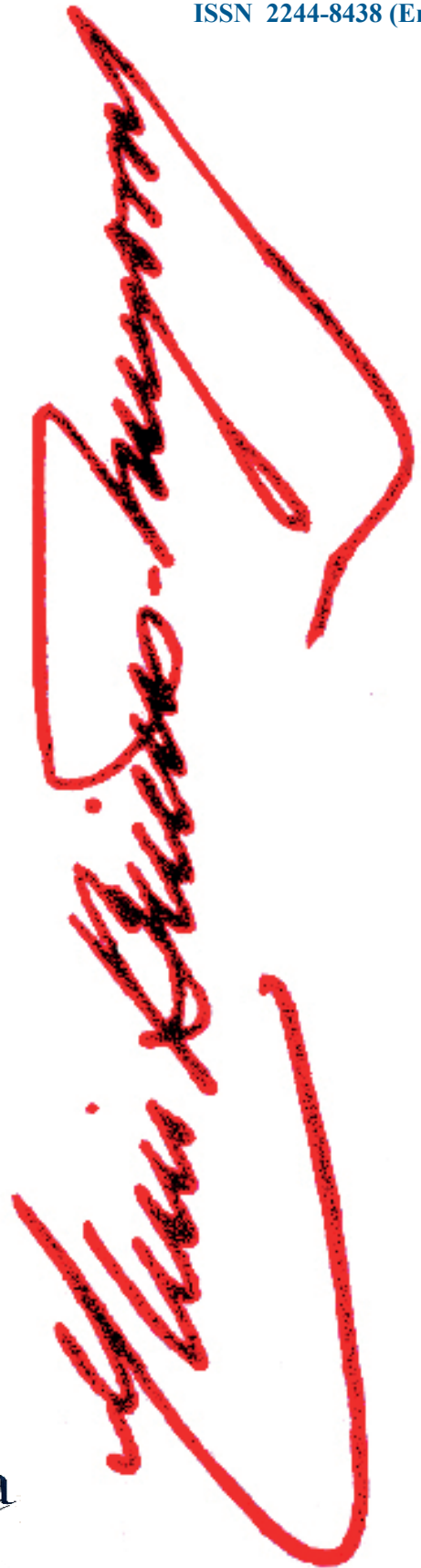


53

Número
Nueva Etapa
Enero-Junio 2026

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria,
Lingüística y Estudios Culturales



Cifra Nueva

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

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES- VENEZUELA

Rector: Mario Bonucci Rossini
Vicerrectora Académica: Patricia Rosenzweig
Vicerrector Administrativo: Manuel Aranguren
Secretario (E): Manuel Morocoima

AUTORIDADES DEL NÚCLEO UNIVERSITARIO “RAFAEL RANGEL” – TRUJILLO-VENEZUELA

Vicerrector (E): Geovanny Castellanos
Coordinador Académico: Francys Mendoza
Coordinador Administrativo: José Luis Valera Guandá
Coordinador de Secretaría: Alfredo Castro

COMITÉ EDITORIAL DE LA REVISTA *Cifra Nueva*

Director: Juan José Barreto González (Universidad de Los Andes-
Venezuela)
Editor-Adjunto: Yherdyn J. Peña (Universidad de Los Andes-
Venezuela)
Asistente Editorial: Argenis Dario Valera Delgadillo (Universidad de Los
Andes-Venezuela)
Editor Académico: Douglas Bohórquez Rincón (Universidad de Los Andes-
Venezuela)

CONSEJO EDITORIAL

Alexis Berrios (Universidad “Simón Rodríguez”-Venezuela); María E. Urrutia
(Universidad de Los Andes-Venezuela); Carlos Baptista (Universidad de Los
Andes-Venezuela); María Fe González (Universidad de Los Andes-Venezuela);
Isidoro Requena (+)(Universidad de Los Andes-Venezuela); Víctor Vásquez
Medina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alberto Villegas (Universidad de
Los Andes-Venezuela); Pedro Cuartín (+) (Universidad de Los Andes-Venezuela);
Néstor Bastidas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño
(Universidad de Los Andes-Venezuela); Mariela Sofía Pérez (Universidad
Experimental Pedagógica Libertador- IPB--Venezuela); Luz Omaira Mendoza
(Universidad Alonso de Ojeda-Venezuela)

COMITÉ CIENTÍFICO

María Ángeles Pérez López (Universidad de Salamanca-España); Andrés
Martínez Lorca (Universidad Nacional de Educación a Distancia-España);
Benjamín Valdivia (Universidad de Guanajuato-México); Hernando Motato
(Universidad Industrial de Santander-Colombia); Lisiane Aguiar Machado
(Universidad do Vale do Rio do Sinos-Brasil); Gloria Favi Cortés (Universidad
Internacional SEK-Chile); Marcela Garzón Gualteros (Universidad Antonio
Nariño-Colombia); Nisia Martins do Rosario (Universidad do Vale do Rio do
Sinos-Brasil); Abad Castañeda (Universidad Sudcolombiana-Colombia)



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia
Creative Commons Atribución -No Comercial- Compartir Igual 4.0 Internacio-
nal. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es
totalmente gratuito.

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

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

Alberto Villegas (Universidad de Los Andes-Venezuela); Katuska Briceño (Universidad de Los Andes-Venezuela); Alí Medina Machado (Universidad de Los Andes-Venezuela)

CONSEJO DE ARBITRAJE

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

CORRESPONSALÍAS:

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

TRADUCCIONES

Evelyn Urbina (Universidad de Los Andes-Venezuela); Johana Guerrero (Universidad de Los Andes-Venezuela).

DISEÑO

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

DIAGRAMACIÓN

Argenis Valera (Universidad de Los Andes-Venezuela)

Financiada por:

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

País de Edición: República Bolivariana de Venezuela

Indizada y Acreditada en:

CDCHTA (ULA); REVENCYT: RVC009; LATINDEX: 20191; Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR)

ISSN 0798-1570 / ISSN Electrónico 2244-8438

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Depósito Legal: P P92-0047 / **Depósito Legal Electrónico:** ppi 201202ME4019

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 53. Enero-Junio 2026. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 52

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

- 3 **Editorial**
- 4 **Estudios**
- 5-22 **Recio Saucedo, Sergio Raúl; Ríos Gómez, Joana Saraí**
Color *Walk*. Murales para la creación de un corredor cultural en Ciudad Juárez.
Color *Walk*. Murals for the creation of a cultural corridor in Ciudad Juárez.
- 22 **Artículos**
- 23-34 **Acosta Durán, José Luis**
Venezuela como laboratorio de una paradoja: del rentismo democrático al
patrimonialismo petrolero.
Venezuela as a laboratory of paradox: from democratic rentierism to oil
patrimonialism.
- 35-41 **González Acosta, Jesús Alfonso**
El Rey Arturo. Los orígenes de una leyenda literaria.
King Arthur. The origins of a literary legend.
- 43-52 **Pérez Enríquez, Alejandra; Garcia Pereyra, Rutilio**
Significados de la gráfica feminista en publicidad del 8 de marzo: entre el
femvertising y el *purple washing*.
Meanings of feminist graphics in march 8th advertising: between *femvertising* and
purple washing
- 53-59 **Acosta Mendoza, Carina**
Diseñar para comprender: el diseño gráfico como práctica social en contextos
educativos inclusivos.
Designing to understand: graphic design as a social practice in inclusive educational
contexts
- 61-75 **Mármol, Carlos; Urdaneta, Elsy**
Concepciones epistemológicas. Una alternativa para comprender la enseñanza
aprendizaje de la física.
Epistemological conceptions. An alternative for understanding the teaching and
learning of physics.

Cifra Nueva

Revista de Crítica e Investigación Literaria, Lingüística y Estudios Culturales
Nº 53. Enero-Junio 2026. Primera Etapa: Nº 1 al 16 / Nueva Etapa: Nº 17 al 52

Tabla de Contenido

Table of Contents

Págs.

77-85 **Castillo, José Ramón**
El cuento de Calibán.
Caliban's tale.

87-103 **Castillo Sivira, José Alejandro**
Una exégesis del texto *Los oriundos del paraíso* de Vicente Gerbasi.
An exegesis of the text *The origins of the paradise* of Vicente Gerbasi.

105-116 **Guzmán Toro, Fernando José**
La escritura lúdica y el tarot en italo calvino. Azar y narrativa en *El castillo de los destinos cruzados*.
Ludic writing and the tarot in italo calvino. Chance and narrative in *The castle of crossed destinies*.

117-124 Normas *Cifra Nueva* para edición de trabajos.
Cifra Nueva guidelines for editing works.

EDITORIAL

Para ampliar el horizonte de contenidos, debemos, a su vez, ampliar lo que llamamos el procedimiento de interpretación alrededor de la cultura y su variedad de discursos. *Cifra Nueva* de esta manera quiere atender a la polisemia de los discursos que en los distintos campos de acción del pensamiento se materializan simbólicamente, como contenidos expresados en los distintos ámbitos universitarios. De tal forma, servimos de “ventana semiótica” para entregar al enorme auditorio de lectores lo que pensamos cuando escribimos para interpretar.

Ya no es cuestión de cuál es el tema o campo que se aborda sino, cuál es la interpretación que dejamos en el papel pensado. Un papel digital que se va llenando de miradas del mundo y sus particularidades. La mirada total no existe, esta se va extendiendo por los fragmentos que deja en la mirada, desde la vista reflexiva frente a un mural hasta la cuestión epistemológica, desde la reflexión sobre el poder y el petróleo hasta la propuesta del diseño gráfico como modo de incluir en el proceso educativo y los significados en la gráfica feminista. Desde la búsqueda de los orígenes de Calibán hasta la escritura que se cruza entre lo lúdico y el tarot pasando por la exégesis de lo poético y los orígenes de una “leyenda literaria”.

La interpretación postula una voz que reflexiona, muestra y dice. Al reunirse en comunidad de interpretantes sin duda crece la polisemia de la cultura. Así el trabajo de la interpretación es cierto diálogo con el texto, con la imagen y el número, el color y el sabor de las palabras. Es un trabajo que produce lenguaje desde el lenguaje, lo prolonga, hacia adelante, hacia atrás para hacernos recordar.

Celebramos con nuestros estupendos colaboradores la fiesta de la palabra combinada que colorea la membrana semiótica de la cultura.



R o d e a d o s de imaginarios e imágenes, de un conflicto acentuado por el control de los contenidos expresado desde el control de los poderes en pugna, hacemos nuestro trabajo e intentar nuevamente decir interpretando.

Gracias a quien escribe y a quien lee. Muchas gracias.

Dr. Juan José Barreto González
Director
Universidad de los Andes
Venezuela

ESTUDIOS:

COLOR *WALK*. MURALES PARA LA CREACIÓN DE UN CORREDOR CULTURAL EN CIUDAD JUÁREZ

COLOR WALK. MURALS FOR THE CREATION OF A CULTURAL CORRIDOR IN CIUDAD JUÁREZ

Recio Saucedo, Sergio Raúl*
Ríos Gómez, Joana Sarai**
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

El artículo consiste en la explicación del evento Color Walk realizado por el Colectivo *Jellyfish* en el año 2014 en Ciudad Juárez, el cual tuvo la finalidad de transfigurarse en un corredor cultural destinado a la reactivación del turismo en la localidad fronteriza. El estudio se abordó desde la promoción cultural pues los integrantes de la agrupación se convirtieron en gestores culturales al buscar recursos económicos, traer muralistas internacionales y nacionales para la ejecución del evento. Además, fomentaron dinámicas culturales entre la ciudadanía con actividades del muralismo urbano donde participaron o acompañaron en los procesos creativos a los muralistas.

Palabras clave: Muralismo, Promoción, Cultura, turismo, intervención.

Abstract

The article consists of the explanation of the Color Walk event carried out by the Jellyfish Collective in 2014 in Ciudad Juárez, which had the purpose of being transfigured into a cultural corridor aimed at the reactivation of tourism in the border town. The study was approached from cultural promotion since the members of the group became cultural managers by seeking economic resources, bringing international and national muralists to carry out the event. In addition, they promoted cultural dynamics among citizens with urban muralism activities where they participated or accompanied the muralists in the creative processes.

Keywords: Muralism, Promotion, Culture, tourism, intervention.

* Profesor en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Posdoctorado por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Doctor en Ciencias sociales por El Colegio de San Luis, Maestro en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño y Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3959-1392> Correo: sergio.recio@uacj.mx

** Apoyo Técnico en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Maestra en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño y Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-4983-3404>. Correo: joana.rios@uacj.mx

Finalizado: México, Julio-2025 / **Revisado:** Septiembre-2025 / **Aceptado:** Diciembre-2025

Las actividades artísticas y culturales en Ciudad Juárez han sido desarrolladas de manera aislada principalmente por el municipio y los grupos empresariales quienes en diferentes momentos promovieron una concepción cultural privilegiada al financiar eventos de música clásica, exposiciones de arte en museos, obras de teatro y presentaciones de danza folclórica. Secundariamente, la ciudadanía se organizó para la elaboración de acciones destinadas a la integración de las identidades olvidadas representadas por las culturas del *hip hop*, el *street art* o el muralismo. Por ejemplo, Bazar del Monu (2004), REZIZTE (2005), Cultura Muerta (2008), Fhat (2014), etc. realizaron eventos artísticos al oriente y poniente de la urbe donde exhibieron funciones de lucha libre, poesía, música y grafiti en vivo. Asimismo, *Jellyfish* (2013 y 2014) propusieron una serie de acciones en Riveras del Bravo, Melchor Ocampo y el Pronaf para fomentar el arte y el muralismo entre los habitantes juarenses.

Es precisamente, la participación del Colectivo *Jellyfish* con el evento *Color Walk* en Ciudad Juárez lo que interesa en el presente documento pues sus integrantes buscaron la creación simbólica de un corredor cultural configurado con murales en distintos puntos de la localidad fronteriza. La idea de estudiar el evento surge por creer que los murales construyeron un paisaje visual alternativo que cambió temporalmente la imagen de la zona conocida como Pronaf al contener composiciones a gran escala que representaban distintos temas de la sociedad juarenses.

Bajo este contexto el artículo se estructura en tres subtemas que le otorgan coherencia a la explicación del objeto de estudio. El primer apartado La cultura en Ciudad Juárez consiste en la exposición de datos referentes a las políticas culturales que se han implementado en la urbe fronteriza. El segundo, se asocia con el muralismo donde se explica su definición y antecedentes para entender su desarrollo en la frontera.

El tercero, se vincula con el análisis de las acciones que realizó el Colectivo *Jellyfish* para ejecutar el evento *Color Walk* en la localidad.

La cultura y el arte en Ciudad Juárez

Las actividades artísticas y culturales al interior de Ciudad Juárez son resultado de los esfuerzos de los distintos actores sociales que forman parte de la sociedad juarenses quienes en diferentes momentos históricos han propuesto eventos musicales, teatrales, dancísticos etc. en la urbe. Estos eventos se convirtieron en espacios destinados al entretenimiento y la convivencia de la sociedad pues les aportaron experiencias, conocimientos y herramientas simbólicas que nutrieron el desarrollo integral humano y paulatinamente ayudaron en la configuración de la identidad colectiva de la ciudadanía. Sin embargo, surge una pregunta que se relaciona con saber ¿qué elementos sociales y económicos han posibilitado o impedido el desarrollo de las acciones culturales de la localidad fronteriza? La respuesta se encuentra en la historia reciente de la frontera, pues la industrialización y los sucesos violentos otorgan indicios sobre las políticas públicas culturales y la percepción de la ciudadanía respecto a su ejecución.

En este sentido, las actividades artísticas y culturales de Ciudad Juárez estuvieron supeditadas al modelo económico capitalista que se implementó en el país y la región, lo cual favoreció en la construcción de parques industriales destinados al asentamiento de las fábricas de manufactura. Asimismo, expuso su “desdén por una agenda pública que genera los espacios y políticas para el desarrollo integral de la población” (Barraza, 2009, p. 186). Por ejemplo, la inversión para la industria y la cultura ha sido desigual puesto que para “1966 la ciudad tenía 344 mil habitantes, 5 plantas maquiladoras y tres teatros, mientras que para el año 2000, la ciudad registró aproximadamente 1 millón 219 mil habitantes, 303 plantas maquiladoras y siguió teniendo tres teatros” (Barraza, 2009, p. 181).

La poca cantidad de edificios culturales ocasionó que en un estudio del 2003 Juárez haya aparecido en la “posición número 26 de un total de 33 ciudades, su índice de infraestructura cultural es el más bajo, 1 de 5 posibles, en tanto que Chihuahua capital se ubica en la categoría 3, en una posición semejante a la de Guadalajara” (Barraza, 2009, p. 181). Esto evidenciaba la inequidad en el reparto de los recursos económicos respecto a los presupuestos de egreso del estado y de la federación.

Específicamente, la infraestructura destinada a la cultura y el arte se limitaba a ciertos inmuebles ubicados al norte y centro de Ciudad Juárez, por ejemplo, hasta el año 2005 se contaba con la Dirección de Educación y Cultura del Municipio, el Centro Municipal de las Artes, el Museo de la Ex Aduana, Museo del Chamizal, el auditorio Benito Juárez, el museo del INBA, el teatro de la Ciudad, la Biblioteca Pública Municipal: Arturo Tolentino Hernández, el Centro Cultural, etc. En el año 2006 se inauguró el Centro Cultural Paso del Norte que cuenta con tres salas para teatro y áreas de exposición. En 2015 la UACJ rehabilitó el Centro Cultural de las Fronteras donde tiene una librería, una hemeroteca, un café y tres salas para eventos,

Lo anterior muestra que la industrialización derivó en procesos sociales desiguales dentro de la sociedad fronteriza porque “la infraestructura social, cultural y deportiva ha sido escasa, reforzando con ello los sentimientos de exclusión” (Barraza, 2009, p. 186), falta de oportunidades de recreación y esparcimiento. Por lo tanto, la distribución de los recursos del Estado no se realizó de manera equitativa, más bien, priorizaron las actividades secundarias y terciarias que producían fuentes de empleo, pero no atendían las necesidades sociales de la población.

Aunado al modelo económico se desarrolló en Ciudad Juárez un proceso de violencia extrema como resultado de la guerra contra el narcotráfico emprendida por la administración del Expresidente Felipe

Calderón Hinojosa. Este hecho ocasionó que los grupos del crimen organizado se apropiaran de la vida social en la localidad al realizar sus actividades delictivas en los espacios públicos. Por ejemplo, se presentaron ejecuciones en las avenidas y calles, se efectuaron extorsiones a la sociedad y los comercios, se quemaron locales comerciales como restaurantes, centros nocturnos, se incrementaron los asaltos, robos de autos y casa habitación. Todo ello clausuró el acceso de la población a los eventos recreativos, deportivos y culturales pues fueron cancelados por los organizadores.

Los eventos culturales que hasta ese momento se estaban ofertando eran el Festival Internacional Chihuahua, el Festival de Teatro de la Ciudad, la Expo Feria, el Festival del Día de Muertos, los conciertos de música como el Festival del Río, las exposiciones de artes plásticas, los cuales, fueron suspendidos o cambiaron sus dinámicas de ejecución por cuestiones de seguridad de los participantes. Por ejemplo, en el año 2010 se canceló la Expo Feria que “tradicionalmente se realizaba en el mes de julio, por primera vez en seis años después que se concesionara anualmente, se cancela a raíz, principalmente, de la falta de garantías hacia los asistentes” (SDP, 2010, s/p).

Bajo este contexto, las políticas públicas diseñadas por los tres niveles de gobierno se enfocaron en erradicar las causas de la violencia extrema para la reconstrucción del tejido social de Ciudad Juárez, lo cual ocasionó que los presupuestos a la cultura disminuyeran. Hecho que permeó en la percepción de la ciudadanía, por ejemplo, los colectivos de arte y cultura consideraban que no se sentían representados por el municipio y sus instancias porque su “conceptualización de la cultura es un discurso elitista, donde se relaciona la cultura con las Bellas Artes; en segundo lugar, manifiestan que existía un favoritismo hacia la educación, destinando la mayor parte del presupuesto a becas académicas, apoyo de escoltas y bandas de guerra” (Bueno, 2014, p. 99).

La industrialización, la violencia y las políticas públicas sugieren que ha existido un cierto desinterés por el tema cultural en la ciudad pues las administraciones han priorizado otros aspectos como el económico y la seguridad antes que las actividades artísticas, lo cual puede parecer lógico desde una perspectiva capitalista. Sin embargo, desde una óptica más humanitaria se vuelve necesario entender la importancia del desarrollo culturales y artísticos de la urbe y sus habitantes, ya que “fomenta la convivencia social que a su vez nutre el tejido social y hace que las sociedades avancen armónicamente hacia un desarrollo económico y social para todos” (Barraza, 2009, 181). Por lo que los diferentes actores de la sociedad se han organizado para proponer actividades artísticas ante la falta de políticas públicas de tipo culturales. Por ejemplo, han propuesto concursos de murales que brindaron espacios de expresión a jóvenes de las periferias.

La promoción cultural en el contexto de violencia de Ciudad Juárez

El contexto social y económico de Ciudad Juárez de los tres primeros años de la segunda década del nuevo milenio se caracterizaron por continuar con los procesos de inseguridad e inestabilidad económica causada por el crimen organizado y la crisis inmobiliaria en Estados Unidos que afectó de manera internacional. Este escenario supuso nuevas formas de convivencia entre la ciudadanía, por ejemplo, se resguardaron para protegerse de los actos delincuenciales al dejar de utilizar los espacios públicos por miedo a la delincuencia. Además, buscaron nuevas formas de economía por la pérdida masiva de empleos e inversión privada en la ciudad y el estado. En resumen, fue “una coyuntura de fatalidad y agravio llena de dificultades para reencauzar el camino de la paz, seguridad y progreso en las áridas tierras del norte mexicano” (Carrera, 2014, p. 240).

