alquiler”, recostada en un diván “con los brazos desnudos y la mirada errante, hubiérase dicho que meditaba en algo de siniestro y de infame” (1995: 213). Sus poses pasionales forman parte del teatro de la transgresión desarrollado en su *boudoir*: lugar donde se finge que quedan restos de prohibiciones. Para ella, “dejarse ver, no es enseñarse”, “las que vivimos generalmente desnudas, no enseñamos nada” (241).

Destinadas a la transgresión misma, las formas sinuosas –colocadas en la perspectiva de aquello que es su opuesto: recto, neutral, equilibrado– de los cuerpos aquí presentados activan todas las fantasías de la escritura literaria: unas veces se trata de sonoridades, curvas, ondulaciones pensadas como

líneas de escritura que contienen el desborde de ese cuerpo, zonas flexibles de la prosa que bordean la materia de la ficción decadente; otras veces ya no es en el modelo musical donde recaen las figuraciones sino en la carencia de su identidad genérica, máquina de la experiencia que desafía con su gestualidad las totalidades suficientes; todas estas formas se cruzan en la escritura modernista, adquieren el principio de un valor relativo al trayecto trazado, y delinean finalmente visiones cerradas por la transgresión. Los textos que conforman este *corpus* revelan el espesor de una tradición formal de lo sensual, y también determinan la aparición de nuevas líneas –puntos de fuga– que vienen a ser como el suplemento alucinante de dicha tradición. Al final del recorrido, la noción de desmoronamiento se introduce entonces para dar paso, con las vanguardias del siglo XX, a la transgresión ilimitada: los juegos sexuales con muñecas y maniqués de Man Ray, Dalí, Bellmar y Felisberto Hernández.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. (1999). "Elementos de una ficción post-significante: tiempo vacío y violencia pulsional". *Estudios* (Caracas) (13): 27-40, ene.-jun.
- Bataille, Georges. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- De las Carreras, Roberto. (1994). *Epístolas, salmos y poemas*, Montevideo: Claudio García editores.
- De las Carreras, Roberto. (2008). *Por el mundo*, Montevideo: El Galeón, Investigación por Electra de las Carreras y Susana de Jaureguy.
- Didi-Huberman, Georges. (2005). *Venus rajada*, Buenos Aires: Losada.
- Foucault, Michel. (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 4ta. edición, Valencia (España): Pre-Textos.
- Gómez Carrillo Enrique. (1899). "París: día por día". *La vida literaria* (Madrid) (23): 11-12, 15 de junio.
- Gómez Carrillo, Enrique. (1893). *Sensaciones de arte*, 2da. edición, París: Ed. G. Richard.
- Gómez Carrillo, Enrique. (1919). *Treinta años de mi vida*. Libro 2do. En plena bohemia, Buenos Aires: Casa Vaccaro.
- Gómez Carrillo, Enrique. (1995). *Tres novelas inmorales*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Peluffo, Ana. (2006). "Alegorías de la Bella Bestia: Salomé en Rubén Darío". *The Colorado Review of Hispanic Studies* (Boulder, Colorado) (4): 293-308, Fall.



Carmen Z. Rodríguez N.
*Universidad Nacional
Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz, Venezuela
crodriguez@uneg.edu.ve*

Recepción: : 04-07-2013
Aprobación: 28-10-2013

La muerte como testimonio histórico de la sociedad. Argumentos para una investigación

Death as a historical witness in society. Reasonings for research

Resumen La muerte ha sido a lo largo de la historia de la humanidad un tema de interés constante en muchas áreas de estudio, hecho que la convierte en objeto susceptible a ser estudiada desde distintas perspectivas y los hallazgos tendrán mayor o menor relevancia según el enfoque que se utilice para ello. Es así que se esbozan en el presente trabajo algunas de las implicaciones simbólicas y referenciales que ha tenido la muerte y con ella el cementerio para la cultura universal en distintas épocas, a razón de presentar al cementerio como el escenario que evidencia parte de la identidad de una sociedad. Se alude a la observación y descripción del Cementerio Cristiano de El Callao, Estado Bolívar, a fin de mostrar cómo se puede construir un discurso que expone la cultura mortuoria de una ciudad. Todo esto sirve de base para proyectar una nueva investigación sobre el cementerio Centurión de Ciudad Bolívar, el cual formalmente posee 180 años desde su inauguración oficial, pero que es tan antiguo como la ciudad misma que en el año 2014 cumplirá 250 años. Esta investigación constituiría la primera que se haría con la finalidad de hacer un arqueo fotográfico de las tumbas de este cementerio y sus epitafios, con lo cual se apunta a la posible creación de una red de investigaciones sobre dicho cementerio, permitiendo a futuro reconstruir, gracias a la historia cultural, la historia no contada sobre la muerte en la capital bolivarense.

Palabras clave: Muerte, Cementerio, historia cultural, El Callao.

Abstract Death has been throughout the history of mankind a constant topic of interest in many areas of study, the subject becomes susceptible to be studied from different perspectives, and findings will be more or less relevant depending on the approach used to do it. Therefore outlined in this paper are some of the symbolic and referential implications it has had with death and the cemetery related to the universal culture at different times, being the cemetery the present scenario that could be used as evidence of the identity of a society. This refers to the observation and description of the Christian Cemetery of the El Callao, Bolivar State; in order to show how to construct a discourse that exposes the perception of death of a particular city.

All this provides the basis for a new research project on the cemetery Centurion of Ciudad Bolivar, which formally has 180 years since its official opening, but that is almost as old as the city itself which will be in 2014, 250 years old. This research would be the first to be done with the goal of making a photographic collection of the graves in this cemetery and their epitaphs, opening the path for a possible creation of several studies that center on the cemeteries, perhaps allowing future discovery of the untold story about death awareness in one of the main cities of the country.

Key words: death, cemetery, Cultural History, El Callao.

El común de la gente pocas veces conversa sobre la muerte y sus implicaciones; la sola mención de la palabra suele causar temor y provocar persignaciones mecánicas a fin de alejarla como posible realidad. No obstante, la muerte es un tema de interés y tratamiento universal en todos los ámbitos y espectros de la humanidad, de allí que entre las muchas áreas y perspectivas que la abordan como tema de investigación están la medicina, la filosofía y la literatura, entre otras. Estas áreas han sido receptoras de los ecos de tristeza y dolor que la muerte produce, pero también las que más han contribuido a quitarle el manto de “tema prohibido” o “tabú” y la han hecho objeto de explicación histórica, pues han intentado establecer las conexiones entre la muerte y sus representaciones sociales tangibles e intangibles; es decir, con su corporeidad o hecho físico evidenciable en el difunto, causas de muerte, lugar de permanencia eterna (tumba, lápida), rastros textuales o discursivos y los aspectos sociales, culturales y económicos que están inmanentes en ella.

Luego de que la muerte sucede como hecho físico, las conjeturas sobran y tratar de darle una explicación al fenómeno está en mano de muchos científicos, tal como fue el caso de la médico y psiquiatra, especialista en estudios sobre la muerte y los cuidados paliativos, Elisabeth Kubler-Ross (1926-2004), quien dedicó su vida a investigar y explicar qué sucede después de la muerte y con sus investigaciones llenó de esperanza a miles de personas que le temen o que sufren el dolor de la pérdida de sus seres queridos. Paso seguido, luego del posible abordaje médico, el interés hacia la muerte, como tema, se materializa en lo que socialmente se hace con el cuerpo del difunto, entendiéndose que esto está sujeto a las costumbres, hábitos y tradiciones del momento histórico, el espacio sociocultural en el que ocurre y la óptica del que analiza los hechos, por cuanto la muerte como fenómeno sociocultural -dada la diversidad de aristas que presenta- puede ser estudiado desde distintas perspectivas teóricas y filosóficas, razón por la cual se estudian, por mencionar algunos ejemplos, los aspectos póstumos relacionados con lo que socialmente hacen los terceros o lo que dejó determinado el difunto, previo su fallecimiento (testamentos o poderes legales); los rituales funerarios; los textos escritos por o para el difunto (libros,

cartas, manuscritos, entre otros); la trascendencia o importancia de su vida y obra en la sociedad; y la forma o elementos que subyacen al entierro o consignación del difunto a su morada eterna: el cementerio¹.

Sobre la muerte y los elementos inherentes a ella existe mucha información que permite constatar cuál ha sido el tratamiento que la sociedad le ha dado a dicho tema y debido a que en todas las culturas han existido formas de expresar y comunicar sus percepciones y procesos sociales en torno a la muerte puede afirmarse, tal como lo hace Eulalio Ferrer (2003) en su libro *El lenguaje de la inmortalidad*, citado por Cobos E. (2009), que existe una retórica de la muerte con la que los seres humanos han confrontado su propia mortalidad y esto se hace evidenciable en diversas manifestaciones físicas que recogen datos, literatura e iconografía fúnebre que pueden rastrearse en civilizaciones tan antiguas como la egipcia, la griega y la romana.

Así, en una obra que sustenta en mucho el estudio de la mitología y antigüedad griega como lo es la *Ilíada*, se puede referir el Canto XXII que relata el trágico momento en que Aquiles ató el cuerpo sin vida de Héctor a su carro de guerra y lo arrastró públicamente para deshonorarlo. La idea era evidenciar con su muerte el poder que ésta le otorgaba a Aquiles y, de manera simbólica, eliminar la divinidad de Héctor, a quien dentro de la ciudad los troyanos dirigían votos cual si fuese un dios. Parece extraño, pero maltratar el cuerpo del muerto era, de alguna manera, también hacerlo con su recuerdo y su poder en la sociedad.

Tal como lo remite el ejemplo referido, la muerte ha presentado matices diversos a lo largo de la historia de la humanidad y la honra o no al difunto se transformó en un espacio de poder y gloria, tanto para quien le otorgaba tal honor como para quien lo recibía. Obviamente, esto ha tenido sus giros a lo largo del tiempo, pero también ha generado controversias y análisis filosóficos que han sido objeto de cuestionamiento a lo largo de varios

¹ Se asume el cementerio como el lugar común establecido socialmente para la inhumación, aunque se tiene en cuenta que en la antigüedad el lugar de entierro podía ser cualquiera que la familia eligiese como tal, fuese el jardín o un campo.

siglos, como, por ejemplo, la existencia del alma y su ausencia después de la muerte, la poca o mucha importancia del cuerpo del difunto, el darle o no sepultura, el respeto por ésta, entre otros.

Precisamente, sobre el caso de Héctor, mencionado antes, Heráclito efectuó una reflexión en la que, pareciendo mirar el cuerpo del Héctor, lo considera como un elemento sin valor, razón que explica la imposibilidad de que Héctor hubiese sufrido deshonra por la acción póstuma de Aquiles, pues el alma de Héctor ya lo había abandonado; por eso, ante posibles expresiones de pena por parte de la gente, Heráclito cuestionaba sus razones, a lo cual se preguntaba: ¿Cuál Héctor?

Otra evidencia de la muerte y la importancia de lo que pudiera ocurrir con el difunto y su sepultura son las exigencias de vigilancia extrema para el cuerpo y sepulcro de Jesús de Nazaret -manifiesta en la Biblia- que los sacerdotes judíos le hicieron a Poncio Pilatos, lo cual presenta dos posibilidades de análisis. La primera se sustenta en el hecho de que al sepulcro se le consideraba un lugar de reposo inviolable, por decreto imperial, y para ello en la Antigüedad grecorromana² existían componentes legales y jurídicos para garantizar la 'protección' de las tumbas contra la profanación, de allí que es explicable por qué los Sacerdotes le solicitaron a Poncio Pilatos que asignara guardianes para salvaguardar el sepulcro de Jesús.

El respeto hacia la muerte, al sepulcro y a todo lo que esto implicaba era tal en la Antigüedad grecorromana que se llegó al punto de que en algunas inscripciones en las tumbas se amenazaba con un pago preestablecido por profanación -si se tratara de llevarse alguna parte de la estructura- y éste era cobrado por el erario municipal; y en caso de que el agravio fuese mayor se podía castigar hasta con la pena capital. En cuanto a esto último vale reseñar un *diatagma Kaisaros* (un edicto imperial) emitido por uno de los emperadores, del que se desconoce el nombre, para proteger las sepulturas durante la primera mitad del siglo I:

2 A través de las referencias ofrecidas por Rader O. B. (2006), se puede constatar las prescripciones penales contra la profanación de sepulturas en la Antigüedad grecorromana. Ver pág. 47.

Ordeno con estas palabras que las tumbas y cámaras sepulcrales que, para piadoso homenaje de los antepasados, fueran erigidas por hijos y familiares han de permanecer intactas en su lugar para siempre. Añado una advertencia contra quien haya destruido una construcción funeraria o de cualquier otra manera haya sacado a los sepultados o con alevoso designio los haya llevado a otro lugar para hacerles afrenta; que haya osado retirar las piedras de la tumba o losa de cierre: contra todos ellos mando que se instruya procedimiento judicial en conformidad con el respeto debido tanto a los dioses como a los hombres. Pues mucho más conviene respetar a los difuntos. Sobre todo no se permite a nadie hacer alteraciones de enterramiento. Pero si alguien obra en contradicción con esto, es mi voluntad que se le imponga pena de muerte sentenciado como profanador de sepulturas. (Rader, 2006: 48).

El edicto imperial corrobora un aspecto de cómo era percibida la muerte en un período particular de la historia y ello se conecta, de forma razonable, con el pasaje bíblico del sepulcro de Jesucristo y que en la misma Biblia no tiene ninguna explicación, por lo que puede ser leída como un capricho y ejercicio de poder de los sacerdotes judíos, sin considerarse que en ese tiempo era algo ajustado al contexto y nada fuera de lo común. La segunda posibilidad de análisis de esta exigencia radica en el temor de los sacerdotes judíos a que los discípulos de Jesús, al profanar y exhumar el cadáver, éste cobrara significado religioso y se apelara a la resurrección afirmada por el mismo difunto como parte del decreto santo de su padre (Dios); es decir, se temía que los eventos póstumos asociados a Jesús de Nazaret le otorgaran un poder divino superior al que ostentaban en ese momento los sacerdotes. De esto cabe resaltar la conexión entre la muerte y la tumba o sepultura con el poder que se le adjudica al difunto y, además, que la interpretación que se le puede dar al tema de la muerte depende en mucho del período y el contexto en el que se da la muerte como evento.

La muerte también trae consigo la necesidad social de mantener vivo al difunto en la memoria individual y colectiva, de mostrar por él cierta reverencia, respeto y afecto, lo cual se manifiesta en las tumbas como

algo más allá que el depositario de los cadáveres. Respecto a la función almacenadora de los recuerdos, Rader, O. B. (op. cit.) indica lo siguiente:

Esta función (...) tiene que ver principalmente con el significado del hecho de recordar, pues, al igual que la toma de conciencia acerca de la muerte, la capacidad de recordar tiene una trascendencia antropológica de gran alcance. (...) Esto significa que el recuerdo es vital y a veces «supravital» no sólo para los individuos sino también como fenómeno social colectivo. Por ello se crean memorias colectivas por obra de comunidades de experiencia. (p. 39)

El autor expresa la existencia de un núcleo antropológico colectivo en lo que ha de llamarse la configuración de las memorias culturales, por cuanto revelan una especie de 'memoria de los muertos' que se emparenta con los recuerdos de una comunidad al tiempo que expresan parte de la identidad de ésta. De allí que se pueda explicar la presencia de un mensaje póstumo en las tumbas a través de los epitafios. Es decir, el difundo mantiene a los grupos sociales atados a su 'no existencia' y lo que fue durante su vida a través del recuerdo. Señala Rader, O. B. (*Ibid.*) que:

(...) las tumbas como *lieux de mémoire*, fundan una identidad sobre el recuerdo de una manera singularmente persuasiva. A propósito de esto, hay que considerar la tumba como un signo mnemotécnico, que sirve de lugar para hacer un alto contra el olvido en la memoria pública. (p. 40)

El autor hace referencia a la gran importancia que a lo largo de la historia se le ha dado a la tumba -como elemento ligado a la muerte- para expresar parte de la identidad de una sociedad en particular, de allí que la tumba tenga una simbología especial; razón que explica fácilmente el porqué en las polis griegas se insistía en rememorar a los héroes en sus tumbas -estuviesen o no en ellas los cuerpos que se veneraban- en especial en momentos de batallas. Así afirma Rader, O. B. (op. cit.) que "La tumba era la parte más importante de los santuarios de los héroes (...) Por esta razón, las tumbas eran colocadas en el centro de la vida pública, a menudo en el ágora." (Pág. 41).

Al culto a los muertos y a la necesidad de recordársele se le suma la inscripción en la lápida o piedra funeraria; como otro recurso mnemotécnico de la sociedad y es que la palabra epitafio alude al griego επιτάφιος que expresa la clara noción de encontrarse 'sobre la tumba' y en sus orígenes dejaba constancia de los principios morales e ideales patrióticos de los griegos y romanos, quienes grababan en las tumbas de sus difuntos versos y frases de gran expresividad y profundo sentimiento humano.

Las diferencias socioculturales en la Grecia antigua trajo consigo discrepancias en la extensión de los epitafios, por lo que se le atribuye a Platón el hecho de que se determinara que éstos no debían superar la cuarteta, es decir, cuatro versos. No obstante, el epitafio constituye una evidencia, una marca social que distingue un difunto de otro, bien porque él mismo haya escrito su mensaje o porque otros lo hayan realizado por él. Lo cierto es que en él se instaura como verdad una afirmación que queda para el recuerdo eterno y su redacción deja rastros de la personalidad de quien yace en la sepultura; la época y corriente artística en la cual se puede circunscribir un epitafio, además, a dicha información se añade el diseño arquitectónico que ostente la tumba en sí misma con lo que el cementerio se convierte -tomando prestadas las palabras de Corral B. y Vásquez D. (2004), citado por Cobos E. (2009)- "en un escenario de expresión de la propia sociedad". (p.29)

Evidentemente, los epitafios han cambiado a lo largo del tiempo y los intereses de enlazarlos con la identidad sociocultural tendrá más notoriedad dependiendo del difunto y sus familiares y, en la actualidad, pueden leerse epitafios con mucho humor y de gran genialidad. Sin embargo en ellos, como en cualquier otro, el sentido de permanencia en el recuerdo de los vivos sigue siendo una constante. El doctor Franklin Gutiérrez, autor del libro *De Cementerios, Varones y Tumbas. Múltiples caras de la muerte en la cultura y la literatura dominicana*, en el capítulo dedicado a los epitafios dice respecto a ellos que:

Por su patetismo e ingeniosidad, muchos epitafios tienen el privilegio de habitar permanentemente en la memoria de las generaciones posteriores a las de sus autores. Molière (1622-1673), por ejemplo, exhibe en su tumba una inscripción desinhibida y bastante egocéntrica: "Aquí yace Molière, el rey de los actores. En estos momentos hace de muerto, y de verdad que lo hace bien". John Wayne (1907-1979), notable ícono del cine norteamericano, compuso para su tumba una frase de cuatro palabras donde se auto describe como "*Ugly, strong and distinguished*" ("Feo, fuerte y formal"). (2008: 115)

Egocentrismo o chanza, los epitafios constituyen una evidencia histórica digna de estudiar y algunos pueden dejar conmovidos y asombrados a quienes visitan los cementerios. Ejemplo de esto último son los mensajes escritos en algunas lápidas del famoso cementerio de Tumbston, ubicado en Arizona, Estados Unidos. De hecho, el nombre del pueblo, Tumbston, significa 'lápida' y ha servido de inspiración a muchas películas y obras literarias con temas del Oeste, debido al famoso duelo del Okey Corral, realizado en 1881, en el que murieron en 30 segundos varios vaqueros en un duelo con los representantes de la ley.

En el cementerio de Tumbston sobran las lápidas de ladrones y bandidos, y por supuesto, también hay muchas inscripciones fatales. Algunas de ellas hacen referencia al lugar en el que los mataron, calles y casas, y otras hacen juegos de palabras con sus nombres; pero una que no deja de asombrar, por cómo refleja o evidencia el contexto histórico y social de la comunidad, es la lápida de George Jhonson, cuya traducción dice: "Aquí yace George Jhonson, colgado por error, en 1882. Él estaba en lo cierto, nosotros nos equivocamos, pero igual lo colgamos y ahora se ha ido". El reconocimiento de un error de la justicia queda evidenciado para la posteridad.

A las lápidas como expresión escrita sobre la muerte se le anexó la difusión, por la vía de la Iglesia Católica, de textos escatológicos propios del Medioevo, por lo que este tipo de discurso se constituyó en una de sus más altas expresiones. Luego, tal como lo reseña Cobos E. (op. cit.) -a partir de la referencia de Eulalio Ferrer (2003)-, con la imprenta llegaron las esquelas de

convite y las participaciones de óbito, las crónicas de las exequias, las coplas y los poemas póstumos, entre otros, que alcanzarían su mayor esplendor entre el siglo XVIII y XIX.

En lo que respecta al tema de los cementerios el imaginario colectivo ha tejido leyendas y mitos urbanos en los que el miedo, la fe y la superstición han hecho un coctel de rechazo, pero la concepción etimológica de ‘cementerio’ lo refiere, tal como era considerado en la antigüedad grecorromana, como “lugar de descanso” y la palabra que lo enuncia en griego ‘koimeterion’, lo remite a la sociedad como “dormitorio”, lo cual desvincula la palabra del misticismo que se le suele adjudicar.

Los cementerios son objetos de interés por cuanto son fuente de información histórica, antropológica, arqueológica, estilística, sociológica y económica; así como testimonio de la evolución cultural y artística a través del tiempo, al punto que en algunos países son considerados museos, patrimonios culturales y sitios de interés turístico; además de representar un testimonio importante de la historia de una sociedad.

Trasladando la mirada al panorama nacional es evidenciable que en Venezuela existen importantes investigaciones sobre algunos aspectos inherentes a la muerte como hecho socioeconómico, cultural y religioso, entre otros, y esto gracias a su materialización en elementos susceptibles a ser estudiados como son los testamentos, las actas de defunción, la inhumación, los ritos funerarios religiosos y profanos -específicos de algunas comunidades- y el cementerio como museo, testimonio histórico y patrimonio cultural. Dichas investigaciones se han gestado desde el seno de la museología, el arte, la literatura y la historia, y en muchas utilizan el análisis del discurso como metodología.

Lo anterior se ve potencializado o incrementado por la actual revitalización y valoración que en el país se le ha dado a la historia local y nacional, dado que existe de parte de las instancias culturales y gubernamentales un interés por recuperar parte de la memoria colectiva, lo cual ha permitido que muchas de

estas investigaciones se hayan convertido en referentes bibliográficos sobre el tema³, pues logran dibujar parte de una historia olvidada, desconocida o dejada de lado por la sociedad venezolana. Sin embargo, hay mucho aún por decir y estudiar, porque, aunque suene metafórico, los muertos no hablan, pero dicen más de lo que uno cree y los cementerios constituyen muestras axiomáticas de la información sobre una comunidad.

La investigación de Lourdes Vargas (2009) sobre *La vida espiritual, familiar y material en el siglo XVIII venezolano* es una muestra de lo referido en el párrafo previo, por cuanto en ella la autora devela la intimidad y el valor capital que se le otorgaba a la muerte en dicho siglo. Es así que la muerte era un tema muy serio para el individuo y su núcleo familiar, por cuanto cada quien procuraba dejar absoluta claridad de qué esperaba que hicieran con ellos después de acontecida su muerte, fuese esto por medio de un testamento o de algún poder legal o carta que fungía como evidencia escrita de sus deseos póstumos.

En el venezolano del siglo XVIII, según lo reseñado, existía la gran necesidad de garantizar que luego de la muerte el difunto llegara al cielo y que el tiempo que tuviese que pasar en el purgatorio fuese lo más breve posible. Esto quedaba expresado en muchos de los testamentos que la autora estudió y que reposan en el Archivo Arquidiocesano de Caracas y en el Archivo General de la Nación. Al respecto dice:

Fue muy común ver en los testamentos, que después de la disposición para vestir un hábito religioso se dijera que el propósito que se perseguía era conseguir “las gracias” que dicha vestimenta pudiera conceder como “la indulgencia” de los pecados cometidos en la vida”. (Vargas, 2009:52).

Las exigencias de determinada mortaja, la presencia de un cura y sacristán u otros elementos simbólicos de la religión que profesaba cada difunto tenían su razón de ser en el hecho de querer estar en las mejores condiciones para

3 Ejemplo de ello lo constituye el libro de Cobos E. (2009) *La muerte y su dominio. Cementerio General del Sur* y el de Vargas L. (2009) *Vida espiritual, familiar y material en el siglo XVIII venezolano*.

ingresar al cielo y encontrarse con Dios, al tiempo de que quizá esto les ayudara, en mucho, a ganar el perdón de los pecados.

Entre los venezolanos de la época estudiada por Vargas L., el deseo y anhelo era el mismo y -fuesen blancos principales, pardos, morenos o indios- todos dejaban por escrito las condiciones para sus entierros e incluso el lugar exacto en el que serían enterrados; porque se requería garantizar tanto la vestidura que le hiciera ganar el favor del perdón de los pecados como el tener un lugar en los conventos o iglesias para el entierro. De acuerdo con Cobos E. (2009), desde comienzos de la Colonia hasta mediados del siglo XIX la muerte, por lo menos en Caracas, fue potestad casi exclusiva de la Iglesia Católica y la costumbre era realizar las inhumaciones en el interior de los conventos e iglesias, hecho que evidenciaba la diferencia socioeconómica, según el espacio que ocupaba el difunto en los templos. Esto lo corrobora la investigación sobre *La muerte secularizada* llevada cabo por Núñez M. (2004), citada en Cobos E. (op. cit.), en la que, explicando las subdivisiones en las plantas de las edificaciones de las iglesias dice lo siguiente:

(...) en cuatro tramos, cada uno de ellos dispuestos en forma de hileras desde el presbiterio hasta la puerta. Cada tramo poseía un precio que iba disminuyendo a medida que se alejaba del altar mayor (...). Dicha distinción social permitía distinguir en términos jerárquicos a cada individuo, aún después de su muerte. (p.61)

Lo señalado explica la razón por la que los personajes más pudientes podían estar más cerca del altar y esto coincide con el trabajo de Vargas L. (op. cit. 2009) en el que la autora devela solicitudes expresas de algunas personas al momento de su fallecimiento. Ejemplo de ello lo evidencian algunos fragmentos de testamentos citados por la investigadora, como es el caso de la carta testamentaria de Doña Josefa Bolívar y Ponte, redactada en Caracas en el año de 1782, en la que dejó expresado lo siguiente:

(...) es mi voluntad ser amortajada con hábito de Nuestro Padre San Francisco [...] y sepultada en la Iglesia del convento de monjas de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de esta ciudad en el

Presbiterio de dicha Iglesia donde se paran los sacerdotes para dar la comunión a las Religiosas cuya sepultura es propia mía por la línea de Villegas acompañando mi entierro el cura y sacristán de la Santa Iglesia Catedral de donde soy feligresa (...) (p. 53)

La intención expresada en la carta testamentaria de Doña Josefa Bolívar y Ponte indica como deseo póstumo ser amortajada con el hábito de San Francisco, hecho recurrente por muchos venezolanos que le veneraban y apelaban a la humildad de este santo. Además, exige ser sepultada debajo del lugar en el que las monjas tomaban la comunión, lo cual, de acuerdo al análisis de Vargas L. (ibid: 2009), representaba cierta “seguridad” simbólica que tendría Doña Josefa de comulgar cada vez que lo hicieran las monjas, todo ello para garantizar su entrada al cielo. Del mismo modo, el texto deja clara la posesión, por heredad, de un lugar especial para su entierro. Esto ratifica la relación entre condición económica, presentada previamente, y el lugar del sepelio, al tiempo que indica un hecho común entre las personas de mayor poder adquisitivo (por lo menos en el siglo XVIII), quienes no sólo adquirirían su propio espacio dentro de la iglesia sino también que compraban varios como bienes materiales para legar entre sus descendientes o familiares.