La búsqueda de la paz implicó el involucramiento del gobierno y la sociedad civil para el diseño de planes destinados a

la recuperación de los espacios y la creación de formas de convivencia comunitaria entre la ciudadanía. Por lo que optaron por la promoción cultural, la cual hace referencia a aquellas “acciones que permitan crear, fomentar, estimular y desarrollar métodos de participación de las masas en la cultura, convirtiéndose en un proceso de estímulo y motivación que facilita que algunos sectores de la población se sientan protagonistas activos de la cultura que comparten” (Cañete et al, 2015, p. 111). Esto significa la integración de la sociedad en los diversos eventos relacionados con las artes para su satisfacción y crecimiento personal y comunitario.

La promoción cultural posee diversas características asociadas con el desarrollo de iniciativas, la estimulación de la participación de las personas y la fomentación de cambios sociales en las comunidades. Por lo que hace énfasis en atender las necesidades de los individuos para su crecimiento humano dado que “resulta un instrumento eficaz que, conjuntamente con otras metodologías de intervención sociocultural, contribuye a la solución de necesidades y demandas de la población en un territorio dado” (Ballesteros, et al, 2018, p. 370). Esto significa que la utilización de la cultura y las artes no solo funciona como medios de expresión o entretenimiento, ya que nutre con elementos simbólicos en la formación identitaria de los sujetos y sus comunidades.

Entonces, la promoción cultural como estrategia de recuperación social “representa una valiosa alternativa que ofrece oportunidades inigualables para la convivencia, el diálogo y la participación, soportadas en la lógica de la tradición de los participantes” (Carrera, 2014, p. 248). Se refería a un enfoque situado dentro del contexto de los habitantes pues consideraban sus necesidades para producir experiencias de carácter asociativo que les posibilitaran continuar de manera conjunta en la vida cotidiana.

Por lo tanto, el gobierno, la ciudadanía y las ONGs continuaron o propusieron actividades culturales en la ciudad y el estado donde sobresalieron la Estrategia Todos Somos Juárez, el Bazar del Monu, el Festival Internacional Chihuahua, Arte en el Parque, Hola Color, Color Walk, etc. Estos eventos y programas buscaron transfigurarse en ofertas culturales para “potenciar las bondades de la inteligencia creativa a pesar de las circunstancias de adversidad presentes” (Carrera, 2014, p. 248). Por lo que presentaron actividades artísticas asociadas con la música, la pintura, el teatro, el muralismo, el intercambio, las manualidades, los oficios, etc. A continuación, se explican con mayor detenimiento los eventos culturales y artísticos que se mantuvieron en el periodo de la violencia en Juárez.

La estrategia Todos Somos Juárez. Reconstruyamos la Ciudad fue un plan que desarrollaron los tres niveles de gobierno en el año 2010 para atender las consecuencias de la violencia extrema causada por el crimen organizado. La Estrategia respondió a “la difícil y compleja situación que enfrenta Ciudad Juárez e incluye 160 acciones concretas que se realizarán en la ciudad, la mayoría de las cuales mostrarán resultados concretos en menos de 100 días” (Gobierno Federal, 2010, p. 2). El programa se basaba en tres puntos asociados con la participación ciudadana, la integridad de las políticas públicas y la participación federal, estatal y municipal en las actividades de reconstrucción del tejido social de la frontera. El aspecto cultura de la iniciativa se vinculó con la creación de centros comunitarios en las colonias periferias donde se ofertaban talleres de artes y oficios con la finalidad de enseñar a las personas fuentes de empleo y entretenimiento.

Igualmente, se encuentra el Festival Internacional Chihuahua, el cual fue inaugurado en el año 2005 como parte de las actividades de la administración estatal del exgobernador José Reyes Baeza. El objetivo del festival se asoció con “posicionar la cultura

como factor de progreso y desarrollo, además de promocionar a los creadores chihuahuenses a escala internacional” [asimismo], buscan presentar un rostro diferente de Chihuahua y Ciudad Juárez” (Rodríguez, 2005, s/p). El gobierno del estado y el municipio continuaron con las siguientes ediciones del festival a pesar de la violencia, por ejemplo, el año 2010 en Juárez se contabilizaron más de 3000 asesinatos, lo que no supuso la cancelación del principal evento cultural, pues se ofertaron más de 500 eventos al interior de la entidad, lo que significó un esfuerzo por difundir la cultura en los diferentes municipios.

Arte en el Parque es una asociación civil que comenzó sus actividades en el año de 1999 con la finalidad de “generar comunidad y democratizar los espacios en donde se llevan a cabo actividades culturales y artísticas, para que puedan llegar a los distintos sectores de la población en Ciudad Juárez” (Arte en el Parque, 2021, s/p). Desde los inicios la asociación se ha caracterizado por la realización de eventos artísticos en una de las áreas del Parque Chamizal. Por ejemplo, entre los meses de abril y septiembre promueven seis festivales donde se presentan exposiciones artísticas, talleres de creatividad, así como, emprendedores locales de comida y artículos en general. La labor de Arte en el Parque ha sido importante porque se ha posicionado como un espacio para el desarrollo cultural de los habitantes de Ciudad Juárez al incentivar de manera constante los aspectos artísticos y culturales con eventos dinámicos en los que interactúan las personas con los artistas.

Por último, el Bazar del Monu es un evento que se realiza desde el año 1999 de manera semanal sobre la explanada del Monumento a Benito Juárez ubicado en la zona del centro histórico de la ciudad. Surgió de la idea de ser un espacio para el intercambio artístico donde se presentaba música en vivo y actividades artísticas. Paulatinamente, se sumaron nuevas actividades como la venta de productos, lectura de poesía, etc. El Bazar

del Monu es un organismo que ha incidido en la sociedad juarense debido a que es un espacio que se encuentra a “disposición de la comunidad, cualquier actor cultural que reclame el espacio para cierta actividad, se le brinda” (Sáenz, 2014, p. 7). La permanencia del bazar significó un triunfo simbólico al mantener el sentido público del espacio, ya que no cedieron las actividades ante los sucesos violentos del crimen organizado. Fue una de las pocas entidades alternativas que brindó a la gente fuentes de ingresos económicos y de convivencia durante el periodo de violencia.

Los diferentes eventos se basaron en la idea de la promoción cultural como detonante del desarrollo humano en la sociedad juarense, pues los actores políticos y ciudadanos propusieron nuevas lecturas de la urbe en “diferentes escenarios, como el de crisis, por mencionar uno, demarca una forma de situar contextos históricos, económicos y sociales muy diversos, en sí, esto conlleva a una manera particular de cómo el o los habitantes se apropian de cada espacio” (Sáenz, 2014, p. 3). Por ejemplo, priorizaron los procesos de socialización, experimentación y aprendizaje entre las personas para vincularlas con instrumentos y conocimientos que les permitieron enfrentar y paulatinamente transformar simbólicamente sus situaciones en la localidad.

Los eventos muestran la importancia de la promoción cultural en las ciudades y más en el contexto de violencia de Juárez porque ayudaron simbólicamente en la estimulación de la convivencia entre las personas a través de las actividades artísticas. Asimismo, las estrategias funcionaron como herramientas educativas y de esparcimiento destinadas al cambio social pues motivaron a diversos individuos de la sociedad a continuar con los aprendizajes y la formación cultural que encontraron en las actividades desarrolladas en distintos puntos de la localidad. También, sirvieron en el diseño de nuevos proyectos de carácter cultural cuando la inseguridad social

disminuyó gradualmente en la localidad, por ejemplo, la iniciativa de construir un corredor cultural del colectivo *Jellyfish*, el cual a continuación se explica con detenimiento.

Color Walk. Un corredor cultural urbano en Juárez.

Las dinámicas sociales y culturales de la ciudad se han convertido en una temática que les ha interesado a diferentes actores de la sociedad como el gobierno, la iniciativa privada y la ciudadanía, los cuales han propuesto, acercado y fomentado actividades de carácter artístico a los habitantes. Este es el caso del Colectivo *Jellyfish* quien desde su fundación se inclinó por la creación de eventos asociados con la muestra de obras de artes, así como con la promoción de la cultura entre los juarenses. Específicamente, en los años 2013 y 2014 aplicaron dos iniciativas, la primera, *Hola Color* desarrollada en Riberas del Bravo; la segunda, *Color Walk*, el cual fue un evento efectuado al centro y norte de la localidad.

El Colectivo *Jellyfish* fue configurado en el año 2010 por Atenas y Pilo a los que les sumaron Pika y Kukuí en el 2011 y 2012 respectivamente. Los integrantes eran estudiantes y egresados de los programas de Arquitectura y Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). El grupo surgió por los conocimientos que tenían acerca de las dinámicas del arte, el diseño y el *street art*, específicamente, se motivaron por el trabajo creativo del artista Blu, el cual hacía *motion graphics* con sus murales. Además, el aspecto artístico los llevó a pensar en la creación de exposiciones artísticas referentes a su quehacer cotidiano en el ámbito visual. Por lo que en el 2011 realizaron su primera muestra de arte en la cual presentaron obras que se distinguieron por el exceso de colores y la incorporación de luces para animar el espacio y las piezas.

Los integrantes del Colectivo *Jellyfish* definieron sus objetivos de actuación según los intereses artísticos y sociales que poseían, por lo que se relacionaron con su incorporación a

las dinámicas del arte, particularmente en la realización de lienzos para su exhibición en galerías, así como la pinta de murales en las calles de la ciudad. Asimismo, se vincularon con el ejercicio profesional del diseño donde decidieron configurar un estudio de diseño: *Jellyfish Animation*, el cual se especializó en la elaboración de proyectos de animación. Por último, se asociaron con la labor sociocultural, lo que los llevó a la fundación de la asociación civil para la aplicación de programas sociales y artísticos en las colonias de la periferia de Ciudad Juárez.

El colectivo tiene como tres diferentes ramas, tenemos la parte artística donde pintamos, hacemos murales y todo eso, también tenemos la parte social, que tenemos una A.C. donde hicimos eventos el año pasado y ante pasado y la parte como más profesional que es el estudio de animación que es *Jellyfish animation*, tenemos esas tres como ramas (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015).

El enfoque social se materializó con la realización de distintos proyectos relacionados con la impartición de talleres de arte, específicamente, sobre la enseñanza de las expresiones del estencil y muralismo urbano al interior de diferentes escuelas de nivel básico pertenecientes a colonias de la periferia como Anapra, Riberas del Bravo, Melchor Ocampo y Jilotepec. Los talleres fueron impartidos de manera gratuita pues les proporcionaron los materiales a los alumnos de las secundarias donde los instruyeron en el manejo de las técnicas del estencil y el acrílico para la creación de murales en los planteles educativos.

Los talleres se convirtieron en experiencias significativas para el colectivo puesto que se produjeron lazos sociales con los estudiantes hasta el grado de superar las dinámicas de enseñanza-aprendizaje y desarrollar procesos de compañerismo entre alumnos e instructores. Pero, sobre todo sensibilizó a los integrantes respecto a las condiciones materiales de los jóvenes quienes

no tenían acceso a los espacios destinados a la estimulación de las habilidades artísticas por hallarse en las colonias periféricas de Ciudad Juárez. Esto los motivó para la planeación y ejecución de proyectos de promoción cultural enfocados en llevar actividades artísticas a las comunidades marginadas con los propósitos de involucrar a los niños, jóvenes y adultos en las áreas de las artes como la pintura, el cine, la literatura y el muralismo urbano.

Hola Color fue el primer proyecto con financiamiento que propuso el Colectivo *Jellyfish*, el cual se desarrolló en la primera semana del mes de diciembre del 2013 en las diferentes etapas de los fraccionamientos Riberas del Bravo ubicados al nororiente de Ciudad Juárez. El proyecto consistió en la aplicación de diversas actividades de las artes, como la impartición de talleres de pintura, muralismo, cine y literatura destinados principalmente a los niños y adolescentes de las colonias. Asimismo, se buscó rescatar los espacios públicos con la rehabilitación de los parques, las casas y los lotes baldíos abandonados. Además, de la elaboración de varios murales con los que se pretendía mejorar la imagen física de la infraestructura de la zona. En el proyecto participaron artistas locales, nacionales e internacionales como Whabato, Pixel Pancho, Damasco, Olmo, Deco, entre otros.

El segundo proyecto fue *Color Walk*, el cual se basó en la utilización del muralismo urbano como opción para la diversificación de las dinámicas de promoción cultural en Ciudad Juárez. Los integrantes pensaron en el desarrollo de un “conjunto de acciones dirigidas a establecer e impulsar la relación activa entre la población y la cultura para alcanzar niveles superiores de ambas” (Fernández, et al, 2011, p. 5). Las acciones se vincularon con la creación de murales, el establecimiento de principios identitarios, el rescate de edificios, la producción de formas de socialización y la revitalización de los espacios abandonados. Esto derivó en el objetivo principal del proyecto el que

se asoció con la elaboración de murales urbanos destinados al desarrollo de un corredor cultural dentro de algunas zonas de la localidad fronteriza.

El colectivo *Jellyfish* no solo pensó en la creación del corredor cultural, ya que paralelamente concibieron un festival de muralismo urbano en la localidad puesto que conocían de la existencia de este tipo de actividades en otros países. Por ejemplo, era de su conocimiento los corredores de *Bosh's Week*, *Wynwood Wall* de las ciudades de New York y Miami respectivamente, así como el festival Mural de Montreal, Canadá o el *Bloop Festival* en Ibiza, España. Es decir, observaron que la actividad del muralismo desarrollaba redes sociales entre los muralistas del mundo, lo cual derivaba en la internacionalización del movimiento pues viajaban a diferentes urbes para pintar. Por lo que se les hacía “bien interesante mezclar a güeyes muy famosos con jóvenes locales, si me explico, porque vimos que se estaba dando en el mundo y nosotros dijimos estaría bien vergas hacer algo así” (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015).

En este sentido, los integrantes del colectivo entendían a la iniciativa como una práctica cultural que se encontraba ligada “directamente con las estrategias de cambio y transformación social. Este anhelo de cambio social, entendido tanto como transformación, mejora, o superación de condicionamientos e injusticias sociales” (Arjona, et, al, 2019, p. 3). Por lo que *Jellyfish* presentó el proyecto *Color Walk* ante distintas autoridades del gobierno municipal con el fin de obtener recursos económicos para la aplicación de las actividades de intervención artística en las calles de la ciudad. Sin embargo, se enfrentaron a diversas visiones limitadas respecto a las concepciones de cultura y arte pues los funcionarios públicos solo consideraban a las artes tradicionales o la alta cultura como formas de expresión artística dejando fuera las distintas manifestaciones del arte urbano, el grafiti, el *street art*, el muralismo o las intervenciones.

Hace cuatro años la gente estaba totalmente cerrada a todas esas cosas y no lo entendían, y, te lo digo porque fui a muchas juntas, hablé con muchas personas y me decían no te entiendo, ¿esto en qué va a ayudar? ¿Qué beneficio va a atraer? ¿Por qué debo de apoyar esto, a mí se me hace mejor traer un bailable regional de Oaxaca? Que no está mal, pero seguimos con los mismos estereotipos de decir el arte y la cultura es esto. (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015)

A pesar de las negativas el Colectivo *Jellyfish* consiguió financiamiento para el proyecto a través de la Asociación Civil: Taller de Creación Gráfica que ellos fundaron con el propósito de conseguir recursos económicos destinados a subvencionar sus iniciativas artísticas y sociales. Por lo que la ejecución de *Color Walk* se efectuó entre los meses de noviembre y diciembre del año 2014 dentro de Ciudad Juárez cuando logró conjugar a diversos muralistas de nivel internacional, nacional y local para que pintaran en múltiples superficies de la infraestructura urbana de la frontera. Por ejemplo, participaron muralistas internacionales como Franco Fasoli –Jaz–, Phlegm, Werc, Malakkay, Ovrlns, Mariela Ajras, Ever Siempre y Los Dos. Los muralistas nacionales fueron Román y Spaik Spike; y, entre los locales resaltaron los nombres de Olmo León, Mario Romero, Arturo Damasco, Calavera Crew y *Jellyfish*.

Los murales fueron elaborados en bardas y en casas en uso y en abandono, así como, en fachadas de edificios que se encontraban ubicadas en zonas transitadas de Ciudad Juárez, como en el área del Pronaf, el Parque Borunda, así como en las calles 21 de Marzo, Montemayor, Manuel Ponce, Niños Héroe, Vicente Suarez que se ubicaban dentro de la colonia Melchor Ocampo. Los espacios seleccionados fueron resultado de un estudio exploratorio que realizó *Jellyfish* con el objetivo de identificar las zonas con mayor relevancia para la elaboración de los murales. Los datos de la investigación colocaron a la colonia Melchor Ocampo como una zona

relevante por su infraestructura y la creación del festival dado las características de su arquitectura, su historia e importancia de la colonia para la localidad. En la figura 1 se observa el mural elaborado por la agrupación Calavera Crew.

Hicimos un estudio sobre cuáles colonias eran propicias para hacer un *street art neighbors*, y, hallamos que la Melchor Ocampo estaba bien chingona porque tiene mucha arquitectura bien suave, tiene mucha historia, toda la gente conoce la colonia. Fue uno de los puntos claves. (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015)

Las ideas del corredor cultural y del festival de muralismo en la ciudad hicieron latente el compromiso de los integrantes del colectivo en las tareas de la promoción cultural debido a que el proyecto se convirtió en un proceso activo dirigido a “estimular y organizar a los diversos actores y agentes socioculturales para que se inserten dentro de la transformación de la realidad que comparten, teniendo como puntos de partida las bases históricas culturales del momento y el lugar donde se conforman” (Cañete, et al, 2015, p. 109). Esto significó que *Jellyfish* fue un gestor cultural que estructuró un plan de trabajo donde definió actividades de muralismo orientadas a cambiar simbólicamente la imagen de Ciudad Juárez, pero sobre todo fomentó la participación de los jóvenes

durante las intervenciones de los muralistas para el desarrollo de una dinámica conjunta de transformación de la frontera.

Asimismo, el cambio de imagen de la ciudad tuvo como propósito contribuir en el crecimiento económico de la ciudad a través del turismo, pues consideraban que un corredor cultural creado con murales “jala muchas cosas, jala museos, jala galerías, eso es lo que se está buscando. [...] Todos esos lugares han hecho del muralismo puntos de atracción turística que generan cientos de empleos y que han ayudado a recuperar partes de las ciudades destruidas” (Coronado, 2014, s/p). Color Walk fue planteado como un proyecto ambicioso multidimensional que atendía varias aristas del momento histórico en el que hallaba Ciudad Juárez pues prestó atención a la delicada situación social, cultural y económica de los juarenses. Es decir, el evento solventó tibiamente los aspectos artísticos de los que carecía la ciudadanía y se presentó como una opción dirigida a la creación de fuentes de turismo.

El fomento del turismo se materializó en los murales que realizaron los artistas internacionales sobre la infraestructura del anillo envolvente del Pronaf, puesto que fue considerada una zona comercial y nocturna durante la década de 1990 y los primeros años del 2000. Específicamente, se intervino el Centro Artesanal, actualmente conocido



Fig.1. Mural elaborado por Calavera Crew para el evento Color Walk. Colonia Melchor Ocampo. 2015



Fig. 2. Color Walk. Franco Fasoli –Jaz–. El mural fue elegido entre los 10 mejores a nivel internacional por la revista Juxtapoz. Zona Pronaf. Año 2014.

como el Centro Cultural de las Fronteras donde pintaron Franco Fasoli –Jaz–, Phlegm, Malakkay, Ovrlns, Mariela Ajras y Ever Siempre. En la figura 2 se observa el mural de Franco Fasoli –Jaz–, el cual fue elegido como una de las 10 mejores composiciones muralísticas a nivel internacional en el año 2014 por la revista Juxtapoz. La resonancia fue la meta de *Jellyfish* pues pensaban que mostraban a la ciudad de una manera distinta a nivel nacional e internacional, con lo cual se generaba una “ventana para que se viera el jale que se hace aquí en Juárez.” (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015)

La proyección de la ciudad a nivel internacional fue la aportación simbólica de *Jellyfish* al desarrollo identitario y turístico de Ciudad Juárez pues lograron mostrar aspectos artísticos de la frontera, los cuales consideraban relevantes para la transformación de los entornos intervenidos en la localidad. Desde esta perspectiva Color Walk fue un proyecto destinado al fortalecimiento de las dinámicas sociales y culturales de los juarenses dado que fue una iniciativa promotora de los “procesos locales donde la identidad y el sentido de pertenencia determinan el grado de compromiso e involucramiento de los

actores como base de la sostenibilidad social y el desarrollo local sostenible” (Arjona, 2019, p. 8).

Asimismo, fueron cinco murales que se elaboraron en el anillo envolvente del Pronaf como parte del proyecto Color Walk en lo que se representaron diversas temáticas relacionadas con la identidad colectiva de los mexicanos, las problemáticas del país, la vida cotidiana y los gustos personales de los muralistas. Por ejemplo, se observaron composiciones alusivas a las dinámicas de interacción familiar como las que se efectúan entre madre e hija. Además, la escena representativa de la fundación de Tenochtitlan, el suceso de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, así como personajes con vestimenta tradicional de México. por ejemplo, en la figura 3 y 4 se visualizan las propuestas de Ajras y Damasco donde se utilizaron estilos realistas para la creación de las propuestas.



Fig. 3. Mural elaborado por Mariela Ajras para el proyecto Color Walk. Zona Pronaf. Año 2014.



Fig. 4. Mural elaborado Agustina para el proyecto Color Walk ubicado en la Zona del Pronaf. Año 2014.

Los murales de Color Walk no solo buscaban la reactivación del turismo, sino, también el desarrollo de formas de interacción social donde los muralistas realizaran colaboraciones entre ellos con la finalidad de producir una obra conjunta. Asimismo, se pretendió incluir a la sociedad en los procesos de elaboración de las piezas para la generación de dinámicas de enseñanza aprendizaje durante la ejecución de los murales. por lo tanto, el proyecto de Jellyfish

fue una iniciativa de promoción cultural donde constituyó como “una actividad de extensión de nuevos valores, productos y conocimientos los que deben estar al alcance de una población o grupo social determinado” (Cañete et al, 2015, p. 111). El mural que se observa en la figura 5 fue resultado del proceso de intercambio de saberes entre los muralistas Malakay y Damasco pues trabajaron juntos en la conceptualización y ejecución de la obra.

Las dinámicas de aprendizaje promovidas en Color Walk se materializaron con la participación de Ever Siempre, muralista urbano oriundo de argentina quien tuvo la disponibilidad de aceptar jóvenes interesados en el tema del mural. Específicamente, trabajó con Mario Romero,

Fig. 5. Colaboración de Malakay y Arturo Damasco en el proyecto Color Walk. Zona del Pronaf. Año 2014.



el que fungió como voluntario colaborando en el trazado y fondeado de la composición. Mario tuvo nuevos aprendizajes relacionados con las proporciones de los objetos y las formas en las propuestas a gran formato. Además, aprendió sobre los materiales y a utilizar las grúas para elevarse o moverse en el espacio. La figura 6 es el mural donde trabajaron conjuntamente Ever Siempre y Mario Romero. La temática representada se asoció con la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa.

Me dijeron vamos a poner a alguien con los artistas para que le ayuden, me tocó con Ever, estuve colaborando porque le ayudé a fondear y a trazar. Para mi sí fue una experiencia muy chingona. Él trabajó con grúa, yo nunca había hecho algo tan grande, cuando vi la grúa, me dio cierto miedo. Es el mural que está enfrente del gimnasio universitario, uno rojo, que son tres siluetas y un camión de transporte. Creo que estaba abordando la temática de Ayotzinapa a manera de protesta. (M. Romero, comunicación personal, 23 de julio de 2015)



Fig. 6. Título: Ayotzinapa. Autor: Ever Siempre. Zona del Pronaf. 2014.

Asimismo, el evento se extendió al Parque Borunda donde colaboró Werc, muralista internacional del estado de California, Estados Unidos. La participación de Werc y de los demás artistas produjo un valor agregado a las casas, edificios o lotes baldíos que fueron pintados debido a la trascendencia del trabajo los y las muralistas, de ahí que los murales se transformaron en “un factor que juega un papel decisivo sobre el valor inmobiliario

de las construcciones, especialmente de la vivienda” (Pérez, 2000, p. 36). Eso significó que los inmuebles intervenidos dejaron de tener una función exclusiva de servicio o casa para transformarse en objetos de arte que poseen un valor monetario dentro de la industria cultural de la actividad artística. La figura 7 es un ejemplo del valor de las obras realizadas por Werc, quien participó en el festival de manera gratuita, pero regularmente “cobra hasta 100 mil dólares por cada una de sus obras y espera realizar al menos dos murales de manera gratuita en esta frontera” (Martínez, 2014, s/p).



Fig. 7. Mural elaborado por Werc para el proyecto Color Walk. Parque Borunda. 2014.

Los murales del Pronaf y del Parque Borunda no fueron los únicos de Color Walk pues también se elaboraron diversas composiciones en la colonia Melchor Ocampo y sus alrededores con la finalidad de continuar con el corredor cultural al interior en un área histórica para Ciudad Juárez. En esta zona participaron Los Dos, Malakay, *Jellyfish*, *Calavera Crew*, Olmo, Spaik, Roman, Ovrlns quienes realizaron composiciones de carácter lúdico y estético pues no se sujetaron a una temática, ya que tuvieron libertad para la representación de sus ideas. Por lo que fue posible observar distintos temas asociados con robot, figuras antropomorfas, animales, humanos, etc. los cuales fueron pintados con estilos realistas, abstractos, geométricos, caricaturescos y grunge. Por ejemplo, en la figura 8 se visualiza la composición que creó Spaik para el evento, y en la que se pintó a



Fig. 8. Mural elaborado por Spaik Pike para el proyecto Color Walk. Calle Montemayor. 2014



Fig. 9. Participación de Román dentro del proyecto Color Walk. Calle Vicente Suarez. 2014.

tres animales con patrones decorativos de las artesanías propias de las comunidades originarias del centro de México.

También los murales de la Melchor Ocampo buscaron el desarrollo de encuentros sociales entre los muralistas y los vecinos de la colonia para favorecer situaciones de intercambio de conocimientos sobre el muralismo que derivaran en colaboraciones o formas de convivencia. *Jellyfish* pretendía que los colonos interactuaran con los artistas durante sus quehaceres artísticos con el fin de que conocieran los procesos creativos y la ejecución de las piezas. Al respecto, Pilo, mencionó la relevancia del acercamiento a procesos de creación y más cuando pintan un “mural de 20 metros, porque eso enriquece a los artistas de aquí y a los futuros artistas. Por ejemplo, con Román se estaban 2 o 3 horas nomás viéndolo pintar, y, estaban sentados y eso es lo que queríamos lograr que la

gente se empapara de todo ese jale” (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015). En la figura 9 se observa el resultado del mural elaborado por el artista Román en la colonia Melchor Ocampo.

La aplicación del proyecto Color Walk en la colonia Melchor Ocampo fue un esfuerzo simbólico que derivó en una serie de acciones colectivas de carácter artístico, pero sobre todo cultural que pretendieron contribuir en el mejoramiento del paisaje urbano de la zona con los murales pues consideraban que mejoraba visualmente la imagen del área. Es decir, con la pinta de los murales se buscó la creación de un ambiente urbano estético que revistió las superficies de la infraestructura en piezas museísticas de acceso público con las que se podía interactuar de manera libre. En la figura 10 se visualiza la aportación del colectivo Los Dos, oriundo de la localidad de El Paso, Texas al proyecto de

Jellyfish. Además, fue un ejemplo de las obras internacionales que configuraron el museo urbano en Ciudad Juárez.



Fig. 10. Participación de Los Dos en el proyecto Color Walk. Calle Vicente Suarez. Año 2014.

Asimismo, la función estética de los murales creados en Color Walk otorgó una imagen diferente a las casas y los lotes baldíos de la colonia Melchor Ocampo porque simbólicamente produjo un paisaje urbano que brindó sensaciones positivas de los espacios como de seguridad. Es decir, la utilidad del proyecto en la configuración de una estética urbana en la colonia se asoció con transfigurarse en un “factor de orientación y de formación de sentido de lugar, contribuye a la formación del valor inmobiliario y es el medio que permite la materialización de los valores

simbólicos de una determinada sociedad, motivo de orgullo e identidad y sentido de pertenencia y apropiación” (Buraglia, 1998, p.3). La figura 11 es un ejemplo de los murales que se realizaron en lotes baldíos y mejoraron su imagen al contener una composición a gran escala.

El proyecto Color Walk fue un esfuerzo social del colectivo *Jellyfish* por producir en los habitantes de la colonia dinámicas afectivas hacia los murales y la infraestructura con símbolos, signos y composiciones lúdicas que produjeran experiencias estéticas entre los transeúntes. Por lo tanto, los integrantes plantearon que los murales se convirtieran en elementos discursivos destinados a cambiar la cotidianidad de los colonos a través de “una serie de atributos y valores que contribuyen a hacer más fácil y llevadera la existencia humana en las ciudades, a enriquecer su experiencia y a la respuesta que suscite en el observador haciéndola clara, explícita y sensorialmente agradable” (Buraglia, 1998, p.3). Por ejemplo, en la figura 12 el muralista Malakay representó unas figuras surrealistas que poseen forma de animales con manos, con lo que se produce una experiencia estética al descifrar el contenido de la obra.

Fig. 11. Participación de Ovrlns dentro del proyecto Color Walk. Calle Montemayor. 2014.





Fig. 12. Participación de Malakay en Color Walk. Calle Montemayor. 2014.



Fig. 13. Participación de Jellyfish en Color Walk. Calle Vicente Suarez. 2014.

El proyecto *Color Walk* también cumplió con una función social al buscar el desarrollo de diferentes procesos de apropiación de los murales mediante la fomentación de sentidos de pertenencia para su cuidado y mantenimiento. La pertenencia produjo que “las personas y los grupos se autoatribuyan las cualidades del entorno como definatorias de su identidad” (Vidal, et al, 2005, p. 238) individual y colectiva. El colectivo buscó que los colonos reconocieran la importancia de los murales en la creación de entornos estéticos y seguros en sus vidas cotidianas. Al respecto, Pilo señaló que:

(...) la gente se sintió más identificada cuando estaban los murales en los puntos más transitados o por donde viven. El mural de Spaik está en la calle Montemayor por donde pasa mucha gente que sale de la colonia Melchor Ocampo. El Parque Borunda es un lugar con mucha historia donde las personas se juntan a comer, van a los estadios lo

siente propio porque es un lugar muy antiguo. Mi hipótesis es que la gente siente de ellos lo que es de ellos. (Pilo, comunicación personal, 2 de octubre de 2015)

Color Walk proporcionó a los vecinos de la colonia espacios dignos de transitar y vivir al apropiarse del derecho a la ciudad y aplicándolo con la creación parcial de un ambiente estético configurado con expresiones figurativas del muralismo urbano. Con ello el colectivo promovió disfrutar de la colonia como un “patrimonio colectivo y como un medio para difundir y afianzar los valores culturales autóctonos y singulares y como deberes a la obligación de respetar y enriquecer el patrimonio edificado con nuevos elementos y propuestas que permitan la manifestación de los valores” (Buraglia, 1998, p.4) de cada grupo social que vive y construye su propia comunidad.



Fig. 14. Participación de Olmo y Mario Romero en el evento Color Walk. Calle Manuel Ponce 2014.

El proyecto Color Walk se realizó en dos semanas del mes de diciembre del 2014 y la duración de los murales en los lugares que fueron pintados se extendía a máximo dos años. Por ejemplo, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez tomó en comodato el Centro de las artesanías, el cual transformó en el Centro Cultural de las Fronteras, es decir, se convirtió en un espacio destinado a la realización de actividades artísticas y culturales, pero en el año 2015 borró los murales que habían sido elaborados por artistas internacionales y que le habían agregado un valor al edificio, hubo una contradicción en las decisiones de la universidad. Asimismo, los demás murales fueron borrados en el año 2016 por la construcción de fraccionamientos o tiendas de servicios.

A modo de conclusión, Color Walk fue una muestra de la promoción cultural que han realizado independientemente los ciudadanos de la frontera para la producción de eventos culturales que han privilegiado las expresiones artísticas como estrategias para el desarrollo humano de la sociedad juarense. Por lo tanto, la importancia del proyecto a la cultura se encuentra en los objetivos respecto a la activación del turismo en la ciudad por medio del corredor cultural que intentaron realizar en las tres zonas el Pronaf, el Parque Borunda y la colonia Melchor Ocampo. Sin embargo, es importante señalar que son esfuerzos individuales que no suponen cambios estructurales en las políticas públicas

de la localidad, más bien, son esfuerzos efímeros que son propuestos por los propios juarenses.

Referencias bibliográficas:

- Arjona, V. R., Pérez, R. J., & Fernández, M. E. (diciembre de 2019). La animación sociocultural en función de la transformación de la comunidad. *Caribeña de Ciencias Sociales*(53), 1-15. Obtenido de <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/12/transformacion-comunidad.html>
- Ballesteros, C., García, G., Ocaña, A., & Jácome, C. (2018). Análisis de la promoción cultural como herramienta para fortalecer la identidad afro esmeraldeña. *REVISTA LASALLISTA DE INVESTIGACIÓN*, 15(2), 367-377. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/rlsi/v15n2/1794-4449-rlsi-15-02-367.pdf>
- Barraza, L. (2009). *Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez, Chihuahua*. Ciudad de México: Segob. Obtenido de <http://www.conavim.gob.mx/work/models/CONAVIM/Resource/pdf/JUAREZ.pdf>
- Bueno, C. O. (2014). *Colectivos artísticos culturales y política cultural en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013*. Ciudad Juárez: Colef. Obtenido de <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20121082/>
- Buraglia, P. (julio de 1998). Estética Urbana y Participación Ciudadana. *Bitácora urbano territorial*, 1-7. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18840/19732>
- Cañete, G. A., Mestre, G. U., & Cedeño, M. G. (Junio de 2015). Concepciones teóricas sobre la promoción cultural y patrimonio. La importancia para la preservación cultural en las

- comunidades. *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, VI(5), 107-120.
- Carrera, R. J. (Mayo-agosto de 2014). Miedo social, intervención comunitaria y promoción cultural en Chihuahua. Reflexiones sobre un estudio de caso. *Cuicuilco*(60), 239-260. Obtenido de <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v21n60/v21n60a12.pdf>
- Coronado, M. (14 de Diciembre de 2014). De graffiteros fugitivos a decoradores urbanos. *El Diario*. Obtenido de https://diario.mx/Local/2014-12-14_38fdfd36/de-graffiteros-fugitivos-a-decoradores-urbanos/
- Fernández, P. I., & Fernández, P. I. (abril-junio de 2011). Algunas consideraciones sobre Promoción Cultural. Su sistematización en Cuba. *Ciencias Holguín*, XVII(2), 1-9. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1815/181522301013.pdf>
- Gobierno, d. M. (2010). *Todos Somos Juárez. Reconstruyamos la ciudad*. Ciudad Juárez: Gobierno Federal. Obtenido de [https://sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/889/2/images/todossomosjuarez\(1\).pdf](https://sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/889/2/images/todossomosjuarez(1).pdf)
- Martínez, P. H. (9 de Noviembre de 2014). Color Walk, harán de Juárez un gran museo. *Norte Digital de Cd. Juárez*.
- Parque, A. e. (1 de Mayo de 2021). *Arte en el Parque*. Obtenido de Arte en el Parque: <https://arteenelparque.com/democratizar-los-espacios-de-arte-y-cultura-en-juarez-la-mision-de-arte-en-el-parque-a-c/>
- Pérez, E. (2000). Paisaje urbano en nuestras ciudades. *Bitácora*, 33-37.
- Rodríguez, A. M. (22 de septiembre de 2005). Pugnarán en festival internacional por ‘‘un rostro diferente’’ de Chihuahua y Juárez. *La Jornada*. Obtenido de <https://www.jornada.com.mx/2005/09/22/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>
- Sáenz, M. R. (2014). La gestión cultural y el espacio público. El caso del Bazar del Monu en Ciudad Juárez, México. *Conference: Congreso Multidisciplinario de la Ciencias 2014* (págs. 1-11). Chihuahua: ITESM. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/275500159_La_gestion_cultural_y_el_espacio_publico_El_caso_del_Bazar_del_Monu_en_Ciudad_Juarez_Mexico
- SDP. (18 de Mayo de 2010). Cancelan Feria Expo en Ciudad Juárez por crisis e inseguridad. *Libertad Oaxaca*. Obtenido de <https://libertad-oaxaca.info/cancelan-feria-expo-en-ciudad-juarez-por-crisis-e-inseguridad/>
- Vidal, M. T., & Pol, U. E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36 (3), 281-297.

Entrevistas

Entrevista a Pilo el 2 de octubre de 2015.

Entrevista a Mario Romero el 23 de julio de 2015.

Artículos:

VENEZUELA COMO LABORATORIO DE UNA PARADOJA: DEL RENTISMO DEMOCRÁTICO AL PATRIMONIALISMO PETROLERO

VENEZUELA AS A LABORATORY OF PARADOX: FROM DEMOCRATIC RENTIERISM TO OIL PATRIMONIALISM

Acosta Durán, José Luis*

Universidad Nacional Experimental «Rafael María Baralt»
Venezuela

Resumen

El presente ensayo crítico explora el colapso venezolano como el laboratorio de una paradoja conceptual: aunque Hayek advirtió sobre los peligros de la concentración irrestricta de poder sin controles institucionales efectivos en el contexto de la planificación socialista europea, en Venezuela esa misma lógica estructural —poder sin límites deriva en autoritarismo— se cumplió por una vía que él no contempló ni pudo prever: el rentismo petrolero sin frenos institucionales. La proposición central aquí expuesta sostiene que el país no transitó de un liberalismo a un socialismo, sino de un rentismo con institucionalidad precaria (Punto Fijo) a un rentismo capturado con proyecto hegemónico (chavismo) y, finalmente, a un patrimonialismo petrolero abierto y sin proyecto (madurismo). Lo que aquí se denomina “izquierda rentista” desmanteló sistemáticamente las garantías liberales básicas con el único fin de manejar la renta sin contrapesos ni rendición de cuentas. El resultado no es socialismo ni liberalismo, sino un Estado patrimonialista que vive de la renta y gobierna mediante lealtad, coerción y corrupción sistémica. Se concluye que sin una institucionalidad democrática funcional, cualquier proyecto emancipatorio termina mutando en nueva opresión.

Palabras clave: rentismo petrolero, izquierda rentista, patrimonialismo petrolero, erosión institucional, concentración de poder, autoritarismo rentista.

Abstract

The present critical essay explores the Venezuelan collapse as the laboratory of a conceptual paradox: although Hayek warned of the dangers of the unrestricted concentration of power without effective institutional controls in the context of European socialist planning, in Venezuela that same structural logic—power without limits leads to authoritarianism—was fulfilled through a path he did not foresee or contemplate: petroleum rentism without institutional restraints. The central proposition put forth here holds that the country did not transition from liberalism to socialism, but rather from a rentism with precarious institutionalality (Punto Fijo) to a captured rentism with a hegemonic project (Chavismo) and, finally, to an open and project-less petroleum patrimonialism (Madurismo). What is here termed the “rentier left” systematically dismantled basic liberal guarantees with the sole purpose of managing the rent without checks and balances or accountability. The result is neither socialism nor liberalism, but a patrimonial state that lives off rent and governs through loyalty, coercion, and systemic corruption. It is concluded that without functional democratic institutionalality, any emancipatory project ends up mutating into new oppression.

Keywords: petroleum rentism, rentier left, petroleum patrimonialism, institutional erosion, concentration of power, rentier authoritarianism.

* Sociólogo, MSc. Planificación y Gerencia de Ciencia Tecnología e Innovación Tecnológica. Profesor Universitario; Unermb categoría de Asociado a Dedicación Exclusiva. Área de Especialización: Ensayo crítico de teoría política y procesos de erosión institucional en América Latina. Correo: joseluisacostaduran@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6668-3381>

Nota del Autor: El presente ensayo crítico fue concebido, estructurado y desarrollado íntegramente por el autor. En el proceso de elaboración se utilizaron herramientas de inteligencia artificial exclusivamente para tareas técnicas de asistencia, que incluyen: revisión de sintaxis, arqueo bibliográfico, traducción de resúmenes (inglés y francés) y verificación del formato de citación según normas APA. La totalidad de las ideas, argumentos, interpretaciones, selección bibliográfica y conclusiones son responsabilidad exclusiva del autor. Esta declaración responde a un principio de transparencia metodológica y honestidad intelectual respecto a las herramientas tecnológicas disponibles en el contexto académico del siglo XXI.

Finalizado: Trujillo, Noviembre-2025 / **Revisado:** Diciembre-2025 / **Aceptado:** Diciembre-2025

Introducción

Hace poco tiempo, andando en esa que ha sido mi búsqueda misma para entender el colapso de mi país, me reencontré con una lectura que en mis años de estudiante de sociología dejé a medias. La concluí, y de ella me surgió una idea suelta que en lo sucesivo intentará sumar a otras de esas ideas y quizás, puedan juntas construir una tesis. Mientras tanto, lo que presento a continuación es un ensayo crítico en el que intentaré exponer, de manera sucinta pero lo suficientemente clara, una lectura del colapso venezolano que me parece incómoda para casi todos los bandos.

Hay quienes lo presentan como la prueba irrefutable del fracaso histórico del socialismo; otros, en cambio, lo reducen a una simple deriva autoritaria de unos cuantos líderes, como si la cosa no tuviera nada que ver con la idea emancipatoria que decían encarnar. Ambas posturas, a mi modo de ver, simplifican demasiado y terminan eludiendo la pregunta que de verdad importa: ¿qué condiciones estructurales permiten que un proyecto que se anuncia como revolucionario y anti-sistémico acabe reproduciendo (y muchas veces profundizando) las mismas formas de dominación que juró combatir? En los últimos años esa interrogante ha marcado mi búsqueda intelectual con la única intención de aportar, a tan necesaria discusión sobre mi país.

La tesis que sostengo aquí, o más bien, la idea suelta que intentaré sostener y que quizás resulte molesta, es la siguiente: el caso venezolano no demuestra el fracaso del socialismo como tal, sino la absoluta imposibilidad de levantar cualquier proyecto emancipatorio genuino cuando se destruyen deliberadamente las instituciones que podrían limitar el poder.

Lo que ocurrió no fue el paso del liberalismo puntofijista al socialismo del siglo XXI, sino la sustitución de un rentismo con ciertas reglas y contrapesos por un rentismo sin ningún control efectivo. Lo que hemos

llamado “izquierda rentista” no rompió con el modelo liberal-extractivo para edificar poder popular; lo que hizo fue demoler las garantías liberales más elementales (Estado de derecho, separación de poderes, mecanismos de rendición de cuentas) con el único propósito de capturar la renta petrolera sin intermediarios ni límites. El resultado fue un Estado patrimonialista puro, pero envuelto en discurso revolucionario.

La paradoja se hace todavía más evidente cuando uno trae a la mesa a un interlocutor que nadie esperaba: Friedrich Hayek. En “Camino de servidumbre” advirtió con claridad sobre los peligros de la concentración de poder sin frenos institucionales, recordándonos que “todo poder corrompe, y el poder absoluto corrompe absolutamente” (Hayek, [1944] 2008, p. 223, citando a Lord Acton).

Su diagnóstico central era que quien controla la economía termina controlando los fines de la vida entera. Advertiría el mismo Hayek que: “Por desgracia, la seguridad con que la gente cree que el poder ejercido sobre la vida económica es tan sólo un poder sobre materias de secundaria importancia... carece completamente de fundamento. Es en gran parte una consecuencia de la errónea convicción de la existencia de fines estrictamente económicos separados de los restantes fines de la vida” (Hayek, 2008, p. 178).

Sin embargo, aunque la advertencia se cumplió al pie de la letra en Venezuela, no fue estrictamente por las razones que él imaginaba y que no podía prever, dado el tiempo en que escribió. No fue la planificación central socialista la que derivó en autoritarismo, sino la combinación letal de captura rentista con la destrucción deliberada de todo mecanismo que pudiera contener esa captura. Hayek acertó en el efecto final (la pérdida acelerada de libertades), pero no previó otra causa propia de los países con una marcada historia rentista. Él temía la planificación; Venezuela demostró que el rentismo sin instituciones conduce exactamente al mismo abismo.