La tradición venezolana de realizar los entierros en las iglesias fue parte de la tradición cristiana y se conservó hasta el año de 1832, pues, a comienzos del siglo XIX, específicamente en el año 1824, comienza a llegar a Santa Ana de Coro en Falcón emigrantes de la comunidad Judía de Sefardí de la isla de Curazao y, unos años después de iniciado el proceso migratorio, la muerte, como constante humana, obliga a los judíos, en 1834, a que éstos formalmente funden el Cementerio Judío de Coro, pues los emigrantes no poseían un lugar designado para enterrar a sus familiares.

El Cementerio Judío de Coro es, según Mercader, A. (2008), el cementerio judío “más antiguo en tierra firme del continente americano” y en cuanto a su fundación la investigadora indica que existen dos versiones:

(...) la primera de ellas (oral y escrita) señala que al morir la hija de Joseph Curiel y Debora Levy Maduro, Curiel buscó en las afueras de la ciudad un lugar apropiado para enterrarla; la segunda, eminentemente oral, establece que una viuda judía, al no poder enterrar a su esposo en el cementerio de la iglesia San Nicolás, compró un terreno y durante muchos meses pagó a un celador para evitar el saqueo de la tumba. (p. 5)

El Cementerio Judío de Coro, que aún permanece activo, fue declarado patrimonio cultural del municipio Miranda el 5 diciembre de 2003 y monumento histórico regional el 20 de julio de 2004. Este hecho reivindica su importancia como testimonio de una cultura y lo convierte en un sitio de interés colectivo, por lo que ir de visita al Cementerio Judío de Coro es una visita turística obligada en el estado Falcón, lo cual hace eco en la amplitud cultural contemporánea que ha provocado que ciertos cementerios se hayan convertido -por los personajes que en ellos duermen su eternidad, por la arquitectura u otros elementos- en sitios de relevancia histórico-cultural y un valioso referente turístico, al punto de que en algunos se expenden mapas y ofrecen visitas guiadas.

La importancia de conocer los cementerios es tal que es casi un pecado viajar a una ciudad o país y no traer una fotografía propia que muestre haberlos conocido. Es así como, por ejemplo, se ha convertido en algo casi imperante para el viajero que llega a Italia visitar el Panteón de Agripa, considerado uno de los mayores recuerdos de la antigüedad romana, y para el que visita París no pasar desapercibido el Panteón de París, uno de los primeros monumentos neoclásicos de Francia y en el que se encuentran 65 féretros de grandes personalidades de la historia mundial como Voltaire, Rousseau, Jean Monnet, Víctor Hugo, Marie Curie y Louis Braille.

En nuestro continente se pueden contar como cementerios importantes y dignos de visitar, por nombrar sólo algunos, el cementerio General "Presbítero Matías Maestro", de Lima-Perú, dado que es el primer cementerio de carácter civil de América, es decir, independiente de la Iglesia Católica, inaugurado en 1808; el Cementerio de la Recoleta en Buenos Aires-Argentina,

lugar en el que reposan los restos de personalidades como Evita Perón o el de la Chacarita, en la misma ciudad, donde se encuentran los de Carlos Gardel y que fue creado a razón de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y en el que se llegaron a cremar hasta 564 cadáveres en un día; este cementerio contó con un tranvía llamado el Tranvía Fúnebre y una Estación de igual nombre en la que se recibían los ataúdes. En el terruño venezolano además del primer Cementerio Judío del país, antes referido, no puede dejarse de nombrar, y visitar, el reciente Mausoleo del Libertador Simón Bolívar, cuya estructura semeja una vela de barco que en su parte más alta mide 54 metros, tiene un espacio de 2000 metros cuadrados con capacidad para 1500 visitantes y en el que se encuentran, entre las muchas novedades que posee, 17 pinturas de Tito Salas.

Todo lo anterior permite afirmar que cualquier cementerio, por pequeño que sea, guarda una historia que sólo espera un visitante agudo y deseoso de mirar más allá de lo evidente, incluso los más contemporáneos Parques o Jardines cementerios que brindan urnas biodegradables, rituales de liberación de mariposas o palomas y pantallas digitales pueden ser apreciados de forma distinta si quien lo visita va en busca del valor histórico y cultural que encierran.

Venezuela es tierra fecunda para el estudio de la muerte y todos sus elementos o aspectos, por lo que es muy posible que la revalorización de la historia local y nacional, sumado a los aportes de la historia cultural, hagan que progresivamente el venezolano vaya alejándose de la tradición cultural de temor que rodea a la muerte y la perciba como una etapa más de la vida, espejo y reflejo de la sociedad.

En el caso particular del estado Bolívar se ha investigado muy poco sobre la muerte como tema, por lo que todo estudio que aborde este tema o alguna de sus aristas es un gran aporte para la historia cultural de la región.

En el año 2012, a razón de lo arriba indicado, esta investigadora realizó un acercamiento al cementerio de El Callao, Municipio El Callao del estado

Bolívar, con carácter descriptivo, cuyo interés estaba centrado en conocer el tratamiento social que se le ha dado a la muerte en El Callao, en especial porque este lugar es conocido en toda Venezuela por las grandes fiestas de carnaval y por ser en el país la cuna del calipso, dos elementos socioculturales que enlazan a El Callao con la música y el baile al compás rítmico del “Bum – Bac” o Bubaco, tambores, equipos eléctricos de amplificación y demás instrumentos que hacen del lugar un ambiente siempre sonoro y festivo, porque pareciera que existiese una actitud mental hacia la alegría. Pero la muerte es una constante universal y los habitantes de El Callao no escapan a ello, razón por la que esta investigadora se interesó en conocer las historias de la gente, sus anécdotas sobre la muerte, los rituales mortuorios, las costumbres de las que participan, tipos y formas de entierros, mensajes lapidarios, etc.

El Callao como Municipio fue creado en el año 1997; sin embargo, su existencia como pueblo data de 1853, lo que lo convierte en un espacio geográfico con una riqueza cultural digna de ser estudiada desde diferentes aristas. Sin embargo, por razones diversas, los estudios y esbozos que se han escrito sobre El Callao no hacen mención a su cementerio y las únicas reseñas bibliohemográficas que se consiguen sobre sus rituales funerarios están referidas al uso del calipso para ciertos entierros, como el de Lucía Isidora Agnes⁴, y algunas anécdotas chistosas, pero no hay certeza alguna de rituales mortuorios que hablen del mestizaje cultural que desde sus orígenes está presente en una ciudad que se gestó en mucho gracias a la explotación aurífera que atrajo la presencia de ingleses y antillanos (curazoleños, holandeses y trinitarios, entre otros).

En la aproximación al tema de la muerte en El Callao se pudo constatar que existen dos cementerios⁵, el viejo o Cementerio de los Ingleses, que data

4 Lucía Isidora Agnes fue una sindicalista callaoense que aprendió de sus padres canciones en inglés, calipsos en *patois* y ritmos caribeños. Fue y es considerada la reina de las madamas y del Calipso y su nombre está inscrito en la historia de El Callao como la máxima representación del carnaval y es conocida con mucho cariño y respeto como *La Negra Isidora*.

5 Los nombres de los cementerios de El Callao se asumen de acuerdo al artículo de Ramón Emmanuel Poggi, Cronista de El Callao titulado *la Reseña Sociohistórica del Sector Caratal* publicada en el Diario *El Progreso*, 03/04/ 2009, p. 31. En: <http://www.diarioelprogreso.com/edi-030409/html/pag31-a.htm>

del año 1860 y se encuentra ubicado justo en las cercanías de la Mina y Molinos de Oro que explotaba el Señor Carlos Clark, y el actual Cementerio Cristiano⁶ que queda en la parte Oeste de la Ciudad, justo en la terminación de la Calle Principal 1 (5 de julio). Sin embargo, muchas de las personas entrevistadas para la investigación parecen ignorar o simplemente no reconocer la existencia del primer cementerio, el Cementerio de los Ingleses y esto, sumado a lo poco que se ha escrito en torno a la muerte, permite inferir que a ésta no se le confiere tanta importancia como a la vida y a las celebraciones del carnaval, pues luego de terminadas estas festividades la ciudad no duerme su alegría, sino que se interna en una cotidianidad llena de ritmos y colores más silenciosos, pues se preparan para el carnaval del año siguiente; de allí el reconocimiento nacional al mismo.

El Cementerio Cristiano está dividido por un camino de tierra que los habitantes de un barrio -recientemente conformado a razón de la invasión de ciertos terrenos⁷ - han creado para acortar distancia entre éste y la Calle Principal. Por allí transitan personas caminando, en motos o en carros a cualquier hora del día o de la noche. Así que la imagen y significación que tradicionalmente se le ha asignado al cementerio como lugar de descanso eterno, incluso de respeto y/o miedo, está desmitificada porque éste para los callaoenses es simplemente un lugar más de acceso común para todos. Pero, además, es una especie de vertedero de basura tanto de las personas que habitan en su cercanía como de los transeúntes, quienes arrojan todo tipo de desperdicios (plásticos, botellas, latas, bolsas plásticas, etc.); lo que ha generado la acumulación de éstos entre las sepulturas.

De hecho, visitar el cementerio de El Callao el día de los Santos Difuntos o Día de los Muertos es un evento diferente al que ocurre el mismo día en la mayoría de los cementerios del país, pues las actividades comunes que se realizan en tal fecha como la limpieza de las lápidas, las conmemoraciones,

6 La observación que llevó a cabo la autora de este trabajo se remitió sólo al 'Cementerio Cristiano' por cuanto todas las personas que entrevistó sólo reconocían la existencia de éste y fue luego de abandonar la ciudad que logró obtener algunas referencias al 'Cementerio de los Ingleses'.

7 La invasión de terrenos por parte de grupos de personas para ser utilizado con fines habitacionales ha sido una práctica extendida y difundida como 'normal' en Venezuela desde aproximadamente 11 años y en la mayoría de los casos los invasores gestionan la autoconstrucción de pequeñas casas de bloques y/o zinc.

así como la colocación de velas y flores no es masiva y los pocos asistentes al cementerio cuentan chistes, se ríen a carcajadas, cantan o llevan música que colocan a alto volumen y muchos de ellos se sientan sobre las lápidas a ingerir cervezas como si se tratara de una reunión social cualquiera.

En cuanto a la ornamentación, decoración y elementos arquitectónicos del cementerio puede afirmarse que no existe mayor arreglo que ciertas lápidas cubiertas con cerámicas y 5 estructuras que semejan mausoleos, por cuanto poseen un techo y algún tipo de protección para que los visitantes no se apropien de objetos, fotografías o recuerdos dejados por los familiares y amigos. Abundan las lápidas cubiertas sólo con cemento, muy rústicas, que sólo poseen la identificación del difunto y las más decoradas son algunas lápidas de niños que aún cubiertas por cemento rústico han sido pintadas de rosado o azul para identificar el sexo del niño difunto. Las imágenes de ángeles son casi inexistentes y las pocas cruces que se observan son de metal y se encuentran, en su mayoría, deterioradas por el óxido. Esta escasez también se observa en la poca cantidad de epitafios⁸, los cuales en su mayoría son breves.

En El Callao existen artistas, artesanos y empresas dedicadas al trabajo de orfebrería y decoraciones con oro, pero no así dedicadas al ornato de los cementerios. Esto quizá se deba a que no es negocio crear una empresa o dedicarse a un oficio poco rentable económicamente, dado que éste se fundamenta en la tasa de mortalidad anual y del porcentaje de familiares que decidan y puedan pagar los servicios de ornato de las tumbas de sus difuntos. Esto se explica por sí mismo al mirar el más reciente Censo realizado en Venezuela, el del 2011, efectuado por el Instituto Nacional de Estadística, en el cual se devela que la población total de El Callao es de 21.769 habitantes y su tasa de mortalidad fue, para el año 2010, de 98 decesos. Este dato también podría explicar la existencia de una única funeraria, la cual funciona

8 En el cementerio se puede evidenciar un mayor número de tumbas de hombres y niños que de mujeres. Los epitafios sobre las tumbas de los hombres son pocos y se circunscriben a una frase como "recuerdo de tu esposa e hijos"; ninguna de las tumbas de niños poseía epitafios (de las observadas y fotografiadas durante la investigación); las tumbas de mujeres no sólo poseían el mayor número de epitafios sino también los más extensos y con mayor muestra de conmoción de los familiares y amigos por la pérdida.

de forma muy austera en una casa familiar en la que los ataúdes o urnas ocupan toda la sala. Allí sólo venden la caja mortuoria, alquilan algunos elementos para el velatorio y los dueños de la funeraria gestionan el contrato de los muchachos que fungirán como “cargadores de la urna” si los familiares del difunto solicitan el servicio, por lo que esto remite los oficios funerales exclusivamente a la Iglesia y a la privacidad de la casa de los familiares.

La descripción del Cementerio Cristiano y la situación general de lo que podría llamarse “situación mortuoria” explica la casi inexistencia de arquitecturas y ornatos en el cementerio y esto sumado al descuido en el que se encuentra -incluso en un día de gran concurrencia como es el Día de los Santos Difuntos- y al desconocimiento o poca importancia que los mismos callaoenses le dan a su más antiguo cementerio permite afirmar que el valor que esta comunidad le adjudica al cementerio y por ende a la muerte de sus seres queridos es menor, o por lo menos diferente, al de otros grupos sociales. Visto así, parece que la importancia está puesta en la vida y su disfrute más que en la muerte y su posible desgracia. Esta idea podría emparentarse, en una posible investigación, con los mensajes que se transmiten a través de las canciones que los representan como comunidad ante Venezuela y el mundo; es decir, con las letras de sus calipsos, los cuales fomentan, en mucho, la algarabía, las bromas, el chiste y el sentido festivo de la vida.

Las pocas evidencias escritas sobre la muerte en El Callao ratifican el hecho de que ésta, luego del dolor común de los familiares y amigos, es asumida con chanza y alegría y para ejemplo de ello se puede aludir lo reseñado por Ricardo Sarti (2010) en *Temas sobre El Callao (Un tributo a nuestro pueblo)*, quien expone las historias de dos callaoenses muy conocidos en la ciudad a mediados del siglo XX: Inocente Márquez y Juancho Alvarado.

Inocente Márquez; apodado el loco Márquez porque sufría de ataques epilépticos, tenía una fortaleza física tal que entre las décadas del 50 al 70 era a quien llamaban del Hospital Roscio para que llevara las urnas al cementerio cuando había algún muerto sin reclamar por sus familiares. El loco Márquez

cargaba la urna él solo sobre su cabeza, gritando por todo el pueblo: “aquí lo llevo patas pa’lante”, lo cual generaba la curiosidad y las bromas de la gente. Del mismo modo, Sarti R. (2010) cuenta la historia de Juancho Alvarado, quien por los años 40 tuvo un bazar en el mercado viejo y tenía en venta una urna de lujo en forma de cofre y cada vez que se enteraba de que alguien adinerado del pueblo estaba enfermo, se arrodillaba y clamaba al cielo diciendo: “¡Dios mío, yo no le deseo mal a nadie, pero ayúdame en mi negocio!”; hasta que un buen día un anciano acaudalado se murió y Juancho Alvarado, finalmente, pudo vender la lujosa urna, arrodillarse y agradecer; hecho que le costó la broma de todo el que le conocía.

Como se ha podido observar, incluso en las ciudades pequeñas y alejadas de las grandes urbes la muerte y los cementerios pueden ser objetos dignos de analizar porque incluso su precariedad y pobreza arquitectónica muestran la conexión con la sociedad a lo largo del tiempo.

Todo lo hasta aquí expuesto confirma la importancia de los cementerios en la configuración sociocultural e histórica de las sociedades, razón por la que esta investigadora se propone como próxima investigación expandir los horizontes de su acercamiento científico hacia el cementerio y la muerte, pero en este caso en el cementerio “Centurión” de Ciudad Bolívar, por cuanto esta ciudad el próximo año (2014) cumple 250 años y éste es su cementerio más antiguo, que aún cuando oficialmente tiene 180 años puede afirmarse, según palabras del Cronista de la ciudad, Américo Fernández (2013: s/n) que tiene “la misma edad de la ciudad porque antes que se oficializara con muros, rejas y capilla, en el mismo sitio la errática capital de la provincia comenzó a enterrar sus muertos”. Lo cual situaría la edad de este cementerio entre 180 y 250 años.

El cementerio Centurión reviste gran importancia histórica para Ciudad Bolívar y Venezuela por cuanto en él se encuentran sepultados personajes como el militar, político y prócer de la independencia Tomás de Héres, el médico, poeta, periodista y filántropo José Manuel Agosto Méndez, y los doctores Félix Rafael Páez y José Ángel Ruiz, quienes le dan nombre al

hospital de la ciudad, entre otros. Evidentemente, este cementerio exhibe, más allá de la inclemencia del tiempo, hermosas reliquias arquitectónicas en una gran diversidad de materiales y técnicas de construcción que por sí mismas pueden contar mucho de lo aún no dicho sobre la sociedad bolivarense a lo largo de dos siglos.

La idea principal y rectora de la investigación es realizar un registro fotográfico de la arquitectura y los mensajes lapidarios del cementerio Centurión para construir con ello una lectura aproximada de la historia cultural de la sociedad en distintas épocas, lo cual podría generar una línea de investigación en el Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG), instancia en la que se circunscribirá dicha investigación.

Bibliografía

- Cobos, E. (2009). *La muerte y su dominio. Cementerio General del Sur*. Caracas: Centro Nacional de Historia.
- Fernández A. (2013: s/n). *El Casco Histórico, centro urbano fundacional de Ciudad Bolívar*. Disponible en: <http://elcascohistorico.blogspot.com/2013/02/el-cementerio-del-casco-historico-23.html>
Recuperado: 09/12/2013
- Gutiérrez, F. (2012). *De cementerios, varones y tumbas. Múltiples caras de la muerte en la cultura y la literatura dominicana*. República Dominicana: Ministerio de Cultura.
- Instituto Nacional de Estadística (2011). *Cuadro DH5. Estado Bolívar. Defunciones registradas por Municipio y Parroquia de residencia habitual, según sexo y grupo de edad, 2010*. República de Venezuela. Venezuela. Disponible en: <http://www.ine.gob.ve/documentos/see/sintesisestadistica2011/estados/Bolivar/index.htm>. Recuperado: 03/03/2013
- Mercader, A. (2008). *El simbolismo masónico en el Cementerio judío de Coro*. Revista Heurística. N° 9. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21104/2/articulo7.pdf>. Recuperado: 25/11/2013.
- Rader, O. B. (2006). *Tumba y Poder*. Madrid: Siruela.
- Sarti R. (2010). *Temas sobre El Callao (Un tributo a nuestro pueblo)*. Disponible en: <http://ricardosarti.com/inicio/wp-content/uploads/2012/08/Temas-sobre-El-Callao.pdf>. Recuperado: 12/01/2012.
- Vargas, L. R. (2009). *La vida espiritual, familiar y material en el siglo XVIII venezolano*. Caracas: Centro Nacional de Historia.



Diego Rojas Ajmad
Universidad Nacional
Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz, Venezuela
diegorojas@uneg.edu.ve

Recepción: : 25-07-2013
Aprobación: 12-10-2013

Ramón Isidro Montes: historia cultural de un intelectual guayanés del siglo XIX

Ramon Isidro Montes: cultural history of nineteenth-century
intellectual guianan

Resumen Se pretende con este trabajo comprender el contexto de formación del espacio público que permitió el desarrollo del intelectual guayanés del siglo XIX, particularmente en la figura del sabio Ramón Isidro Montes (1826-1889). Dividido en tres partes, se inicia con un repaso por el concepto de "intelectual" y su presencia en el entramado discursivo de las ciencias sociales. Luego, se describe el campo cultural venezolano y sus posibilidades de desarrollo para el fomento de la actividad intelectual y, finalmente, se ubica la vida y obra de Ramón Isidro Montes en ese contexto de cambios que significó la Venezuela de mediados del siglo XIX. Con este recorrido se propone un mapa de lectura para entender los procesos de desarrollo cultural de las comunidades.

Palabras clave: intelectual, historia cultural, Ramón Isidro Montes.

Abstract his paper is intended to understand the context of formation of public space that allowed the development of guianan intellectual nineteenth century, particularly in the figure of the wise Ramon Isidro Montes (1826-1889). Divided into three parts, begins with a review of the concept of "intellectual" and his presence in the discursive framework of the social sciences. Then describes the Venezuelan cultural field and its development possibilities for the promotion of intellectual activity, and finally, there is the life and work of Ramon Isidro Montes in the context of changes that meant the Venezuela of mid-nineteenth century. With this route is proposed map reading to understand the processes of community cultural development.

Keywords: intellectual, cultural history, Ramon Isidro Montes.

1.-Para una historia cultural de la “intelligentsia”

La figura del intelectual como objeto de estudio de las investigaciones sociales cobra notoriedad a partir de la segunda mitad del siglo XX, ya cuando el sentido mismo del llamado “hombre de letras” comienza a entrar en crisis por los cambios económicos, políticos y tecnológicos que harán de la realidad un nuevo escenario de redefiniciones.

La anterior visión historiográfica, marxista o liberal, reducía la evolución social del siglo XIX, escenario de aparición del intelectual, al simple paso de una sociedad estamental con predominio de valores aristocráticos y con jerarquías establecidas en torno a la propiedad del suelo, a otra sociedad menos rígida, con valores burgueses. Recientemente, la historia social se ha distanciado de esta forma de visión excesivamente lineal, y ha incluido toda una serie de grupos que habían quedado excluidos por la simplificación dicotómica, como por ejemplo las profesiones liberales, los funcionarios de todos los niveles y los intelectuales (Charle, 2000). Hoy se entiende que el estudio sobre los intelectuales en el siglo XIX no es un tema secundario ni de simple curiosidad, sino que ofrece la posibilidad de entender y descubrir nuevas relaciones en la historia social decimonónica.

La palabra “intelectual”, como ha sido ya ampliamente reseñado en diversas investigaciones, nace en la Francia de finales del siglo XIX en el conflicto del llamado “Caso Dreyfuss”; en el cual la acusación de supuesto espionaje y traición a la patria que recayó sobre el capitán Alfred Dreyfuss fue tema que dividió a la sociedad parisina, cuyas manifestaciones a favor y en contra invadieron la prensa y los espacios públicos y privados, haciendo de la polémica militar y judicial un caso que afectaba a todos los demás ámbitos, obligando a escritores, periodistas y políticos a manifestar su posición de defensa o rechazo. Desde ese instante nace la palabra “intelectual” para caracterizar al sujeto que describe la realidad, critica las condiciones de su situación y esboza ideas de un nuevo y mejor mundo; es decir, el intelectual comienza a definirse como aquel que enuncia, denuncia y anuncia, convirtiéndose así en un sujeto incómodo para todo poder.

La representación del intelectual como un hombre y mujer de letras, de profesión liberal, cuyo trabajo estaba centrado en la producción simbólica, ajeno al trabajo manual y cuya opinión acerca de los aspectos comunes del Estado eran considerados de importancia, es producto de la sociedad moderna. El intelectual visto como un celador de las libertades y un abogado de las injusticias, era solo posible en un contexto en el cual se desplegaban el capitalismo, el industrialismo, el estado nacional, la propagación de la vida urbana, el individualismo, las masas en la escena política, la ampliación del público lector, el desarrollo de un mercado del libro y cierta autonomía en el ejercicio de las profesiones liberales.

“Los intelectuales son, en resumen, una especie moderna, tanto que podría decirse que la expresión intelectual moderno resulta redundante, un pleonasma. Todas las grandes narrativas de la modernidad, sea la del progreso, la de la nación o la del pueblo, así como el conjunto de los ‘relatos militantes’ de los siglos XIX y XX, proceden de las filas de la intelligentsia” (Altamirano, 2006: 104).

El surgimiento de los intelectuales, entonces, tiene como condición la lenta construcción de un espacio público: a través de sociedades de lectura que permiten el acceso a los libros de un público mayor, a pesar de lo reducido de las tiradas; a través de puntos de encuentro de carácter oficial o de índole no oficial (café, círculos, salones); a través de medios impresos, que hacen posibles reuniones a distancia (nuevas revistas) o a través de uniones voluntarias. Transformaciones sociales y culturales éstas que fueron llamadas por Raymond Williams como “la larga revolución”, “transformadora de hombres e instituciones; constantemente extendida y profundizada por los actos de millones de personas” (Williams, 2003: 12).

Evidentemente que la educación cumplirá un papel fundamental en el desarrollo de estas condiciones de transformación social. A lo largo del siglo XIX europeo, la matrícula de estudiantes universitarios creció exponencialmente y la enseñanza superior adquirió una marcada orientación profesional, mientras que el desarrollo de las instituciones dedicadas a la

investigación definió un estamento profesional que hasta entonces no existía: el de los científicos. La sociedad tuvo entonces que adecuarse a la nueva masa de universitarios y científicos, a la cual pueden sumarse periodistas y editores, que ahora demandaban empleo y oportunidades de crecimiento profesional en oficios alejados de los tradicionalmente ofrecidos por el Ejército y la Iglesia. Esta situación de reforma empujó a los hijos de la clase media a avizorar nuevos espacios de poder a los cuales acceder por medio de las profesiones jurídicas, del campo de la enseñanza y de las profesiones liberales.