Para desarrollar el argumento, el texto se organiza en cinco momentos claros, a saber:

Primero, un marco histórico-teórico que recupera tres grandes tensiones del pensamiento político del siglo XX: la dirección que debe tomar el poder, el sujeto histórico del cambio y la relación siempre compleja entre estructura y agencia.

Segundo, la advertencia hayekiana leída de forma crítica, desvinculada de su uso neoliberal habitual.

Tercero, el recorrido por la experiencia venezolana en tres etapas (Punto Fijo, período chavista, período madurista) para mostrar la transición de un rentismo con instituciones al patrimonialismo sin Estado.

Cuarto, la síntesis del caso venezolano como laboratorio privilegiado de una paradoja: un proyecto de izquierda rentista que, al destruir las instituciones que pudieron haber limitado la concentración de poder, terminó confirmando la advertencia hayekiana por una vía distinta a la que él analizó.

Finalmente, una reflexión que me parece inescapable: sin garantías democráticas mínimas e instituciones que funcionen, cualquier concentración de poder (venga envuelta en la bandera que venga) termina mutando en autoritarismo puro y duro.

I. Marco histórico-referencial: tres tensiones teóricas del Siglo XX

En las páginas que siguen a continuación voy a recuperar tres grandes tensiones teóricas que atravesaron el pensamiento político sociológico latinoamericano durante el siglo XX y que, a mi modo de ver, siguen siendo claves para entender por qué tantos proyectos emancipatorios terminaron torciéndose o directamente fracasando. No son solo debates de biblioteca: fueron preguntas que orientaron decisiones reales de movimientos, partidos y gobiernos, y que hoy nos ayudan a descifrar lo que pasó (y sigue pasando) en Venezuela.

La primera tensión tiene que ver con

la dirección del poder: ¿la transformación se construye desde arriba, tomando el Estado y usándolo como palanca, o se edifica desde abajo, en la sociedad misma? Gramsci (1999) aportó aquí una idea que me parece definitiva: no basta con asaltar el palacio de gobierno; hay que ganar primero la hegemonía, o sea, la capacidad de dirigir moral e intelectualmente a la sociedad. Distingue entre guerra de maniobra (el golpe rápido al aparato estatal) y guerra de posiciones (la lucha larga por construir consenso cultural y político). Para él, “devenir Estado” no es un acto heroico de un día, sino un proceso lento de articulación de voluntades, liderazgo ético y organización. Esa lectura permite superar tanto el voluntarismo que cree que todo depende de la decisión de unos cuantos como el espontaneísmo que espera que el pueblo solo se organice y resuelva todo sin mediaciones.

El gran aporte de Gramsci, sin duda fue hacer una meticulosa caracterización de la dominación en la sociedad moderna, utilizando y manejando el fenómeno del poder en la lucha de clases, como afirma Noguera Fernández : “no sólo como un fenómeno económico, sino también y, sobretudo, como un fenómeno subjetivo o cultural, señalando, precisamente, aquel elemento de su teoría, que mantiene mayor actualidad: su interpretación de la cultura como dimensión esencial de estructuración y desarrollo de la dominación en las sociedades estatales modernas”. (2011, subtit. “introducción”, párr. 1).

Foucault (2006), años después, llevó la discusión más lejos al cuestionar la idea misma de que el poder tenga un centro que se pueda tomar. El poder, dice, no es algo que se posee; es una red de relaciones que atraviesa todo el cuerpo social: escuelas, hospitales, cuarteles, familias, discursos. El Estado no es el dueño del poder, sino uno de sus efectos más visibles. Con esa mirada, la pregunta ya no es quién tiene el poder, sino cómo se ejerce, qué dispositivos lo sostienen y dónde aparecen las resistencias. La consecuencia práctica es clara: concentrarse únicamente

en controlar el gobierno puede ser inútil (o incluso contraproducente) si no se disputan al mismo tiempo las formas cotidianas en que se reproduce la dominación.

Foucault, “propone pensar el fenómeno del poder no a través de una hipótesis represiva que pone el acento en la capacidad de impedir, sino a través de una hipótesis productiva que se basa en el modelo de la guerra. En esta línea Foucault va a plantear que es necesario desplazarse del esquema de soberanía, que es vertical, descendente y enfatiza la capacidad de reprimir y situarse en la perspectiva nietzscheana que resalta la multiplicidad de tensiones que atraviesan los campos de las relaciones de fuerza en los que se despliega el poder”. (Davilo, 2019, 85-86).

La segunda tensión se refiere al sujeto histórico del cambio: ¿quién, en concreto, va a hacer la transformación? El marxismo clásico apostó todo al proletariado industrial. Pero el capitalismo del siglo XX cambió las reglas: crecieron los servicios, se precarizó el trabajo, se debilitaron los sindicatos tradicionales y la industria cultural (como mostraron Adorno y Horkheimer, 1998) empezó a fabricar subjetividades conformistas.

En América Latina la cosa fue todavía más compleja. Aquí el sujeto revolucionario nunca fue solo el obrero fabril: aparecieron los campesinos, los movimientos indígenas, los pobladores de las barriadas, los sectores medios pauperizados. Los trabajos hartos conocidos de Jose Carlos Mariátegui, son solo una muestra de eso.

El desafío pasó a ser cómo articular esa diversidad sin que se diluyera en mero populismo o clientelismo. De hecho, el estallido argentino de 2001, con su consigna “¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!”, expresó no solo el rechazo a una clase política desacreditada, sino también el entusiasmo por experimentar con otras formas de hacer política más allá de los canales institucionales heredados. (Arditi, 2009).

La tercera tensión es la relación entre estructura y agencia: ¿hasta dónde determinan las condiciones materiales lo que podemos hacer? Las lecturas más estructuralistas (Althusser, ciertas versiones de la teoría de la dependencia) corrieron el riesgo de convertir la historia en un mecanismo sin salida: todo estaba ya decidido por la economía mundial o por la posición periférica.

Gramsci, otra vez, ofrece un camino intermedio: las estructuras marcan el terreno de juego, pero no lo juegan solas. Hace falta interpretarlas, disputarlas, articularlas políticamente. Su concepto de bloque histórico (la unión concreta entre base económica, instituciones y cultura) permite entender la agencia como algo situado: ni libertad absoluta ni reflejo mecánico, sino capacidad de invención dentro de límites reales. Cuando ese equilibrio se rompe, cuando la acción política se deja absorber por las estructuras sin transformarlas, el horizonte emancipatorio se estrecha hasta casi desaparecer.

En resumen, estas tres tensiones (dirección del poder, sujeto del cambio y estructura versus agencia) no fueron meros ejercicios académicos; fueron coordinadas prácticas que guiaron (o desorientaron) a generaciones enteras de militantes y gobernantes. En el caso venezolano las tres se resolvieron de la peor manera posible: el poder se concentró hacia arriba sin construir hegemonía real; el sujeto colectivo se diluyó en redes clientelares alimentadas por la renta; y la agencia quedó subordinada a la lógica extractiva sin tocar la estructura productiva.

En conclusión, el caso venezolano las resolvió todas mal. Pero antes de verlo con detalle, conviene traer a escena a un autor que, paradójicamente, anticipó con bastante precisión algunos de los riesgos que terminaríamos viviendo: me refiero a Friedrich Hayek.

II. La advertencia Hayekiana y su lectura crítica

Tengo que reconocer que traer a Friedrich Hayek a una discusión sobre proyectos emancipatorios siempre genera incomodidad, y con razón. Para buena parte de la izquierda clásica venezolana y latinoamericana, su nombre está irremediadamente asociado al arsenal ideológico del neoliberalismo más crudo. Ése que propugna privatización a ultranza, desregulación salvaje, y el Estado reducido a guardia nocturno.

Sin embargo, reducir toda su obra a eso sería un error grave, porque nos perderíamos un diagnóstico que, paradójicamente, termina iluminando aspectos centrales del desastre que vivimos en Venezuela. No se trata, evidentemente, de suscribir su programa político (que sigue siendo irreconciliable con cualquier idea seria de justicia redistributiva), sino de rescatar, despojándola de su marco liberal-conservador, una advertencia que conserva una vigencia inquietante.

Todo el mundo conoce “Camino de servidumbre”, pero pocos recuerdan el contexto en que se escribió. El libro empezó siendo un memorando interno dirigido a William Beveridge en la London School of Economics, cuando Hayek intentaba demostrar que el fascismo no era, como se decía entonces, la última etapa del capitalismo agonizante, sino el resultado lógico de cualquier planificación económica centralizada.

Ese texto fue creciendo: primero artículo, luego libro, redactado en plena Segunda Guerra Mundial. Tres editoriales norteamericanas lo rechazaron; finalmente la University of Chicago Press lo publicó pensando que vendería unos pocos miles de ejemplares. (Así lo explica el mismo autor en la introducción del libro). Vendió cientos de miles y terminó convertido en biblia del anticomunismo de posguerra.

La tesis central es conocida: la planificación económica requiere decisiones centralizadas sobre la asignación de recursos;

esas decisiones concentran un poder discrecional enorme; ese poder, una vez concentrado, no se queda en lo económico, sino que se extiende inevitablemente a todas las esferas de la vida social hasta liquidar las libertades individuales. De hecho, Hayek advirtió con claridad que “todo poder corrompe, y el poder absoluto corrompe absolutamente” (Hayek, 2008, p. 223, citando a Lord Acton).

Más aún, afirma Hayek: “Los rasgos comunes a todos los sistemas colectivistas pueden describirse, con una frase siempre grata a los socialistas de todas las escuelas, como la organización deliberada de los esfuerzos de la sociedad en pro de un objetivo social determinado. Que nuestra presente sociedad carece de esta dirección «consciente» hacia una sola finalidad, que sus actividades se ven guiadas por los caprichos y aficiones de individuos irresponsables, ha sido siempre una de las principales lamentaciones de sus críticos socialistas”. (Hayek, 2008, p. 145).

Evidentemente, esa generalización tiene límites serios. No es un exabrupto afirmar que Hayek no distinguió nunca entre tipos de intervención, ni aceptó la posibilidad de una planificación democrática con contrapesos reales. Además, su fe casi religiosa con el mercado y lo llevó a pasar por alto las desigualdades brutales que el propio mercado genera cuando no hay regulación alguna.

Dicho esto, hay un núcleo de su advertencia que no podemos tirar al cesto simplemente porque nos incomoda el mensajero. La concentración de poder sin controles institucionales efectivos abre la puerta al autoritarismo, y lo abre independientemente del color ideológico del que concentre ese poder. Más aún, Hayek sostuvo que “hay fuertes razones para creer que los que nos parecen los rasgos peores de los sistemas totalitarios existentes no son subproductos accidentales, sino fenómenos que el totalitarismo tiene que producir por fuerza más temprano o más tarde” (Hayek, 2008, p. 225).

Pero además, hay una cosa que me parece extremadamente visionaria: Hayek explica con claridad que los sistemas colectivistas generan de manera natural las condiciones para ser dirigidos por los menos capaces. En el capítulo X, titulado: “Por qué los peores se colocan a la cabeza”, afirma sin desparpajo: “Hay tres razones fundamentales para que semejante grupo, numeroso y fuerte, con opiniones bastante homogéneas, no lo formen, probablemente los mejores sino los peores elementos de cualquier sociedad”. (2008, p. 227). Esas tres razones son: Necesidad de un grupo homogéneo (dócil y con valores simples), el atractivo del odio (nuclear entorno a un enemigo común), y la negación de la moral (el fin justifica los medios).

En Venezuela ese núcleo se cumplió al pie de la letra, como si de una premonición del “vidente” Hayek se tratase. Aquí lo más grave: no fue un proyecto socialista genuino (o sea, uno que transformara de verdad las relaciones de producción y construyera poder popular desde abajo) el que derivó en autoritarismo.

Fue la captura rentista del Estado, combinada con la demolición sistemática de todos los mecanismos que pudieran limitar el poder político. La izquierda llegó al gobierno, sí, pero en lugar de construir socialismo lo que hizo fue desmontar las garantías liberales básicas (separación de poderes, independencia judicial, libertad de prensa, autonomía universitaria, rendición de cuentas) para manejar la renta petrolera sin ningún contrapeso. El resultado no fue socialismo; fue un Estado patrimonialista con retórica revolucionaria.

La paradoja, entonces, es brutal: al utilizar la advertencia hayekiana como herramienta analítica para leer el caso venezolano, constatamos que su diagnóstico sobre el efecto final (la pérdida acelerada de libertades cuando el poder se concentra sin controles institucionales) se cumplió al pie de la letra, pero mediante una causa que él no contempló ni pudo contemplar. Hayek escribía desde la Europa de mediados del siglo XX,

analizando economías industrializadas donde el debate giraba en torno a la planificación centralizada socialista; las sociedades rentistas petroleras, donde la captura del Estado no requiere planificar la producción sino simplemente controlar el flujo de una renta que ya existe, quedaban fuera de su radar histórico.

No fue la planificación económica la que nos trajo hasta aquí; fue la combinación letal de rentismo sin límites y destrucción deliberada de las instituciones. Nótese, por ejemplo que el mercado capitalista global siguió funcionando perfectamente: la renta petrolera entraba y salía por los mismos canales de siempre. Lo que cambió fue que ya no había nadie que pudiera decirle que no al que manejaba la llave.

De allí que las garantías liberales, que la izquierda tradicionalmente ha despreciado como “formalismo burgués”, resulten condiciones mínimas e irrenunciables para cualquier proyecto emancipatorio que se tome en serio. Gramsci lo intuía cuando hablaba de hegemonía: no se trata solo de tomar el poder, sino de construir consenso y dirección ética que sostengan ese poder. Como hemos afirmado anteriormente Foucault, desde otro ángulo, mostró que el poder circula por múltiples puntos y que solo contrapesos descentralizados y permanentes pueden contenerlo.

En resumen, la lectura crítica de Hayek no implica volverse neoliberal (sería absurdo). Lo que implica es reconocer una verdad incómoda: cuando se desactivan los frenos institucionales, todo poder, venga de donde venga, tiende a desbordarse. El caso venezolano no reivindica a Hayek; lo que hace es demostrar que, sin instituciones que funcionen, hasta el discurso más revolucionario termina convertido en la negación de sí mismo.

III. Venezuela: tres momentos de una transición

En las páginas que siguen, propongo una lectura de la historia política venezolana de los últimos sesenta años como una transición en tres actos claros: del rentismo con institucionalidad precaria (Punto Fijo), al rentismo capturado con proyecto hegemónico en tensión (el período chavista), y finalmente al patrimonialismo petrolero abierto y sin proyecto (el madurismo).

Ojo, no es mi pretensión agotar la complejidad de cada etapa —sería imposible—, más bien lo que pretendo es identificar un hilo conductor que casi siempre se pierde de vista: la renta petrolera siguió siendo el eje material del Estado, pero los mecanismos institucionales que limitaban —aunque fuera de forma precaria— el ejercicio del poder se fueron erosionando hasta desaparecer por completo.

Cualquier periodización es una construcción analítica y, por tanto, simplifica. Lo reconozco. Sin embargo, esta división en tres momentos tiene una ventaja clara: permite ver con nitidez cómo la estructura rentista se mantuvo intacta mientras la institucionalidad se desmoronaba paso a paso. En otras palabras, Venezuela no pasó del liberalismo al socialismo; pasó de un rentismo con reglas a un rentismo sin reglas y, finalmente, a un Estado convertido en patrimonio privado de una cúpula.

Lo que no cambia en los tres momentos es la dependencia absoluta de la renta petrolera. Lo que sí cambia, y de manera decisiva, es el grado de control institucional sobre quien maneja esa renta.

Punto Fijo: rentismo con institucionalidad (aunque limitada).

El Pacto de 1958 marcó la única etapa de estabilidad (política) democrática sostenida que ha conocido Venezuela. AD, COPEI y URD acordaron alternancia, respeto al voto y reparto proporcional de cargos.

El modelo funcionó mientras hubo plata. La renta financiaba un Estado distribuidor que no necesitaba transformar la economía productiva para mantener la paz social. El clientelismo partidista actuaba como cemento de integración.

Había separación formal de poderes, independencia judicial relativa, libertad de prensa, autonomía universitaria y alternancia real. Los controles horizontales existían, aunque estuvieran permeados por lealtades partidistas. El problema era la exclusión: millones quedaban fuera del reparto. La democracia puntofijista era real, pero estrecha.

El modelo se quebró cuando la renta dejó de alcanzar. El Caracazo de 1989 y los intentos de golpe de 1992 (el segundo liderado por Hugo Chávez) fueron la señal: amplios sectores ya no creían que ese sistema pudiera incluirlos ni transformarlos.

Chávez: rentismo capturado con proyecto hegemónico (y tensiones no resueltas).

Con la llegada de Chávez en 1998 apareció la ruptura electoral, pero no la ruptura estructural que prometía. La Constitución de 1999 amplió derechos sociales y fortaleció el presidencialismo. Durante la bonanza (2004-2013) las Misiones llevaron salud, educación y comida barata a millones que nunca habían visto al Estado cerca. Hubo recuperación real de dignidad y movilización popular genuina, esa es una verdad innegable.

En términos gramscianos, se construyó hegemonía: articulación de demandas diversas bajo una narrativa nacional-popular potente. Chávez supo nuclear hacia su personalidad las demandas de los sectores desposeídos, tendiendo un puente entre el Estado y el pueblo.

Pero esa construcción convivió desde el principio con una demolición institucional sistemática, acá podemos decir sin cortapisas, comenzó el problema venezolano. El TSJ fue ampliado y llenado de magistrados afectos;

los medios críticos fueron asfixiados; el CNE, la Contraloría, el Banco Central y las universidades autónomas fueron intervenidos o rodeados. Cada vez que una institución se interponía, se reformaba o se neutralizaba. La dependencia petrolera no solo se mantuvo; se profundizó. Cuando los precios cayeron, el modelo entró en crisis. Pero para entonces ya no quedaban instituciones capaces de gestionarla democráticamente.

Maduro: el colapso patrimonialista.

Con la muerte de Chávez en 2013 y la llegada de Maduro, el proyecto político se agotó. Quedó solo la lógica de supervivencia en el poder. La caída del precio del petróleo a partir de 2014 desencadenó la mayor crisis económica de nuestra historia: hiperinflación, escasez, destrucción productiva, éxodo de más de ocho millones de venezolanos.

Este proceso no fue meramente una deriva: fue, desde nuestra perspectiva la consumación de la tesis hayekiana invertida. La demolición deliberada de los contrapesos despojó al Estado de toda racionalidad weberiana, sustituyendo la legalidad por la discrecionalidad absoluta. Las instituciones que debían garantizar la prestación de servicios y el ejercicio de derechos se vaciaron por completo de su función, existiendo solo como cascarones formales cuyo único propósito era legitimar la coerción y el reparto de los restos de la renta petrolera entre la cúpula, convirtiendo la administración pública en un sistema de pillaje legitimado.

La respuesta fue la eliminación sistemática de los últimos restos de institucionalidad democrática. No podía ser de otra manera, tras la victoria opositora en las elecciones legislativas de 2015, el Tribunal Supremo de Justicia asumió progresivamente funciones que constitucionalmente correspondían a la Asamblea Nacional, llegando incluso a declararla en desacato y anulando sus actos legislativos. En 2017 se convocó una Asamblea Nacional Constituyente de la cual aún esperamos sus resultados.

Los procesos electorales posteriores evidenciaron un deterioro progresivo de las condiciones de competencia: inhabilitaciones políticas sin debido proceso, manipulación del registro electoral y cuestionamientos sistemáticos por parte de misiones de observación electoral de organismos multilaterales sobre la integridad de los resultados.

Aquí se consuma la transición al patrimonialismo petrolero puro. El Estado como instancia pública desaparece; queda solo el gobierno como maquinaria de control. En las universidades —experiencia ampliamente reconocida por quienes han trabajado en universidades durante este periodo — el cambio es descarado y brutal: antes primaba la credencial académica; durante Chávez empezó a pesar la afinidad ideológica; con Maduro lo único que importa es la lealtad ciega al PSUV. La pregunta ya no es “¿qué sabes?” ni siquiera “¿qué crees?”, sino “¿obedece?”.

Lo que comenzó como un intento de superar el rentismo puntofijista terminó reproduciendo —y agravando— sus peores vicios, pero sin un solo freno institucional. El laboratorio venezolano muestra así, con crudeza, que cuando la renta sustituye al mercado y las instituciones se destruyen en nombre de la revolución, la dominación simplemente cambia de ropa.

IV. Venezuela como laboratorio de una paradoja

Después de recorrer los tres momentos de nuestra historia reciente, podemos volver sobre la advertencia de Hayek con mayor precisión. El caso venezolano no confirma la versión más dura y mecánica de Camino de servidumbre —esa que dice que cualquier planificación socialista lleva derecho al totalitarismo—, pero sí verifica, con una exactitud que incomoda, el núcleo duro de su diagnóstico: cuando el poder económico y político se concentra sin controles institucionales reales, la libertad

termina liquidada, da igual la bandera que ondee quien concentre ese poder y da igual la retórica con la que lo justifique.

La pregunta que queda en el aire es sencilla, aunque dolorosa: ¿cómo fue posible que un proyecto que nació prometiendo inclusión y poder popular terminara convertido en la negación más cruda de ambas cosas?

Del rentismo puntofijista al rentismo bolivariano: la misma estructura, distinto administrador.

Lo primero que hay que decir con todas sus letras es que no hubo paso del liberalismo al socialismo. Lo que se sustituyó no fue el modelo económico, sino el conjunto de reglas e instituciones que mediaban el acceso a la renta petrolera. En la llamada etapa puntofijista la renta se repartía mediante pactos partidistas clientelares, sí, pero dentro de un marco institucional que, con todos sus defectos, ponía ciertos límites.

El chavismo prometió democratizar ese reparto y, durante los años de vacas gordas, amplió masivamente la cobertura redistributiva, aunque mediante mecanismos clientelares que reproducían la dependencia vertical en lugar de construir autonomía popular. El problema es que esa redistribución no vino acompañada de ninguna transformación productiva seria; al contrario, la dependencia petrolera se hizo más profunda que nunca. La gran diferencia no estuvo en la economía (ambos modelos fueron rentistas hasta la médula), sino en el destino de las instituciones: mientras Punto Fijo las mantenía, el chavismo las desmontó una por una cada vez que se interpusieron en el camino del proyecto.