Ese desarrollo excesivo de la instrucción y la ampliación de las libertades intelectuales tuvo sus consecuencias psicológicas y políticas considerables. El progresivo aumento de los titulados conllevó a la formación de un contingente de desempleados o subempleados que, por su formación, estaban capacitados para ocupar puestos de responsabilidad, pero que veían restringidas las ofertas de trabajo. Estos “intelectuales frustrados”, al decir de Roger Chartier (1995), fueron arrastrados por sus fracasos sociales al radicalismo político y religioso, evidenciando un estrecho vínculo entre la generación de una masa letrada ociosa y el surgimiento de una ideología crítica, contraria al Estado y a la Iglesia. Crítica y desacralización éstas que conllevan a los cambios políticos de la Modernidad. La Venezuela de mediados del siglo XIX no fue ajena a este auge del intelectual frustrado, existiendo varios testimonios de alerta ante este fenómeno. Quizás baste para ilustrar las palabras de Cecilio Acosta, escritas en 1856:

“El título no da clientela, la clientela misma, si la hay, es la lámpara del pobre, que sólo sirve para alumbrar la miseria de su cuarto; y de resultas, vienen a salir hombres inútiles para sí, inútiles para la sociedad, y que tal vez la trastornan por despecho o por hambre. (...) ¿Yo dije que se fabricaban académicos? Pues ahora sostengo que se fabrican desgraciados (...). Véase el doctorado, ¿qué es? Véanse los doctores, ¿qué comen? Los que se atienen a su profesión, alcanzan, cuando alcanzan, escasa subsistencia; los que aspiran a mejor, recurren a otras artes o ejercicio: y nunca es el granero universitario el que le da pan de año y hartura de abundancia. (...)

¿Qué gana el que pasa años y años estudiando lo que después ha de olvidar, porque si es en el comercio no lo admiten, si es en las fábricas tampoco, sino quedarse como viejo rabino entre cristianos? (Acosta, 1982: 671 y 676).

Estos “letrados ociosos” que aumentaban año tras año pivotaban a principios del siglo XIX en temas comunes como la lucha por las condiciones de la posibilidad de acceder al poder simbólico o cultural. Esas condiciones se resumían bajo el concepto general de “libertad de prensa”, “libertad de reunión”, “libertad de asociación”, “libertad de opinión”... Una vez que estas libertades fueron conquistadas, el debate cambió y la pugna entre los intelectuales surgió ahora como una reflexión por las reglas y condiciones de la misma vida intelectual. El debate ya no giraba en torno a la posición de los intelectuales en la sociedad, sino en torno a la cuestión de sus propias funciones. La pregunta ya no era saber qué es un intelectual, sino saber cuál es su papel.

Estos cambios en la representación del intelectual, que pasó de ser un sujeto crítico del poder a convertirse en un individuo atormentado, que no hallaba lugar en el mundo, se puede evidenciar en la literatura de la época, pues ésta es el más fiel documento de las mentalidades; al decir de Bourdieu:

“es sin duda en las obras de arte que las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente. También como lo expresa Whitehead, ‘es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto. Es, por tanto, la literatura la que debemos considerar, y sobre todo sus formas más concretas, si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación’”. (Bourdieu, 1967: 174).

Bastaría mencionar algunos títulos para mostrar la transformación de la representación del intelectual en el siglo XIX: *Rojo y Negro* (1830), de Stendhal; *Un gran hombre de provincias en París* (1839), de Balzac; *Escenas de la vida bohemia* (1845), de Murger, de la cual Puccini hizo una versión operística. Venezuela no escapó a esa influencia y pudiéramos mencionar los infortunios de Julián Mérida en la novela “Julián” (1888) de José Gil Fortoul o los sueños

mutilados de Alberto Soria, el intelectual frustrado de *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez.

El siglo XX será un nuevo escenario para los intelectuales. Otra historia que está por contarse.

2.-Ciudad Bolívar, campo intelectual

Apaciguados los cañones de la guerra independentista, Venezuela tomó el rumbo de la restauración de las instituciones estatales y de la construcción de la nación, proyectos que habían sido postergados por los sueños de libertad hispanoamericana. Un descenso en la población, que pasó de 975.972 habitantes en 1807 a 659.633 para 1827, en los casi 20 años de conflictos bélicos (Izard, 1970); una nueva estructura política que hacía hincapié en el protagonismo criollo y en la necesidad de insertarse en el Liberalismo incipiente para así suplantarse a la administración colonial dominante; mudanzas en el carácter y la intensidad de las actividades económicas; nuevos sujetos y nuevas prácticas que venían a acentuar la crisis que anunciaba una nueva época: todo podría englobarse en las transformaciones que desde el segundo tercio del siglo XIX hasta principios del XX dieron paso a nuestra Modernidad. La Independencia venezolana fue entonces un paradójico círculo que iniciaba con los argumentos de autonomía con respecto a los centros de poder europeos para terminar conquistando la ansiada libertad sólo siendo parte del mismo proceso de modernización que, impulsada por la expansión del liberalismo, se difundía desde Europa.

Entender la dinámica de modernización hispanoamericana en general y venezolana en particular como parte del proceso de la Modernidad occidental de eclosión de la vida urbana con sus prácticas e imaginarios, no implica ignorar las peculiaridades de los cambios culturales ocurridos en nuestras tierras ni significa disolver nuestra historia en categorías ni esquemas ajenos a nuestra realidad; por el contrario, tender la mirada sobre las distintas variantes, con sus contradicciones y similitudes, ilumina los

cambios en las esferas sociales, políticas, económicas y culturales de finales del siglo XIX y principios del XX.

Esta “crisis universal del espíritu”, al decir de Federico de Onís (1955) acerca de los cambios en lo artístico, científico, religioso, político, económico y social ocurridos en el fin de siglo decimonónico, no fue un proceso homogéneo: cada contexto abordaba esta emergencia de la novedad según sus grados de desarrollo particular. Cada país enfrentó y asumió la modernización según las condiciones previas desarrolladas en su ámbito y aún en cada país sus regiones mostraban variaciones. En el caso europeo, por ejemplo, los polos del cambio fueron Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, mientras el resto de Europa seguía en su lento tránsito de cambios; en el ámbito hispanoamericano, lo fueron Argentina y México, quedando el resto de los países hispanoamericanos con sus filias y fobias hacia las nuevas ideas liberales.

Para el caso venezolano, por ejemplo, Ciudad Bolívar o la vieja Angostura ha tenido un lugar destacado en la historiografía por los aportes dados a las gestas independentistas, al ser escenario de heroicas batallas y asiento de la idea grancolombina, y al aspecto económico, por las abundantes riquezas minerales que han servido de fuerza atrayente de aventuras desde la Colonia. Sin embargo, su aporte al desarrollo cultural y al adelanto de la intelectualidad venezolana ha sido ignorado. Se ha hablado de una “edad de oro cultural guayanesa” (Archila, 1964: 48), en la cual una pléyade de hombres y mujeres de letras, intelectuales de variados campos del saber, ofrecieron a mediados del siglo XIX nuevas ideas ante los escenarios de la reciente Modernidad, pero esta referencia no pasa de ser simple anécdota reservada a discursos ceremoniales. Este innegable y activo campo cultural guayanés fue abonado por los correlatos en el desarrollo de los campos económico y social, sin pretender afirmar con esto que la realidad cultural puede restringirse a determinismos económicos.

La Ciudad Bolívar del siglo XIX fue el puerto fluvial más importante de toda Venezuela, llegando a tener un radio de acción comercial extenso, que abarcaba el interior del país (San Fernando, Nutrias, El Baúl, El Amparo y Orocué), la costa (Carúpano, Porlamar, Cumaná y La Guaira) y el exterior marítimo (Trinidad, Las Antillas, Demerara, Nueva York y Europa). Ciudad Bolívar estaba permanentemente comunicada con el mundo, permitiendo este contacto el desarrollo de nuevas ideas, y convirtiéndola así en una ciudad de puertas abiertas, tema este de la relación entre la comunicación y el desarrollo socio-económico que ya fue tratado en una investigación anterior (Rojas Ajmad, 2010).

Tarcila Briceño de Bermúdez (1993), en un esclarecedor estudio acerca del comercio por los ríos Orinoco y Apure durante la segunda mitad del siglo XIX, recalca esta idea al señalar el auge de exportación que salía desde el puerto guayanés y el aumento de extranjeros viviendo en este territorio. Señala al respecto que para 1894 hacían vida en el Estado Bolívar la cantidad de 7.418 extranjeros, algo así como el 17% de los forasteros que estaban en nuestro país, lo que hacía que en la ciudad privara “un espíritu cosmopolita, con un marcado aliento europeizante” (pág. 106).

Así, en esas naves que llegaban a Ciudad Bolívar, a la par que nuevas mercancías, venían idiomas ajenos, diversidad de impresos, ideas divergentes. Una expansión del mercado cultural se hacía evidente con el aumento del público lector y la abundante oferta de bienes culturales como periódicos, libros, cuadros, compañías de teatro, entre otras, que buscaban satisfacer la demanda de las nuevas prácticas de la sociedad urbanizada bolivarense de finales del siglo XIX.

3.-Ramón Isidro Montes y el intelectual guayanés del siglo XIX

Ramón Isidro Montes, el domingo 26 de mayo de 1889, escribió febrilmente en su diario:

“Salí a caballo y después de haber visitado las tumbas de mis padres y de mis hijos, estuve en La Magdalena y di vuelta por San José: vine poco antes de las 9 y leí los periódicos (...). Hoy me he sentido muy desmayado” (Montes, 1889: cuaderno 45).

Sería la última nota que escribiría ya que, dos semanas después, fallecería en la misma tierra que lo vio nacer y a la cual había ofrendado su vida y trabajo como uno de los más notables intelectuales de la Guayana decimonónica. Abogado, senador, presidente de la Corte Suprema de Justicia, pedagogo, fundador del Colegio Nacional de Guayana, poeta, fundador de los estudios universitarios y autor de varios textos educativos, la vida de Ramón Isidro Montes permite vislumbrar una época de construcción de ciudadanía y de arraigo de lo público que afloraría en la Ciudad Bolívar de la segunda mitad del siglo XIX.

Ramón Isidro Montes nació en Angostura, la actual Ciudad Bolívar, el 05 de septiembre de 1826. Perteneció Montes a una familia de constructores de república pues su abuelo, el General caraqueño Juan Montes, sirvió a la causa patriota combatiendo al lado de José Félix Ribas, Rafael Urdaneta y el mismo Simón Bolívar. Sus padres, Juan Montes Salas y Nieves Cornieles guiaron la educación del niño Ramón Isidro bajo la doctrina cristiana y la tutela de educadores guayaneses. Sus estudios superiores los realizó en Caracas (Rodulfo Cortés, 2002: 121). En ese contexto, Ramón Isidro Montes es testigo de la apertura y desarrollo de varios elementos esenciales para que el campo intelectual guayanés germine favorablemente: la libertad de prensa, el fomento de la educación y de la asociación y el aumento de medios de comunicación.

En 1826, el mismo año de nacimiento de Ramón Isidro Montes, se podía conseguir en la prensa de la época algunas afirmaciones como éstas de José María Vargas: “La libertad de imprenta y la tolerancia civil y política son, pues, hermanas y bien identificadas” (Grases, 1966: 40) o ésta de Antonio Leocadio Guzmán: “Cada ciudadano puede expresar sus sentimientos tales cuales son, y sus ideas del modo que las concibe (...). La imprenta, como el medio

inestimable de comunicar los hombres, tiene un ejercicio absolutamente libre; todo lo que puede concebir y hablar lo puede también comunicar a sus compatriotas por la prensa" (Grases, 1966: 40); declaraciones estas que ensanchaban el espacio público del intelectual venezolano ofreciéndole así con esta libertad una nueva función: la de la crítica. Por si esos dos nombres no fuesen suficientes, podrían agregarse las ideas de Tomás Lander, Fermín Toro, Juan Vicente González, Cecilio Acosta, Blas Bruzual y Pedro José Rojas, intelectuales que a lo largo del siglo XIX prestaron su pluma y vida ante la defensa por la libertad de imprenta en Venezuela.

En cuanto a la situación de la educación venezolana de mediados del siglo XIX, la misma era de una contradicción entre el decir y el hacer. A pesar de los continuos llamados al fomento de la educación y a los discursos sobre su benéfica influencia en el desarrollo de las naciones, postura heredada de las ideas de la Ilustración europea, la realidad era que diversos obstáculos como las ansias de pequeños caudillos, los intereses de clase y los conflictos bélicos internos impedían la realización de amplios y duraderos proyectos sociales. A pesar de esto, los mínimos esfuerzos de instalación de escuelas surtían su pequeño efecto en parte de la población. Entre 1831 y 1834 existían 56 instituciones escolares con aproximadamente 2.155 cursantes en el nivel primario, en un universo de casi un millón de venezolanos. Para 1844, una década después, existían 412 escuelas con 12.997 alumnos, en un conjunto de 1.300.000 habitantes (Bigott, 1995: 215). Tras los brillos que pudieran observarse en estos números, se esconde en realidad el abandono y la miseria de la mayoría de esas instalaciones educativas, además de la exclusión de las clases bajas y la inequidad en la distribución de esas escuelas por el territorio nacional (Rodríguez, 1996). La educación venezolana de mediados del siglo XIX era, en sus primeros niveles, una tierra de nadie amparada por las manos de la iniciativa particular de algunas familias. El nivel superior de la educación era considerado, como aún lo sigue siendo, un instrumento para el ascenso social. A ello se sumó la facultad otorgada a los colegios nacionales de ofrecer títulos universitarios, el Colegio Nacional de Cumaná a partir de 1850 y los colegios de Carabobo, Trujillo, Guanare, Barquisimeto, Guayana y Maracaibo a partir de 1852. Este aumento de establecimientos educativos

vino acompañado de un aumento de participación de los pardos en la matrícula escolar, hecho que venía acicateado por la idea de la educación como instrumento de desarrollo y movilización social, lo que ampliaba la configuración social de los intelectuales. La presencia de “asociaciones”, grupos de individuos nucleados alrededor de motivaciones económicas, profesionales y artísticas, distintas de las antiguas prácticas asociativas con criterio de adscripción según la clase y la tradición, constituirían espacios decisivos para la expansión de los valores del liberalismo y las prácticas de la civildad. Las asociaciones se entendían como

“instancias efectivas de autoorganización para atender a problemas concretos de la esfera privada y para intervenir en la vida pública. Como espacios autónomos, igualitarios, autogobernados y solidarios, se los consideraba baluartes en la construcción de una sociedad libre, republicana y fraterna. Por lo tanto, no sólo eran escuelas de civismo y civildad, sino también ejemplos de funcionamiento republicano” (Sabato, 2008: 389).

Desde la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en Caracas en 1829, las prácticas asociativas fueron germinando a lo largo del territorio nacional: sociedades de ayuda mutua, clubes sociales, culturales y deportivos, logias masónicas, asociaciones de inmigrantes, círculos literarios, sociedades profesionales, agrupaciones festivas, organizaciones de beneficencia, asociaciones de empresarios. Entre las características comunes de estas prácticas asociativas del siglo XIX tenemos la diversidad social y cultural de los sectores participantes, aunque hubo un predominio por lo urbano, lo masculino y las clases intermedias; la heterogeneidad en la adscripción social de sus miembros; el carácter democrático de sus estructuras y su activa presencia en la vida pública del país. Y Ciudad Bolívar fue terreno propicio para el surgimiento de la actividad asociativa, como la “Alianza Liberal”, la “Sociedad Patriótica” o el “Centro Científico Literario de Ciudad Bolívar”, por nombrar algunas.

Al hablar del espacio público que se conformaba en la Venezuela de mediados del siglo XIX, no podemos obviar la creciente presencia de

periódicos y revistas que servían de formadores de opinión pública y de instrumento para el fomento de la educación y el comercio. En sus páginas, los intelectuales encontraron un instrumento clave en los proyectos de modernización social y política. Yolanda Segnini en su conocida investigación “Las luces del gomecismo”, esboza lo siguiente:

“En este ambiente de ajustes y desajustes, de encuentros y desencuentros, de pasiones políticas exacerbadas; en un país que para el último decenio del siglo pasado escasamente supera la cifra de dos millones de personas, de las cuales casi el ochenta por ciento es población rural sin ningún nivel de instrucción, y solo cuatro ciudades sobrepasan el número de veinte mil habitantes; en esa Venezuela, reiteramos, se introducen imprentas en sesenta de sus poblaciones y para 1894 existen 23 establecimientos tipográficos en la sola ciudad de Caracas, y como hecho resaltante, una cantidad aproximada de 344 periodistas al lado de más de mil escritores” (Segnini, 1987: 40-42).

Por su parte, solo por dar una idea del “torbellino de papeles” en la Ciudad Bolívar del siglo XIX, podríamos mencionar la afirmación que hace Hernández (2005):

Como sabemos, el estado Bolívar contaba ya para 1818 con un taller de impresión, dirigido por Andrés Róderick y de allí salió el primer número de *El Correo del Orinoco*, el 27 de junio de ese año. En Angostura, propiamente se editó este importante medio de expresión política del ideario patriota, arma eficaz en la lucha libertaria, que tanta trascendencia tendría para ese momento en el país; pero, sin duda alguna, hubo otro hecho fundamental y es que a partir de allí, la imprenta se afianzó definitivamente en las riberas del Orinoco. El interés de los bolivarenses por la imprenta fue inmediato. No sólo se publicaron diarios y hojas sueltas; también se editaron libros y revistas, que franquearon las riberas del Orinoco y viajaron a todas partes del territorio venezolano (pág. 130).

Para ese mismo lapso, las cifras señalan 198 publicaciones a nivel nacional, y sólo contando las publicaciones periódicas del estado Bolívar elaboradas en el periodo 1847-1899, archivadas en la hemeroteca de la Academia

Nacional de la Historia, encontramos en total 35, con una población para el último decenio del siglo XIX de 55.744 habitantes (Briceño de Bermúdez, 1993: 222-223).

En ese contexto de desarrollo de espacios se desenvuelve el universitario Ramón Isidro Montes, quien se gradúa en Caracas de Teniente de Ingenieros en la Academia de Matemáticas en 1847 y al año siguiente, 1848, recibe el título de Licenciado en Derecho Civil por la Universidad Central. Ese mismo año de 1848 es conocido por la historiografía como el “Año de las revoluciones”, alzamiento de estudiantes y obreros que conllevó al derrocamiento del régimen absolutista en Europa. Las noticias de estos cambios sociales que ocurrían en el viejo continente, promovidos y alentados por los intelectuales, era de consumo habitual por los universitarios e intelectuales de Venezuela, lo cual impulsó el giro en el discurso de lo político hacia lo social.

Este acento en lo social puesto de manifiesto por los intelectuales venezolanos decimonónicos, desbordará la opinión particular y privada y llegará a la opinión pública por medio de los discursos y artículos de prensa. Ramón Isidro Montes exclamará por ejemplo:

Venezuela

Joven Nación, que heroica se levanta
Y grita Libertad e Independencia,
Y de León Hispano la potencia
Vence en las lides y sus triunfos canta.

Joven Nación, cuyo destino encanta
Sí culto a la Verdad, culto a la Ciencia,
A la Virtud, a la Divina Esencia,
Rinde de paz bajo la sombra santa.

Suelo privilegiado la sustenta:
Varia riqueza, extrema lozanía,
Flores, frutos y perlas lo decoran;

Mas ved en cambio sangre y osamenta:
Porque sus hijos en discordia impía
¡Los unos a los otros se devoran!

Ciudad Bolívar, 1870.
(Montes, 1891: 445)

-o-

Al verdugo de Guayana

Escrita camino del destierro, vía de Barcelona
(Diciembre de 1874)

¡Oh mi patria! ¡Oh Guayana! ¿Cuál el crimen
Que a bárbara coyunda te condena?
¿Por qué suerte infeliz tus hijos gimen,
Unos expulsos, otros en cadena?
¿Por qué la tierna virgen, la matrona,
La que esposa fue ayer, en triste duelo,
Ceñida del martirio la corona,
Humedecen con lágrimas el suelo?

Un bárbaro feroz con duro azote
Flagela sin piedad tus ciudadanos:
Ni el militar, ni el manso sacerdote,
Ni el mozo imberbe escapan a sus manos.

Quienes por ser antiguos liberales,
Y quienes en lo antiguo fueron godos:
Rojo, azul, amarillo, son iguales:
La bárbara opresión se extiende a todos.
(...)

(Montes, 1891: 447-448).

-o-

Discurso pronunciado en la Sociedad Patriótica de Ciudad Bolívar en la noche del 18 de julio de 1864

¡Ciudadanos!, el que habla no puede blasonar de más nobleza que la de su corazón; ni reconoce otra aristocracia que la aristocracia de los hombres honrados; ni pertenece a una familia de ricos y de grandes, sino a una familia que vosotros conocéis: ¡viviendo todos de su trabajo! Pero sí tengo, ciudadanos, sí tengo, como tiene cada uno de vosotros un título de nobleza y una mina inagotable: ¿sabéis cuál es? ¡El trabajo! (pág. 104)

(...)

¡Ricos y pobres en Guayana! En Guayana no hay ni debe haber esa separación ni esa guerra que en mala hora se predica entre ricos y pobres: en Guayana los pobres no están atacados por los adinerados. En Guayana los llamados pobres viven precisamente del capital de los llamados ricos, es decir, del trabajo de los ricos, porque el capital no es sino un trabajo acumulado, trabajo de ellos mismos o de sus padres o de sus antepasados, pero siempre trabajo. Tan lejos de lucha y guerra debe haber íntima alianza entre los pobres y los ricos. Suponed por un momento que los llamados ricos perdieran su capital; ¿qué sucedería? ¿cuál sería la suerte de los llamados pobres? Paralizado el comercio, el caletero no tendría quien le diese trabajo y tendría que buscar otra ocupación. (pág. 106)

¡Ciudadanos! Allá en el mundo europeo, donde no se puede vivir sino bajo techo, porque el frío mata tanto como el hambre; donde hay desigualdad de condiciones y hay clases privilegiadas; donde la tierra está totalmente distribuida y poseída por antiguos señores, de manera que al aparecer un nuevo individuo de la especie humana no puede contar con un palmo de tierra sino apenas el necesario para su sepultura; donde hay una masa exuberante de población que tiene que vivir exclusivamente del trabajo manual, y que al faltar este por cualquier perturbación se ve expuesta a morir de hambre; donde la prodigiosa invención de máquinas que ahorran el trabajo del hombre, va dejando sin ocupación y condenando a la indigencia porción de individuos y de familias que vivían del trabajo suplido por la máquina; y donde la excesiva concurrencia de jornaleros abarata el precio del jornal y hace al trabajador esclavo del capitalista que le impone la ley so pena de la vida; se conciben la quejas del proletariado; se concibe el odio de los pobres contra los ricos, de los trabajadores contra los capitalistas; se

concede la lepra del pauperismo; y se explican, ya que no se excusan, las doctrinas de socialistas y comunistas. Pero en Venezuela, y sobre todo en Guayana, donde ni los holgazanes pueden morir de hambre; donde lo que sobra es tierra y lo que falta es población; donde hay una grandísima escasez de brazos, tal que en vez de ser el capitalista quien imponga la ley al trabajador, es este quien puede imponérsela al capitalista; en Venezuela, y sobre todo en Guayana, esas doctrinas son absolutamente inaplicables: no son sino ideas disociadoras, de cuyo veneno debéis cuidadosamente precaveros. (pág. 107).

-O-

"A. F. Barberí: me hizo hoy este señor una segunda visita y muy larga (...). Me habló de su conducta con Guzmán: a veces es guzmancista, a veces contrario a Guzmán. No se lo comprendo". (Diario. Sábado 11 de marzo de 1876).

-O-

"Concurso Julián García: Redacté el acta del convenio, la cual fue aprobada por todos sin alteración alguna. ¡Qué bueno es trabajar atenido a que otro trabaje! ¡Qué ancheta!". (Diario. Lunes 13 de marzo de 1876).

-O-

"El Cura Luzardo: fui en la mañana y le advertí que no me parecía conveniente escribirle yo a Guzmán sobre la cuestión eclesiástica y guardar silencio sobre las demás que interesan tanto a Guayana". (Diario. Martes 11 de abril de 1876).

Honradez, justicia, trabajo, constancia, solidaridad, patriotismo... son los valores que se desprenden de las ideas de Ramón Isidro Montes en cualquiera de sus producciones escritas, tanto públicas como privadas. Sus ideas políticas, las cuales fomentaban el federalismo y la libertad, al igual que sus reflexiones educativas, que alentaban una instrucción conectada con la realidad sin descuidar la formación ética y ciudadana, hacen de Ramón Isidro Montes uno de los intelectuales de mayor solidez en la historia venezolana, a la par de Valentín Espinal, Cecilio Acosta y Fermín Toro, entre otros. Sin exagerar, su discurso del 27 de octubre de 1868, pronunciado en el Colegio del Estado Guayana, contiene la mejor evaluación de la educación venezolana del siglo XIX que se haya escrito en su momento y propone además una innovadora reforma a la instrucción pública, descentralizada y con miras al progreso material y espiritual de la nación:

“Es necesario instruir y educar desde su más tierna edad a los futuros ciudadanos, a fin de que conozcan sus deberes, comprendan sus derechos y sepan hacer uso de su actividad física, moral e intelectual, en provecho propio, en bien de sus semejantes, en honra y progreso de su país. La primera condición para el recto ejercicio de la soberanía en el ciudadano, es la inteligencia, la conciencia de los deberes y de los derechos en el individuo. Es preciso primero saber ser hombres para saber después ser ciudadanos. No puede aspirar justamente al mando y dirección de la sociedad, al gobierno de los demás, quien no sabe gobernarse a sí mismo.

Aquí pues, en la propagación de la instrucción pública, en la educación de la juventud, aquí, está la raíz, aquí la fuente pura de la Soberanía popular. ¡Bien hayan los pueblos y los gobiernos que construyen edificios y levantan palacios destinados a tal objeto, porque de ellos es el reino de la Democracia! (Montes, 1891: 144-145).

En este mismo discurso Ramón Isidro Montes alerta sobre el peligro de los letrados ociosos y su nefasta influencia en la sociedad. El aumento de profesiones universitarias cuyo conocimiento no tiene una utilidad práctica que dé sustento ni beneficio, como la enorme cantidad de abogados y médicos que se quedan sin clientela, terminarán siendo un factor desestabilizador para la sociedad.

“un médico o un abogado sin clientela es un ser desgraciado, en mala hora lanzado al seno de nuestra sociedad, con todos los honores de un título de Doctor adquirido a fuerza de estudios y de vigiliass; pero inútil para sus semejantes que no tienen necesidad de ocurrir a sus conocimientos profesionales, inútil para sí mismo, porque la propia toga que viste, la borla que ciñe sus sienes, le impide luego dedicarse a ningún otro género de industria o de trabajo. ¿Cómo concebir un Doctor vendiendo cintas o comestibles detrás del mostrador de una tienda, o manejando un instrumento de trabajo en el humilde taller de un artesano? De aquí surge, como una necesidad para él, la vida del empleado; de aquí la empleomanía, y de esta a la intriga y a las

revoluciones para obtener empleos, no hay más que un paso” (Montes, 1891: 153).

Ramón Isidro Montes llevó registro de los últimos 23 años de su vida en un diario, en el cual, día tras día, anotaba las impresiones cotidianas y variadas reflexiones sobre el acontecer político, cultural, económico y social de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX. Este diario, conformado por 45 cuadernos que inicia el 2 de febrero de 1866 y finaliza el 26 de mayo de 1889, 14 días antes de su muerte, contiene varios datos que pueden darnos una imagen sobre su mentalidad y sobre la vida cotidiana de la Ciudad Bolívar de mediados del siglo XIX.