La izquierda rentista: la categoría que explica la contradicción.

Aquí aparece el concepto que, a mi modo de ver, resume todo: izquierda rentista. No es un juego de palabras. Es la descripción precisa de un fenómeno que no encaja ni en la izquierda clásica ni en la caricatura neoliberal.

Es harto conocido para todos los venezolanos la frase “sembrar el petróleo”. Muchos, inclusive automáticamente suelen atribuírsela al intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri. La frase hace referencia, metafóricamente, a la necesidad de utilizar los ingresos de la renta petrolera para generar nuevas fuentes de ingreso nacional.

Sin embargo, según Carlos Peña, la frase es de Alberto Adriani: “La idea de ‘sembrar el petróleo’ la expresó Adriani en lo que llamó ‘programa de gobierno para cuando muera el dictador’. En pocas palabras: proponía invertir la renta petrolera en fortalecer la agricultura; idea que sigue vigente” (Peña, 2017, p. 10). Esta obsesión histórica con “sembrar” la renta en lugar de transformar la estructura productiva atraviesa todo el siglo XX venezolano y, lejos de resolverse con el chavismo, se profundizó bajo nuevas formas.

Es evidente que la renta petrolera en Venezuela está arraigada intrínsecamente en la cultura venezolana. Con la llegada de Chávez y la llamada V República, la cosa no cambia ni un milímetro. Tal como lo afirman muy claramente Margarita López Maya y Luis E. Lander: “En Venezuela se ensaya una transformación social hacia lo que el gobierno identifica como un modelo de socialismo. Siendo la venezolana una economía que a lo largo de su proceso de modernización ha tenido como su principal eje dinamizador el ingreso fiscal petrolero, las políticas económicas dirigidas a alcanzar esta transformación de nuevo se apoyan en ese ingreso. En este sentido estamos ante un socialismo rentista, con muchas de las vulnerabilidades del otrora capitalismo rentista” (López Maya y Lander, 2009, Secc. Introducción, párr. 1).

La izquierda histórica se definía por querer cambiar las relaciones de producción y por apostar al poder popular autónomo. La izquierda rentista, en cambio, se conformó con capturar la renta petrolera, subordinar las organizaciones populares al partido y al Estado, y concentrar poder bajo la excusa

permanente de “defender la revolución”. No hubo socialización real de los medios de producción, sino estatización bajo control político-militar que muchas veces terminó en desmantelamiento industrial. No hubo poder popular autónomo, sino clientelismo masivo con petrodólares.

Ni liberalismo ni socialismo: patrimonialismo petrolero puro.

El resultado final no es un régimen liberal (porque no hay garantías ni Estado de derecho) ni socialista (porque no hay transformación productiva ni poder popular). Es un Estado patrimonialista que vive de la renta y reparte migajas o castiga según la lealtad. Con Maduro se consumó la metamorfosis. Ya no hay proyecto político, solo administración de la escasez para mantener el control. La corrupción dejó de ser una desviación para convertirse en el mecanismo central de gobernabilidad.

El laboratorio venezolano: la advertencia de Hayek confirmada por una vía no prevista.

Aquí está lo más inquietante: Hayek acertó en el efecto final (concentración de poder = pérdida acelerada de libertades). Pero no hizo falta planificación central socialista, ni colectivización forzosa. Bastó con renta fácil, instituciones demolidas y una dirección política que, en cada encrucijada, eligió concentrar poder en vez de fortalecer contrapesos.

Y cuando los frenos desaparecen, el mecanismo de selección negativa que Hayek describió con tanta crudeza se activa de forma implacable. En sus palabras: “Esta es la razón de que los faltos de escrúpulos y los aventureros tengan más probabilidades de éxito en una sociedad que tiende hacia el totalitarismo” (Hayek, 2008, p. 149).

Y añade más adelante, con una claridad que resulta profética para nuestro caso:

Hay fuertes razones para creer que los que nos parecen los rasgos peores de

los sistemas totalitarios existentes no son subproductos accidentales, sino fenómenos que el totalitarismo tiene que producir por fuerza más temprano o más tarde (Hayek, 2008, p. 225).

Venezuela no necesitó planificación estratégica para que eso ocurriera. Le bastó con convertir la renta en el único premio posible y eliminar todo contrapeso. El resto fue selección negativa pura: quien tuviera límites morales o convicciones propias quedó fuera; quien estuviera dispuesto a obedecer sin preguntar ascendió. En nuestro caso, siguiendo la lógica que Arditi (2009) identifica para la región al analizar cómo la diversidad de sujetos del cambio puede diluirse cuando no se construyen mediaciones institucionales sólidas, el clientelismo se hizo sistema y el populismo se hizo Estado.

De allí que las garantías liberales que la izquierda tradicionalmente llamó “formalismo burgués” resulten, en realidad, condiciones mínimas e irrenunciables para cualquier proyecto emancipatorio serio. No son suficientes, pero sin ellas no hay nada. Gramsci lo sabía cuando hablaba de hegemonía: no como imposición sino como dirección ética sostenida por consenso. Sin instituciones que sostengan ese consenso, la fuerza termina devorándolo todo.

El laboratorio venezolano muestra así, con crudeza, que el camino de la servidumbre no necesita únicamente socialismo. Le basta con renta fácil, instituciones demolidas y una retórica que confunda inclusión con obediencia. Venezuela confirma la advertencia de Hayek, pero por una vía que él nunca pudo imaginar. Y esa es, quizá, la lección más dura que nos deja este experimento fallido que hoy seguimos llamando Venezuela.

V. Conclusión crítica: emancipación, poder e institucionalidad

Después de todo lo dicho, creo que pueden extraerse tres conclusiones claras que de ninguna manera pretenden cerrar la discusión (ojalá nunca se cierre), sino reubicar

el debate en un terreno más firme y menos dogmático.

Primera. El desastre venezolano no invalida la aspiración emancipatoria.

No demuestra que toda búsqueda de justicia social esté condenada al fracaso, ni que el socialismo sea sinónimo automático de autoritarismo. Lo que demuestra, con una claridad que duele, es que un proyecto que se monta sobre captura rentista sin tocar la estructura productiva, que destruye los controles institucionales y que convierte al pueblo en masa de maniobra del partido-Estado, termina reproduciendo (y muchas veces empeorando) las formas de dominación que juró combatir. La lección no es “renunciemos a cambiar el mundo”, sino “ciertas formas de intentarlo llevan derecho al abismo”.

Segunda. Sin instituciones que frenen el poder, cualquier proyecto — absolutamente cualquier proyecto— termina volviéndose autoritario.

Esta es la parte de la advertencia de Hayek que sobrevive una vez que le quitamos el envoltorio neoliberal. Como él mismo escribió:

Para que un sistema totalitario funcione eficientemente no basta forzar a todos a que trabajen para los mismos fines. Es esencial que la gente acabe por considerarlos como sus fines propios. Aunque a la gente se le den elegidas sus creencias y se le impongan, éstas tienen que llegar a ser sus creencias, tienen que convertirse en un credo generalmente aceptado, que lleve a los individuos, espontáneamente, en la medida de lo posible, por la vía que el planificador desea (Hayek, 2008, p. 241).

La concentración irrestricta de poder devora la libertad, y ese peligro no es patrimonio exclusivo de la izquierda ni de la planificación central. Le pasa igual al caudillo de derecha que al líder revolucionario, al empresario todopoderoso que al militar con discurso socialista. Las garantías

liberales (Estado de derecho, separación de poderes, independencia judicial, prensa libre, autonomía universitaria) no son “formalismos burgueses” que podamos tirar por la borda en nombre de la urgencia histórica. Son condiciones mínimas de supervivencia para que cualquier transformación no se convierta en nueva cadena. Se pueden (y se deben) reformar, ampliar, democratizar. Destruirlas es suicidarse.

Tercera. La emancipación verdadera necesita poder popular e instituciones fuertes al mismo tiempo. No hay que elegir entre uno y otro.

Poder popular sin instituciones termina capturado por el caudillo de turno. Instituciones sin poder popular real terminan convertidas en cascarón que protege la desigualdad. Gramsci lo vio claro: la hegemonía no se sostiene solo con decretos ni con fuerza; necesita consenso activo, dirección ética, instituciones que funcionen. Foucault lo complementó: las resistencias solo prosperan donde hay múltiples puntos de apoyo y contrapoderes vivos. Venezuela es el ejemplo brutal de lo que pasa cuando se rompe ese equilibrio: se tuvo mucho poder popular (mientras hubo plata), se destruyeron las instituciones, y al final no quedó ni poder popular ni instituciones.

En resumen, Venezuela no es el destino inevitable de toda izquierda, como quiere vender cierta derecha que usa el caso para deslegitimar por completo cualquier crítica al capitalismo. Tampoco es una rareza que pueda ignorarse, como a veces prefiere una izquierda que sigue mirando para otro lado. Es, simplemente, una advertencia en letras de fuego: cuando la renta sustituye al mercado, cuando las instituciones se sacrifican en el altar de la revolución y cuando el pueblo es reducido a clientela agradecida, la dominación cambia de ropa pero no se va.

Afortunadamente la historia no ha terminado. El colapso venezolano no clausura el horizonte emancipatorio; lo obliga a crecer, a ser más humilde en sus promesas,

más riguroso en la defensa de las reglas democráticas y mucho más consciente de que la concentración de poder —venga envuelta en la bandera que venga— sigue siendo el veneno más viejo y más efectivo contra la libertad.

El laboratorio venezolano no anuncia el fin de la emancipación. Señala, con una crudeza que no deja lugar a excusas, los caminos que ya no debemos volver a transitar. La paradoja que nos deja es tan incómoda como necesaria: la advertencia de un liberal conservador sobre los peligros del poder sin frenos se cumplió en un proyecto de izquierda rentista, no porque Hayek tuviera razón en todo, sino porque tuvo razón en lo fundamental: cuando las instituciones mueren, la libertad las sigue. Y eso, aunque duela, también es una enseñanza.

Noguera Fernández, A. (2011). “La teoría del Estado y del poder en Antonio Gramsci: Claves para descifrar la dicotomía dominación-liberación”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1).

Peña, C. (Comp.). (2017). *Venezuela y su tradición rentista: visiones, enfoques y evidencias*. CLACSO; Universidad Central de Venezuela.

Referencias bibliográficas:

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.
- Arditi, B. (2009). *El giro a la izquierda en América Latina: ¿una política post-liberal?* *Ciências Sociais Unisinos*, 45(3), 232–246.
- Dávila, B. (2019). *Michel Foucault: Biopolítica y Ética*. Saga. Revista de Letras, 85–86.
- Foucault, M. (2006). *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel* (Vols. 1–3). Ediciones Era.
- Hayek, F. A. (2008). *Camino de servidumbre: Textos y documentos* (Vol. II). Unión Editorial.
- López Maya, M., & Lander, L. E. (2009). “El socialismo rentista de Venezuela ante la caída de los precios petroleros internacionales”. *Cuadernos del CENDES*, 26(71), 67–87.

EL REY ARTURO. LOS ORIGENES DE UNA LEYENDA LITERARIA

KING ARTHUR. THE ORIGINS OF A LITERARY LEGEND

González Acosta, Jesús Alfonso*
Universidad de los Andes
Venezuela

Resumen

La estructura mental del hombre alberga una idea ya construida del Rey Arturo. Elementos como los Caballeros de la Mesa Redonda y Camelot son comunes. La leyenda artúrica pudo originarse en la batalla de Badon Hill, donde un caudillo militar, Nennius menciona a Arturo como *Dux Bellorum*, lideró a los bretones. Autores como Nennius y Gildas aportaron al estudio de Arturo, aunque sin testimonios arqueológicos. El poema galés medieval “*Y Gododdin*”, de Aneirin podría contener una referencia a Arturo. La Materia de Bretaña, o Ciclo Bretón, expandió sus relatos con influencia cristiana y mitología celta. Chrétien de Troyes introdujo a Lancelot. El “*Libro Negro de Carmarthen*”, y el “*Libro de Taliesin*”, son fuentes del ciclo artúrico. Geoffrey de Monmouth expandió la leyenda con su “*Historia de los Reyes de Britania*”, otorgando un sentido mítico y mágico. Thomas Malory, con *La Muerte de Arturo*, basándose en leyendas, inspiró obras posteriores. John Steinbeck en “*Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros*”, narra los orígenes de Arturo y Merlín. Bernard Cornwell en “*Excalibur: Crónicas del Señor de la Guerra, IIP*”, presenta un Arturo más humano, enfrentándose a Mordred y utilizando su espada Excalibur.

Palabras clave: Rey, Arturo, leyenda, Caballeros, Excalibur.

Abstract

The mental structure of man harbors an already constructed idea of King Arthur. Elements such as the Knights of the Round Table and Camelot are common. The Arthurian legend may have originated in the Battle of Badon Hill, where a military leader, Nennius mentions Arthur as *Dux Bellorum*, led the Britons. Authors like Nennius and Gildas contributed to the study of Arthur, though without archaeological testimonies. The medieval Welsh poem “*Y Gododdin*”, by Aneirin could contain a reference to Arthur. The Matter of Britain, or Breton Cycle, expanded its narratives with Christian influence and Celtic mythology. Chrétien de Troyes introduced Lancelot. “*The Black Book of Carmarthen*”, and the “*Book of Taliesin*”, are sources of the Arthurian cycle. Geoffrey of Monmouth expanded the legend with his *History of the Kings of Britain*, granting it a mythical and magical sense. Thomas Malory, with “*Le Morte d’Arthur*”, basing his work on legends, inspired later works. John Steinbeck in “*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*”, narrates the origins of Arthur and Merlin. Bernard Cornwell in “*Excalibur Warlord Chronicles, IIP*”, presents a more human Arthur, confronting Mordred and utilizing his sword Excalibur.

Keywords: King, Arthur, legend, Knights, Excalibur.

*Licenciado en Historia por la Universidad de los Andes, Mérida–Venezuela, y actualmente cursa una Maestría en Filosofía en la Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación. Cuenta con un Certificado de Inglés otorgado por Ilingua Institute, C.A. en 2015. Además, ha cursado estudios de Teología, Lenguas Clásicas y ha obtenido especialidades en Voluntariado Social Católico y Antropología Filosófica en el Centro de Estudios Arquidiocesano Juan Pablo II. Autor del artículo Cayo Julio Cesar en la Cultura Popular (Revista Cifra Nueva). Enero-Junio 2025, no. 51, pp 25-32. Actualmente, también se encuentra cursando un programa de italiano en el Ateneo Bicentenario del Natalicio Libertador. Correo: jitsu529@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8725-4456>

Finalizado: Tujillo, Julio-2025 / **Revisado:** Septiembre-2025 / **Aceptado:** Octubre-2025

Introducción

En la estructura mental del hombre se encuentra una idea ya construida del Rey Arturo. En el devenir del tiempo se le ha dado forma a este personaje, tanto así que, aunque no seamos capaces de fijarnos una imagen auténtica, sí existe un común denominador con el que muchos se identifican, ya sean los Caballeros de la Mesa Redonda, Camelot, Ginebra, siendo estos solo algunos elementos que rodean al mítico Arturo.

El cruce entre la historia de Arturo y la de Britania es la batalla de Badon Hill, la cual fue una batalla crucial que dio origen a la leyenda artúrica. Antes de la ya mencionada batalla, los sajones amenazaban con ocupar toda la isla. Sin embargo, autores como Nennius, en el siglo IX, mencionan que tras la batalla se produjo un retroceso de los sajones debido al liderazgo de un caudillo militar y a la ventaja de la caballería de la que gozaban los bretones, que lograron diezmar a los sajones que luchaban a pie. Los vencedores tenían un líder; Nennius habla de Arturo, al cual se refiere como *Dux Bellorum* (señor de la guerra).

A principios del siglo IX ya se comenzaba a retratar a Arturo como una leyenda. Los príncipes de Gales recibían el nombre de Arturo, y por su parte, los britanos en Francia también cantaban sus glorias; de esta forma se pretendía immortalizar a este gran personaje.

A Nennius, quien era un monje galés del siglo IX, se le atribuye "*La Historia de los Britanos*", un libro histórico que fue escrito poco después del 833 d.C., del cual existen varias versiones. El texto es una colección de registros previos; muchos de ellos ya no existen, por tal motivo se ha puesto en duda la confiabilidad de este trabajo. Otro autor que ha aportado para el estudio de Arturo es Gildas, quien fue sacerdote de la iglesia celta-cristiana en Britania, a su vez conocido como "Gildas el Sabio". Su sermón histórico *Excidio et Conquestu Britanniae* (De la destrucción y Conquista de Britania) narra los hechos de

la batalla de Badon Hill, aunque de forma poco detallada. Sin embargo, Gildas sí hace mención a Ambrosio Aureliano en el sermón como líder celtorromano, y a través de su "*Annal Chronicon Maiora*", Gildas señala que Ambrosio llega al poder en 479. Estos precedentes han servido para suponer que Ambrosio fuera el líder en la batalla de Badon y en lo que podría ser el origen histórico de Arturo.

El Tejido Literario del Rey Arturo

El personaje de Arturo, aunque carece de testimonios arqueológicos confiables, sigue siendo un personaje destacado de Europa. Una fuente que se debe tomar en cuenta es un poema galés medieval llamado "*Y Gododdin*", escrito por Aneirin, quien fue un poeta bretón de finales del siglo VI. Se cree que era un bardo, es decir, que se ocupaba de difundir las historias, leyendas y poemas a través de la vía oral. Las obras de Aneirin se conservan en un manuscrito de finales del siglo XIII llamado "*Libro de Aneirin*". Su obra más conocida es "*Y Gododdin*", el cual es un poema con una serie de lamentos por los guerreros bretones que hacia el año 600 fueron vencidos en la Batalla de Catraeth. En una de sus estrofas establece una posible referencia al Rey Arturo.

Owain son of Urien overthrew
The three towers of Cattræth of
old; Arthur dreaded, as the flames,
Owain, his ravens, and his parti-
coloured staff.¹ (Aneurin, 2008, p.82)

Aneirin hace una posible referencia que se puede apreciar en el poema "*Y Gododdin*" al Rey Arturo, un elemento que bien vale la pena tomar en consideración, esto se debe a que antecede a elaboraciones posteriores de la leyenda artúrica. Este es un poema heroico donde eleva a Arturo a un estatus de héroe arquetípico, y este detalle es una muestra de cómo era percibido Arturo en las tradiciones orales y poéticas tempranas. Por otra parte, "Y

¹Owain hijo de Urien derribó Las tres torres de Cattræth de antaño; Arturo temblaba, como las llamas, Owain, sus cuervos y su bastón abigarrado.

Gododdin” es una pieza fundamental, siendo una de las obras más antiguas y complejas de la poesía galesa, así como también de la literatura heroica.

Un elemento que nos puede arrojar cierta luz acerca de Arturo es la llamada Materia de Bretaña, también conocida como Materia Artúrica o Ciclo Bretón, la cual es una serie de relatos que se realizaron primero en verso para luego llevarse a cabo en prosa, escritos en diversas lenguas que se desarrollaron en la Edad Media y que narraban hechos caballerescos que se situaban en la Bretaña Medieval. Dichos relatos guardan relación con la vida de Arturo y sus Caballeros de la Mesa Redonda. El nombre de Materia de Bretaña fue creado por el poeta francés del siglo XII Jean Bodel, de acuerdo a las líneas de su poema “*Chanson de Saisnes*”, que trata de la guerra del Rey Carlomagno contra los sajones y su Rey Widukind. Escribió además otros cantos de gesta.

La Materia de Bretaña son relatos que están cargados de una considerable influencia cristiana debido a la época en que surgieron, en plenas cruzadas. Sin embargo, al ser relatos originados en la antigüedad celta, guardan mucha relación con la mitología celta. Un ejemplo de ello es la importancia que se le da al número 3, número mágico de los celtas asociado con el Sol, que se representaba con un trisquel, la cual era una especie de esvástica, pero de 3 brazos. Tres fueron las veces que Arturo tuvo que sacar la espada de la piedra, tres las damas de negro que transportaron a Arturo hasta Avalon, solo por mencionar un par de breves ejemplos.

En Europa, la Materia de Bretaña se desarrolló como una historia basada en antiguas tradiciones celtas, siendo así considerada por todo el continente. Los relatos artúricos franceses más antiguos son una serie de poemas del siglo XII por Chrétien de Troyes, quien elaboró el “*Cuento del Grial*”. En parte de estos relatos se incluye por primera vez a Lancelot, el principal Caballero de Arturo. El trabajo de Chrétien de Troyes ha

servido de base para otros relatos, sobre todo en las versiones germanas. El “*Cuento del Grial*”, narra la historia de Perceval, uno de los grandes Caballeros de la Mesa Redonda del Rey Arturo. En la literatura galesa su nombre, en cambio, es Peredur. Perceval se mantenía alejado de la vida caballerescas debido a su madre, pero al toparse en el bosque con un grupo de caballeros y al deslumbrarse con sus llamativas armaduras, inmediatamente les pregunta quienes son. “Aún no se han cumplido cinco años de que el rey Artús, que me armo caballero, me diera todo este arnés” (Troyes, 1992, p.30). Es en este momento en que Perceval decide abandonar a su madre y buscar la corte del Rey Arturo para convertirse en caballero. Esta obra marca el inicio de la Materia Caballerescas.

El “*Libro Negro de Carmarthen*” es una importante fuente del ciclo artúrico. Es uno de los primeros manuscritos que han sobrevivido únicamente en el idioma galés. Es, en esencia, un libro de poesía con poemas de temática religiosa como lo es el “*Diálogo entre el Cuerpo y el Alma*”. Los poemas más notables en el manuscrito son a los que se hace referencia sobre héroes de la Edad Oscura de Gran Bretaña y, de igual forma, aquellos ligados con la leyenda de Merddin (Merlín), quien fue un mago galés del cual se cree que vivió a finales del siglo VI d.C. y es una de las figuras principales dentro del ciclo artúrico.