No creo que haya mejor homenaje y recuerdo a su memoria que emprender la labor de edición de sus diarios, para que las palabras, las ideas y la visión de mundo de este guayanés que tanto hizo por el estado Bolívar siga perdurando en el recuerdo de sus coterráneos.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Cecilio. (1982). “Cosas sabidas y cosas por saberse”. En: *Obras completas* (II). Caracas: La Casa de Bello.
- Altamirano, Carlos. (2006). *Intelectuales: notas de investigación*. Bogotá: Norma.
- Archila, Ricardo. (1964). *Cinco discursos para cinco centenarios*. Caracas: Tipografía Vargas.
- Bigott, Luis Antonio. (1995). *Ciencia, educación y positivismo en el siglo XIX venezolano*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Bourdieu, Pierre. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Pouillon y otros. (1967) *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Briçeño de Bermúdez, T. (1993). *Comercio por los ríos Orinoco y Apure durante la segunda mitad del siglo XIX*. Caracas: Tropykos.
- Charle, Christophe. (2000). *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursores del pensamiento moderno*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Chartier, Roger. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa.
- Grases, Pedro. (1966). *Libertad de imprenta (selección 1820-1864)*. Caracas: Publicaciones de la Presidencia de la República.

- Hernández, N. (2005). "Del Orinoco al Chama o la travesía de la palabra escrita: la presencia del estado Bolívar en la Biblioteca Febres Cordero". En: *Kaleidoscopio* (Puerto Ordaz): Universidad Nacional Experimental de Guayana. (4): jul'-dic', 2005. pp. 126-133.
- Izard, Miguel. (1970). *Series estadísticas para la historia de Venezuela*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Montes, Ramón Isidro. (1891). *Ensayos poéticos y literarios*. Caracas: Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional.
- Montes, Ramón Isidro. (1866-1889). *Diarios*. 45 cuadernos manuscritos resguardados por la Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Onís, Federico de. (1955). *España en América*. San Juan: Universitarias.
- Rodríguez, Nacarid (compiladora). (1996). *Historia de la educación venezolana. Seis ensayos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Rodulfo Cortés, Santos. (2002). "El civilizador Ramón Isidro Montes". En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia. Tomo LXXXV (337): en'-mar'.
- Rojas Ajmad, Diego. (2010). "Revista Horizontes: prensa y sociedad en la Guayana del siglo XIX". En: *Boletín del Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes*. Año 4 (4): 51-67.
- Sabato, Hilda. (2008). "Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)". En: Altamirano, Carlos (editor) (2008) *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz.
- Segnini, Yolanda. (1987). *Las luces del gomecismo*. Caracas: Alfadil.
- Williams, Raymond. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.



Jatniel Villarroel
Universidad Nacional
Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz, Venezuela
jvillarroel@uneg.edu.ve

Recepción: 19-06-2013
Aprobación: 28-09-2013

La epístola Romanos (Rom B) como corpus de investigación para la retórica y la filología*

The Romans epistle (Rom B) as a corpus in rhetorical and philological research

Resumen Esta investigación expone cómo se puede abordar desde una perspectiva retórica y filológica la epístola del apóstol San Pablo a los Romanos (*Rom B*). Ésta es conocida por condensar las ideas que conforman el evangelio paulino en el siglo I d.C. El análisis retórico se orienta hacia una descripción de los elementos, formas y figuras que conforman el discurso persuasivo utilizado por San Pablo en la epístola, contrastándolo con lo expuesto por Aristóteles en la *Retórica*. En cuanto al análisis filológico, a partir de la terminología básica utilizada por el apóstol en la estructuración de su discurso, estableceremos relaciones intertextuales con las nociones de retórica clásica grecolatina que siguen la línea estilística aristotélica durante la época imperial romana. Los resultados obtenidos revelan que San Pablo es influenciado por conceptos retóricos y logra concretar un mensaje psicagógico estructurado bajo las formas propuestas por Aristóteles en *Retórica*. Por otro lado, se logra apreciar cómo en la Epístola Rom B la terminología común se reviste de significación convirtiéndose así en nuevos elementos semánticos que consolidan el mensaje ecuménico a lo largo del desarrollo discursivo de su autor.

Palabras clave: San Pablo, retórica, filología, discurso epistolar.

Abstract This research is a rhetorical and philological study of the epistle of apostle St. Paul to the Romans (*Rom B*). This letter is known for condensing the ideas that shape the Pauline gospel in the first century AD. The rhetorical analysis is geared towards a description of the elements, shapes, and figures that make up persuasive speech of St. Paul in the epistle contrasting for a part as explained by Aristotle in *Rhetoric*. As for the philological analysis, from the basic terminology used by the apostle in structuring his speech we establish relations with the notions of classical rhetoric which are based on stylistic Aristotelian during the Roman Imperial era. Results obtained reveal that St. Paul is influenced by concepts of rhetoric and achieves to clarify under a psicagogical message structured forms proposed by Aristotle in *Rhetoric*. On the other hand, it is achieved as seen in the Epistle to Rom B; the common terminology comes to be a group of new semantic elements that consolidated the unifying message throughout the development discourse of its author. **Keywords:** Saint Paul, rhetoric, philology, epistolary speech.

La estructuración de un discurso efectivo ha de suponer una labor plausible para todo aquel que así lo logre; una empresa que se vale del poder de la palabra para orientar la perspectiva del auditorio y hacerla concordar con la del que lo enuncia, o al menos con sus principios éticos; un quehacer que implica ser convincente en lo que se plantea haciéndoles pertinente a los receptores y correlativo con el emisor. Por ello, entre otras razones, consideramos importante el estudio de un texto como la epístola *Rom B* de Pablo de Tarso. Ésta ha sido usada, estudiada, y revisada por generaciones de cristianos, filósofos, literatos y filólogos desde que se dio a conocer hasta nuestros días. Aún así, es pertinente afirmar que antes de proponerse un análisis a *Rom B* debemos tener presente lo propuesto por E. Obediente en *Un ensayo de semiótica narrativa. El análisis del relato bíblico*, donde, al referirse a la interpretación de una lectura contextualizada de la Biblia, afirma que “todo lector está sometido a una cierta intertextualidad científica que implica, explícitamente o no, una posición respecto al sentido, una toma de posición frente al texto”.

Entre otros motivos, es por esto que nos hacemos copartícipes de esa emblemática tradición de estudiosos que, como Senén Vidal, han tratado de redescubrir en la actualidad esos elementos persuasivos que San Pablo tomó de la Tradición Clásica Grecolatina y que le han servido como un referente obligatorio a cualquiera que pretenda conocer las buenas nuevas de salvación que se hallan en el Nuevo Testamento. Por tal razón, la estructuración de la epístola a los *Romanos* que asumimos como corpus es la propuesta por Senén Vidal en *Las cartas originales de Pablo* denominada *Rom B: Rom 1, 1-15, 33* en la versión bíblica. No obstante, pueden confrontarse las propuestas por Charles Perrot en *Cuadernos Bíblicos*, y la de Ugo Vanni en *Las Cartas de Pablo*.

La importancia del *Corpus Paulinum* a través del tiempo

Para comenzar este apartado, consideramos necesario precisar cuál ha sido la influencia del género epistolar en los escritores cristianos en la historia; por ello, presentamos lo que al respecto ha afirmado C. Castillo:

a la tradición pagana se suma, en este sector de la literatura, ya desde su nacimiento, la tradición cristiana. El fundamento del gusto de los autores cristianos por la epístola como medio de expresión está seguramente en los mismos textos sagrados: en las epístolas paulinas, que tanta resonancia tienen en los escritos de los Padres.

Señal inequívoca de esta afición es el elevado número de cartas escritas por autores cristianos que han llegado hasta nosotros: sin entrar en la época medieval, se cuentan alrededor de 5.500 epístolas escritas en griego¹.

Por ello, S. Vidal advierte que la preponderancia del género epistolar en la tradición paulina proviene del influjo helenista en la base tradicional judía:

en el estrato más básico de las cartas descubrimos, por supuesto, la tradición del judaísmo helenista, que configuraba el mundo religioso y cultural del judío helenista Pablo, también de su conversión a la fe cristiana. De ella se sirve Pablo para expresar la nueva experiencia cristiana. Y de hecho, la profundidad de su lenguaje y de sus concepciones se debe, en gran medida, a la utilización de esa riquísima tradición judeohelenista².

Y agrega que:

las cartas paulinas son el testimonio más importante de esa tradición cristiana de los primeros tiempos. Sin ellas, no podríamos imaginar la potencia reflexiva y configuradora de esas comunidades helenistas, que, en un corto tiempo, llegaron a formular, con gran viveza, los centros fundamentales de su experiencia creyente³.

En consecuencia, los estudios acerca del epistolario paulino a lo largo de la historia resultan numerosos. Esto gracias a que Pablo de Tarso fue uno de los cristianos que más hizo uso del género epistolar para dar a conocer su mensaje redentor a las distintas comunidades de la Antigüedad. M. Simon,

1 Cita tomada por Castillo de B. Kytzler, *Lexicon der Antiquae: Philosophie, Literatur, Wissenschaft*. München, 1970.

2 S. Vidal, *Las Cartas Originales de Pablo*, Madrid, 1996, p. 36.

3 *Ibid.* p. 37.

en *Los primeros Cristianos*, sostiene que “la constitución y la difusión del Corpus paulino, *Las Epístolas*, poco conocidas hasta entonces según parece, fuera de las comunidades a las que fueron destinadas, se han convertido en patrimonio de la Iglesia universal⁴”. Ello porque sus escritos resumen con eficacia las ideas, doctrinas y creencias más relevantes del evangelio cristiano desde el siglo I d.C. hasta nuestros días.

Además, en cuanto a los escritos epistolares del *Nuevo Testamento*, las misivas de Pablo son las más abundantes y de las más estudiadas. Senén Vidal lo justifica afirmando que “es natural que las comunidades conservaran la carta que Pablo les dirigió. Tenían carácter de autoridad para ellas, ya que se trataba de las cartas del ‘emisario’ (apóstolos)”⁵.

Otro aspecto concerniente a la relevancia histórica de las misivas de San pablo que podemos resaltar es lo que Ugo Vanni denomina “el paulinismo”⁶, es decir, la corriente que Pablo emprendió a favor del evangelio predicado por él mismo, cuya influencia llegó hasta la Patrística⁷. Senén Vidal, en *Las cartas originales de Pablo* se refiere a este movimiento como “la escuela que Pablo formó en torno a él en sus centros misionales más importantes, especialmente en Corinto y Éfeso”. Por ello, ambos autores concuerdan en que se trataba de una “escuela” que procuraba conservar y fomentar la tradición paulina expresada en la doctrina de sus cartas.

Pablo de Tarso como autor

A partir de *Hch 22, 3* tenemos referencias acerca de la formación de Pablo por parte de un doctor de la ley llamado Gamaliel⁸, no obstante, estudiosos como Klaus Haacker en *The Cambridge Companion to St. Paul*⁹, Rinaldo Fabris

4 M. Simon, *Los primeros cristianos*, Barcelona, 1993, p.38.

5 *Las cartas originales...* Op. cit. p. 14.

6 Cf. *Las cartas de Pablo*, Op. cit. p. 18.

7 *Ibid.*

8 Cf. *Hch 5, 34*. Aquí Gamaliel es presentado como un fariseo venerado por todo el pueblo.

9 J. D. G. Dunn, *The Cambridge Companion to St. Paul*, Cambridge, 2004. pp. 21-23

en *Para Leer a San Pablo*¹⁰ y, Ugo Vanni en *Las Cartas de Pablo*¹¹, entre otros, nos ofrecen informaciones específicas acerca del nacimiento, educación, cosmopolitismo y formación cultural y religiosa del Apóstol.

En ellas los autores destacan que Pablo tiene una influencia de la cultura helenística en cuanto al uso de la lengua y los modos expresivos griegos, una identificación con el marco político y administrativo romano aún siendo hebreo de nacimiento y religión. De allí que sus cartas están enmarcadas dentro de una amplia tradición helenista.

Por ello, una de las formas en que se ha abordado el estudio del epistolario paulino es a través del estudio de las expresiones que contiene su mensaje y esto se debe a que la terminología cristiana a partir del I d.C. se ha caracterizado por dos aspectos principales: por un lado la tendencia que se tenía de usar palabras griegas para aquellos términos que el cristianismo primitivo había tomado del hebreo del Antiguo Testamento y, por otro, la inclusión de nuevas acepciones de voces del uso común de la lengua griega, a fin de darles una connotación adecuada al mensaje salvífico que estos predicaban¹²; así, es comprensible que los estudios concernientes al discurso cristiano hayan tomado tales direcciones.

Romanos B en tanto que corpus para una investigación

La epístola *Rom B* no solo es reconocida por su carácter discursivo, cuya finalidad se basa en las intenciones de Pablo en “compendiar su doctrina

10 *Para leer a San Pablo*, Colombia, 1996. pp. 35-41.

11 U. Vanni, *Las cartas de Pablo*, Buenos Aires, 2002. pp. 9-12.

12 Cf. G. Filoramo y Otros, *Historia de las religiones*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 159. “el término *iglesia* tiene un origen bíblico, que se remite al hebreo *qahal*, que en Antiguo Testamento designaba al pueblo de Dios reunido para el culto o para la guerra. Los primeros cristianos, queriendo subrayar su continuidad para denominar a sus nuevas comunidades recurrieron al término *ekklēsia*, que en el griego helenístico designaba a la asamblea popular”. Aquí se ejemplifica cómo era la adaptación de estos cambios de vocabulario en aquel entonces y su posterior aceptación entre la comunidades seguidoras de Cristo. Igualmente, de entre muchos otros, tenemos el ejemplo recogido por C. Perrot en su trabajo “La carta a los Romanos” en *Cuadernos Bíblicos*, Estella [Navarra], 1994, p. 17. “En la época helenista, la dirección de una carta comprende la mención del mitente y del destinatario, seguida de un breve saludo (en griego *chairé*) [...] Pues bien en Rom, más aún que en sus otras cartas, Pablo desarrolla curiosamente esta dirección cristianizando sus elementos”.

teológica”¹³, sino también porque ésta resume el mensaje paulino de las buenas nuevas de salvación y además ha sido preparada, acorde con las estrategias retóricas helenísticas, para guiar o convencer a un auditorio con el que su autor no ha tenido contacto directo ni conoce personalmente para el momento de la escritura de la carta¹⁴, conformando así un cuerpo de estudio altamente adecuado para resaltar los aspectos estilísticos que constituyen el mensaje cristiano del siglo I. La carta ha sido preparada también para destacar las estrategias persuasivas de las que se vale su autor a fin de lograr sus fines y determinar la nueva significación con que se revisten términos comunes del griego koiné para enfatizar el mensaje cristiano redentor.

Cabe resaltar que cuando hablamos de *Rom B* nos referimos solamente, acorde con el modelo bíblico, desde el capítulo 1 hasta el capítulo 15 de la carta, debido a que como afirma U. Vanni “surgen notables problemas textuales y críticos literarios [...] Rom. 16 sería la parte restante de una (de otra forma perdida) carta escrita en Éfeso.”¹⁵

A lo ya expuesto podemos agregar que *Rom B* representa un compendio del sincretismo cultural que abarcaba al Imperio Romano, del que fue copartícipe la expansión del cristianismo. En cuanto a Pablo como autor del *corpus*, notamos a través de esta epístola que éste:

usa el griego con desenvoltura y de una manera personal; no le son extrañas las formas de la diatriba, ni las figuras de la retórica contemporánea y se revela lingüísticamente creativo [...] y [...] a los Romanos les escribió la carta más comprometida, síntesis de su evangelio¹⁶.

13 Cf. S. Centeno, “Retórica e ideología en la Carta a *los romanos* de Pablo de Tarso. El argumento de la fuerza de la fe frente a la falta de fe en los argumentos”, *Eikasía*, Oviedo, 16 (2008), p. 87.

14 R. Fabris, *Para leer a San Pablo*, Santa Fe de Bogotá, 1996, p. 141. “La Carta a los romanos, de hecho, es la única entre sus cartas auténticas que está dirigida a una iglesia que él no ha fundado ni visitado todavía”.

15 U. Vanni, *Las cartas originales de Pablo*, Buenos Aires, pp. 59-61.

16 U. Vanni, *Las cartas originales...*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

Cabe, de la misma manera, hacer notar que es reconocible la cuidada estructuración de Rom B acorde al modelo helenístico de la Época Imperial siendo, inclusive, de gran influencia en épocas posteriores.

La estructura de una carta grecorromana se asemeja a un discurso, enmarcado por una salutación y un cierre elogioso. En la mayoría de las cartas elaboradas, en Romanos por ejemplo, la salutación toma cualidades retóricas y ella misma enuncia tópicos, una tradición continuada por otros escritores tempranos como Ignacio de Antioquía¹⁷.

Así, de manera sumarial, Senén Vidal redefine la carta Rom B de la siguiente manera:

Se puede considerar como una recopilación de la reflexión fundamental de Pablo y de su 'escuela' [...] es fundamentalmente una carta "deliberativa", que intenta convencer: con ella, Pablo quiere preparar su próxima visita a la comunidad de Roma y recomendar su futura misión en el hemisferio occidental del Imperio¹⁸.

La filología clásica y el género epistolar

Creemos que la filología ha servido, y sin duda sirve aún, para determinar y redescubrir, a través de la palabra misma, todos aquellos mensajes que el ser humano ha dejado o utilizado en momentos específicos para expresar la interiorización de su entorno, la percepción del mundo que conoce, los misterios de lo que desconoce y los soliloquios de su espíritu observador. Además, consideramos que "el hecho de que la palabra llegue cada vez a más oyentes, a más personas que puedan interpretarla, es un beneficio indudable para la comunicación de la sociedad"¹⁹ y la filología es la herramienta para

17 G. Kennedy, *New Testament interpretation through rhetorical criticism*, Santa Barbara, 1984, p. 141.

18 S. Vidal, *Op. cit.*, p. 371.

19 T. Albaladejo, "Retórica, tecnologías, receptores", *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Madrid, 1 (2001), p. 14.

su pertinente comprensión. Por ello nos parece adecuado citar lo expuesto por G. Righi:

la filología es ese interés por conservar los textos, ese afán por fijar con exactitud los documentos, por establecerlos y documentarlos para poder describir fidedignamente y reproducirlos de un modo sensible como depósitos de la sabiduría cierta del pasado²⁰.

En lo referente al género epistolar afirmamos que, efectivamente, es un medio comunicativo de alcance específico cuyo discurso está estructurado con fórmulas particulares acorde a su intencionalidad.

Carmen Castillo en "La epístola como género literario"²¹ precisa, entre otros, tres aspectos que consideramos convenientes incluirlos en nuestro estudio.

Primeramente, tenemos el concepto de epístola y su uso en la Antigüedad:

con el nombre de epístola designamos un conjunto literario de forma y contenido muy heterogéneos [...]La primera mención de una carta que encontramos en la literatura griega es la que se hace en la Iliada (VI 168): Proteos, engañado por su esposa Antea –la divina Antea-, entrega a Belofronte una carta para su suegro, el rey de Licia. Proteos cree tener un rival en Belofronte y le hace portador de una carta funesta 'en la que se leían signos de muerte' [...] A partir del siglo v, el género epistolar es utilizado por los filósofos griegos para la exposición de sus doctrinas, y más tarde también para la exposición de temática especializada.

En segundo lugar, la autora nos presenta una aclaratoria acerca del género epistolar y su concepción en la Antigüedad:

frente al abundante material de que disponemos para definir la función y la tipología de los discursos retóricos, son escasísimas las indicaciones que los antiguos nos proporcionan respecto al arte de escribir epístolas,

20 g. Righi, *Historia de la Filología Clásica*, Barcelona, 1969, p. 13.

21 C. Castillo, "la epístola como genero epistolar", *Estudios Clásicos*, Madrid, 73 (1974), pp. 429-435.

de forma que no puede hablarse de un cuerpo coherente de doctrina referida específicamente a esta esfera del quehacer literario.

Sin embargo, L. Pernot afirma que:

la época helenística nos ofrece una apreciación sobre la epistolografía o teoría de la carta que se debe a Demetrio. Hasta el fin de la Antigüedad este problema quedó casi al margen de la teoría retórica propiamente dicha. El tratado de Demetrio Sobre el Estilo es el primer texto conservado sobre la cuestión, el tema se ha enfocado bajo la forma de excursus a propósito del estilo epistolar, que él concibe bajo las especies de cartas familiares y que suponen libertad, favor, ausencia de pompa o de objetivo didáctico, extensión moderada y, sobre todo, amistad, adaptación al destinatario y la presencia del otro en su texto, porque la carta es casi la imagen de su alma que cada uno traza²².

Tercero, en cuanto a la influencia de este género en los escritores cristianos tenemos lo afirmado por C. Castillo:

a la tradición pagana se suma, en este sector de la literatura, ya desde su nacimiento, la tradición cristiana. El fundamento del gusto de los autores cristianos por la epístola como medio de expresión está seguramente en los mismos textos sagrados: en las epístolas paulinas, que tanta resonancia tienen en los escritos de los Padres.

Señal inequívoca de esta afición es el elevado número de cartas escritas por autores cristianos que han llegado hasta nosotros: sin entrar en la época medieval, se cuentan alrededor de 5.500 epístolas escritas en griego²³.

Por ello, S. Vidal advierte que la preponderancia del género epistolar en la tradición paulina proviene del influjo helenista en la base tradicional judía:

en el estrato más básico de las cartas descubrimos, por supuesto, la tradición del judaísmo helenista, que configuraba el mundo religioso

22 L. Pernot, *La Rhétorique dans L'Antiquité*, Paris, 2000, pp. 94-95.

23 *Op. cit.*, la cifra tomada por la autora de B. Kytzler, *Lexicon der Antike: Philosophie, Literatur, Wissenschaft*. München, 1970. El subrayado pertenece al autor.

y cultural del judío helenista Pablo, también de su conversión a la fe cristiana. De ella se sirve Pablo para expresar la nueva experiencia cristiana. Y de hecho, la profundidad de su lenguaje y de sus concepciones se debe, en gran medida, a la utilización de esa riquísima tradición judeohelenista²⁴.

Y agrega que:

las cartas paulinas son el testimonio más importante de esa tradición cristiana de los primeros tiempos. Sin ellas, no podríamos imaginar la potencia reflexiva y configuradora de esas comunidades helenistas, que, en un corto tiempo, llegaron a formular, con gran viveza, los centros fundamentales de su experiencia creyente²⁵.

Por último, para referirnos a la manifestación literaria de la carta como recurso de transmisión ideológico recurrimos a las nociones propuestas por E. Mejías en *Praxis Filosófica*:

el género epistolar se constituyó en una amplia tradición en el mundo antiguo, a tal punto, que llegó a convertirse en el instrumento más apropiado para comunicar asuntos de toda índole, desde los más cotidianos hasta aquellos que representaron un gran interés, tanto en el ámbito político, religioso, como en el social y filosófico [...] el género epistolar comporta indudablemente una tópica, configurada en la formalidad de la norma social y en el campo de lo convencional²⁶.

Teniendo presente lo hasta ahora expuesto, reiteramos la factibilidad de la filología; pues entendemos que su aplicación al género epistolar formaliza una interdisciplinariedad necesaria y objetiva que permite redescubrir tanto la función como el trasfondo social y cultural de los textos.

24 S. Vidal, *Las Cartas Originales de Pablo*, Madrid, 1996, p. 36.

25 *Ibid.* p. 37.

26 E. Mejías, "La carta de Epicuro a Meneceo: Objeto de transmisión de una doctrina", *Praxis Filosófica*, Cali, 25 (2007), p. 82.

Las cartas paulinas estudiadas desde la retórica

En cuanto a este aspecto, primeramente, hacemos referencia a *The Cambridge Companion to St. Paul* editado por James D. G. Dunn²⁷, pues hace énfasis en los estudios retóricos a las epístolas paulinas a partir del siglo XX, determinando como importantes las intervenciones en este tipo de estudios a J. B. Lightfoot y a J. Weiss. De igual modo, son destacadas las propuestas de H. D. Betz y su estudio retórico a los Gálatas a principio de los 80 y, posteriormente, las de G. A. Kennedy quien propone un análisis retórico grecorromano a pasajes específicos del Nuevo Testamento en su obra *New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism*²⁸.

Estos autores concuerdan en que:

el análisis de las cartas de Pablo en cuanto a retórica se basa en una serie de deducciones: a) es fuerte la evidencia de que esas cartas fueron substitutas de la comunicación oral; b) esas cartas revelan al apóstol Pablo tratando de convencer o persuadir a sus convertidos de varias cosas, y el antiguo arte de la persuasión era la retórica; c) Pablo vivía en un ambiente saturado de retórica, un ambiente en el cual la retórica era un sello referencial en el curriculum tanto para la educación primaria como la secundaria²⁹.

Por su parte, C. Perrot³⁰ afirma que la argumentación de San Pablo es altamente meticulosa al punto de reclamar una especial atención de su auditorio y lograr verosimilitud a fin de que su discurso no sea rechazado. De modo similar, tenemos los comentarios de Fliche y Martin en *Historia de la Iglesia. La Iglesia del Imperio*³¹, así como en *Historia de la Iglesia. Nacimiento de la Iglesia*³², quienes también concuerdan en que el habla de Pablo es cuidada

27 Cambridge, 2004.

28 H. D. Betz, *Galatians*, Philadelphia, 1979; G. A. Kennedy, *New Testament Through Rhetorical Criticism*, Santa Barbara, 1984.

29 J. Dunn, *The Cambridge Companion to St. Paul*, *Op. cit.* pp. 263-264.

30 "La carta a los Romanos en la controversia moderna" (*Cuadernos Bíblicos*), Estella [Navarra], 1994. Pp. 5-6.

31 pp. 444-447.

32 pp. 187-188.

y demuestra que fue educado en una escuela. Además, estos agregan que, a pesar de que el Apóstol no conocía a la comunidad personalmente, refleja madurez en su prédica basada en la libertad y nueva identidad en Cristo. Esta nueva forma de identidad salvadora fundamentada en la esperanza por medio de la fe se extenderá de forma decisiva a los gentiles, tal como lo afirma, entre muchos otros, G. Filoramo en su *Historia de las religiones*³³, quien agrega que gracias a ello el cristianismo continuó su expansión por las ciudades helenísticas del Imperio.

Siguiendo tales premisas, vemos que Rinaldo Fabris, en dos de sus obras dedicadas a Pablo de Tarso³⁴, dice que Pablo impregna de sentimientos sus escritos a fin de ser puntual y no dejar sitio para la ambigüedad no intencionada en su discurso, lo que acompaña con una argumentación precisa. Específicamente, Fabris sostiene que en la carta a los Romanos el mensaje se centra en sintetizar el evangelio que Pablo le ha presentado a las demás comunidades. Este mensaje posee características particulares que lo hacen plenamente personal al incluirlos como colaboradores en sus viajes, por ejemplo.