Merddin wyllt hagr orwyllt haint
am Mhorfryn amau hirfrait
Cerdd tra wamal gyfalau
gynt o goed a gant o i gau
Jw borchell ddigyfbell gas
a'i fedwen fel ynyfyd-was.²
(*The Book of Car Carmarthen*, 2008,
p.46)

El nombre de *Libro Negro* se debe a la asociación con el priorato de San Juan

² Merddin salvaje, horrible, completamente salvaje, una plaga, Por Morfryn, dudando de su largo privilegio. Un canto bastante frívolo, igualando Antes del bosque y un centenar desde su encierro. Un lechón sin compañía, odioso, Y su abedul como un sirviente loco.

Evangelista y San Teulyddog en Carmarthen. Se conoce como Negro debido al color de su encuadernación. Los poemas se basan en tradiciones de héroes galeses relacionados con la leyenda del Rey Arturo y Merlín. El texto data de mediados del siglo XIII, escrito aproximadamente en 1250. Actualmente forma parte de la colección de la Librería Nacional de Gales.

En la Materia de Bretaña destaca el “*Libro de Taliesin*”, que data de la primera mitad del siglo XIV, escrito por el poeta Taliesin, de ahí el nombre del texto. Esta obra contiene una colección de los poemas más antiguos en galés, manuscritos que incluyen poemas famosos como “*Armes Prydein Fawr*” (La Profecía de Bretaña) y “*Preiddeu Annwn*” (Despojos de Annwn). Este último tiene que ver con Arturo y sus guerreros navegando en busca de un arpón y un caldero, dirigiéndose a Caer Siddi (castillo de las hadas) en búsqueda de tesoros. En el poema “*Preiddeu Annwn*”, Arturo lleva a cabo una serie de viajes subterráneos donde recibe toda clase de regalos. El ciclo artúrico identifica a Annwn con la isla de Avalon, la isla de los manzanos que es donde aparentemente se encuentra el cadáver de Arturo. Además, de acuerdo al ciclo artúrico, el Annwn viene siendo un lugar agradable para el espíritu noble; los demonios que habitan el lugar pueden convertirse en hermosas doncellas. La tradición celta identifica el Annwn con el infierno; sin embargo, vale destacar que el Annwn no es precisamente un lugar de tormento, ya que depende de qué albergue en su corazón el espíritu; por tanto, se trata más que todo de un estado mental.

Un autor que se encargó de expandir la leyenda de Arturo por Europa fue Geoffrey de Monmouth con su obra “*Historia de los Reyes de Britania*”, Monmouth fue un clérigo bretón que nació en 1100 y escribió los relatos del Rey Arturo. Su obra más conocida narra la vida de los reyes británicos a partir de Bruto, hace también énfasis en el periodo romano para luego hablar de Arturo.

En el siglo XII un monje galés, Geoffrey de Monmouth, escribe la historia oficial de Britania. En tiempos de Geoffrey no se sabía nada del “Arturo Histórico”; solo había permanecido la leyenda a través de las tradiciones orales. Basándose en una serie de personajes históricamente comprobables, tradiciones, mitos orales, apoyado en la obra de Nennius, los “*Annales Cambriae*” y las recopilaciones de tradiciones populares galesas como el “*Mabinogion*”, Geoffrey reconstituyó la Era Artúrica, preparando la base para los relatos medievales posteriores. Las tradiciones populares galesas presentes en esta obra que se mencionó anteriormente son una colección de historias en prosa que vienen de manuscritos medievales galeses, se basan en parte en acontecimientos históricos de la Alta Edad Media.

Geoffrey de Monmouth expandió la leyenda de Arturo por Europa con su obra “*Historia de los Reyes de Britania*”, Monmouth le otorga a su obra un claro sentido mítico y mágico acerca del origen de Inglaterra. Se puede apreciar de igual forma cómo en ciertos capítulos, como lo es la historia de Uther Pendragon y Arturo, la enaltece y le inyecta un matiz heroico que son a su vez una característica muy propia de la literatura caballeresca de la Edad Media. “Muerto Uter Pendragon, los barones de Britania llegaron desde las distintas provincias a la ciudad de Silchester y sugirieron a Dubricio, arzobispo de la Ciudad de las Legiones, que coronara a Arturo, su hijo, como rey de la isla” (Monmouth, 2012, p.124). El lenguaje que usa el autor en su obra es algo propio de la época, ya que, si bien se trata de la Edad Media, el común denominador es la religión que actúa como un mecanismo de cohesión dentro del marco social. En una época en que los conflictos formaban parte de la vida cotidiana, se debía buscar una causa común, y es ahí donde entra la Iglesia y su discurso, ya que esta es una institución que, si bien no es de este mundo, sí está muy presente en él, y su primordial tarea es salvar almas y, a su vez, para asegurar su continuidad debe

hacerse de las herramientas necesarias para su defensa.

Un autor de gran relevancia dentro del ciclo artúrico es Thomas Malory, quien al parecer escribió su obra “*La Muerte de Arturo*”, durante su estadía en la cárcel. Lo cierto es que prestó servicio militar en Francia y cayó en la cárcel en diversas oportunidades. El libro de Thomas Malory se basa en varias leyendas inglesas y francesas, siendo publicado por primera vez en 1485 por William Caxton, quien imprimió y editó una considerable cantidad de libros, los cuales eran en su mayoría traducciones de obras francesas. Si bien es cierto que la obra de Thomas Malory no es la más antigua sobre el Rey Arturo, es una de las más conocidas, inspirando a su vez obras como “*Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros*” por John Steinbeck e incluso películas como *Excalibur* de John Boorman. Cabe destacar que el texto de Malory es en la actualidad una fuente literaria que sirve de gran ayuda para abordar el ciclo artúrico. Se puede señalar como hecho particular que el nombre original de la obra de Malory era “*El libro completo del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros de la Tabla Redonda*”

En la fiesta de Pentecostés probaron a sacar la espada gran cantidad de personas, pero ninguno pudo tener fortuna sino Arturo, que la sacó delante de todos y esto causó una gran reacción de los testigos ante tal hazaña: “Queremos tener a Arturo por rey: no queremos aplazarlo más, pues vemos que es voluntad de Dios que sea él nuestro rey, y mataremos al que se oponga”. (Malory, 2013, p.130). Acto seguido viene la coronación, donde jura ante sus señores y comunes ser un rey verdadero y mantener la justicia por toda su vida. Malory menciona la celebración de la fiesta de Pentecostés y cómo Arturo se encuentra favorecido por los presentes, al retirar la espada le piden que sea su rey ya que es voluntad divina. Vemos una vez más el elemento religioso que se encuentra muy presente en la obra de Malory, siendo una

particularidad que se puede apreciar dentro del Ciclo Artúrico.

Un autor que se mencionó anteriormente es John Steinbeck, y él nos ofrece otra visión acerca del Rey Arturo, el autor nos lleva hasta el mítico nacimiento de Arturo. El rey acepta las condiciones del mago, ponen en marcha su plan y Uther ingresa en el castillo bajo la imagen del duque, para lograr entrar con facilidad lo acompañan Merlín y Sir Ulfius, quienes por medio de las habilidades del mago pasan por los hombres de confianza del duque. Podemos fijarnos entonces cómo el autor retrata el particular nacimiento del Rey Arturo. “Y en los penumbrosos pasadizos del castillo, Lady Igraine acogió a su esposo y puntualmente lo condujo a su cámara. Entonces el rey Uther yació con Igraine y esa noche ella concibió un niño” (Steinbeck, 1982, p.21). Uther logra su cometido, y cuando le dan la información a Igraine, se percata de que estuvo con otro hombre que no era su esposo, ya que ella creía que así era. Esa misma noche Igraine queda embarazada, y el niño que nacería sería nada menos que Arturo. A lo que Igraine da a luz, Uther se dispone a cumplir con lo prometido. El mago entonces se lleva al niño, hace que lo bauticen y recibe el nombre de Arturo. Al morir Uther deja un vacío de poder a lo que siguieron conflictos en todo el reino.

Merlín con su magia hace aparecer en el patio de una Iglesia de Londres, cerca del altar mayor, un enorme bloque de mármol, y en el mármol había un yunque de acero atravesado por una espada en la cual tenía una inscripción de oro que decía: “Quienquiera extraiga esta espada de esta piedra y este yunque es Rey de Inglaterra por derecho de nacimiento” (Steinbeck, 1982, p.25). Aunque muchos nobles intentaron retirar la espada de la piedra, solo Arturo fue capaz de retirarla con facilidad, por lo que fue proclamado como rey y le juraron lealtad.

Arturo: La Leyenda Eterna en la Cultura Actual

Un autor destacado en la elaboración de novelas históricas es Bernard Cornwell, quien nació en Londres el 23 de febrero de 1944. Es un novelista inglés cuyo trabajo destaca por la creación de diversas obras, entre ellas *Las Crónicas del señor de la guerra*, el cual se divide en tres volúmenes: “*El Rey del invierno*” (*The Winter King*), “*El enemigo de Dios*” (*The Enemy of God*) y “*Excalibur*”.

En “*Excalibur. Crónicas del Señor de la Guerra, III*”, nombre mítico de la famosa espada del rey Arturo, se relata la última batalla de Arturo, la batalla de Camlann. Arturo pretendía hacer rey a su hijo, ya que a sus oídos habían llegado los rumores de que Mordred estaba presuntamente muerto; sin embargo, esto no era cierto y Mordred se encontraba con vida. Los hombres que se mantenían fieles a Arturo se enfrentaron con el ejército de Mordred.

Los *Annales Cambriae* son la referencia más antigua que se ha hallado acerca de la Batalla de Camlann, y sin embargo dicho conflicto bélico alberga un gran misterio incluso mayor que el de la batalla en el monte Badon. Geoffrey de Monmouth dice que se dio a orillas del río Camel, pasando por Cornualles; otros autores como Sir Thomas Malory ya para el siglo XV la ubican en Salisbury Plain. Cornwell relata con gran destreza el desenlace del enfrentamiento entre Mordred y Arturo. “Excalibur atravesó el yelmo de Mordred. Cortó el hierro negro como si fuera pergamino, hendió el cráneo del rey y le partió la cabeza por la mitad. Y Arturo, con sangre brillando en el orificio del ojo del yelmo, se tambaleó, se recobró y tiró de Excalibur hacia arriba levantando una lluvia de gotas de sangre.” (Cornwell, 2002, p.374). Cornwell narra con detalle la cruenta batalla entre Arturo y Mordred y de cómo Arturo se valió de su famosa arma Excalibur para conseguir la victoria sobre su oponente. Sin duda alguna, Arturo es un gran personaje que, aunque los historiadores tienen sus reservas

para aceptar la veracidad de este personaje, de igual forma cabe añadir que su leyenda es una que perdura aún en la actualidad, y es un hecho ineludible que muchos dudan de su existencia, ya que ponen en duda que haya sido rey o hasta que incluso haya existido como tal; sin embargo, sigue siendo un personaje que da mucho de qué hablar.

Se pueden recoger entonces una serie de elementos que nos arrojan algo de luz para comprender a un personaje que ya se ha convertido en leyenda. Vale señalar como un elemento característico de la leyenda artúrica la Mesa Redonda, ya que el gesto de que Arturo se reuniera con sus nobles caballeros puede ser un indicio de la personalidad que proyectaba Arturo, como se dice en latín *Primus Inter Pares* (primero entre iguales). “El rey Artús estaba sentado pensativo a la cabecera de la mesa, y todos los caballeros reían y bromeaban unos con otros, salvo él, que estaba pensativo y mudo” (Troyes, 1992, p.44). El autor muestra una visión más humanizada de este mítico personaje. Esta obra literaria es la primera en mencionar el Santo Grial, un objeto lleno de misticismo que se convertirá en uno de los emblemas más misteriosos y buscados en la literatura. Troyes introduce este elemento en el contexto del Ciclo Artúrico, dándole un carácter profundo, siendo posteriormente reinterpretado por otros autores. Troyes hace énfasis en los Caballeros de la Mesa Redonda y Arturo es el punto de referencia que los enlaza.

La leyenda artúrica se refiere a la muerte de Arturo, el rey que se mantiene vivo en la mente y en los corazones de muchos que aceptan su existencia. Los relatos que tienen que ver con este aspecto son diversos y vale hacer una breve mención para no olvidar tan particular perspectiva. Un relato nos dice que a Arturo lo llevaron unas damas que en realidad eran hadas para una barca. Dichas hadas lo trasladaron a Avalon (isla legendaria de la mitología celta). “Entre ellas se encuentra Morgana, que recoge a su hermano para llevarlo a la isla, donde tratará de curar sus

heridas” (Ibáñez, 2016, p.45). Otra leyenda dice que Arturo permanece dormido en una cueva a la espera de que su pueblo vuelva a necesitarlo. Es importante señalar que la leyenda artúrica viene añadiendo en sus distintos relatos elementos sumergidos del misticismo celta, uno de los más significativos daría origen al Grial, el cual es también parte de la mitología cristiana medieval.

La historia del rey Arturo juega un rol importante dentro de la literatura europea, ya que es cierto que durante los siglos XVI al XVIII los trabajos literarios referentes a Arturo no fueron tan prolíficos. La leyenda artúrica permanece latente, tanto así que da un salto ya para el siglo XX, en el que Arturo toma de nuevo una gran importancia con la elaboración de diversas obras literarias, una de ellas el libro de John Steinbeck en 1976, “*Los Hechos del rey Arturo y sus nobles Caballeros*”. Llegan entonces los relatos de Arturo como un género literario de novela histórica, el cual resulta muy atractivo, sirviendo como base a nuevos trabajos y más aún ya que la influencia de la leyenda artúrica llega al cine y a otros planos, ya sea en animaciones y musicales.

Se destaca el impacto que tuvo la leyenda artúrica en el cine. Resaltan películas como el musical “Camelot” en 1967, “Lancelot du Lac” por Robert Bresson en 1974, además de “Excalibur” de John Boorman en 1981, considerada esta última por la crítica como la mejor versión que se ha hecho acerca del rey Arturo hasta entonces. Este mítico personaje, se llevó de igual forma a la animación, tuvo por nombre *El rey Arturo*, se emitió por primera vez en 1979 finalizando en 1980. Se trata de una serie de anime japonés producido por Toei Animation. La influencia artúrica por tanto se deja sentir inclusive en el mercado asiático como lo podemos apreciar, ya que la historia de este caudillo militar sigue otorgándonos nuevos elementos y perspectivas de análisis historiográfico y literario cada vez más frescas e innovadoras, sin dejar a un lado por supuesto las referencias ya antes citadas de escritores

de la talla de Geoffrey de Monmouth, Thomas Malory, John Steinbeck y ciertamente Bernard Cornwell, este último, con sus novelas históricas modernas como la trilogía de *Crónicas del Señor de la Guerra*, en la que ha trabajado con las leyendas artúricas y nos brinda una perspectiva cada vez más real y acerca todavía más al lector a una época tan convulsionada como lo fue la época medieval, en la cual las creencias religiosas son un común denominador y que al mismo tiempo condicionan la vida de las personas.

La serie de trabajos que por tanto se han llevado a cabo acerca del rey Arturo le han dado forma al Arturo de nuestros arquetipos mentales, creando entonces un paradigma o modelo conceptual que tendremos muy presente al momento de sumergirnos en el análisis historiográfico y literario del rey Arturo y sus nobles caballeros.

Referencias bibliográficas:

- Aneurin. (2008) *Y Gododin*. William Rees. London
- Cornwell, B. (2002) *Excalibur. Crónicas del señor de la guerra, III*. El Aleph Editores, S.A. España
- Ibáñez, T. (2016) El Mundo Artúrico y el Ciclo del Grial. Universidad Complutense de Madrid. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VIII. No. 16, pp. 31-66.
- Monmouth, G. (2012) *Historia de los Reyes de Britania*. Joselín
- Steinbeck, J. (1982) *Los Hechos del Rey Arturo y sus Nobles Caballeros*. Editorial Edhasa Hispano Americana, S.A. España
- The Black Book of Carmarthen*. (1906). Gwenogvryn Evans. University of St. Michael's College
- Troyes, C. (1992) *Perceval o El Cuento del Grial*. Editorial Espasa – Calpe, S.A.

SIGNIFICADOS DE LA GRÁFICA FEMINISTA EN PUBLICIDAD DEL 8 DE MARZO: ENTRE EL *FEMVERTISING* Y EL *PURPLE WASHING*

MEANINGS OF FEMINIST GRAPHICS IN MARCH 8TH ADVERTISING: BETWEEN *FEMVERTISING* AND *PURPLE WASHING*

Pérez Enríquez, Alejandra*

García Pereyra, Rutilio**

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

Esta investigación analiza desde un enfoque semiótico los elementos visuales y discursivos en la publicidad difundida en la red social Facebook por negocios de Ciudad Juárez durante el 8 de marzo, Día internacional de la mujer. El propósito es identificar si las publicaciones gráficas son parte del *femvertising*, que promueven valores de empoderamiento y equidad de género, o si por el contrario, forman parte del *purple washing*, donde se hace un uso superficial de los símbolos feministas solo con fines comerciales. Se pretende mostrar el contenido y la perspectiva discursiva de género en publicidad de manufactura local. La técnica de investigación corresponde a una muestra de 4 empresas de Ciudad Juárez para mostrar el contenido de su discursos mediante un análisis semiótico basado en la retórica de la imagen que propone Rolanda Barthes.

Palabras clave: Gráfica feminista, *Femvertising*, *Purple washing*, Semiótica visual.

Abstract

This research analyzes, from a semiotic perspective, the visual and discursive elements in advertising disseminated on the social network Facebook by businesses in Ciudad Juárez during March 8, International Women's Day. The purpose is to identify whether the graphic publications are part of *femvertising*, which promotes values of empowerment and gender equality, or whether, on the contrary, they are part of *purplewashing*, where feminist symbols are superficially used for commercial purposes. The aim is to demonstrate the content and discursive perspective of gender in advertising for local manufacturing. The research technique corresponds to a sample of four companies in Ciudad Juárez to reveal the content of their discourse through a semiotic analysis based on the rhetoric of the image proposed by Rolanda Barthes.

Keywords: Feminist graphics, *Femvertising*, *Purplewashing*, Visual semiotics.

*Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, con más de 10 años de experiencia docente y 12 años como diseñadora profesional. Combina la enseñanza universitaria en diseño gráfico con el ejercicio independiente en diseño publicitario e impreso. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1940-3744>. Correo: alejandra.perez@uacj.mx

**Doctor en Humanidades. Profesor de tiempo completo titular C. Líder de cuerpo académico estudios y enseñanza del diseño. Nivel 1 en el Sistema Nacional de Investigadores. Publicaciones en Finlandia, Argentina, Venezuela. Autor del libro Ciudad Juárez La Fea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0687-6495>. Correo: rutiliog@gmail.com

Finalizado: México, Enero-2025 / **Revisado:** Marzo-2025 / **Aceptado:** Junio-2025

Introducción

La gráfica feminista es una herramienta usada para la visibilización y denuncia de las desigualdades de género. Su origen está en el movimiento feminista y contracultural, contrahegemónico y activista, pero en tiempos recientes los elementos visuales que la conforman son usados por la publicidad y la mercadotecnia, especialmente para las áreas que involucran a las mujeres.

La gráfica feminista es un movimiento social que se pronuncia por la equidad de género, surge en paralelo con las distintas olas del movimiento feminista de finales del siglo XX. La primera ola llamada feminismo sufragista buscaba la igualdad jurídica para permitir el voto para las mujeres. La propaganda utilizada incluyó códigos visuales en carteles, vestido, panfletos con colores púrpura, blanco y verde eran los más destacados que se colocaron como signos distintivos del movimiento, especialmente en el contexto británico (Tidele, 2020). La segunda ola que va de 1960 a 1980, la gráfica feminista se expandió por el interés que mostraron artistas y colectivos mediante la producción de materiales gráficos con diferentes estéticas con enfoque en la autoedición, autoproducción, técnicas de reproducción accesible como serigrafía y mensajes directos, confrontativos y contundentes con crítica a los valores dominantes que buscaron modificar. Por ejemplo, las Chicago Women's Graphics Collective (CWGC), realizaron talleres colectivos colectiva con técnicas tipográficas y composiciones tipográficas y lettering (Permuí Martínez, n.d.). La tercer ola a partir de los años 90, y la cuarta ola en 2012 se ha privilegiado el lenguaje visual feminista y incorporación de medios digitales.

Colectivos como *Guerrilla Girls* emplean estrategias visuales subversivas para denunciar la discriminación en el mundo del arte, mientras que los movimientos como el *#MeToo* generan sus propios códigos visuales que se han viralizado en las redes sociales. De esta forma el imaginario y el

lenguaje visual de la gráfica feminista va en aumento.

La gráfica feminista funciona como estrategia de resistencia visual para ir en contra y desestabilizar discursos patriarcales, como Esther Ferrer en su acción *Íntimo* y personal, que fue contra estereotipos corporales femeninos impuestos hasta ese momento. La intención fue vincular ideas con la representación de la mujer (Ferrer, 2017). La gráfica feminista es política, comunicativa y colectiva que trascienden el arte y la vida cotidiana y medios de comunicación.

La historia del feminismo y sus expresiones gráficas no es homogéneo ni con cánones específicos, sino que se configura desde la diversidad y experiencia de las mujeres. Sin embargo, son observables ciertas constantes, como el uso del símbolo de Venus, el puño alzado, los colores violeta y verde, tipografías contrastantes o manuales que refuerzan la dupla activista/muralista.

La publicidad dirigida hacia las mujeres históricamente ha experimentado transformaciones. Por ejemplo, destacan con énfasis roles tradicionales de la mujer como ama de casa u objeto sexual. No obstante, narrativas de empoderamiento y diversidad van contra roles sociales tradicionales asignados a la mujer. En la actualidad la publicidad es una de las formas de comunicación de masas que absorbe y reconfigura elementos culturales.

Esto ha llevado a un fenómeno de "*Femvertising*", o publicidad de empoderamiento de las mujeres y desafiar estereotipos de género tradicionales en la publicidad (Hernández-Willoughby & Lázaro Pernias, 2023). Este fenómeno surge de una doble demanda, por un lado, la sociedad exige que las marcas se interesen y ocupen de los problemas sociales y por otro, que las consumidoras pidan poner fin a la publicidad estereotipada que no las representa. La sociedad demanda productos o servicios y marcas con propósito y conciencia. La palabra "*Femvertising*" es la combinación de los

términos “*feminism*” o “*female*” (feminismo o femenino) y *advertising* (publicidad). Un ejemplo es “*Real Beauty*” de Dove que la marca de cosméticos mostró a mujeres reales en lugar de modelos o “*Like a Girl*” de Always.