Desde otra perspectiva, la investigadora Marta Sordi en su libro *Los cristianos y el imperio romano*³⁵ dice que Pablo no sólo cuida su discurso sino que para evitar controversias en cuanto a la antonimia judíos/griegos, griegos/bárbaros entre otras clases sociales propone en su mensaje la noción de un hombre nuevo basado en la fe en Cristo, totalizando así a los creyentes en una sola etnia, la de Cristo. Como dato extra incluye que "Pablo, en el discurso del Aerópago (Hch 17, 22ss.) es el primero que señala a los cristianos este tipo de acercamiento a la cultura clásica"³⁶.

En cuanto a esta mencionada relación de Pablo con la cultura clásica grecolatina, S. Centeno en "Retórica e ideología en la Carta a los Romanos de

33 G. Filoramo, M. Massenzio, M. Raveri y P. Scarpi, *Historia de las religiones*, Barcelona, 2000. pp. 157-159.

34 *Para leer a San Pablo*, Bogotá, 1996 y *Pablo el apóstol de las gentes*, Caracas, 1999.

35 Madrid, 1988.

36 *Los cristianos y el imperio...*, Op. cit., p. 150.

Pablo de Tarso³⁷ dice que potencialmente la epístola, tanto en Pablo como en los epicúreos de su época, era utilizada para exhortar y compendiar su teología, uso que solía dársele en la Antigüedad a las misivas para dar a conocer y/o expandir doctrinas³⁸. Sin embargo, M. Simon en *Los primeros cristianos*³⁹ sostiene que para Pablo la salvación se relaciona directamente con el conocimiento, viniendo a ser “poder de Dios” para los creyentes, poder de sabiduría que ha sido recibido por él a través del Cristo mismo, determinando así una conexión recíproca entre teología, conocimiento y mística en el mensaje esperanzador paulino.

En cambio, para Pierre-Marie Beaude en “Las Cartas del Nuevo Testamento”⁴⁰, Pablo es comparado con un pedagogo que guía a los creyentes hacia el maestro, en este caso, hacia Cristo, no imponiéndoles nada sino conduciéndoles, pues su intención no es ser el maestro ni imponerles cosa alguna, sino procurar que ellos tomen la decisión más acertada. Carmen Castillo, en “La epístola como género literario”⁴¹, afirma que para ello San Pablo “desarrolla el tópico del *videre animo* de una manera peculiar, a través de una antítesis: ausente en el cuerpo pero no en el espíritu” por lo cual logra ser más efectivo y llegar a un mayor público.

Villarroel y Mejías en el 2009 observan, además, que la fuerza persuasiva de la epístola no se fundamenta sólo en la *praescriptio* o salutación inicial (v. 1, 1-7) y la salutación final o *peroratio* (v. 15, 14-33), que son propios del género epistolar y no podemos obviar, puesto que nos han permitido identificar el destinatador y los destinatarios, y definir entre ellos relaciones y posibles connivencias a partir de las cuales se ejerce la persuasión. Pues consideramos que la acción de gracias (v. 1, 8-17) que el Apóstol dirige a sus destinatarios, conforme a la convención de las epístolas del Nuevo Testamento, constituye

37 En *Eukasia*, Buenos Aires, 2008.

38 Para mayor información relacionada con el uso epistolar con fines doctrinales entre los epicúreos Cf. E. Mejías, “La carta de Epicuro a Meneceo: Objeto de transmisión de una doctrina”, en *Praxis Filosófica*, (2007): p. 82.

39 Buenos Aires, 1993.

40 En *Cuadernos Bíblicos*, 1978.

41 En *Estudios Clásicos* 73, (1974): p. 440.

una manera eficaz de construir la argumentación, reuniendo el pronombre “yo” con el “vosotros” y haciéndolos extensivos a “nosotros” en una plegaria conjunta a Dios en referencia a su fe. Esta acción de gracias se establece de manera más explícita para transmitir ese mundo de valores que Pablo les ofrece y que deben poner en práctica, disponiendo así, la intención de acogida de su propuesta.

Ahora bien, para finalizar esta parte, recurrimos a la ya mencionada obra de G. Kennedy, *New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism* y decidimos ubicarla al final porque en ella el autor tiene una perspectiva que, en cierto sentido, los demás no logran resaltar y ésta es atribuir al discurso paulino no sólo el hecho de ser un discurso deliberativo sino que le otorga características plenamente pertenecientes al discurso epidíctico y, además, destaca en la carta la utilización por parte de Pablo del discurso retórico con estructura de anillo encerrada en una fina articulación que deja entrever el punto de vista del autor en relación a lo apropiado para su audiencia.

En consecuencia, la revisión de estos estudios sirve para establecer conexiones que delimitan una relación entre el discurso de Pablo en Rom B y las corrientes literarias y estilísticas grecorromanas que influyeron en el mensaje cristiano del siglo I d.C.

Romanos B: un objeto de estudio con pertinencia investigativa.

Sabemos que, debido a su facilidad y flexibilidad, la carta se convirtió en un género de amplia difusión en la época helenística; por ser eminentemente comunicativa y sustituta del diálogo oral, en cuanto tal, remite a la presencia y comunión entre las personas y entendemos la factibilidad de hacer estudios tanto retóricos como filológicos al Corpus Paulinum que sean comparados con otros análisis de tipo retóricos y literarios aplicados a la literatura bíblica con la finalidad de exponer nuevos resultados en relación a conclusiones anteriores. De la misma manera, consideramos que la carta ofrece un amplio margen de acomodación que puede adoptar diversas formas, e

incluso absorber otros géneros literarios. De allí que la carta como mensaje comunicativo opera por medio de la palabra (logos) y de la persuasión. La palabra fue importante en la difusión de la nueva religión, y por medio del análisis retórico se puede precisar y descubrir la función de ese mensaje, así como el trasfondo social en el que se produce; porque, como bien sabemos, la retórica no pretende abarcar solamente el campo del discurso político sino que se extiende también a todas las composiciones literarias.

Por lo tanto, la epístola Rom B a pesar de su carácter ecléctico y religioso, condensa, de manera clara y puntual, elementos primordiales de la retórica clásica grecolatina cuyos fundamentos podrían hallarse en principios aristotélicos propuestos en la Retórica.

Por otra parte, al hacer un análisis retórico del Corpus Paulinum se puede comprobar la función social de la retórica y su eficiencia al emitir determinados mensajes entre los individuos involucrados en una misma problemática social; pues ésta, como disciplina que busca la eficacia comunicativa, constituye un método de producción del discurso persuasivo fundado en un “saber hacer” que se dirige al estudio de la naturaleza y el funcionamiento de la palabra. Este planteamiento está en concordancia con el ámbito de la filología en cuanto esta disciplina “es y quiere ser comprensión crítica e histórica, interpretación de la palabra, de los sentimientos, de las ideas de un escritor...”⁴².

Asimismo, se puede corroborar que la retórica se puede extender a otras formas de discurso y a otros aspectos del lenguaje y por tanto, relacionarla con la literatura. Precisamente, en este marco hemos situado el análisis de la epístola Rom B, ya que ésta se presenta en la dimensión socio-histórica del mundo antiguo y, como expresión de la realidad histórica, es un texto que encuentra su lugar en ese ámbito cultural. En tal espacio Pablo transmite su mensaje cristiano y consciente que debe abrirse a esa cultura grecorromana, incluso por razones prácticas, su discurso está estructurado

42 G. Righi, *Historia de la Filología Clásica*, Barcelona, 1969, p. 14.

fundamentalmente bajo los lineamientos de esta retórica. Sin embargo, en su esencia, el mensaje paulino se diferenci6 del discurso grecolatino en cuanto que el mensaje cristiano anuncia “una verdad revelada,... apoyándose en una proclamación (kerúgma) autorizada”⁴³.

Para finalizar, consideramos menester dar a conocer que aún hay múltiples maneras de abordar el Corpus Paulinum acorde a las distintas necesidades e inquietudes que alguien desee plantear, refutar o resolver. De igual modo, destacamos que, inclusive, teniendo en cuenta las especificidades de nuestra propuesta, es posible ampliar los conocimientos y perspectivas en lo que concierne al mensaje cristiano impulsado por San Pablo en el siglo I d.C. por medio de análisis de muchas otras fuentes que debido a lo moderado de nuestra investigación no pudimos ni ambicionamos lograr en lo ya presentado. Procuramos, en el mejor de los casos, servir de premisa para alentar próximos estudios relacionados con el análisis del discurso epistolar cristiano, no pretendiendo que se haya dicho todo sino en miras a nuevas interpretaciones que la inagotable fuente de la filología y todas las áreas del conocimiento que ella abarca nos permita conocer.

Referencias bibliohemerográficas

Ediciones y fuentes de la Antigüedad

Aristóteles. (2001). *Retórica*. Trad. española de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid.

La versión griega de Retórica fue tomada en su versión electrónica de W. D. Ross, *Ars Rhetorica*. Aristotle, Oxford, Clarendon Press, 1959. Disponible en <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:text:1999.01.0059>.

Los textos y ediciones en griego serán tomados de sus respectivas versiones digitales provistas Tufts University ubicados en <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?> y de La Biblia de Jerusalén versión electrónica disponible en <http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=307&capitulo=4264>.

Estudios sobre Retórica

G. Kennedy. (1984). *New Testament Interpretation trough Rhetorical Criticism*, Chapel Hill UNC Press, Santa Barbara.

L. Pernot. (2000). *La Rhétorique de l'Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, Les Belles Lettres, Paris.
_____, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Librairie Général Française, Paris.

⁴³ Pernot, *La Rhéorique de l'Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, Paris, p. 269.

Estudios específicos sobre Género Epistolar

- C. Castillo. (1974). "La epístola como género literario: De la Antigüedad a la Edad Media latina", en *Estudios Clásicos*, 73: 426-442.
- C. Perrot. (1994). "La carta a los Romanos", en *Cuadernos Bíblicos*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra).
- E. Mejías. (2007). "La carta de Epicuro a Meneceo: objeto de Transmisión de una doctrina", en *Praxis Filosófica*, 25: 81-96.
- P. M. Beaudé. (1978). "Las Cartas del Nuevo Testamento", en *Cuadernos Bíblicos*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra).

Estudios sobre cristianismo

- A. Fliche., V. Martín, y AA. VV. (1977). *Historia de La Iglesia, El nacimiento de La Iglesia*. Trad. castellana de Manuel Ureña Pastor, EDICEP, Valencia, España.
- G. Filoramo Y AA. VV. (2000). *Historia de las religiones*. Trad. española de María Pons, Crítica, Barcelona.
- M. Simon. (1993). *Los primeros cristianos*. Trad. española de Manuel Lamana, EUDEBA, Buenos Aires.
- _____ (1977). *Historia de La Iglesia, La Iglesia del Imperio*. Trad. castellana de Miguel Oliver R. y Francisco Avellá, EDICEP, Valencia, España.
- M. Sordi. (1988). *Los cristianos y el imperio romano*. Trad. española de Armanda Rodríguez Fierro, Ediciones Encuentro, Madrid.

Estudios específicos acerca de San Pablo

- J. D. G. Dunn. (2004). *The Cambridge Companion to St. Paul*. Cambridge University Press, Cambridge.
- J. Villarroel y E. Mejías. (2009). *Retórica de lo invisible: los elementos persuasivos de San Pablo*, en 1 Rom, Universidad de Los Andes, Mérida.
- P. M. Beaudé. (1978). "... Según Las Escrituras", en *Cuadernos Bíblicos*. Trad. española de Nicolás Darrical, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra).
- R. Fabris. (1996). *Para leer a San Pablo*. Trad. española de Augusto Aimar, Borla, Colombia.
- S. Centeno. (2008). "Retórica e ideología en la carta a los Romanos de Pablo de Tarso. El argumento de la fuerza de la fe frente a la falta de fe en los argumentos", *Eikasia*, Revista de filosofía, 16: 39-104.
- _____ (1999). *Pablo el apóstol de las gentes*. Trad. española de Martín Gil Plata, Editorial Torino, Caracas.
- S. Vidal. (1996). *Las cartas originales de Pablo*. Trotta, Madrid.
- U. Vanni. (2002). *Las cartas de Pablo*. Trad. española de Néstor Dante S., Editorial Claretiana, Buenos Aires.

Estudios Generales

- E. Obediente Sosa. (1982). *Un ensayo de Semiótica Narrativa. El Análisis del Relato Bíblico*. Universidad de Los Andes, Mérida.
- G. Righi. (1969). *Historia de la Filología Clásica*. Trad. española de J. M. García de la Mora, Labor, Barcelona.



Álvaro Molina D'Jesús
Universidad Nacional
Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz, Venezuela
amolina@uneg.edu.ve

Recepción: : 15-06-2013
Aprobación: 22-11-2013

Breve introducción al problema de la Representación simbólica en el Arte desde la perspectiva de la filosofía hermenéutica

Brief introduction to the problem of symbolic representation in art from the perspective of philosophical hermeneutics

Resumen En el siguiente artículo se hace una breve introducción acerca de los problemas que encierran para la filosofía del arte, especialmente desde los aportes realizados por Gadamer en el campo de la hermenéutica, las categorías de Representación Simbólica, Símbolo y Reconocimiento. En este sentido el artículo presenta sucintamente los resultados encontrados en torno a tres cuestiones que responden a preguntas que se consideran fundamentales en cuanto a la reflexión filosófica sobre esta temática, las cuales serían, a saber: ¿Qué es el arte hoy, y cómo es posible comprenderlo?, ¿Será posible acceder a conocimientos a través del arte? Y finalmente, ¿Qué es lo simbólico en el arte?

Por el talante de las preguntas abordadas, el texto siguiente se limita dar una breve síntesis en cuanto a los principales hallazgos encontrados, y los aportes más relevantes que el autor realiza en este campo de indagación filosófica.

Palabras clave: Representación, arte, símbolo, reconocimiento, hermenéutica.

Abstract The following article provides a brief introduction about the issues they hold for the philosophy of art , especially from the contributions made by Gadamer in the field of hermeneutics , the categories of Symbolic Representation , Symbol and recognition is done . In this sense the paper presents briefly the results found in three issues that respond to questions that are essential in terms of philosophical reflection on this issue , which would be as follows : what is art today , and how can understand ? , Is it possible to access knowledge through art ? And finally , what is the symbolic in art?

For the spirit of the questions addressed , the following is limited to a brief summary about the main findings , and the most important contributions that the author makes in this field of philosophical inquiry .

Keywords: Representation, art, symbol recognition, hermeneutics.

El trabajo de indagación que vamos a presentar a continuación fue realizado en el campo de la filosofía hermenéutica, especialmente en torno a la noción de representación simbólica propuesta por Hans-Georg Gadamer, en su obra *La Actualidad de lo Bello* y en algunos de sus postulados planteados en *Verdad y Método*.

Este trabajo surgió como producto de las interrogantes y perplejidades a las que nos hemos enfrentado en el desarrollo de nuestra actividad profesional como docente, historiador y curador en el campo del arte. Es en este sentido en el que, en la reflexión de Gadamer acerca de lo simbólico en el arte, creemos haber encontrado algunas claves que consideramos fundamentales en la aproximación y comprensión del mundo del arte contemporáneo, con todas las dificultades que ello entraña.

Las principales dificultades a las que nos referimos consisten en el universo polisémico y formalmente disímil de algunos de los productos y prácticas que son aceptados hoy día como arte, los cuales producen en el espectador una sensación de vacío, de encontrarse ante objetos que les resultan imposturas o caprichos, más que obras de arte que permitan alguna comprensión.

Nuestra indagación surge como respuesta ante esta perplejidad que genera la supuesta incapacidad de buena parte del arte de hoy de iniciar un diálogo con sus espectadores, impidiéndoles aproximarse a lo que aquel tiene para decir; en suma, ante la dificultad de aprehender lo que llamamos arte hoy día y el sentido que éste tiene para nuestra cultura. Por ello dirigimos nuestra mirada al pensamiento de Gadamer, pues, a nuestro entender, es él quien con su reflexión acerca de la hermenéutica filosófica puede brindarnos las claves para responder a preguntas tales como:

¿Qué es el arte hoy, y cómo es posible comprenderlo?,

¿Será posible acceder a conocimientos a través del arte? Y finalmente,

¿Qué es lo simbólico en el arte?

A continuación, realizaremos una síntesis de los aspectos centrales de nuestra indagación así como de las conclusiones principales a las que derivamos en cada uno de ellos, siguiendo la secuencia en la que se presentan nuestras interrogantes.

I. La intuición del arte

Ante la perplejidad que causa la complejidad del universo de prácticas y productos que se denominan como arte, y la enorme cantidad de caminos sin salida que implica una pregunta como ¿qué es el arte?, lo que nos queda es preguntar por lo que es común a todas esas prácticas, a la vez que buscamos identificar cuáles son los elementos que las cohesionan dotándolas de sentido.

En el marco de esa indagación, hallamos el planteamiento de Gadamer, quien explica cómo, tratando de dar cuenta del fenómeno del arte, encontró un punto en que se hizo necesario ampliar su concepción ontológica, incorporando algunos elementos que permitían una mejor comprensión del mismo. El primero de estos elementos, como expone Gadamer, sería la lingüisticidad de la obra de arte, la cual se basa en el hecho de que en principio una obra dice algo para alguien; en este sentido Gadamer advierte que el lenguaje de la obra de arte no debe confundirse con su técnica o medio de expresión, con lo cual nos orienta hacia el tipo de indagación que debemos realizar en este plano sobre lo lingüístico en la obra de arte. La primera consecuencia que permite esta orientación gadameriana es que nos aproxima a nuestro campo de estudio desde una perspectiva hermenéutica. Es por esto que en nuestra propia investigación exploramos un poco más el sentido que da Gadamer a la orientación sobre la lingüisticidad de la obra de arte; este punto nos sirve de puente hacia el camino que él traza entre su noción de «Juegos de arte» y la de «Juegos del lenguaje» de Wittgenstein, lo cual realizamos considerando las indicaciones del propio Gadamer, con la convicción de que esta última categoría permite pensar el arte de forma ontológica, a partir de las nociones de «aires de familia» y «juegos de

lenguaje», definiendo las normas de uso del arte a partir del contexto en el cual se le encuentra y su historia.

Ahora bien, a partir de esta noción de aires o rasgos de familia, además de la condición lingüística, ¿qué otro elemento es posible hallar que sea común en las prácticas del arte? Con Gadamer, que a su vez sigue a Platón, encontramos que el acto de producir es uno de estos elementos que ontológicamente le corresponde de suyo a toda obra de arte, pues toda obra, todo producto, toda práctica de arte, refiere un hacer, algo sale a la luz y cobra nueva existencia. Otro rasgo común a las obras de arte, es el de su finalidad, el telos al que se encuentran destinadas. La obra de arte en sí es un producto, pero además desde su origen está destinada a existir para un uso, y este uso es llevado a cabo por alguien. De ahí que debemos también conducir nuestra mirada filosófica al hecho de que, de acuerdo con Gadamer, el arte es para ser usado, y siempre su destino es el ser para alguien.

Otra consideración importante sobre el arte, propio a todas las prácticas artísticas es el hecho de que la obra existe en un horizonte lingüístico, que es común a un grupo cultural. Ese ser para alguien implica comunidad, existe un destinatario original de la obra que es quien la sabe usar, pues maneja su lenguaje, toda recepción fuera de esa comunidad lingüística requiere de un esfuerzo hermenéutico especial acompañado de una reflexión detenida sobre sus posibles implicaciones.

El siguiente rasgo común del arte que Gadamer sustrae del pensamiento de los antiguos griegos, especialmente de Aristóteles, es que toda obra de arte es siempre mimesis, esto es, de acuerdo con la interpretación que hace Gadamer, toda obra de arte es una representación. Desde esa perspectiva, abordamos la tarea de determinar cómo la noción de mimesis, la antigua palabra helénica, adquiere, de acuerdo con Gadamer, un sentido muy especial en el que muda su significado hacia cierta forma de representación.

En este sentido buscamos aclarar cómo para los antiguos griegos la mimesis refería a un cierto tipo de saber hacer humano, aquél considerado como episteme poietike (Gadamer, 1981:11), el cual permite que cuando «una obra sale a la luz», gane existencia un producto que entraña verdad, que nos devela algo más, distinto de lo ya conocido.

Lo cual trajo a colación el problema que entraña el reconocimiento del valor del arte como fuente de conocimientos, y en consecuencia la posibilidad de ser fuente de verdad. Este problema se hace evidente en la dificultad de entender la noción de representación en el sentido de mimesis que le asignaba el mundo antiguo, ya que es muy diverso al uso y sentido actual que hacemos del término representación, en especial en el campo del arte. Para aclarar esas cuestiones, seguimos el camino del pensamiento filosófico realizado por Gadamer, quien ubica el origen de este problema en la filosofía de Kant, especialmente en la tercera crítica y su influencia histórica.

Gadamer en *Verdad y Método*, señala que el principal problema de Kant era el legitimar la universalidad de los juicios estéticos, sin que estos proviniesen de juicios racionales, lo que condujo a que para Kant: “la capacidad de juicio estético era la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto”.

Siguiendo sus indicaciones y hallazgos, procedimos entonces a revisar desde su perspectiva el sentido que le asigna a las nociones de “gusto subjetivo, genio, representación, vivencia y experiencia estética”, en la filosofía de Kant y sus implicaciones en cuanto a la experiencia del arte.

De esta revisión encontramos que la noción de buen gusto y de genio, introducidas por la estética formalista kantiana, trajeron como consecuencia para Occidente la construcción de la noción de conciencia estética; como él bien lo explica, éste es un punto de inflexión en la historia efectual de la

tradición del arte occidental, pues en este momento se da la ruptura con el *sensus communis*, sentido común o de comunidad, el arte dejará de ser un producto más de la cultura, una fuente de conocimientos, para ser el producto de la conciencia estética, del genio de su autor que tiene como fin el satisfacer el buen gusto.

Como es posible apreciar, nuestras investigaciones sobre la reflexión de Gadamer entorno a la conformación de arte hoy día, nos llevaron a identificar ciertos rasgos comunes de toda práctica y producto artístico, como son su condición lingüística, su condición de que algo nuevo cobra existencia producto de un hacer, su finalidad como parte de un uso común afín a grupo con un horizonte compartido, y el hecho de traer algo a su representación en el sentido de mimesis asignado por los antiguos griegos. Sin embargo, allí se presentó un problema en cuanto al uso y sentido que le asigna Gadamer a esta última afirmación, lo que lleva al problema del arte como fuente de conocimiento o verdad, especialmente a partir de los postulados estéticos de Kant.

II. La Verdad del Arte

Esto último será un motivo especial de trabajo para Gadamer, quien con su filosofía busca rescatar el valor del arte como fuente de conocimientos, por esta razón se dirige a la tradición, especialmente a Hegel y Heidegger, en quienes encuentra los puntos de partida para su reflexión sobre la estética. Guiados por Gadamer, abordamos el problema que enfrenta Heidegger con su intuición del arte como fuente de verdad, el cual se puede apreciar especialmente en la siguiente afirmación hecha en el origen de la obra de arte: "la esencia de la poesía descansa en el pensar". Según Gadamer, Heidegger busca llevar nuevamente el arte a la esfera del logos, en consecuencia de la razón y del conocimiento.

A partir de la orientación heideggeriana, Gadamer se plantea en *La Actualidad de lo Bello*, la labor de construir un puente entre las prácticas del

arte occidental (sus representaciones con valor de verdad) que perduraron desde la antigüedad clásica griega hasta el siglo XIX y las prácticas artísticas posteriores a la recepción de la estética kantiana, en el arte occidental del siglo XX, en donde existen nuevos mundos simbólicos, lenguajes con códigos distintos que implican un nuevo esfuerzo para su comprensión.

En esta investigación sobre la noción de representación simbólica en Gadamer, buscamos rescatar un elemento central de la filosofía de este autor, la intuición de que lo «simbólico» en el arte supera la concepción de representación en el arte legada por Kant, como una metáfora o un modelo de una realidad existente distinta de la obra, ya que de ser éste el caso, una representación simbólica no transmite ningún conocimiento de la realidad, puesto que es algo distinto a ésta.

Los planteamientos de Gadamer nos muestran que en el caso del arte la representación simbólica es una realidad que acontece dentro de una experiencia que refiere a sí misma para quien acude ante el encuentro de la obra, y no una metáfora o adecuación de una realidad distinta a la obra en sí. Esta aproximación a los productos artísticos, nos permitió explorar una de sus tesis más llamativas en cuanto al arte, y es que lo importante siempre, en toda obra, es que trae algo a su representación, algo que al ser revisado con detenimiento nos resulta novedoso en sí, el hecho de pensar a la obra como algo que se actualiza y reconfigura, ganando una nueva existencia ante cada persona. En el momento en que se suscita el diálogo con la obra, se genera un nuevo sentido que es racional, y que implica un nuevo conocimiento para quien se enfrenta ante la conformación de arte.

A partir de este punto, la indagación sobre la noción de representación simbólica esbozada por Gadamer nos conduce por el camino que responde por aquello que hace legítimo el arte hoy día, ¿qué es aquello que hace que una obra de arte, sea arte? O bien, ¿qué distingue lo realmente artístico de la impostura y de la artesanía?

Para responder lo anterior, asumimos una orientación capital de Gadamer y es que la obra de arte debe ser algo más que un objeto agradable. Debe ser una fuente de conocimiento, de verdad, sobre sí.

La investigación sobre los postulados de Gadamer nos llevó a valorar que las posibilidades que reposan en el arte como fuente de nuevas experiencias, de reconocimiento y comprensión, descansan en la «representación», como *Darstellung*, palabra alemana que significa el acto de hacerse presente ahí, ante alguien; ese hacerse presente implica su actualidad y una participación que no es otra cosa que dialogar con la obra, un movimiento que va del preguntar lo que la obra nos dice (su identidad hermenéutica) y buscar respondernos lo que la obra tiene para decir. De acuerdo con Gadamer, cuando este doble movimiento se completa, y la obra que era promesa de acogida para alguien corresponde a esta expectativa, se opera lo simbólico del arte, lo bello del arte. Y en un sentido ontológico es necesario precisar que es allí, en este proceso, donde se produce la obra de arte, por eso la representación simbólica es una condición necesaria para hablar de arte, pues no existe éste sin aquélla. Con esto queremos expresar que la representación simbólica no refiere a un significado externo distinto a ella misma, no es algo que refiere a otra cosa, ni que está en el lugar de algo, la representación ocurre cada vez en un lugar y en un momento determinado. En nuestra investigación abordarnos y damos cuenta de las implicaciones filosóficas y particularmente estéticas que trae como consecuencia la interpretación anterior de la filosofía de Gadamer, pues hacia donde pareciera apuntar el filósofo es hacia la siguiente conclusión: donde no existe un diálogo con la obra, no existe una obra de arte, al menos para quien se ha enfrentado a ella y no ha logrado comprender.