La apropiación del lenguaje visual feminista por la publicidad por estrategia comunicativa de persuasión de mercado es una acción denominada “*purple washing*”, por ejemplo, la marca mexicana *Panam* en el marco del 8 de marzo (2021) compartió en sus redes sociales unos tenis intervenidos que mostraron frases y pintas realizadas en edificios y monumentos durante las marchas feministas. Las pintas provocaron disgusto social. Usuarios manifestaron que parecían ucrar con el movimiento feminista (Forbes Staff, 2021). Otra estrategia de marketing que se identifica con el uso de elementos gráficos e ideológicos del feminismo es el “*commodity feminism*” (femenismo de mercado), que reduce el feminismo a productos de consumo. Según Goldman (1991, citado por Franco et al., 2022) al aplicar este tipo de estrategia “el feminismo se reduce al estatus de mero signifiante o significado, de modo que puede ser recodificado por un anunciante como una serie de clichés visuales y significantes reificados, es decir, puede llevarse como un signo de estilo”.

Método

El enfoque es cualitativo interpretativo con análisis semiótico de publicaciones visuales producidas por negocios de Ciudad Juárez con relación al 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer. La metodología consistió en tres fases: la recolección de datos, el análisis semiótico y la triangulación interpretativa. La recolección de datos se realizó mediante un muestreo de 13 publicaciones gráficas difundidas en la red social *Facebook*. Las publicaciones pertenecen a 4 empresas de Ciudad Juárez y fue una por cada empresa.

El análisis de las publicaciones gráficas fue a través de la Retórica de la Imagen que propone Roland Barthes para mostrar el significado e intencionalidad. La retórica Barthesiana articula de 3 mensajes; Lingüístico o literal o de anclaje y de relevo, denotativo y connotativo. El primero de los mensajes tiene la función de anclar al receptor y eliminar todos los significados y establecer solo uno (polisemia). El mensaje denotado consiste en la identificación objetiva de los elementos visuales presentes que pertenecen a la gráfica feminista (colores, tipografía, símbolos, composición y estilo, discursos y narrativas). El nivel connotativo interpretación de los significados culturales y emocionales, que evocan los elementos gráficos. Y, por último, en nivel ideológico o discursivo, que es el análisis de los discursos sociales, particularmente en relación al feminismo y el 8M. En este mismo apartado se realizará una evaluación de si el post utiliza el discurso feminista de manera auténtica para empoderar a las mujeres (*femvertising*) o si lo utiliza de forma superficial con fines comerciales (*purple washing*).

En el nivel denotativo y connotativo se han establecido las siguientes categorías derivadas del estudio de la gráfica feminista:

La paleta cromática: Colores con carga simbólica, por ejemplo; violeta/morado, verde y blanco, siendo los colores insignia las sufragistas. El color amarillo, tono del 8 de marzo italiano y asociado con la bandera del feminismo liberal. El rosa como protesta desde las cruces hasta los feminicidios de Ciudad Juárez hasta la *Women’s March* de Washington contra las políticas de Donald Trump. El morado aparte de la presencia sufragista esta relacionado con el humo del incendio de la fábrica *Triangle Shirtwaist* de color morado, por los pigmentos que se usaron para teñir las telas que se utilizaron en la fábrica. El verde, color del movimiento sufragista y en épocas recientes, defensa del aborto legal (Méndez Baiges, 2023).

Tipografía: tipografías manuales y expresivas han caracterizado materiales feministas. Tipografías imperfectas en pintas, carteles y panfletos. En contraste, tipografías fuertes, gruesas y grandes. La intención es alejarse de tipografías pertenecientes al modernismo, como la *Helvetica*, *Futura* o *Univers*, que eran parte de los estándares de diseño impuestos en ese momento.

Iconografía: Símbolos como el puño alzado, de venus o el pañuelo son elementos recurrentes.

Composición y estilo: técnicas como el collage, la yuxtaposición de imágenes y textos, la ausencia de retícula, son elementos recurrentes transgresores, Apriel Greiman fue las primeras de romper normas establecidas en el diseño gráfico y usó estos elementos (Sánchez Rubio, 2017, Permuí Martínez, 2018).

Discurso y narrativas: la gráfica feminista integrada por los discursos y narrativas que se articulan en los elementos visuales. La narrativas recurrente en la gráfica feminista contemporánea es el empoderamiento femenino. Pero no es el único, es común ver discursos de denuncia y resistencia, así como, narrativas que

enfatan la importancia de la sororidad y la colectividad.

Cada pieza fue analizada de manera independiente, posteriormente se agrupo por publicación y luego por categorías.

Resultados

En el análisis semiótico de los 4 post de diferentes empresas en el marco del 8M muestran estrategias de comunicación, como el *femvertising* y el riesgo de caer en el *purple washing*. Los tres mensajes bartianos: denotativo, connotativo e ideológico, se añadió un análisis con el supuesto de determinar si eran *purple washing* o *femvertising*. En general, se observa tendencia hacia el uso de símbolos y discursos asociados con el movimiento feminista, aunque entre cada post hay diferencias significativas en la profundidad y autenticidad percibida.

1. Post de Metxa

Nivel Denotativo:

Colores: Tonos violetas/morados, tipografía blanca, fotografía a color.

Tipografía: Serif.

Símbolos/Gráficos: Persona con trenzas

Figura 1 Post de Metxa



Nota. Imagen recuperada de Facebook de Metxa (<https://www.facebook.com/share/p/1DqLqeHzu1/>)

(que parecen extensiones), logotipo de METXA, #8M, símbolo de Venus, íconos de teléfono, persona y ubicación, destellos.

Composición: Retícula.

Discurso/Narrativa: Trenzas estilo boxeadoras, promoción de \$500 pesos, llamado a la acción para agendar cita, datos de contacto, frase “Trenzas de Poder para el 8M”, mensaje sobre empoderamiento y resistencia.

Nivel Connotativo:

Colores: El morado se asocia con el movimiento feminista y el empoderamiento.

Símbolos: Las trenzas boxeadoras se asocian con fuerza y determinación. El #8M enfatiza la fecha.

Discurso: Se conecta el servicio de belleza con los valores feministas. La oferta busca incentivar el consumo. La frase “Trenzas de poder” enfatiza que el peinado es un símbolo de poder femenino.

Nivel Ideológico: El post utiliza símbolos y lenguaje del movimiento feminista para promocionar servicios.

Purple Washing vs. Femvertising: Existe el riesgo de purple washing, ya que se comercializa un símbolo de “fuerza

femenina”. Sin embargo, podría ser femvertising si la intención es genuina. Se necesita más información sobre la empresa para determinarlo.

2. Post de Smacht Academy

Nivel Denotativo:

Colores: Morado y rojo, fotografía a color.

Tipografía: Manual y urbana.

Símbolos/Gráficos: Mujeres con trajes de danza folclórica mexicana, poses dinámicas, 8M, fuego, símbolo de Venus, pancarta con “Sin miedo”, puño levantado, megáfono.

Composición: Collage y retícula.

Discurso/Narrativa: Mensajes sobre la libertad en el baile, la inseguridad al regresar a casa, la sororidad, y la conexión entre la danza y la protesta.

Nivel Connotativo:

Colores: Morado asociado al feminismo, rojo a la fuerza.

Símbolos: La danza folclórica se resignifica como expresión de resistencia. El 8M enmarca el mensaje en la lucha por

Figura 2 Post de Smacht Academy





Nota. Imagen recuperada de Facebook de Smacht Academy (<https://www.facebook.com/share/p/12JhAUcXJwu/>)

la igualdad. El fuego simboliza poder y transformación. El puño levantado desafía el miedo.

Discurso: El baile se usa como metáfora de libertad, contrastando con la inseguridad. La sororidad es vista como protección.

Nivel Ideológico: Se busca conectar el arte con el activismo feminista y cultural. Se aborda la violencia de género, proyectando responsabilidad social. Se propone el arte como herramienta de empoderamiento. Se plantea la cuestión de la autenticidad vs. marketing.

Purple Washing vs. Femvertising: Se inclina hacia el femvertising, pero hay riesgo de purple washing si no hay acciones concretas. La autenticidad es clave.

3. Post de Aspid Pro

Nivel Denotativo:

Colores: Fondo lila, decoraciones rosas y morados.

Tipografía: Mano escrita.

Símbolos/Gráficos: 8M, flores, ondas abstractas, logotipo de Aspid Pro.

Composición: Collage y retícula.

Discurso/Narrativa: Mensajes de agradecimiento y reconocimiento a las mujeres de la “familia Aspid Pro”, testimonios sobre sentirse segura y empoderada, énfasis en la sororidad.

Nivel Connotativo:

Colores: El lila se asocia históricamente con el feminismo. Las flores simbolizan belleza y fuerza femenina.

Tipografía: La tipografía manual evoca individualidad y autenticidad.

Discurso: Se construye un sentido de comunidad y pertenencia. Se enfatiza la voz y las experiencias de las mujeres.

Figura 3 Post de AspidPro



Nota. Imagen recuperada de Facebook de AspidPro (<https://www.facebook.com/share/p/1CWQqtSa2C/>)

Nivel Ideológico: Se busca celebrar y reconocer a las mujeres de la comunidad Aspid Pro. Se destaca el valor de la voz femenina y la construcción de comunidad.

Purple Washing vs. Femvertising: Se inclina hacia el femvertising, pero hay riesgo de purple washing si no se refleja en las prácticas de la escuela. La autenticidad del compromiso es crucial

4. Post de Aspid Pro

Nivel Denotativo:

Colores: Uso de tonos violetas/morados, fondo claro, imágenes y tipografías en tono más oscuro.

Tipografía: Letras minúsculas y mayúsculas con estilo manual.

Símbolos/Gráficos: Dos manos/brazos con tatuajes sosteniendo una pancarta central, un brazo con megáfono, un brazo con puño cerrado, estrellas/brillos, puño cerrado, flores, símbolo de Venus, ojo, logotipo de la empresa.

Composición: Uso de retícula.

Discurso/Narrativa: Mensajes como “No estás sola”, “8 Marzo”, “JUNTAS SOMOS MAS FUERTES”, y un texto que destaca el papel de las mujeres en el negocio y la conmemoración del 8M.

Figura 4 Post de Ssangmun



Nota. Imagen recuperada de Facebook de Ssangmun (<https://www.facebook.com/share/p/1BvcicUnn4/>)

Nivel Connotativo:

Colores: El morado se asocia al movimiento feminista.

Tipografía: El estilo manual da un toque personal y de consigna.

Símbolos: Las manos alzando un mensaje, el megáfono simbolizando la necesidad de hacer oír la voz de las mujeres, los tatuajes como inclusión de la diversidad, las estrellas como esperanza, el puño cerrado asociado a la lucha feminista, las flores asociadas a lo femenino, el símbolo de Venus asociado a la mujer y el feminismo, y el logotipo tatuado connotando involucramiento personal.

Composición: La frase “juntas somos más fuertes” en el centro enfatiza el corazón del mensaje.

Discurso: Los mensajes evocan esperanza, apoyo, solidaridad, poder colectivo y reconocimiento a las mujeres.

Nivel Ideológico: La imagen comunica un mensaje feminista de unidad y solidaridad

entre mujeres, con orientación a la acción colectiva y apoyo mutuo.

Purple Washing vs. Femvertising:

Se inclina hacia el *femvertising*, con una conexión interna declarada y reconocimiento a sus trabajadoras, aunque también sirve para humanizar la marca.

El análisis de los posts del 8M de las cuatro empresas revela enfoques y discursos relacionados con el feminismo. Empresas como *Ssangmun* y *AspidPro*, arrojaron indicios de *femvertising* del empoderamiento femenino y reconoce a las mujeres. Por su parte *Smacht Academy* se inclina hacia el *femvertising* al establecer una relación de su arte con el activismo feminista. *Metxa*, por otro lado, revela un enfoque ambiguo con el riesgo de caer en el *purple washing* al comercializar un símbolo feminista. En general, la autenticidad, la coherencia y el compromiso a largo plazo son cruciales para diferenciar entre un genuino intento de empoderamiento y un uso superficial del discurso feminista con fines comerciales.

Discusión

El análisis semiótico de los post del 8M de las cuatro empresas arrojan una visión de estrategias de comunicación y publicidad. Sin embargo, los resultados señalan complejidad para discernir entre si es *femvertising* o *purple washing* conclusión clase de esta investigación es que para determinar *washing*, y la necesidad de profundizar en el análisis del mensaje superficial.

Una campaña está enfocada a ser *femvertising* o el *purple washing* y requiere un análisis exhaustivo de las acciones concretas de la empresa. El análisis semiótico permite identificar símbolos, discursos y narrativas asociados al feminismo en mensajes publicitarios pero no puede revelar la autenticidad del compromiso de la empresa.

En este sentido, es indispensable examinar las acciones internas de la empresa con relación a ideales del movimiento; igualdad de género, iniciativas feministas en la comunidad y la coherencia entre sus valores y sus practicas comerciales. Se considera que solo a través de esta evaluación integral se podría obtener una comprensión completa si el mensaje del 8M es una expresión comprometida de apoyo al 8M o una mera estrategia de marketing oportunista.

Esta investigación tiene limitantes. El análisis se enfocó en los posts de 8M de las empresas, sin considerar otros aspectos de comunicación o acciones al largo del año. Además, la interpretación de los significados en el análisis connotativo y el nivel ideológico están influenciados por la subjetividad del investigador.

Por último, es importante señalar la relación entre la semiótica, el feminismo y los conceptos de *purple washing* y *femvertising*. La semiótica, es la disciplina que estudia los signos y los significados, proporciona herramientas para analizar mensajes publicitarios y mostrar ideologías. El feminismo, es un movimiento social, teoría y activismo, proporcionó el marco conceptual

para analizar cómo se representa a las mujeres en la publicidad y como se utilizan símbolos y discursos feministas. El *purple washing* y el *femvertising* apoyan como conceptos clave para evaluar autenticidad y ética de la comunicación de estas empresas con relación movimiento feminista.

Referencias bibliográficas:

- Ferrer, E. (2017). *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA.
- Forbes Staff. (2021, March 9). *Panam responde a la controversia por tenis alusivos al #8M*. <https://forbes.com.mx/panam-responde-a-la-controversia-por-tenis-alusivos-al-8m/>
- Franco, Y. G., Bordón Ojeda, M., & García-Alonso, C. (2022). El morado es el nuevo rosa: el feminismo como mercancía y como estrategia de marketing en los anuncios publicitarios. *Investigaciones Feministas*, 13(1). <https://doi.org/10.5209/infe.78008>
- Hernández-Willoughby, S., & Lázaro Pernias, P. (2023). Femvertising and its impact on psychological reactance and purchase intention of Mexican female consumers. *Mercados y Negocios*, 2023(49). <https://doi.org/10.32870/myn.vi49.7694>
- Méndez Baiges, M. (2023, March 8). *LOS COLORES DEL FEMINISMO*. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2023/03/08/los-colores-del-feminismo/>
- Permui Martínez, U. (n.d.). *La gráfica feminista*. <http://archive.is/f3DVn>.
- Permui Martínez, U. (2018). *La gráfica feminista*. Alén dos xéneros. <http://archive.is/f3DVn>.
- Sánchez Rubio, D. (2017). Sheila Levrant de Bretteville y la influencia del feminismo en el diseño gráfico. *Ñawi*, 1(2). <https://doi.org/10.37785/nw.v1n2.a4>

Tidele, J. (2020). Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 100. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3983>

DISEÑAR PARA COMPRENDER: EL DISEÑO GRÁFICO COMO PRÁCTICA SOCIAL EN CONTEXTOS EDUCATIVOS INCLUSIVOS

DESIGNING TO UNDERSTAND: GRAPHIC DESIGN AS A SOCIAL PRACTICE IN INCLUSIVE EDUCATIONAL CONTEXTS

Acosta Mendoza, Carina*

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
México

Resumen

Tradicionalmente, el diseño gráfico ha sido comprendido como una disciplina orientada a la comunicación visual y a la aplicación comercial. No obstante, en los contextos educativos contemporáneos, esta visión resulta limitada. El presente artículo sostiene que el diseño gráfico es una disciplina ética, cultural y cognitiva que actúa como mediadora entre el conocimiento, la sociedad y la educación. Desde la perspectiva de la educación inclusiva, el diseño gráfico desempeña un papel central en el acceso al conocimiento y en la configuración de las experiencias de aprendizaje, especialmente para estudiantes pertenecientes a grupos vulnerables o históricamente marginados.

A través de una reflexión teórica, se analizan las implicaciones éticas de las decisiones del diseño—como la organización visual, la legibilidad y la representación simbólica— y su impacto en la inclusión educativa. Finalmente, se propone el principio de diseñar para comprender como eje fundamental de una práctica del diseño gráfico comprometida con la equidad y la transformación social.

Palabras clave: diseño gráfico, educación inclusiva, diseño social, ética, accesibilidad.

Abstract

Traditionally, graphic design has been understood as a discipline oriented toward visual communication and commercial application. However, in contemporary educational contexts, this perspective proves to be limited. This article argues that graphic design is an ethical, cultural, and cognitive discipline that functions as a mediator between knowledge, society, and education. From the perspective of inclusive education, graphic design plays a central role in access to knowledge and in the shaping of learning experiences, particularly for students belonging to vulnerable or historically marginalized groups.

Through a theoretical reflection, this paper examines how design decisions—such as visual organization, readability, and symbolic representation—carry ethical implications that directly affect educational inclusion. By moving beyond a purely commercial understanding of the discipline, the article emphasizes the professional and social responsibility of graphic designers to engage critically with social realities. Ultimately, it proposes designing to understand as a guiding principle for graphic design practice committed to inclusion, equity, and social transformation in educational environments.

Keywords: graphic design, inclusive education, social design, ethics, accessibility.

*Doctora en Estudios Urbanos, Doctora Honoris Causa, Profesora Investigadora de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Miembro del Sistema Nacional De Investigadores e Investigadoras Nivel 1. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2163-2034>; Correo: caacosta@uacj.mx

Finalizado: México, Junio-2025 / **Revisado:** Septiembre-2025 / **Aceptado:** Septiembre-2025

Introducción

El diseño gráfico, como disciplina, ha sido tradicionalmente concebido como un medio para la comunicación visual, principalmente vinculado al ámbito comercial y publicitario. En el contexto mexicano, es posible identificar un amplio abanico de espacios en los que el diseño gráfico cobra relevancia: desde el sector industrial y corporativo, donde se producen mensajes para marcas y empresas privadas, hasta escenarios más artísticos y artesanales, en los que numerosos diseñadores desarrollan proyectos personales, emprendimientos creativos, ilustración o fotografía. No obstante, dentro de este panorama diverso, el diseño gráfico aplicado al ámbito social y educativo suele ocupar un lugar secundario o, en muchos casos, permanece relegado.

Esta concepción limitada del diseño gráfico ha contribuido a que la disciplina sea entendida, tanto en la práctica profesional como en la formación académica, como una actividad orientada principalmente a lo estético, lo funcional o lo comercial. Sin embargo, esta visión resulta insuficiente frente a los desafíos sociales, culturales y educativos que caracterizan a los contextos contemporáneos. El diseño gráfico no es una práctica neutral ni meramente ornamental; es una disciplina que participa activamente en la construcción de significados, en la circulación del conocimiento y en la manera en que las personas acceden, comprenden y se relacionan con la información.

Desde esta perspectiva, el diseño gráfico puede y debe ser comprendido como una disciplina ética, cultural y cognitiva, capaz de actuar como mediadora entre el conocimiento, la sociedad y la educación. En particular, en los contextos de educación inclusiva, el diseño gráfico adquiere un papel central, ya que interviene directamente en la configuración de experiencias de aprendizaje, en el acceso equitativo a los contenidos y en la posibilidad de que diversos grupos sociales, especialmente aquellos históricamente

vulnerados o marginados, puedan participar de manera plena en los procesos educativos.

Este artículo propone una reflexión teórica en torno al diseño gráfico como práctica social, alejándose de una visión reduccionista que lo limita al ámbito comercial, para situarlo como un agente de transformación educativa y social. A partir de aportes teóricos de autores como Victor Papanek, Ezio Manzini y Jorge Frascara, se plantea que el diseño gráfico no solo comunica información, sino que construye sistemas, relaciones y estructuras que inciden en la equidad, la inclusión y la justicia social. Es por ello que diseñar, en este sentido, implica comprender profundamente los contextos, las personas y las problemáticas, con el objetivo de generar propuestas que no solo sean visualmente efectivas, sino socialmente responsables.

El Diseño Gráfico como disciplina ética y social

Para Victor Papanek resulta fundamental cuestionar la idea del diseño como una actividad neutral y exclusivamente orientada al mercado. En *Design for the Real World* (1971), el autor realiza una crítica contundente al diseño centrado en el consumo y plantea que los diseñadores poseen una responsabilidad ética y moral directamente relacionada con el impacto social de su trabajo. Desde su postura, diseñar implica asumir una posición frente a problemas reales, particularmente aquellos que afectan a poblaciones vulnerables, y reconocer que toda decisión de diseño tiene consecuencias más allá de limitarse a la estética visual.

Desde esta perspectiva, el diseño gráfico deja de entenderse como una práctica meramente comercial u ornamental para convertirse en una actividad ética, en la que cada elección formal, conceptual y comunicativa puede contribuir tanto a la inclusión como a la exclusión. En el ámbito educativo, esta reflexión cobra especial relevancia, ya que los materiales gráficos y didácticos influyen de manera directa en el

acceso al conocimiento, en la comprensión de los contenidos y en la experiencia de aprendizaje de los estudiantes, ya sea buena o mala.

Es importante señalar que la incorporación de una postura ética y social dentro del ejercicio profesional del diseño gráfico no suele ser planteada como una obligación explícita. Gran cantidad de diseñadores pueden ejercer su práctica sin involucrarse directamente en problemáticas sociales, y el propio campo profesional ha normalizado esta separación. No obstante, una vez que se reconoce el impacto real del diseño en la vida cotidiana de las personas y se comprende la magnitud de las carencias existentes en ámbitos sociales, educativos y comunitarios, resulta difícil permanecer ajeno a esta responsabilidad.