Lo que resulta de esta última afirmación es una situación que nos puso nuevamente frente a cierta paradoja que entrañaría la representación simbólica: ¿Cómo puede la representación simbólica en el arte encarnar el misterio ante lo nuevo y desconocido que nos atrae e interroga y a la vez ser algo familiar propio de un uso común a todos como el lenguaje?

La búsqueda de respuesta a la aparente paradoja esbozada, nos condujo a una reflexión sobre el reconocimiento que se debe dar en la experiencia de lo simbólico en la obra de arte; éste se hace posible debido a la identidad hermenéutica de la obra. Quien tenga la disposición al diálogo y realice la actividad hermenéutica por excelencia, del preguntar y responder, crea el movimiento permanente que se da en el espíritu, un diálogo que es consigo mismo y en el que siempre queda algo para ser dicho, como afirma Gadamer: "Una obra de arte «dice algo a alguien»: en ello reside la perplejidad producida por lo dicho y la tarea de repensar lo dicho una y otra vez con el fin de hacerlo comprensible para uno mismo y para los demás ¹".

La participación en la experiencia de lo simbólico, este encuentro de dos entidades dialógicas, es un espacio en el que se propicia la «comprensión» de aquellos que se involucran en el diálogo, allí se satisface la expectación por lo novedoso y la promesa de acogida de lo familiar. Este proceso dialógico y comprensivo no implica la aceptación absoluta de «lo otro», o el desprendimiento de lo propio, sólo un diálogo franco que parte de la premisa de que el otro pudiera tener razón, actitud que permite si no comprender de forma completa y absoluta, al menos orientarnos hacia una mejor comprensión, si no del otro, de nosotros mismos. En este proceso de diálogo mediante el cual se participa y comprende aquello que de humano, de verdadero, de universal tiene el otro para decir se opera el reconocimiento del otro y, lo que llamó Gadamer, «la alegría del reconocimiento».

Ahora bien, ¿cómo funciona el mecanismo de la participación en la experiencia de la representación simbólica en el arte? Gadamer nos remite es al vínculo antropológico entre Juego y Arte, al ser ambas experiencias parte de la condición humana, así, desde la reflexión filosófica sobre el juego, se plantea dar cuenta de la ontología de la obra de arte.

Al abordar el juego como una actividad propia, inherente a la racionalidad humana, invoca dos aspectos que considera esenciales en su vinculación

1 Respuesta dada por Gadamer en la entrevista realizada por Carsten Dutt, En conversación con H-G Gadamer.

con el arte, su condición de ser autorreferencial, en consecuencia autónomo, y la participación que éste implica para quien juega.

Desde estas perspectivas, nos aproximamos al carácter autónomo del juego, en su condición de poder crear sus propias reglas, pues no aluden a nada fuera de éste; las normas y el objetivo de quien juega son fijados sin atender relaciones extrínsecas al propio jugar. Ambas características, autonomía y autorreferencialidad, remiten a Gadamer a la afirmación de Kant de la autonomía del arte, y allí nos detenemos nuevamente, buscando aclarar e iluminar lo que en cuanto a la condición autónoma y universal logra conferirle Gadamer al arte, partiendo de las consideraciones sobre la representación simbólica.

Para este filósofo, esa condición de fijarse sus propias reglas, con arreglo a sus propios fines, es un indicio claro de la racionalidad de la actividad del juego humano. Nuestra investigación se orientó hacia los fundamentos filosóficos de tal afirmación y las consecuencias que esto conlleva, especialmente las implicaciones que tendrían sus afirmaciones en el caso particular del arte, ya que una de las principales consecuencias que se deriva de esta afirmación de racionalidad, en el caso de trasladarse a la actividad del arte, es la condición racional de éste, lo cual reafirmaría su condición cognitiva y en consecuencia la posibilidad de ser fuente de conocimientos sobre la condición humana. Sobre la verdad del arte, su posibilidad de ser fuente de conocimiento, podemos señalar que al producirse la obra de arte en el momento de su representación, ésta no refiere a nada externo, es un proceso que se da en el encuentro dialógico entre quien espera la obra y la conformación de arte, allí nace su posibilidad de decir cosas que son verdad y que son universales sobre sí misma para quien participa de esta experiencia, este proceso de participación que Gadamer vincula directamente con el carácter lúdico de la obra de arte y que asimila a la condición autopoietica y autónoma, de fijar sus propias normas y de tener arreglo a sus propios fines, le confiere la condición racional de la que el arte había sido relegado a partir del pensamiento kantiano.

III. Lo simbólico en el arte

Como hemos visto, para Gadamer, el símbolo juega un rol central en la concepción del arte y lo artístico, para poner de relieve el sentido profundo que tiene esta noción, pone de manifiesto una serie de consideraciones sobre ésta a partir del origen helénico de la palabra *Symbolon*; sus investigaciones lo remontan a Platón, y también a la tradición grecolatina clásica. Para comprender sus hallazgos realizamos el análisis de dos desarrollos que tienen especial significación en su obra: la tradición del *Symbolon thou anthropon*, que realiza a partir de El Banquete de Platón, y la indagación sobre la noción de *Tessera hospitalis* que se encuentra tanto en *Verdad y Método* como en *La Actualidad de lo bello*.

A partir de allí, procedimos a la búsqueda de la conexión de la experiencia humana de lo simbólico con la experiencia de lo simbólico en el arte; allí se presentó una nueva pregunta en nuestra investigación: ¿es acaso el *symbolon* griego lo mismo que el símbolo para Gadamer? y en cualquier caso ¿qué sentido tiene el símbolo en el pensamiento de este autor?

Nuestra respuesta es que el vínculo que muestra Gadamer entre la noción antigua de *Symbolon* y la «representación simbólica», permite rescatar el sentido que tiene esta noción para el arte; la condición simbólica encierra una metáfora de la hospitalidad que al arte le corresponde de forma intrínseca para quien lo especta, la experiencia del arte alberga y oculta un sentido, es una promesa de participación, de acogida, de completación y de reconocimiento, es una expresión de la solidaridad humana.

Desde la perspectiva de Gadamer, contemplar aquello de humano que hay en la experiencia del arte, como en la del juego, nos llena de fruición; comprender el libre hacer de la razón, cuando hace y trae al mundo cosas nuevas y sobre todo distintas, propias de un rito consagrado a nuestra humanidad, sin más fines que lo que ella se impone bajo sus propias normas y reglas. De este comprender y de esta apreciación de lo simbólico en el arte

surge la experiencia de lo verdadero y lo bello que el arte es, surge un bien para todos que siempre se renueva para brindarnos una experiencia plena. La reflexión anteriormente esbozada, que se realiza a partir de las propuestas filosóficas sobre el arte, y en especial sobre la representación simbólica que hace Hans Georg Gadamer, nos permitió lograr una nueva investigación filosófica, trazada a partir de la acción de buscar comprender y aclarar las nociones filosóficas que de él se desprenden, pero que conlleva a que busquemos actualizar y aplicar el pensamiento de este pensador para tratar de salvar nuestros abismos conceptuales sobre ese fenómeno tan complejo y enriquecedor como es el de la representación simbólica en el arte.

Referencias Bibliográficas

Fuentes citadas

- Dutt, Carsten. (1998). Hans Georg Gadamer: *Hermenéutica Estética Filosofía de la Práctica*. Madrid: Tecnos. (Traducción de Teresa Rocha Barco de la entrevista original realizada en 1993 y publicada parcialmente en el diario local de Heidelberg, Rhein Neckar Zeitung el 11 de febrero de 1993)
- Gadamer, Hans-Georg. (1981). *La razón en la época de la ciencia*. Barcelona: Alfa.

Bibliografía básica:

- Gadamer, Hans-Georg. "El maestro de la comunicación", Traducción: Ezequiel Zerbudis, Artículo publicado el 18 de junio de 1999 en el periódico alemán Süddeutsche Zeitung con motivo del cumpleaños de J. Habermas. Disponible en línea en: <http://www.geocities.com/fdomauricio/gadamer7.htm>
- _____ (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, pag. 59. (Traducción de Antonio Gómez Ramos de los tomos 8 y 9 de las *Gesammelte Werke*, Tubinga, Mohr, 1985).
- _____ (2002). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, (Traducción de Antonio Gómez Ramos).
- _____ (1997). *Mito y Razón*. Paidós, Barcelona (España). (Traducción de José Francisco Zúñiga).
- _____ (2004). "Rainer María Rilke, cincuenta años después". En: *Poema y diálogo*, Barcelona: (España), Gedisa.
- _____ (1996). *Verdad y Método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, (Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito).



Roger Vilain
Universidad Nacional
Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones
y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz, Venezuela
rvil35@gmail.com

Recepción: : 12-09-2013
Aprobación: 18-11-2013

Aproximaciones a una noción de libertad en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska

Approaches to a concept of liberty in Elena Poniatowska's *Dear Diego, hugs Quiela*

Resumen En *Querido Diego, te abraza Quiela* (Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era, 1978) nos encontramos con una novela-epistolario que da cuenta, en el período de entre guerras (1921-1922), de una serie de cartas que la pintora y exilada rusa Angelina Beloff (Quiela) escribe al muralista mexicano Diego Rivera, quien se ha marchado de París a su tierra natal abandonando a su amante. El amor, la nostalgia, la entrega, la esperanza, la soledad, la tristeza de Quiela muestran las más de las veces a una mujer que ha ejercido su libertad, que se ha instalado en una ciudad muy lejos de su hogar, que lucha contra la miseria, humana y material, que intenta "hacerse" en función de sus particulares y conscientes elecciones. Tal libertad cobra matices particulares en la novela, la cual, desde la perspectiva del existencialismo sartreano y llevando a cabo una tarea de indagación documental, rastreamos en el texto de Poniatowska.

Palabras clave: existencialismo, existencialismo sartreano, libertad.

Abstract In *Dear Diego, hugs Quiela* (Poniatowska, Elena *Dear Diego, Mexico Quiela hugs: . . . Was 1978*) we find an epistolary novel that accounts , in the interwar period (1921-1922) , a series of letters to the exiled Russian painter Angelina Beloff and (Quiela) writes the Mexican muralist Diego Rivera , who has left his homeland to Paris leaving his lover. Love , longing , surrender , hope , loneliness, sadness Quiela show more often a woman who has exercised his freedom, which is installed in a city far from home, fighting misery , human and material, which tries to "get " in terms of their individual and conscious choices . Such freedom comes individual nuances in the novel, which , from the perspective of Sartrean existentialism and undertaking a task of documentary research , we traced in the text of Poniatowska .
Keywords: existentialism, Sartre's existentialism, freedom.

En *Querido Diego, te abraza Quiela* (en adelante, todas las citas de la novela serán tomadas de: Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era, 1978, y serán referidas colocando al final de ellas el número de la página entre paréntesis) nos encontramos con una novela-epistolario¹ que da cuenta, en el período de entre guerras (1921-1922), de una serie de cartas que la pintora y exilada rusa Angelina Beloff (Quiela) escribe al muralista mexicano Diego Rivera, quien se ha marchado de París a su tierra natal abandonando a su amante. El amor, la nostalgia, la entrega, la esperanza, la soledad, la tristeza de Quiela muestran las más de las veces a una mujer que ha ejercido su libertad, que se ha instalado en una ciudad muy lejos de su hogar, que lucha contra la miseria, humana y material, que intenta “hacerse” en función de sus particulares y conscientes elecciones, pero que termina envuelta en un patetismo generalizado que pareciera doblegarla.

La historia de Quiela es una historia de amor que encierra a su vez otras historias. Una de ellas desnuda a alguien que decide ser pintora, para lo cual decide asimismo mudarse a París. Vivir en Francia y dedicarse al arte exige, más aún en la época en que le tocó hacerlo, muchísimo a una mujer sola y sin recursos. Quiela lleva adelante su proyecto y comienza a construir la vida que ansía. Entonces llega el romance, y será Diego el motivo de esa pasión. La historia de Quiela, es decir, su historia de amor y de lucha, es narrada por la protagonista a través de las cartas, jamás respondidas, que escribe a quien se ha ido de su lado, sumiéndola en completa soledad.

Texto y narración: configurando la experiencia humana

En la obra que nos ocupa contamos con las epístolas de Quiela. La narración² que lleva a cabo configuran un quehacer que poco a poco se traduce en el universo que la autora nos propone, que nos vende como elemental para lo que va a decirnos. Narrar, aquí, es llevar a cabo una experiencia humana

1 Para una revisión más profunda de las teorías sobre el texto literario, véanse: Guiraud Pierre. *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.; Talens Genaro *et al. Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978.; Wellek René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1974.

2 Para ahondar en los aspectos teóricos de la narración, véanse: Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1973.; Tacca Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

que sale a flote mediante el texto. La narración deviene en código a partir del que es posible fraguar mensajes que trascienden culturas particulares, pues narrar es inherente a todo ser humano. “Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración”, escribe Hayden White, “es suscitar la reflexión sobre la naturaleza misma de la cultura y, posiblemente, incluso sobre la naturaleza de la propia humanidad”. (Hayden White: 1992, 17). No somos ajenos al hecho de narrar, evidentemente, porque narrar permite “dotar de significación a la experiencia”:

Lejos de ser un código entre muchos de los que puede utilizar una cultura para dotar de significación a la experiencia, la narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común. (Hayden White: 1992, 17).

“Metacódigo” o “universal humano” no son sentencias gratuitas. Sobre la base de lo que intentamos manifestar en momentos determinados, echamos mano a una u otra forma de decir las cosas, de expresar nuestras particulares ansias, o temores, o sentimientos, terminando siempre por narrar, haciendo uso del lenguaje para transmitir ideas, valores, significados. Desde la perspectiva literaria (tengamos siempre presente que la obra que nos toca es un texto literario) “la narración constituye la médula del relato [...] es una forma de expresión de la textualidad” (Irma Chumaceiro: 2005, 50), lo cual apunta a lo aludido antes, esto es, reafirma el hecho de que narrar es el camino común que poseemos los humanos para comunicarnos, más allá de fronteras culturales de cualquier índole. “Narrar no es otra cosa que un modo particular de organizar los enunciados (orales o escritos) con base en un determinado tipo de relaciones” (Irma Chumaceiro: 2005, 50).

Se entiende, por supuesto, que la definición de Chumaceiro aplica tanto a la narrativa oral como a la que se realiza en el plano de la escritura³. Vale

3 Para profundizar en relación con las relaciones entre oralidad y escritura, véanse: Cardona Giorgio. *Los lenguajes del saber*. Barcelona: Gedisa, 1994.; Cassany Daniel. *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama, 2002.; Olson David R. *El mundo sobre el papel*. Barcelona: Gedisa, 1998.; Pacheco Carlos. *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

la pena sin embargo leer un hermoso fragmento de Barthes en el que es posible vislumbrar una defensa del lenguaje (en él percibimos una defensa del lenguaje escrito, como se verá) trocado en elemento subyacente a la narración en tanto metacódigo, en tanto elemento universal para manifestarnos. Leamos:

Lo que escuchaba, lo que no podía dejar de escuchar, estuviese donde estuviese, era la sordera de los otros ante su propio lenguaje: él los oía no oírse a sí mismos. Pero, ¿y él? ¿Oía acaso alguna vez su propia sordera? Luchaba por oírse, pero sólo producía con este esfuerzo otra escena sonora, otra ficción. De allí el paso de confiarse a la escritura: ¿no es ella ese lenguaje que ha renunciado a producir la última réplica, que vive y se desahoga al ponerse en manos del otro para que él lo oiga? (Roland Barthes: 1978, 187).

Si, como hemos visto, la narración deriva en código universal, es importante considerar que nos llega gracias a que existe una especie de soporte que le sirve de vehículo: el texto⁴. Todo texto se elabora en aras de la comunicación, sobre la base de permitir el diálogo vital entre obra escrita y lector (a lo largo de este trabajo, cuando hablemos de texto entenderemos que hacemos referencia a textos escritos, específicamente a la novela en consideración).

Cuando leemos, la acción desencadenada que involucra al texto y al lector permite un intercambio rico, plural, polisémico, creativo, donde el receptor está obligado a mantener una actitud activa frente a lo que lee. Lo lingüístico y lo que trasciende a la lengua están presentes, expresándose esto último mediante un contexto que envuelve a la cultura, y también al universo subjetivo de cada individuo.

Desde esta perspectiva, aproximarse a un texto literario implica una labor de constantes hallazgos⁵. Leer una novela, por ejemplo, es hurgar;

4 Para una mayor aproximación a la lingüística textual, véase: Van Dijk Teun. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra, 2002 y *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 2002.

5 Para una lectura más completa acerca de las relaciones entre la obra literaria y el lector, véanse: Albonell Pep et. al. *Hablemos de leer*. Madrid: Anaya, 2002.; Bettelheim Bruno y Karen Zelan. *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1983.

consiste en buscar en el texto ciertas respuestas que probablemente se encuentren entre líneas, y quizás ni eso. Una novela es un mundo particular que debe ser desentrañado por quienes se le acerquen, pero esa tarea, desde luego, supone un ejercicio de co-creación, es decir, de dinamismo y reconstrucción que terminará en diálogo, en abierta toma y dame gracias al cual la significación no necesariamente será única, sino múltiple. El texto, por supuesto, guarda en sí mismo la punta de los hilos que deben ser encontradas para entonces otorgar sentido a la obra que se tiene enfrente.

Al aceptar que toda narración es un metacódigo que posibilita “empaquetar” la experiencia humana mediante el texto, es necesario escudriñar un poco la noción de texto como hecho fundamental que a la postre permitirá el abordaje que haremos a propósito de la noción de libertad presente en *Querido Diego...*

Así, lo lingüístico (y la literatura es un asunto de lenguaje, como es obvio) exige que sea tratado, desde todos los flancos, sobre la base del hecho discursivo que es, lo cual supone asimismo considerar factores clave como el contexto, además del cotexto. Un texto, entonces, “no es una secuencia de oraciones aisladas, sino una unidad lingüística compleja con propiedades de estructura y de significación características. Dicha unidad constituye la forma primordial de manifestación del lenguaje.” (Irma Chumaceiro: 2005, 14).

Quiere decir que todo texto, y esto es importante resaltarlo, es la base sobre la que se elabora el sentido, en función de nuestras habilidades para aprehender tanto lo denotativo como lo connotativo. En palabras de Chumaceiro:

En nuestros días, presenciamos un interés y un desarrollo crecientes por el estudio del texto en todas aquellas disciplinas que se ocupan de la significación en su más amplio sentido. Lingüistas, filósofos, psicólogos, antropólogos, historiadores, entre otros, están de acuerdo en la necesidad de ir al texto como evidencia real del sentido, es decir, de todo aquello que se dice o que se implica en la comunicación humana. (Irma Chumaceiro: 2005, 16).

Todo lo que “se dice o implica en la comunicación humana” subyace en el texto, vehículo del hecho narrativo, como hemos visto ya, y en el que la relación obra escrita-lector adquiere valor preponderante.

De modo que en la novela que estudiamos es preciso detectar eso que Michael Halliday ha llamado “potencial de significados”. Para llegar a ello, recordemos lo que Renkema esgrime acerca de aquello que llevamos a cabo cuando realizamos interpretaciones lingüísticas, a saber, que “deberán tenerse en cuenta [más allá de lo lingüístico propiamente dicho] también otros factores, tales como el principio de cooperación y el conocimiento del mundo”. (Jan Renkema: 1999, 45). Justamente aquí, cuando el “conocimiento sobre el mundo” cobra fuerza y exige mayores consideraciones a la hora de estudiar cualquier texto y sus implicaciones interpretativas, la teoría funcionalista del lenguaje⁶ tiene mucho que decir.

Todo individuo, al acercarse a un texto (literario o no) tendrá que ser capaz de mantener un circuito dialógico con él, captando ideas, completando vacíos, sobreentendiendo situaciones, hechos, sucesos e incluso ideas, para lo cual es imperativo aquello que Renkema (es preciso repetirlo) llama “conocimiento sobre el mundo”. En su obra intitulada *El lenguaje como semiótica social* (1994), Michael Halliday da un paso hacia delante y vislumbra los elementos que funcionan como actores principales cuando hacemos uso del lenguaje: el hablante, la sociedad y el sistema lingüístico. Para la teoría funcionalista, el lenguaje es una forma de acción que posee funciones bien determinadas para quienes se sirven de él. Halliday propone una tipología de los usos de éste, que llamará “funciones”⁷. De este modo, por ejemplo, dependiendo de a quién pudiéramos tener enfrente, del tema en discusión, del texto escrito o de la situación, cambiará nuestra manera de usar el lenguaje, de estructurar y organizar el discurso que llevamos adelante, y cambiará incluso el léxico que consideramos más o menos apropiado.

⁶ Para una lectura más completa sobre lingüística funcional, véase: Martinet André. *El lenguaje desde el punto de vista funcional*. Madrid: Gredos, 1976.

⁷ Para hacerse de una idea más amplia en lo atinente a las funciones del lenguaje, véase: Arellano Fernando. *Historia de la lingüística* (tomo II). Caracas: UCAB, 1979.; Alsina Miguel Rodrigo. *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos, 1989.; Francois Frédéric et al. *El lenguaje. La comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Halliday sostiene que el lenguaje se evidencia en prácticamente la totalidad de las actividades humanas, y la rica variedad en cuanto a sus usos da pie para sostener que consiste en una forma de actividad social del hombre. Leamos lo que al respecto nos señala:

El aspecto más notable del lenguaje humano quizás sea la gama de propósitos a los que sirve, la variedad de cosas distintas que la gente hace que el lenguaje logre para ella; la interacción fortuita en el hogar y en la familia, la educación de los niños, las actividades de producción y de distribución como el mercadeo y las funciones más especializadas como las de la religión, la literatura, el derecho y el gobierno: todas ellas pueden ser cubiertas fácilmente por una persona en una charla de un día. (Michael Halliday: 1994, 153).

Sobre la base de una idea como ésta, el funcionalismo de Halliday propone algunos elementos, y además los describe, que como hemos mencionado ya aparecen en escena cuando hablamos y se encuentran inextricablemente vinculados entre sí: en primer lugar el hablante, luego la sociedad a la que éste pertenece, y luego el sistema lingüístico. El lenguaje, al concebirse como una actividad, es asimismo una manera, entre otras, de interacción entre personas (también entre un lector y un texto escrito), y de este modo guarda funciones inherentes al grupo que lo realiza.

Su actividad fundamental es entonces la comunicativa, pero hay que notar que los humanos abordamos la comunicación en función de determinados fines, asunto que lo lleva a hablar de una tipología relativa a los múltiples usos del lenguaje, que en definitiva llevará el nombre de “funciones”. Tales son: la ideativa, vinculada con el individuo; la interpersonal, relativa a quienes hablan y a la sociedad; la textual, relativa al sistema lingüístico propiamente dicho, todo lo cual estará orientado hacia el interés primordial del funcionalismo, no otro que investigar cómo usamos el lenguaje y con qué fines. Es necesario resaltar lo que Domínguez y Fracca advierten a propósito de lo que venimos diciendo: “las funciones son, para Halliday, el producto de la abstracción de los usos posibles del lenguaje, tomando en cuenta los

elementos comunes que puede haber en cada uno de estos usos". (Carmen Luisa Domínguez y Lucía Fracca: 1993, 182).

Usamos el lenguaje, pues, debido a la necesidad de comunicarnos con alguien, ya sea para contar experiencias, conocimientos o sentimientos. Frente a un interlocutor específico, lingüísticamente nos desempeñaremos considerando su jerarquía social o su tipo de relación con nosotros, al punto de que constantemente estaremos "midiendo" a quien tenemos enfrente. En tal sentido nos conducimos apoyándonos en roles que bien podrían denominarse interpersonales, roles que son muy diferentes entre sí. Por supuesto, la historia que tengamos que contar, por ejemplo, a un hipotético interlocutor, variará igualmente teniendo en cuenta la situación en la que nos hallamos. Son muchas las maneras de narrar una historia dependiendo de si estamos en un cafetín, en la oficina, escribiendo una novela o en una celebración cualquiera. En resumen, sobre la base de quién o qué (una obra literaria, como es nuestro caso) se constituya en nuestro interlocutor, en función de la situación e incluso en función de los temas posibles de conversación o de escritura (si se trata de un escritor) variará notablemente el uso que demos al lenguaje y el modo en que estructuramos el texto.

Será entonces a través de la función ideativa, centrada en el hablante, que podremos manifestar nuestra experiencia del mundo, aquel "conocimiento del mundo" aludido por Renkema. La función interpersonal, centrada en la sociedad, permitirá asimismo que gracias al lenguaje creemos y mantengamos gran variedad de conexiones dentro del grupo social en el que estamos incrustados. Por último, la función textual, centrada en el sistema lingüístico, será aquella encargada de la creación textual, es decir, la producción de expresiones apropiadas desde la perspectiva lingüística. Cabe decir que las tres funciones consideradas de ningún modo actúan por separado sino de forma simultánea, en todas las ocasiones en que usamos el lenguaje.

La propuesta de Halliday abarca al ser humano de manera integral en tanto es individuo, pero a su vez individuo no asocial que dispone de un sistema

lingüístico eficazmente estructurado y que posee, además, un conocimiento, una cultura que sale a flote y que necesita a cada instante de su vida.

El circuito de la comunicación se comprende entonces con mayor claridad, y es tratado como un “potencial de significado”:

el lenguaje se considera como la codificación de un “potencial de conducta” en un “potencial de significado”, es decir, como un medio de expresar lo que el organismo humano “puede hacer”, en interacción con otros organismos humanos, transformándolo en lo que “puede significar”. Lo que puede significar (el sistema semántico), a su vez, es codificado en lo que “puede decir” (el sistema léxico-gramatical, o la gramática y el vocabulario); para emplear nuestra propia terminología lingüística popular, los significados se manifiestan en expresiones. (Michael Halliday: 1994, 33).

El potencial de significado, por supuesto, adquirirá matices específicos a la vez que las funciones del lenguaje entran en juego. Así, mediante esta rica y compleja dialéctica comunicativa, entendemos mejor las implicaciones que desde el horizonte textual podemos hacernos.

Partimos entonces de la idea sustentada por Chumaceiro de que un texto conforma la base sobre la que es posible erigir el sentido. Ampliando un poco más esta noción, John Lyons nos recuerda que el texto y el contexto son ámbitos vinculados, dependientes entre sí, al punto de que “son complementarios: cada uno presupone al otro. Los textos son constituyentes de los contextos en que aparecen”. (John Lyons: 1983, 198). Y la misma Chumaceiro termina por brindarnos otro concepto totalizador de texto:

unidad verbal que constituye un todo en cuanto a su significación, que cumple una función de comunicación intencionada y perceptible, que posee una delimitación contextual (en su más amplio sentido: situacional, interactivo o social y cognitivo) y que, además, puede dar lugar a una serie de relaciones contextuales e intertextuales. (Irma Chumaceiro: 2005, 20).

De tal unidad que se nos presenta “constituyendo un todo” y que, de igual manera, origina “una serie de relaciones contextuales”, ha dado cuenta Halliday en el pequeño esbozo de su propuesta funcionalista que hicimos anteriormente.

Al aceptar que “narrar es la actividad comunicativa humana por excelencia” (Luis Barrera Linares: 2003, 10), la noción de texto cobra importancia fundamental y justifica dedicar esfuerzos en el intento de desentrañar su estructura y la manera en que los humanos hacemos uso de éste, construyéndolo y vehiculizando así la narración que permite comunicarnos. Sobre la base de semejante realidad descansa la posibilidad de escudriñar cómo en *Querido Diego, te abraza Quiela*, cierta noción de libertad se encuentra presente, en espera de que la rehagamos en tanto lectores. “Por ser la más cercana a la propia naturaleza del lenguaje”, continúa diciéndonos Barrera Linares, “la superestructura narrativa suele servir de soporte o vehículo lingüístico inicial para el acceso a otras formas discursivas posteriores” (Luis Barrera Linares: 2003, 10). Las otras formas discursivas posteriores pueden ser la exposición, la descripción, la argumentación, todas presentes, sin duda alguna, en la novela en cuestión, supeditadas o enmarcadas por ese orden superior del discurso que es, en efecto, la narración. A medida en que vamos leyendo, a medida en que interactuamos con el texto escrito, enarbolamos el sentido⁸. Recordemos que, según Halliday, todo texto equivale a formas lingüísticas en las que ocurre interacción social. Al producirse la dialéctica entre el texto y el lector, se crea una realidad compartida, semánticamente hablando, que puede ser más o menos constante, así como cambiar en función de la interacción social aludida. Vista así, la comunicación establecida ocurre por su condición dialógica (Mijail Bajtin, 1990), pues “las sociedades reescriben, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen”. Más aún, leer equivale siempre a reescribir” (Terry Eagleton: 1988, 24), lo cual empalma con las ideas de Eco (1981), quien sostiene que, de manera

8 Los trabajos ya clásicos en teoría de la argumentación, para el lector interesado en ampliar lo expuesto aquí sobre la construcción del sentido, arrojan una muy rica información al respecto. Véase: Perelman Ch. y L. Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos, 1989.

invariable, un lector actualiza siempre el texto que lee, única forma de acceder a su riqueza significativa.

John Stuart Mill: libertad, experimentación, felicidad

Así, Querido Diego, te abraza Quiela constituye un texto literario cuya implicación filosófica, esto es, la idea de libertad presente en él, será preciso descifrar sobre la base de sus rasgos narrativos y textuales; de su polisemia, del diálogo entre lo que representa en tanto obra abierta al mundo, contextualizada, totalizadora, y quienes la reactualizan por su condición de lectores. La fusión de horizontes (Gadamer,1998) producirá entonces, desde el plano semántico, sentidos y significaciones que no necesariamente existían con anterioridad pero que enriquecen el texto, ensanchando sus posibilidades de expresión.

De este modo, mientras leemos la novela vamos notando en Quiela la tortura y obsesión que sufre toda ella (su conciencia) por la ausencia de alguien a quien ama, de alguien que también la ha abandonado. Quiela desnuda su interioridad a través de las cartas que envía a Diego, y observamos de este modo sus carencias afectivas, así como otras privaciones que irán haciéndose patentes a medida que nos adentramos en la obra.

Es posible vislumbrar a una mujer que, por una parte, encaja en los preceptos arquetipales⁹ de lo femenino, es decir, Quiela, como personaje, es fácilmente identificable con la sumisión, la dependencia, la dulzura, la entrega total al amado, el sacrificio. No obstante, una lectura atenta servirá para incorporar el perfil de una mujer que en realidad se empuja más allá de estos calificativos, buscando y ejerciendo, siempre, una libertad que para la época exigía aún mayor fortaleza, independencia, fuerza de voluntad, acción y decisión.

Quiela busca la felicidad, intenta dar con ella prestando a su vocación la atención que exige y merece, lo cual se traduce en la partida de su tierra natal

9 Para leer más acerca de los tipos psicológicos, véase: Jung Carl. *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

hacia París, meca de la pintura y del arte durante el período de entre guerras. Es pobre, carece de recursos, su amante la ha dejado en Europa mientras él se va a México, pierde a su hijo. No obstante continúa trabajando, y además esperando. ¿Qué trabajo realiza?, pintar. ¿Qué espera?, respuestas de Diego, el reencuentro definitivo, todo bajo su absoluta, responsable, voluntaria e individual decisión. Isaiah Berlin, en prólogo a *Sobre la libertad* (2004), clásico de John Stuart Mill, advierte que para este pensador la felicidad es uno de los fines humanos por excelencia. El hombre intenta hacerse feliz, lleva a cabo acciones para alcanzar tal estado, pero además, ese fin y su relación con el qué pudiera impulsar el hecho de acceder a ella siempre obliga a indagar, a reflexionar, a pensar al respecto. Mill sostenía que la pluralidad, la diversidad, la individualidad, la singularidad de los hombres serían las palancas que mediarían en función de esa consecución. Por el contrario, la uniformidad, la homogeneización social, constituían para él el estado perfecto para dar al traste con semejantes pretensiones. Quiela es una muestra de lo anterior, en el sentido de que su carácter, su espontaneidad y sobre todo el que pudiera elegir entre hacer determinado proyecto o no hacerlo, y asumir las consecuencias, permitió que emprendiera lo que particularmente decidió para sí. “Se opuso al culto del orden”, escribe Berlin refiriéndose a Mill, “de la nitidez e incluso de la paz, si tenían que ser compradas al precio de destruir la variedad y color de los indómitos seres humanos de inextinguibles pasiones y libre imaginación” (Isaiah Berlin (prólogo al texto referido): 2004, 14).

Esta descripción nos hace pensar en Quiela: “yo me debato sola sin tener siquiera el consuelo de haber trazado en estos días, una línea que valga la pena” (p. 26). Debatirse es enfrentarse a los obstáculos y salir adelante, asunto que denota su “inextinguible pasión”.

Para Mill un ser humano, más allá de la razón, la inteligencia o la conciencia, se caracteriza por su necesidad de elegir. El poder de elección otorga la diferencia. Somos distintos a los animales porque podemos elegir, podemos, entre múltiples vías, tomar una que sobre la base de nuestra espontánea decisión y gracias a nuestra individualidad, estemos dispuestos a transitar. Afirma Berlin, siguiendo el prólogo citado, que para Mill el hombre puede

señalarse en definitiva “por elegir y no ser elegido; por ser jinete y no cabalgadura; por ser buscador de fines, fines que cada uno persigue a su manera, y no únicamente de medios” (Isaiah Berlin, prólogo al texto referido: 2004, 15).

Y Quiela ha elegido:

todo lo veía como un dibujo en prospecto, el vuelo de una falda sobre la acera, las rugosas manos de un obrero comiendo cerca de mí, el pan, la botella de vino, los reflejos cobrizos de una cabellera de mujer, las hojas, los ramajes del primer árbol. Yo nunca me detuve a ver a un niño en la calle (por ejemplo) por el niño en sí. Lo veía ya como el trazo sobre el papel; debía yo captar exactamente la pureza de la barbilla, la redondez de la cabecita... (p.38).

En efecto, Quiela decide ser pintora y llevar adelante su vocación hasta las últimas consecuencias, asumiendo las dificultades y la vida dura que esa elección significará para ella. “En estos últimos meses mis finanzas se deterioraron tanto que asistí a la Pascua Rusa sólo por los huevos duros y el enorme pan que reparten” (p.28).

La libertad de acción del hombre, para Mill, así como su libertad de pensamiento, marchan de la mano cabalgando sobre las posibilidades humanas de realización individual. Todo lo que atente contra el individuo, atenta igualmente contra el pensamiento libre y contra la voluntad, que no debe ser enajenada ante ningún colectivismo o ideal de uniformización. El mismo individualismo es un ideal para Mill, y aproximarse a él es tarea de cada quien, haciendo lo que esté a su alcance porque en lo social imperen las condiciones que en buena medida den pie para alcanzarlo.

Ser un individuo capaz de elegir trae aparejada la idea de que cuando esto ocurre, y cuando se produce el hecho de que en las sociedades el individuo cobra primacía, entonces se aleja el peligro de colectivismos que pudieran someter a la originalidad, a la creatividad, a la inmensa capacidad individual. Asimismo, Berlin sostiene que Mill

Deseaba la mayor variedad posible en la vida y el carácter humanos. Comprendió que esto no podía ser obtenido sin defender al individuo frente a los demás y, sobre todo, frente al peso horrible de la presión social: esto fue lo que le condujo a sus insistentes y persistentes peticiones de tolerancia. (Isaiah Berlin, prólogo al texto referido: 2004, 22).

La idea de tolerancia, en Mill, se abraza con la de libertad, pues la primera implica ser capaz de tolerar actitudes, credos o formas de pensamiento distintos a los míos, aún sabiendo que el otro podría no estar en lo cierto. De este modo es posible vivir en sociedad, pero es posible además mantener un espacio íntimo, privado, individual, en el que cada quien es libre de hacer lo que le parezca conveniente en función de su espontaneidad como individuo. Sobre la base de la libertad de elección humana que para Mill es fundamental, el hombre moldea su carácter dando poco a poco forma a aquello que vislumbra como su objetivo, es decir, lo que desea llegar a ser. La dialéctica entre el individuo con otros individuos, por ejemplo, partiendo de la espontaneidad presente en cada uno de ellos, posibilita la aparición de algo nuevo, origina cambios en el ser humano, novedosas formas de pensar o percibir ciertos aspectos de la vida.

Precisamente porque la concepción de Mill de la naturaleza humana se basa no en la noción de la repetición de pautas siempre idénticas, sino en su percepción de las vidas humanas como algo perpetuamente incompleto, en autotransformación, y siempre nuevo, sus palabras están todavía vivas y tienen validez para nuestros problemas. (Isaiah Berlin, prólogo al texto referido: 2004, 29).

Esa dialéctica expresada a través de las relaciones humanas y que impulsa la aparición de algo renovado, es exactamente lo que ocurre en Quiela toda vez que su vínculo con Diego la lleva a tomar más en serio y con más ahínco su vocación de pintora, pese a las adversas circunstancias que padece: “pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión” (23).

De igual modo, lo anterior genera que la interacción humana implique, por supuesto, la autotransformación aludida por Berlin. Quiela lo ilustra muy bien al decir:

mira Diego, durante tantos años que estuvimos juntos, mi carácter, mis hábitos, en resumen, todo mi ser sufrió una modificación completa: me mexicanicé terriblemente y me siento ligada por procuration a tu idioma, a tu patria, a miles de pequeñas cosas y me parece que me sentiré muchísimo menos extranjera contigo que en cualquier otra tierra. El retorno a mi hogar paterno es definitivamente imposible, no por los sucesos políticos sino porque no me identifico con mis compatriotas. Por otra parte me adapto muy bien a los tuyos y me siento más a gusto entre ellos. (46).

Como vemos, para Mill la naturaleza humana no es inmutable, fija, estática. Por el contrario, cree en el dinamismo, en que los hombres cambian porque es posible que su libertad produzca nuevas formas de entender ciertas aristas de la realidad, haciendo que la vida humana permanezca en constante ebullición, en constante movimiento, lo cual supone derecho a equivocarse, a rectificar, a mejorar, y en fin, a no ser siempre los mismos. Llegar a esto, claro, está íntimamente vinculado con la no preponderancia de lo colectivo, con la no masificación uniformizadora, con darle la espalda a aquello que Tocqueville llamó “el rebaño industrial”.

El hombre, en su condición de creador y de hacedor de sí mismo, es lógicamente impredecible, asunto que Mill propuso y defendió con fuerza, honradez y honestidad intelectual. El ser humano es capaz de experimentar, de elegir y decidir sobre la base de tal elección, lo que justifica para Mill, precisamente, otorgarle ese calificativo.

Jonh Stuart Mil cree y propone la libertad de acción de los hombres. Mientras más libertad haya en las sociedades, mayores serán las probabilidades de que éstas prosperen y de que el genio humano, tan individual y único como individuales y únicas son las personas, produzca sus frutos para bien del

individuo como para el de la sociedad misma. Al esgrimir sus ideas políticas, afirma que

El único fin por el cual es justificable que la humanidad, individual o colectivamente, se entremeta en la libertad de acción de uno cualquiera de sus miembros, es la propia protección. Que la única finalidad por la cual el poder puede, con pleno derecho, ser ejercido sobre un miembro de una comunidad civilizada contra su voluntad, es evitar que perjudique a los demás. (J.S. Mill: 2004, 68).

De modo que coartar libertades, por ejemplo, justificándose en el supuesto bienestar físico o moral de la persona, sostiene Mill, no es causa suficiente para que dicha libertad sea truncada.

Así, en este orden de ideas llega nuestro pensador a manifestar que “la razón propia de la libertad humana” abraza tres grandes ámbitos. El primero de ellos, determinado por “el dominio interno de la conciencia” (J.S. Mill: 2004, 71), el segundo, marcado por el hecho de que la libertad “exige libertad en nuestros gustos y en la determinación de nuestros propios fines” (J.S. Mill: 2004, 71), y el tercero, vinculado con la convicción de que a partir de la libertad individual deriva “la libertad, dentro de los mismos límites, de asociación entre individuos” (J.S. Mill: 2004, 72). Quiela es expresión de estas ideas, ha llegado a vivir lo que eligió vivir, asumiendo las responsabilidades del caso y, además, aceptando voluntariamente sus consecuencias. Vale la pena leer este fragmento de una de sus cartas a Diego:

mi situación económica es terriblemente precaria y he pensado en dejar la pintura, rendirme, conseguir un trabajo de institutriz, dactilógrafa o cualquier otra cosa durante ocho horas diarias, un abrutissement general con ida al cine o al teatro los sábados y paseo en Saint Cloud o Robinson los domingos. Pero no quiero eso. Estoy dispuesta a seguir en las mismas, con tal de poder dedicarme a la pintura y aceptar las consecuencias: la pobreza, las aflicciones y tus pesos mexicanos. (70).

Quiela transita un camino que ella misma ha elegido. Lo hace a sabiendas de lo que puede ganar o perder. Pero no solamente eligió, asunto clave a la hora de entender la noción fundamental de libertad en Mill, sino que “experimenta” sobre la base de su elección, para llevar a cabo la realización de su proyecto. Quiela ansía ser feliz, y estas ansias van a saciarse a medida que cumpla con su trayectoria, es decir, con la ruta que se trazó y que está dispuesta a mantener. Su felicidad, según ha manifestado, pasa por dedicarse por completo a la pintura:

desde el primer día que entré al atelier en París, me impuse un horario que sólo tú podrías considerar aceptable, de ocho a doce y media del día, de una y media a cinco de la tarde, y todavía de ocho a diez de la noche. Nueve horas de pintura al día, ¿te imaginas tú lo que es eso? [...] A la hora de comer me enojaba si alguien me dirigía la palabra, distrayéndome de mis pensamientos, fijos en la próxima línea que habría de trazar y que deseaba yo continua y pura y exacta. Entonces estaba poseída Diego, y tenía sólo veinte años. Nunca me sentí cansada, al contrario, me hubiera muerto si alguien me obliga a dejar esa vida. (33-34).

Notemos cómo la libertad de Quiela empalma con la concepción medular de libertad que Mill sostiene en su ensayo ya clásico: “la única libertad que merece este nombre es la de buscar nuestro propio bien, por nuestro propio camino, en tanto no privemos a los demás del suyo o les impidamos esforzarse por conseguirlo”.(J.S. Mill: 2004, 72). Y termina expresando en la misma cita: “la humanidad sale más gananciosa consintiendo a cada cual vivir a su manera que obligándolo a vivir a la manera de los demás”. Tales son los elementos que conforman el cuerpo básico de ideas relativas a la libertad individual en Stuart Mill. Si el hombre no bebe de esta libertad, los perjuicios a su “naturaleza moral” estarán garantizados.

La libertad de los hombres, sin embargo, está limitada. Tal limitación marca sus fronteras en el preciso instante en que las acciones producto de esa libertad resultan perjudiciales para otros. Muchas maneras de vivir, por ejemplo, siempre y cuando no perturben ni dañen a terceros, son preferibles a la uniformidad de conductas o criterios, hasta tanto la humanidad alcance un

punto en que pueda conocer los múltiples y variados aspectos de la verdad. La humanidad, obviamente, es imperfecta, y en buena parte gracias a esa imperfección radica el hecho de que es más conveniente para ella misma el pluralismo, la diferencia o el poder decidir individualmente acerca de aquellas cuestiones relativas al ámbito de los personalismos.

Llegar a entender que la individualidad, que su desarrollo, que su cultivo, que su "libre desenvolvimiento"-como ha escrito Mill- resulta de vital importancia para el bienestar de todos y que, más allá de esto, la fortaleza individual trasciende el bienestar atinente al aquí y ahora para vincularse nada menos que con la civilización misma, con la instrucción, con la cultura, es garantía para que la libertad se mantenga y se minimicen los peligros que en líneas generales atentan por lo común contra ella.

Quiela asume su libertad, no le da la espalda al hecho de que podía tomar una decisión (y la tomó) en cuanto a qué hacer con su futuro estando en Rusia, y al poco tiempo se ve en París, cumpliendo el objetivo que llegó a trazarse. La libertad de Quiela pasa por permitirle llevar a cabo una acción que se vincula de inmediato con la cultura. Su educación se verá seriamente marcada, en gran medida, por aquello que optó cultivar sin importar el precio, siendo entonces que la libertad se erige como primordial y absolutamente necesaria para acceder a todo esto.

En relación con la individualidad, Mill llega a decir que

pocas personas, fuera de Alemania, comprenden todavía el sentido de la doctrina sobre la cual Wilhelm von Humboldt, tan eminente savant como político, compuso un tratado, a saber: que "el fin del hombre, el prescrito por los eternos e inmutables dictados de la razón, y no el sugerido por deseos vagos y transitorios, es el desenvolvimiento más elevado y más armonioso de sus facultades en un conjunto completo y consistente"; que, por consiguiente, el objeto "hacia el cual todo ser humano debe incesantemente dirigir sus esfuerzos, y sobre el cual deben mantener fija su mirada especialmente aquellos que deseen influir sobre sus conciudadanos, es la individualidad de poder y desenvolvimiento"; que

para esto se necesitan dos requisitos: "libertad y variedad de situaciones"; y que de la unión de éstos surge "el vigor individual y la diversidad múltiple"; las cuales se combinan en la "originalidad". [von Humboldt, *De la esfera y deberes del gobierno*]. (J.S. Mill:2004, 128-129).

Y en este sentido, que echa mano sobremano a los dictados de la razón, a la individualidad, a la libertad, a la libertad de situaciones y al vigor individual, Quiela manifiesta:

la pintura es el tema central de mis meditaciones [...] creí en mis disposiciones extraordinarias. Pensaba: todavía soy una extranjera en el país de la pintura, pero puedo algún día tomar residencia [...] Mi meta final sería París, l'Académie des Beaux Arts. (24).

Utilizar la experiencia y la madurez alcanzada en función de las metas particulares: ahí se asienta en gran medida la idea de individualidad, la defensa extraordinaria que de ella hace Mill; ahí descansa la posibilidad de que a partir de nuestras facultades, potencialidades, y finalmente usufructuando la espontaneidad humana, tal y como lo hace Quiela, lleguemos a dar lo mejor de nosotros, y por consiguiente construyamos sociedades mucho más justas, amables, vivibles, civilizadas.

Porque la costumbre, el sólo hecho de llevar adelante una acción gracias a la mera costumbre, según Mill no posee mayor importancia. Serán características humanas como el juicio, el discernimiento, la actividad mental, las que se verán sacudidas, ejercitadas, puestas a prueba cuantas veces el hombre realice el acto de elegir. Con razón Quiela "razona" ante el hecho de contemplarse llevando su vida parisina, sobre la base de sus razonamientos crece la fe en sí misma, la sensación de sentirse libre y asumiendo en verdad el producto de una elección voluntaria. Quien elige por costumbre no está eligiendo, y sin elección la libertad termina comprometida, enajenada, minimizada. "El que deje al mundo [...] elegir por él su plan de vida no necesita ninguna otra facultad más que la de la imitación propia de los monos. El que escoge por sí mismo su plan, emplea todas sus facultades". (J.S. Mill: 2004, 130).

Al emplear sus facultades, el ser humano utiliza -nos dice Mill- la observación, el razonamiento y el juicio, así como la capacidad de elegir. Luego de que ésta se produce, hace falta entonces firmeza y autodominio, es decir equilibrio, para que no se venga abajo lo decidido. En una carta, escribe Quiela: “Élie Faure fue claro: Angelina, usted siempre ha sido una mujer de un gran equilibrio y de buen sentido, tiene usted que rehacer su vida. Con Diego todo ha terminado y usted es demasiado valiosa” (70).

“Con tal de que una persona posea una razonable cantidad de sentido común y de experiencia”, afirma Mill, “su propio modo de arreglar su existencia es el mejor, no porque sea el mejor en sí, sino por ser el suyo” (J.S. Mill: 2004, 142), lo cual denota que el individuo, al discernir, razonar, elegir y mantener lo elegido para concretarlo, logrará mucho más, desde cualquier perspectiva, que lo que obtendría si su libertad fuese limitada en nombre de colectivismos donde la masa termina por engullir a la persona. La parte no es más que el todo. La diversidad es esencial para Mill, asunto que refuerza su idea de que la individualidad no debe ser echada a un lado. Al respecto, leamos al propio pensador:

un hombre no puede conseguir un traje o un par de botas que le estén bien, a menos que se los haga a la medida o que pueda escogerlos en un gran almacén; ¿y es más fácil proveerle de una vida que de un traje, o son los seres humanos más semejantes unos a otros, en su total conformación física y espiritual, que en la configuración de sus pies? [...] Son tales las diferencias entre seres humanos en sus placeres y dolores, y en la manera de sentir la acción de las diferentes influencias físicas y morales, que, si no existe una diversidad correspondiente en sus modos de vivir, ni pueden obtener toda su parte en la felicidad ni llegar a la altura mental, moral y estética de que su naturaleza es capaz”. (J.S. Mill: 2004, 142-143).

Es precisamente elevarse mental, moral y estéticamente, lo que Quiela persigue al elegir ser pintora, y al elegir vivir en París para cumplir ese objetivo, y al elegir soportar las vicisitudes (pobreza, hambre, soledad...) que su elección traerá consigo. Su horizonte es ser pintora, y aún ante la ausencia de Diego, ante el dolor que su abandono le acarrea, pintar es la

obsesión de todos los días, así como el amor hacia él. “La pintura es el tema central de mis meditaciones” (24), llega a manifestar, y esta confesión de algún modo se abraza con la exigencia millleana de escoger el propio plan y desarrollarlo empleando a fondo todas las facultades. Y una de ellas, como hemos visto, es el razonamiento, que es reflexión, que implica asimismo las “meditaciones” de Quiela.

Cuando Quiela elige, ejerciendo la libertad a la que se refiere Mill, lo hace resquebrajando lo inmutable, lo que pretende mantenerse igual, es decir, al elegir libremente vamos en contra de la costumbre, lo que en desde el horizonte millleano es nada menos que alimentar la libertad. De no ser así, el desarrollo humano se paraliza, truncándose de esta manera la espontaneidad, la creatividad, las posibilidades de acción -para cambiar y para mejorar-, inherentes a la condición humana. Al respecto, consideremos el párrafo siguiente:

el despotismo de la costumbre es en todas partes el eterno obstáculo al desenvolvimiento humano, encontrándose en incesante antagonismo con esa tendencia a conseguir algo mejor que la costumbre, denominada según las circunstancias, el espíritu de libertad o el de progreso o mejoramiento. (J.S. Mill: 2004, 146).

Tal espíritu de libertad, pues, subyace al hecho de echar a un lado lo permanente, lo anquilosado, lo que se ubica en el plano antagónico de lo diferente, motor principal de cambio en los humanos y chispa fundamental cuando se asume la libertad.

Mediante Mill la fecundidad de poder elegir, lo cual arroja como consecuencia una agudización del disenso y los conflictos, acarrea mayor libertad a los hombres. La organización de lo social trasciende aquellos planes que encorsetan individualidades, por lo que el hombre, en tanto individuo y en tanto persona, es responsable de sí mismo sobre la base del principio millleano de que mientras no se perjudique a otros, nuestra libertad debe encontrar vía libre y afianzarse sin problemas, sin coacción de ninguna naturaleza.

Con toda razón Bobbio ha escrito que

el principio de justicia al que se apega Mill es el *neminem laedere*: “el único objetivo por el que se puede legítimamente ejercer un poder sobre algún miembro de la comunidad civilizada, contra su voluntad, es para evitar daño a los demás”. (Norberto Bobbio: 1996, 123).

En resumen, el principio de libertad esgrimido por Mill sostiene que es factible limitar la libertad de las personas, con plena justificación, si aprovechándose de ella, a través de sus acciones se perjudican terceros. Hay que tener siempre presente que la libertad consiste en un valor para lo cual resulta fundamental el mejoramiento humano. Mejorar, progresar moralmente, por ejemplo, es indispensable a los ojos de nuestro pensador.

Mill trata de enseñarnos que alcanzar cotas cada vez más altas de felicidad es un logro que pasa por preservar y respetar en cada quien un abanico privado muy amplio de derechos, que no deben sufrir coacción -salvo lo atinente al principio de libertad propiamente dicho-. De este modo, algunas de las consecuencias de la libertad así entendida, procurada, hecha praxis, son la originalidad y la individualidad humanas, aludidas ya en este artículo. La libertad milliana, vista ya en ciertas acciones que Quiela lleva adelante, facilita la toma de mejores decisiones -no olvidemos que elegir es un hacer esencial desde su perspectiva-, pues la diversidad y la pluralidad, al estar presentes, expanden mucho más la gama de elementos que, contrariamente a lo que sucedería ante la existencia de una sola posibilidad para elegir, coadyuvan ya por el hecho en extremo valioso de formar parte de esa gama.

Ejercer la libertad, entonces, deviene en práctica vital para el desarrollo de los individuos. Quienes permanecen subyugados por la costumbre, se verán limitados a la hora de su concreción como individuos capaces de llevar adelante una elección determinada. Verán truncadas sus posibilidades para madurar, para explotar su creatividad, para hacer buen uso de su carácter único y de su espontaneidad. Lo anterior confluye en el impedimento de un logro clave, sin el que se negaría el vuelo humano: elegir. Así, en este orden de ideas, Wolf nos dice que “lo que Mill quiere decir es que la mejor forma

de hacer avanzar el progreso humano es dar a los individuos la libertad de embarcarse en experimentos de vida". (Jonathan Wolff: 2001, 152). Quiela es un ejemplo que ilustra esta consideración. Su experimento, libremente desarrollado y voluntariamente elegido, hasta cierto punto hizo de ella lo que eligió ser.

Como la libertad se perfila en Mill vital para que en efecto se dé la experimentación, quiere decir entonces que ella es una buena garantía para alcanzar mayor felicidad, esto es, acceder, en la medida de lo posible y en la medida en que actuemos firmemente en función de ello, a niveles más altos de ésta en tanto humanos. Quiela, al respecto, ha llevado a cabo su proyecto, ante lo que obtiene resultados obvios: se instala, vive en el lugar seleccionado (París) y se dedica a realizar el oficio que fue su objetivo de vida; esto de un lado, mientras que de otro probó el sabor amargo del desamor, del abandono, del rechazo y la indiferencia provenientes del ser amado. Pero si no hubiese elegido, si no hubiese tenido la libertad de practicar su experimento y embarcarse hacia la ciudad que era su meta, dedicándose ahí plenamente a la pintura, con toda la carga de dolor, frustraciones u obstáculos que ello ha significado, ¿habría sido más feliz? La respuesta es que, casi con toda seguridad, no.

Mill tiene la convicción, según se desprende de sus ideas, de que la humanidad progresa apuntalada por el aprendizaje individual. Los hombres son capaces de aprender de sus experiencias, y sobre la base de éstas tal aprendizaje puede ser aprovechado por todos, procurando un beneficio colectivo. Es por esta razón que la libertad, la experimentación y la felicidad conforman un trío extraordinariamente vinculado, en el que cada uno supone y necesita al otro.

En forma directamente proporcional a su individualidad, a su desarrollo y desenvolvimiento, los seres humanos van labrando mayor valor para ellos mismos, y también para los demás. La individualidad tan defendida por Mill finalmente procura ventajas a la sociedad, al conglomerado humano que,

en brazos de la libertad, albergará elevadas esperanzas en cuanto a su futuro y a su bienestar.

Isaiah Berlin: el pluralismo como libertad

Isaiah Berlin, pensador político e historiador de las ideas, abreva en los postulados de Stuart Mill. Para aquél, ser libre implica, entre otras muchas cosas, un punto de vista y, más que esto, una condición llamada a formar parte de la vida de los hombres: el pluralismo. Berlin sostiene, como veremos en detalle más adelante, que el pluralismo es la existencia de múltiples respuestas para cada pregunta que el hombre se plantee. Sus ideas en torno a la libertad, que pasaremos a considerar a continuación, fueron expuestas en lo que quizás constituya su ensayo más famoso, su estudio fundamental sobre el tema que nos toca: *Dos conceptos de libertad*. Del pluralismo adviene la tolerancia, pues “el respeto entre los sistemas de valores que no son necesariamente hostiles entre sí” (Berlin: 2001, 140) le es concomitante, asunto inobservable en el monismo¹⁰, del cual se ocupa largamente, entendido éste como la creencia en un único conjunto de valores, desechando a los otros o tildándolos de falsos. Pluralismo y libertad, como es lógico pensar, son para Berlin dos caras de una misma moneda.

Pero es necesario empezar por el principio. *Dos conceptos de libertad* es una obra que nace a raíz de un encuentro académico, de una conferencia que Isaiah Berlin imparte en la Universidad de Oxford (1958) al momento de acreditarse la cátedra de Teoría Social y Política. En su escrito, Berlin defiende tenazmente la libertad y además, en tiempos de la guerra fría, le sale al paso, con profunda valentía y honestidad intelectual, a falsas concepciones de la libertad humana, como aquella enarbolada por la ahora ex Unión Soviética.

Isaiah Berlin se refiere a dos consideraciones de la libertad, que son el negativo y el positivo, sin que tales adjetivos impliquen valoraciones de ninguna naturaleza. Importa sólo el carácter descriptivo, teórico, que pretende desarrollar. De este modo, la libertad negativa supone y se vincula

¹⁰ Para leer más en relación con la idea berlineana de monismo, véase: Berlin Isaiah. *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid: Alianza, 2000.

con el hecho práctico de la no existencia de obstáculos en el accionar de las personas. Quiere decir que la libertad negativa va a ser definida en función de la ausencia de tales obstáculos. Tendremos más o menos libertad sobre la base de que se produzca mayor o menor presencia de estorbos interpuestos por los seres humanos a las acciones que otros pudieran llevar a cabo.

En cuanto a la libertad positiva, vale decir que apunta hacia quién manda, hacia quién ejerce como jefe, esto es, al ejercicio del poder político, de lo cual derivamos que ser libre se sustenta en el hecho de que nos aproximemos a realizar, a llevar a cabo lo que dicte nuestra voluntad particular, sin la obligación de obedecer a otros.

Para Berlin, la libertad negativa ha brindado y podría brindar en el futuro más y mejores frutos a la humanidad. Los tipos de resistencias, los obstáculos que nacen frente a la libertad negativa son humanos, no físicos, pues Berlin afirma, ya lo estudiaremos más adelante en detalle, que somos más libres en la medida en que somos menos interferidos, coaccionados o importunados por terceros. Es decir, para que la libertad negativa ocurra, es necesario que ocurra también, que se dé, un espacio protegido, privado, de no interferencia por otros, en el que el individuo albergue la vital libertad en cuestión.

La diferenciación entre dos espacios, a saber, el público y el privado, es una consecuencia lógica de tales razonamientos. Si resulta lógico que un coto particular de libertad negativa es fundamental para avanzar, para crear, para salir adelante, el problema que se presenta es meridiano: dónde comienzan y terminan las fronteras entre lo público y lo privado. Para Berlin, este escollo ha sido, es y será tema de discusión eterno, por la razón sencilla de que en ese aspecto es imposible que los hombres lleguen a acuerdos unánimes. Lo importante radica en que reconozcamos que para que haya libertad negativa, debe haber de igual manera ese coto particular, celosamente protegido de interferencias humanas que no deben producirse. Tal espacio de libertad negativa es, nada más y nada menos, que la libertad de cada quien, es decir, la libertad individual, la cual consiste en un valor en sí mismo, atinente, más que

a la idea millleana (somos libres, y en tanto lo somos podremos ser mejores), a una necesidad de los hombres.

Berlin comienza sopesando la libertad en relación con su significado. Sostiene que “se trata de un término con un significado tan poroso que parece que no hay interpretación que lo resista” (Berlin: 2001, 47). Esto implica que la idea de libertad no es única, ni mucho menos; es lo suficientemente amplia y no se dedicará a escudriñar el sentido que de ésta han concebido los hombres a lo largo de la historia. En su lugar, Berlin lleva a cabo un examen de la libertad sobre la base de sólo dos perspectivas: la negativa y la positiva.

En cuanto a la primera, posee implicaciones relativas al “cómo es el espacio en el que al sujeto -una persona o un grupo de personas- se le deja o se le ha de dejar que haga o sea lo que esté en su mano hacer o ser, sin la interferencia de otras personas” (Berlin: 2001, 47). De la segunda, afirma que “es el [sentido] que aparece en la respuesta que contesta a la pregunta: ¿qué o quién es la causa de control o interferencia que puede determinar que alguien haga o sea una cosa u otra?” (Berlin, 2001, 47).

Queda claro entonces que la libertad negativa supone el no ser coaccionado o importunado por otro u otros, es decir, que a mayor ámbito sin coacción, mayor la libertad del individuo. Quiela, al emigrar a Francia, al decidir ser pintora aunque tal elección esté rodeada de obstáculos inmensos, ejerce su libertad negativa. Cuando en algún momento afirma: “no sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar” (39), presa del dolor siente el peso muy grande de una situación que parece aplastarla, llegando a negar su vocación.

No obstante, su elección se mantiene firme a pesar de las flaquezas, del estado de abandono en el que la ha dejado Diego, de los sufrimientos, de la pérdida del hijo, lo cual permite entrever que su elección fue hecha para ser concretada, con base en la libertad que le pertenece por completo y que Berlin llama negativa. Así, escribe Quiela:

dibujé a un niño de año y medio, dolido, y con la cabeza de lado, casi transparente, así como me pintaste hace cuatro años y esa figura me gusta mucho. Mis colores no son brillantes, son pálidos y los más persuasivos son naturalmente los azules en sus distintos tonos. Ves que a pesar de todo he trabajado; es el *métier*, me quejo pero fluye la mano, fluye la pintura suavemente. Entre tanto, tu voz bien amada resuena en mis oídos: “juega, Angelina, juega, juega como lo pide Picasso, no tomes todo tan en serio” y trato de aligerar mi mano, de hacer bailar el pincel, incluso lo suelto para sacudir mi mano cual marioneta y recuerdo tu juego mexicano: “tengo manita, no tengo manita porque la tengo desconchavadita” y regreso a la tela sin poder jugar, mi hijo muerto entre los dedos. Sin embargo, creo que he conseguido una secreta vibración, una rara transparencia” (51).

Podemos observar que, a pesar de los obstáculos y de la falta de recursos para salir adelante, Quiela encuentra en su trabajo “una secreta vibración” y “una rara transparencia”, asunto que nos hace pensar que su proyecto está intacto, que gracias al ejercicio pleno de su libertad negativa, ese espacio en el que ni siquiera Diego ha podido “obligarla” a desistir, Quiela realiza poco a poco su objetivo.

La libertad, para Berlin, está muy alejada de “ausencia de todo impedimento” (Berlin: 2001,51). Pensar lo contrario supone, aclara el propio pensador, que su significado se haría sumamente laxo, extenso, al punto de que significaría mucho y muy poco a la vez. “El campesino egipcio necesita ropa y medicinas antes y en mayor medida que libertad personal”, expresa Berlin, “pero el mínimo de libertad que necesita hoy y la mayor libertad que pueda necesitar mañana no son de un tipo suyo particular sino que es idéntica a la de los profesores, los artistas o los millonarios” (Berlin, 2001, 51). Es el mínimo de libertad, por ejemplo, que necesitó Quiela para elegir qué hacer con su vida, y emprender con acciones su proyecto.

Desde el horizonte del pensamiento político, Isaiah Berlin ensaya una crítica a Occidente llena de gran riqueza conceptual. Se refiere al “monismo”, cuya base radica en la creencia de que, en nuestras sociedades, nada más que un

pequeño grupo de valores resulta verdadero, catalogándose como falsos todos los demás. Existiría entonces una especie de orden superior de Verdad al que se deben, por ejemplo, los positivistas o los marxistas. Tal verdad, por supuesto, proviene de la revelación o del desentrañamiento de la naturaleza a partir del quehacer científico.

La concepción de monismo, para Berlin, implica que

para todas las preguntas verdaderas debía haber una sola y única respuesta verdadera, porque si fuera de otro modo las preguntas no serían verdaderas preguntas. Debe haber una senda que conduzca a los pensadores esclarecidos a las respuestas correctas a estas preguntas tanto en el mundo moral, social y político como en el de las ciencias naturales, tanto si el método es el mismo como si no. Una vez se reúnan todas las respuestas correctas acerca de las más insondables cuestiones morales, sociales y políticas que ocupan (o deberían ocupar) a la humanidad, los resultados representarán la solución final a todos los problemas de la existencia. (Berlin: 2001, 130).

La “solución final” aludida por Berlin supone que una única verdad se hará presente, si el método para acceder a ella es, obviamente, el correctamente utilizado. Además, las diferentes respuestas que el hombre pudiera obtener en función de las diferentes preguntas que se haga en tanto hombre tendrían que ser compatibles entre sí.

Contra esta manera de pensar se manifiesta Berlin. La impugnación del monismo que lleva a cabo se sustenta en su idea de “pluralismo”, es decir, en concebir a los humanos y a las culturas como portadores de valores que bien pueden chocar entre sí, lo cual, de plano, hace pensar en la imposibilidad de sociedades perfectamente armoniosas, milimétricamente organizadas, satisfactorias para el total de individuos que la conforman. Esto, como salta a la vista, cabe en el horizonte de las utopías, no en el terreno de nuestra realidad empírica.

Así, es importante leer la idea de pluralismo que describe Berlin:

llegué a la conclusión de que hay una pluralidad de ideales, del mismo modo que hay una pluralidad de culturas o de temperamentos -no soy un relativista; no digo "a mí me gusta el café con leche y a ti sin leche; yo estoy a favor de la amabilidad y tú de los campos de concentración"-, que cada uno tiene sus propios valores y que no pueden reducirse ni integrarse. Creo que esto es falso. Pero sí creo que hay una pluralidad de valores que los hombres pueden perseguir y de hecho persiguen, y que estos valores difieren. No son infinitos: el número de valores humanos, de valores que puedo perseguir mientras sigo pareciendo humano, mientras mantengo mi carácter humano, es finito -digamos 74, o quizás 122, o 26, pero finito, sean los que sean-. Y lo que esto entraña es que si un hombre persigue uno de estos valores, yo, que no lo hago, soy capaz de entender por qué lo persigue o qué me empujaría a mí, en sus circunstancias, a querer perseguirlo. De aquí la posibilidad del entendimiento humano. (Berlin: 2001, 138-139).

El orden superior o Verdad a la que se debe el hombre occidental (la razón científica, develadora de tal Verdad) es sustituida, si cabe el término, por el pluralismo. El ser humano encontrará entonces su verdad, está llamado a hallarla, él mismo, empinándose sobre sus valores e ideales. Será el hombre quien dé los pasos necesarios para acceder a su verdad o sus verdades, siempre en función de un hacer particular, de una elección libre (sustentada, como hemos visto ya, en su libertad negativa).

Lo anterior es lo que Quiela asume. Sus pasos van aparejados con el ejercicio constante de una libertad que lucha por encontrar la verdad (esta vez en minúsculas). Tal verdad implicaría la realización de Quiela como pintora, como artista. Sería la concreción, lograda poco a poco, de su proyecto, libremente elegido, de modo que es normal que escriba: "avanzo lentamente, estoy muy lejos de pintar como el pájaro canta, como lo pedía Rendir..."(58). Sí, está lejos de pintar según la conseja del genio francés, pero Quiela, notémoslo, recorre su camino, busca su horizonte hasta perfilarlo y lanzarse hacia él; combate a diario por hallar algo más en su ardua búsqueda. La verdad de Quiela deriva de un quehacer que ella misma desarrolla, y será ella la única responsable

de su fragua. “Verdades superiores”, como vemos, están de sobra ante una perspectiva semejante.

Con toda razón, a propósito del pluralismo berlineano, A. Siperman nos dice que “Berlín se define a sí mismo como pluralista, como quien se desplaza contra la predominante e intensa corriente del cinismo”, y continúa:

toda su obra filosófica está orientada a impugnarlo [al monismo], especialmente en el terreno de la teoría política. Esa impugnación no pertenece al ámbito de lo exclusivamente especulativo sino que incluye dirigir contra el monismo las más graves acusaciones: una pesada responsabilidad por los sacrificios consumados en aras de los grandes ideales y constituir fundamento ineludible para la búsqueda y aplicación de “soluciones finales”. Quienes rechazan hasta la mera posibilidad de duda sobre la legitimidad de sus propios fines y sobre los objetivos que deberían alcanzarse colectivamente en la vida son los que más probablemente pagarán el duro precio ilusoriamente exigido para su no menos ilusoria realización; y, lo que es más grave, no vacilarán en hacérselo pagar a otros. (Arnoldo Siperman: 2000, 105-106).

La libertad que enarbola Berlín tiene fundamento en su lucha contra el monismo, pues éste ha servido, y mucho, para implantar totalitarismos y justificar políticas donde la verdad, la razón o la justicia sólo atenderían a una Verdad superior. La legitimidad de ciertos fines inconfesables se da sin cortapisas gracias a la imposibilidad de que tales fines puedan ser examinados a través de un espacio que sirva para la duda, para el libre escrutinio que ésta permite realizar. El pluralismo, así, se erige en el norte que Berlín persigue y alienta, lo que bien funcionaría, por sus características inherentes, para garantizar más libertad. Sostiene Berlín, en relación con esto, que

el pluralismo y la libertad que implica constituyen un ideal más veraz y más humano. Más veraz, porque reconoce el hecho de que las metas humanas son muchas, no todas conmensurables y en perpetua rivalidad entre sí... Más humano, porque no destruye a los hombres en el nombre de algún remoto ideal. (Berlín: 2001, 8).

La libertad que Berlin intenta vislumbrar pasa por el tamiz del reconocimiento. Nos reconocemos libres, hacemos uso de nuestra libertad negativa, pero además necesitamos ser reconocidos como integrantes de un grupo determinado, de una nación, de un conglomerado humano que guarda semejanzas entre sí y que a su vez es susceptible de reconocer a otros, conviviendo en armonía. No somos humanos, pues, en tanto compartimos una “esencia” humana, sino que lo somos porque abrevamos en nuestra común aptitud para perseguir fines e intentar llegar a ellos mediante la acción. Vivimos los conflictos inesquivables que la persecución de los fines acarrea, y la contingencia humana siembra la semilla que finalmente termina por hacernos hombres. Quiela es ejemplo ilustrativo de esta concepción. En tal sentido, Siperman nos dice: “de lo que se trata es de seres humanos en la infinita variedad de su concreta corporeidad, en su contingencia, en su historicidad, hasta en su precariedad; con sus variadas e incluso contradictorias pertenencias y aspiraciones”. (Arnoldo Siperman: 2000, 163). De alguna manera la idea de libertad berlineana le sale al paso al entramado sociológico que hace suya la generalización de categorías psicológicas a grupos humanos. Ciertas “identidades” colectivas, determinados “imaginarios” sociales estarían fuera de lugar según las concepciones de Berlin. Para él, la diversidad de intereses que atraviesa a todo ser humano, así como su búsqueda particular de fines que podrían distar muchísimo los unos de los otros, enarbola el concepto de libertad y pluralismo. Es, en definitiva, la mayor lección que aporta Quiela en la novela.

Referencias Bibliográficas

- Albanell, Pep et al. (2002). *Hablemos de leer*. Madrid: Anaya.
Alsina, Miguel Rodrigo. (1989). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.
Arellano, Fernando. (1979). *Historia de la lingüística*. Caracas: UCAB.
Bajtin, Mijail. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
Barrera Linares, Luis. (2003). *Discurso y literatura*. Caracas: El Nacional.
Barthes, Roland. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
Berlin, Isaiah. (2001). *Dos conceptos de libertad y otros escritos*. Madrid: Alianza.

- (2000). *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid: Alianza.
- Bettelheim, Bruno y Karen Zelan. (1983). *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bobbio, Norberto. (1996). *El futuro de la democracia*. México: FCE.
- Cardona, Giorgio. (1994). *Los lenguajes del saber*. Barcelona: Gedisa.
- Cassany, Daniel. (2002). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- Domínguez, Carmen Luisa y Lucía Fracca. (1993). *Desarrollo psicosocial del lenguaje*. Caracas: UNA.
- Chumaceiro, Irma. (2005). *Estudio lingüístico del texto literario*. Caracas: UCV.
- Eagleton, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Eco, Humberto. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- GADAMER, H-G. (1996). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme.
- Halliday, Michael. (1994). *El lenguaje como semiótica social*. México: FCE.
- Francois, Frédéric et al. (1973). *El lenguaje. La comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Guiraud, Pierre. (1972). *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jung, C.G. (1964). *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lyons, John. (1983). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós.
- Martinet, André. (1976). *El lenguaje desde el punto de vista funcional*. Madrid: Gredos.
- Martínez Bonati, Félix. (1973). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.
- Olson, David R. (1998). *El mundo sobre el papel*. Barcelona: Gedisa.
- Pacheco, Carlos. (1992). *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello.
- Perelman Ch. y L. Olbrechts-Tyteca. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- Poniatowska, Elena. (1999). *Querido Diego, te abraza Quiela*. México: Era.
- Renkema, Jan. (1999). *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Siperman, Arnoldo. (2000). *Una apuesta por la libertad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Stuart Mill, Jonh. (2004). *Sobre la libertad*. Madrid: Alianza. (Prólogo de Isaiah Berlin).
- Tacca, Óscar. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Talens, Jenaro et al. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, Teum. (2002). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- (2002). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- Wellek, René y Warren Austin. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wolf, Jonathan. (2001). *Filosofía política*. Barcelona: Ariel.

El Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) en el presente

Como toda institución que se mantiene a través del tiempo, el Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) de la Universidad Nacional Experimental de Guayana ha crecido en cuanto al número, pero también en cuanto a la calidad de sus quehaceres tanto científicos como de extensión. Para nadie es un secreto que un centro de investigaciones, más allá de las buenas intenciones que pudieran convocarlo a la realización de sus trabajos, depende fundamentalmente de su presencia en el ámbito nacional e internacional, es decir, existe en tanto ente generador de conocimientos a medida que gana visibilidad en la comunidad científica a la que pertenece. Sin olvidar un ápice esta realidad, en el CIELA, a lo largo del 2013, insistimos en mantener el ritmo de trabajo que en períodos anteriores hemos desarrollado, aun cuando las dificultades, sobre todo financieras, atenten contra lo planificado, lo cual felizmente se tradujo en logros significativos, en realidades concretas evidenciables en productos de investigación y programas de difusión inherentes al trabajo que llevamos a cabo.

Así, durante el año 2013 fueron varios los ámbitos que cubrimos. Hemos mantenido las tres líneas de investigación que acogen los diversos proyectos académicos existentes en el Centro: una dedicada a los estudios literarios, otra al arte en sus manifestaciones generales y la tercera relativa a las prácticas y representaciones de la modernización en Guayana. De igual modo, hemos fortalecido la producción intelectual del CIELA a través de la participación constante en eventos científicos de carácter nacional o internacional, para lo cual, pese a la crisis económica que nos embarga, tuvimos presencia activa en cinco actividades científicas diferentes (congresos, foros, mesas redonda) en el año que referimos, lo cual es una manera, entre otras, de intercambiar ideas con nuestros pares mediante el debate y la discusión de nuestros trabajos. Lo anterior es consecuencia directa del nódulo esencial que permite tal difusión: las publicaciones. Y en efecto, en el CIELA, considerando trabajos publicados que se circunscriben al amplio abanico de los medios de comunicación, académicos o no, llegamos en el 2013 al número de 27 publicaciones que recogen tanto obras de índole divulgativa, saliendo a la luz en libros, capítulos de libros, periódicos y revistas no indizadas, como trabajos editados en publicaciones arbitradas e indizadas de circulación nacional o internacional.

Lo anterior refleja una convicción que en el Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes pretendemos no sólo mantener, sino profundizar, no otra que hacer investigación de calidad y a su vez difundirla a terrenos académicos y, en la medida de lo posible, extraacadémicos, vinculándonos de tal manera con la comunidad universitaria en líneas generales (profesores, científicos, estudiantes de pre y postgrado) pero asimismo con la sociedad como un espacio que no debe ser soslayado ni mucho menos excluido de nuestras relaciones con el entorno. Siguiendo este norte, sólo en el año 2013 nuestro Centro produjo y sacó al aire treinta programas de radio (Cultura Sónica) de aparición semanal y con una duración de una hora, en los cuales se expuso al público general y se discutió en vivo acerca de diversos tópicos atinentes a la cultura en sus más amplias consideraciones, y a propósito también del quehacer específico que poco a poco hemos ido consolidando

en el CIELA. La experiencia, es buena la oportunidad para escribirlo, ha sido en verdad muy aleccionadora.

Durante el 2013 el personal de investigación del CIELA creció con la llegada del profesor Jatniel Villarroel, joven lingüista cuyos intereses académicos se centran en la semiótica y la antigüedad clásica grecolatina. Del mismo modo, crecieron también los proyectos de investigación desarrollados en el seno de nuestro Centro, aprobándose, aparte de los ya en curso, uno del profesor Villarroel, intitulado “El calipso de El Callao, estesis de un pueblo” y otro de los profesores Diego Rojas y Roger Vilain, denominado “Revista Cantaclaro: intelectuales y sociedad en la Venezuela de mediados del siglo XX”. Para finalizar, cabe mencionar que la casi totalidad de los investigadores del CIELA ha sido reconocida con el Programa de Estímulo a la Investigación (PEI) y esperamos que para la próxima convocatoria todo el personal entre al Programa, con lo que estaremos aprovechando, completamente, las ventajas que éste ofrece.

Desde la fundación del Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes y hasta el presente, el tiempo ha permitido la configuración paulatina de una instancia de investigación humanística con presencia activa en nuestro país. La producción de artículos, de libros, talleres, cursos, ponencias, conferencias, todo ello forma parte de las actividades anuales realizadas, siempre de la mano con un trabajo de difusión y extensión que nos empeñamos en mantener. En el horizonte, como punto de fuga, está por supuesto el hecho de aproximarnos día a día a una presencia constante más allá de las fronteras venezolanas, lo cual será posible en función de los sueños y el esfuerzo que alberguemos en el presente. Nada impide que puedan lograrse.

Normas de Publicación

- Solicitud de evaluación y publicación por escrito en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico, así como grado académico, institución u organismo académico donde labora y cargo desempeñado.
- Se entregará una versión digital del trabajo con los datos del autor concentrados en la primera página. Los autores pueden enviar su artículo en formato word a la siguiente dirección electrónica: ciela@uneg.edu.ve.
- En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.
- Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.
- Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.
- La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizarán cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas.
- Las citas deben ir siempre en cursivas. Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Si tiene más de cuarenta palabras,

debe ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms., en un bloque interlineado a un espacio.

- Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3, ...).
- Las siglas van sin puntos.
- Las figuras, tablas y cuadros deben presentarse tanto en el lugar correspondiente que le dé el autor dentro del texto, como en un disquete aparte, correlacionado exactamente con las partes del texto que debe ilustrar o acompañar cada imagen.
- Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.
- Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del APA, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. Para mayor información sobre cómo presentar las referencias, puede visitar la página: <http://www.apa.org/> o consultar: American Psychological Association. (2001). *Publication Manual of the American Psychological Association* (5ta ed.). Washington, DC: autor.
- En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN.

Índice

7 ▼

Luz que permite los pasos

10 ▼

Salomé decadente

Álvaro Contreras

21 ▼

La muerte como testimonio histórico de la sociedad. Argumentos para una investigación

Carmen Rodríguez

41 ▼

Ramón Isidro Montes: historia cultural de un intelectual guayanés del siglo XIX

Diego Rojas Ajmad

60 ▼

La epístola Romanos (*Rom B*) como corpus de investigación para la retórica y la filología

Jatniel Villarroel

77 ▼

Breve introducción al problema de la representación simbólica en el arte desde la perspectiva de la filosofía hermenéutica

Álvaro Molina

89 ▼

Aproximaciones a una noción de libertad en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska

Roger Vilain

121 ▼

El Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) en el presente

124 ▼

Normas de publicación

Este boletín: Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Arte número 6-7 (CIELA) fue impreso en los talleres de Copiados Unidos, Puerto Ordaz, Venezuela, en el mes de Enero de 2014. La edición consta de 300 ejemplares y para su elaboración se utilizó la fuente Myriad. Se utilizó papel cremy para la tripa y sulfato para la portada.