El contacto con contextos sociales específicos, así como con asociaciones, comunidades y sectores históricamente marginados, permite dimensionar la relevancia del diseño gráfico como herramienta de intervención y transformación. En estos espacios, la ausencia de propuestas de diseño adecuadas no responde a la falta de necesidad, sino, en muchos casos, a la escasez de profesionales dispuestos a comprender de fondo estas realidades y a asumir el compromiso que implican. Es ahí donde el diseñador reconoce su importancia, no como un agente externo que “embellece” mensajes, sino como un profesional capaz de aportar desde el análisis, la investigación y la comprensión profunda de los contextos. Esta reflexión se ve reforzada por lo que señala Sanz, quien advierte que, si bien el diseño ha logrado posicionarse y comunicar con mayor claridad su valor dentro de la sociedad, aún existe una deuda importante en cuanto a la definición y consolidación de su papel en los ámbitos sociales y civiles. Como bien menciona Sanz, *“El diseñador ha comunicado cada vez mejor el valor del diseño en la sociedad. Sin embargo, sigue pendiente, clarificar su actividad en los*

entornos sociales y civiles, si desea participar como un agente de cambio en pro del bien común del país” (Sanz, 2019). Esta afirmación pone en evidencia la necesidad de que el diseño gráfico trascienda su reconocimiento simbólico o estético y asuma un rol más activo y consciente dentro de los procesos sociales. Es por ellos que clarificar la labor del diseñador en estos contextos implica no solo redefinir sus funciones, sino también fortalecer su formación crítica, ética y social, de modo que su intervención contribuya de manera real y sostenida a la transformación de las problemáticas que atraviesan a la sociedad contemporánea.

Desde esta postura, la responsabilidad social del diseñador gráfico no se entiende como una práctica altruista, filantrópica o gratuita, sino como un ejercicio profesional consciente, éticamente fundamentado y socialmente comprometido. Diseñar para contextos sociales implica el mismo rigor, profundidad y retribución económica que cualquier otro proyecto profesional; la diferencia radica en el propósito y en el impacto del trabajo realizado. En lugar de responder únicamente a intereses comerciales o de consumo, el diseño se orienta hacia la construcción de soluciones que inciden positivamente en la sociedad.

Así, el diseño gráfico como disciplina ética y social exige del diseñador una toma de conciencia sobre su papel en la configuración de discursos, accesos y oportunidades. Es por ello que reconocer esta responsabilidad no limita la práctica profesional, sino que la amplía, la fortalece y le otorga un sentido más profundo. Así, diseñar, en este contexto, implica comprender que cada proyecto es una oportunidad para contribuir a una sociedad más equitativa, particularmente cuando se trabaja en el ámbito educativo y con poblaciones que enfrentan barreras estructurales para el acceso al conocimiento.

La responsabilidad social y profesional del Diseñador Gráfico

La responsabilidad profesional y social del diseñador gráfico implica reconocer que su labor trasciende la dimensión estética o comercial y se inscribe en un campo de acción con consecuencias culturales, educativas y sociales. Diseñar no es un acto neutral: cada decisión visual influye en la manera en que las personas acceden, comprenden e interpretan la información. En este sentido, el diseñador gráfico no solo comunica contenidos, sino que participa activamente en la construcción de significados y en la configuración de experiencias de aprendizaje y de inclusión.

Es importante subrayar que esta responsabilidad social no debe entenderse como una práctica altruista, filantrópica o gratuita. La contribución social del diseño no radica en la ausencia de retribución económica, sino en la orientación ética del proyecto y en el contexto al que sirve. Existen múltiples formas de ejercer el diseño gráfico de manera profesional y remunerada, al mismo tiempo que se genera un impacto social significativo. Un ejemplo de ello es el trabajo con asociaciones civiles, organizaciones sin fines de lucro, instituciones educativas o colectivos comunitarios, donde el diseño se convierte en una herramienta estratégica para fortalecer procesos de comunicación, accesibilidad, sensibilización y transformación social.

La diferencia fundamental no reside en el valor económico del proyecto, sino en el propósito que lo guía. Mientras que gran parte del ejercicio profesional del diseño se ha orientado históricamente a la industria, el consumo y el mercado, el diseño con impacto social desplaza el foco hacia las personas, sus contextos y sus necesidades específicas. Este enfoque exige del diseñador una comprensión profunda de las problemáticas sociales, culturales y educativas, así como una postura ética que le permita asumir su rol como mediador entre el conocimiento y la sociedad.

Desde esta perspectiva, el diseño gráfico se consolida como una práctica profesional comprometida, capaz de generar valor social sin renunciar a su carácter especializado ni a su legitimidad económica. Es por ello que el asumir esta responsabilidad implica ampliar la noción tradicional de éxito profesional y reconocer que el diseño puede —y debe— contribuir activamente a la construcción de entornos más equitativos, accesibles e inclusivos.

Diseño como práctica social y construcción colectiva

Con el paso del tiempo, el diseño gráfico ha transitado de una práctica centrada exclusivamente en la comunicación visual hacia una disciplina cada vez más participativa y socialmente comprometida. En este proceso, el rol del diseñador ha dejado de ser el de un mero ejecutor o receptor de ideas para transformarse en un agente activo que participa en la construcción de sistemas complejos que inciden directamente en los procesos sociales. En el ámbito educativo, esto se traduce en la posibilidad de contribuir a la generación de entornos de aprendizaje más equitativos, accesibles y sensibles a la diversidad.

Desde esta perspectiva, el diseñador gráfico ya no actúa únicamente como un comunicador visual, sino como un constructor de sistemas, capaz de articular conocimientos, interpretar contextos y facilitar procesos colectivos. Manzini (2015) sitúa al diseño dentro de los procesos de innovación social y transformación cultural, planteando que el diseño es una práctica distribuida y colaborativa. En *Design, When Everybody Designs*, el autor propone que los diseñadores dejen de ser únicamente creadores de soluciones formales para convertirse en facilitadores de procesos, mediadores entre actores diversos e intérpretes de necesidades sociales, culturales y educativas.

Aplicado a los contextos de la educación inclusiva, el diseño gráfico no se limita a la

producción de materiales didácticos o recursos visuales, sino que participa activamente en la construcción de sistemas de aprendizaje más justos y equitativos. Esto implica comprender en profundidad las necesidades de los estudiantes, reconocer la diversidad de formas de aprender y considerar el contexto social y cultural en el que se inserta la práctica educativa. El diseño, en este sentido, deja de operar como un recurso ornamental o meramente funcional para convertirse en una herramienta crítica que permite repensar las estructuras educativas desde su base.

Es importante subrayar que esta concepción amplia de manera significativa el campo de acción del diseñador gráfico. La formación y la práctica profesional no se reducen al dominio técnico o estético, sino que habilitan al diseñador para investigar, indagar, analizar problemáticas complejas y trabajar de manera interdisciplinaria con pedagogos, psicólogos, especialistas en educación y otros actores sociales. Esta aproximación integral permite que el diseñador se involucre de manera profunda en los temas que aborda, comprenda las dinámicas sociales que los atraviesan y genere propuestas más pertinentes y responsables.

De este modo, el diseño gráfico se consolida como una práctica social que va más allá de la creación de objetos visuales atractivos y funcionales. Al comprender el contexto y la problemática de fondo, el diseñador se posiciona como un profesional capaz de contribuir de manera significativa al bienestar social, planteando soluciones que no solo comuniquen, sino que transformen, incluyan y generen condiciones más equitativas para el aprendizaje y la participación de todos los individuos.

Diseño Gráfico e inclusión educativa

A partir de estos enfoques, el diseño gráfico puede comprenderse como una disciplina que articula ética, cognición y práctica social. Para Frascara (1997), el diseño gráfico es la acción de concebir, programar,

proyectar, seleccionar y organizar una serie de elementos orientados a transmitir mensajes específicos a grupos determinados. No obstante, en contextos educativos inclusivos, esta definición se amplía, ya que el diseño no solo comunica contenidos, sino que incide directamente en quién puede acceder al conocimiento, en qué condiciones y desde qué experiencias de aprendizaje.

En este sentido, el diseño gráfico deja de ser un recurso meramente visual para convertirse en un mediador del conocimiento. La manera en que se estructuran los materiales, se jerarquiza la información o se eligen los códigos visuales puede facilitar u obstaculizar los procesos de aprendizaje, especialmente en estudiantes con condiciones específicas de aprendizaje o pertenecientes a grupos históricamente vulnerados. Es por ello que diseñar, en estos contextos, implica asumir una responsabilidad ética respecto a las decisiones que se toman y a sus consecuencias educativas y sociales.

Sin embargo, en múltiples ocasiones, los propios diseñadores subestiman el alcance real de su profesión. Ya sea como consecuencia de una formación académica tradicional o de una visión reduccionista del diseño, persiste la idea de que la labor del diseñador gráfico se limita a “hacer bonito” o a embellecer contenidos previamente definidos. Esta concepción no solo empobrece la disciplina, sino que también invisibiliza su potencial transformador y su capacidad de incidir de manera profunda en los contextos sociales.

Cuando el diseño gráfico se vincula con problemáticas como la equidad, la inclusión y la educación, se hace evidente la amplitud de los espacios en los que puede intervenir y la relevancia de su aporte. En estos escenarios, el diseño deja de ser un recurso superficial para convertirse en una herramienta de análisis, mediación y construcción de sentido. En este marco, resulta pertinente retomar la afirmación de Frascara, quien señala que *“El diseñador como identificador de problemas, como solucionador de problemas*

y como activo coordinador de equipos multidisciplinarios dedicados a mejorar el bienestar de la gente” (Frascara, 1997, p. 7). Desde esta perspectiva, el diseño gráfico trasciende la producción visual y se posiciona como una práctica intelectual y social, capaz de articular conocimientos, dialogar con otras disciplinas y contribuir de manera significativa al bienestar colectivo.

La educación inclusiva exige superar soluciones superficiales, correctivas o asistencialistas, y avanzar hacia prácticas de diseño fundamentadas en la empatía, la investigación y la comprensión profunda de las realidades sociales. En este marco, el diseñador gráfico no actúa como un ejecutor de encargos, sino como un agente crítico que observa, analiza y propone. Su labor consiste en traducir complejidades sociales y educativas en sistemas visuales que promuevan el acceso, la comprensión y la participación equitativa.

De esta manera, el diseño gráfico se posiciona como un agente activo de transformación educativa, capaz de contribuir a la equidad y a la justicia social. Reconocer este alcance implica replantear la formación, la práctica profesional y el rol del diseñador, entendiendo que su intervención va mucho más allá de lo estético y que, desde el diseño, es posible incidir de manera significativa en la construcción de entornos educativos más justos e inclusivos.

Conclusiones

El diseño gráfico no es una práctica neutral. Cada decisión visual, estructural y comunicativa implica una postura frente al mundo, frente al conocimiento y frente a las personas a quienes va dirigido. Asumir que el diseño opera en una sola dirección, desvinculado de lo social, implica desconocer su capacidad de influencia y su potencial transformador. En los contextos educativos contemporáneos, esta neutralidad aparente resulta insostenible, ya que el diseño participa activamente en la construcción de

significados, en el acceso al conocimiento y en la configuración de experiencias de aprendizaje.

Reducir el diseño gráfico a una función meramente comercial o estética limita profundamente el alcance de la disciplina. Si bien el diseño ha estado históricamente ligado a la industria, al mercado y a la comunicación visual con fines comerciales, esta no es su única ni su principal posibilidad de acción. El diseño gráfico puede y debe contribuir a la comprensión de problemáticas sociales complejas, así como al fortalecimiento de procesos educativos más equitativos, especialmente cuando se trabaja con comunidades y grupos en situación de vulnerabilidad.

Desde esta perspectiva, el diseño gráfico se consolida como una disciplina ética, cultural y cognitiva. Ética, porque implica responsabilidad frente a las decisiones que afectan directa o indirectamente a las personas; cultural, porque interpreta y produce significados situados en contextos sociales específicos; y cognitiva, porque media los procesos de comprensión, aprendizaje y construcción del conocimiento. Estas dimensiones colocan al diseño en un espacio de reflexión crítica que va más allá de lo visual y lo posicionan como un agente activo dentro de los sistemas educativos.

La inclusión educativa demanda prácticas de diseño conscientes, informadas y sensibles a la diversidad. En este sentido, el diseño gráfico tiene una responsabilidad directa en la creación de entornos y materiales que no excluyan, que no refuercen barreras y que favorezcan el acceso equitativo al conocimiento. Es por ello que diseñar para la inclusión no significa adaptar superficialmente contenidos, sino comprender profundamente las necesidades, los contextos y las experiencias de quienes aprenden, para proponer soluciones estructurales que incidan en la equidad educativa.

Diseñar es, ante todo, comprender para transformar. Implica observar, investigar, cuestionar y dialogar con otras disciplinas, con la finalidad de generar propuestas que respondan a realidades complejas. Desde esta postura, el diseño gráfico deja de ser un ejercicio ornamental para convertirse en una práctica social comprometida, capaz de contribuir a la transformación educativa y social. Reconocer este rol no solo dignifica la profesión, sino que abre nuevas posibilidades para repensar el diseño como una herramienta fundamental en la construcción de una sociedad más justa e inclusiva.

Bibliografía:

- Frascara, J. (1997). *Diseño gráfico para la gente*. Argentina: Ediciones Infinito.
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation*. Estados Unidos: Editorial MIT Press.
- Papanek, V. (1997). *Design for the real world: Human ecology and social change* (2nd ed.). Reino Unido: Editorial Thames & Hudson.
- Sanz Abbud, M. del M. (2019). *Mirada retrospectiva al carácter social del diseño gráfico en las organizaciones de la sociedad civil de México*. Ciudad de México: Editorial Zincografía.



CONCEPCIONES EPISTEMOLÓGICAS. UNA ALTERNATIVA PARA COMPRENDER LA ENSEÑANZA APRENDIZAJE DE LA FÍSICA

EPISTEMOLOGICAL CONCEPTIONS. AN ALTERNATIVE FOR UNDERSTANDING THE TEACHING AND LEARNING OF PHYSICS

Mármol, Carlos*
Urdaneta, Elsy**
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

Hoy día para la enseñanza de la física es muy significativo poner en contexto el conocimiento y competencias objeto del proceso de enseñanza aprendizaje, por tanto, es imperativo explorar acerca de las ideas previas acerca de la física y su enseñanza, tanto de los estudiantes, como de los profesores. Por ello, el presente artículo tiene como propósito mostrar las concepciones epistemológicas de un grupo de estudiantes que cursan esta unidad curricular y de profesores que dictan dicha asignatura. Para ello, la investigación se enmarca dentro del modelo cuantitativo, a través de la utilización de estadística descriptiva y mediante la aplicación de los respectivos instrumentos, diseñados minuciosamente con el objeto de obtener puntuaciones válidas y poder hacer inferencias válidas. Con los resultados obtenidos mediante su interpretación y reflexión, se proponen a modo de conclusión algunos elementos que sirvan como referencia para los docentes que se desenvuelven en la enseñanza de esta área de la ciencia, por lo tanto, en el desarrollo del corpus se prevé proponer algunas definiciones y sustentos teóricos relacionados a lo que son y cómo se pueden considerar las concepciones epistemológicas sobre los que se argumentarán dichas propuestas.

Palabras clave: Ciencias, Enseñanza, Aprendizaje, Concepciones Epistemológicas, Física.

Abstract

Today, in physics education, it is crucial to contextualize the knowledge and skills that are the focus of the teaching and learning process. Therefore, it is imperative to explore the previous ideas about physics and its teaching held by both students and teachers. This article aims to present the epistemological conceptions of a group of students enrolled in this course and of the teachers who teach it. The research is framed within a quantitative model, employing descriptive statistics and the application of accurately designed instruments to obtain valid scores and allow for valid inferences. Based on the results obtained through interpretation and reflection, some elements are proposed as a conclusion that serve as a reference for teachers who work in the teaching of this area of science. In the development of the corpus, it is planned to suggest some definitions and theoretical supports related to what epistemological conceptions are and how they can be considered, on which these proposals will be argued.

Keywords: Science, Teaching, Learning, Epistemological Conceptions, Physics.

***Carlos Mármol.** Doctor en Educación ULA, 2025. Magister en Enseñanza de la Física, UPEL-2015. Ingeniero Electricista ULA, 2010. Profesor Agregado adscrito al Departamento de Física y Matemáticas, ULA-NURR. Ha participado en eventos científicos nacionales e internacionales. Línea de investigación: Didáctica de la física. (ORCID) <https://orcid.org/0009-0004-5334-7005> Correo: marmoncar33@gmail.com

****Elsy Urdaneta.** Doctora en Metodología de las Ciencias del Comportamiento por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora Titular ULA NURR, Venezuela. Su actividad de investigación se refiere a construcción de test, evaluación educativa y otros tópicos en educación, confiabilidad y validez. (ORCID) <https://orcid.org/0000-0003-0234-7457>

Finalizado: Trujillo, Julio-2025 / **Revisado:** Agosto-2025 / **Aceptado:** Octubre-2025

Introducción

Como sabemos, en las últimas décadas estamos sumergidos en una sociedad que, además de globalizada, nos presenta numerosos avances tecnológicos y retos en donde la educación y el proceso de formación requieren de esfuerzos significativos por parte de quienes somos responsables de conducir todo lo referente al proceso educativo formal en el contexto social actual, procurando que el aprendizaje sea significativo y duradero en el tiempo. Esto requiere a su vez de que los métodos utilizados doten y formen a los individuos con destrezas y capacidades que le lleven a conseguir una profunda reflexión y al mismo tiempo una apropiación significativa de las experiencias de enseñanza (cfr. Marmol, 2025).

En este sentido, cabe destacar que se han venido formulando algunas propuestas de enseñanza y de formación bastante interesantes en las diversas áreas del conocimiento y sobre todo en el caso específico de las ciencias, ya que estas ocupan un rol fundamental y suelen ser bastantes útiles en la formación de los estudiantes a nivel universitario, siendo aquí donde el conocimiento de las concepciones epistemológicas acerca de la misma viene a representar una herramienta interesante para la comprensión de como los estudiantes aprenden o construyen su conocimiento, pues estos fundamentos teóricos señalados facilita a través de sus constructos teóricos la comprensión de como los estudiantes aprenden algún concepto, permitiendo que se pueda llegar a comprender como es que se establecen en sus pensamientos las ideas o concepciones previas sobre las cuales sostienen su conocimiento.

Esto de alguna manera concuerda con lo que proponen Villarreal, Lobo, Gutiérrez, Briceño, Rosario, Díaz (2005), quienes dicen que para lograr que el proceso de enseñanza y aprendizaje sea significativo, se hace necesario garantizar además de la transferencia de conocimiento, la transmisión de valores éticos y estéticos que son fundamentos que requieren por su esencia estar siempre presentes durante

el desarrollo de todo proceso de formación y en este sentido, comprender las concepciones epistemológicas es significativo, pues permite fortalecer el proceso de formación misma. Por ello, en el corpus de este artículo se presenta un apartado teórico en donde se hace referencia a estos aspectos de manera detallada, de manera que puedan ser comprendidas desde las perspectivas de la enseñanza de la ciencia y de la física como un ejemplo puntual dentro de este campo tan amplio.

En la actualidad, los procesos relacionados al ámbito educativo necesitan actualización de las diferentes técnicas y estrategias con las cuales se vienen formando a los estudiantes en el área de las ciencias, en general, y en especial de la física, por lo es objeto de constante preocupación, de manera especial en lo que al campo específico de la didáctica se refiere. En este sentido, se conoce que diversas investigaciones e incluso organizaciones educativas han venido realizando diferentes propuestas de métodos y estrategias que aspiran ser significativamente útiles, para incrementar el logro de destrezas y la motivación de los estudiantes para aprender ciencias (cfr. Pérez y Falcón, 2009), lo que justifica la necesidad constante de indagar y estudiar sobre estos contenidos, con la finalidad de exponer nuevas propuestas, herramientas y modelos que propendan a una enseñanza significativa, y que empoderen a nuestros estudiantes del conocimiento de la ciencia en general y de la física en particular.

En este orden de ideas, la enseñanza y el aprendizaje de ciencias y en especial de la física, debe ir más allá de la posibilidad de solo brindar una serie de conocimientos básicos, por lo cual debe estar enfocada no simplemente en la resolución de problemas a través de la aplicabilidad de modelos matemáticos, pues las demandas de la sociedad actual moderna y globalizada en la que interactuamos requiere que se logre en el estudiante la comprensión de las relaciones existentes entre los conceptos propios y las situaciones prácticas a las que se enfrentará en su rol como nuevo profesional.

En este sentido, Garza (2001) explica que los cursos de física para estudiantes deben ser diseñados de manera tal que se aumente el rol participativo del estudiante, por lo cual se necesitan métodos dinámicos, modernos y fluidos para el desarrollo de la clase, sin dejar de lado los requerimientos y la adecuada utilización del método científico.

Por lo señalado anteriormente, es que consideramos significativo desarrollar en este artículo algunas ideas que permitan difundir entre la comunidad académica la importancia que tiene conocer las concepciones epistemológicas que tienen los docentes y los estudiantes acerca de cómo se debe enseñar o aprender física, pues esto permite comprender a través de sus elementos propios y aspectos teóricos básicos como se pueden construir las ideas y conocimientos de la ciencia.

Concepciones epistemológicas acerca de la ciencia

Dentro de lo que concierne a la ciencia propiamente es posible entender como concepciones epistemológicas las que se enuncian a continuación.

El empirismo

Acerca de esta postura epistemológica es significativo mencionar que desde la perspectiva que plantea la investigación científica, la observación se convierte en un punto inicial sobre el cual se genera y se descubre conocimiento mediante la utilización de las réplicas de los fenómenos, con lo cual se pretenden controlar variables y en muchas ocasiones comprobar teorías, por ello según lo que plantea el empirismo, la formulaciones basadas inicialmente en hipótesis con la finalidad de llegar a la producción final de propuestas lógicas pueden llegar o se convierten en leyes fundamentales para el conocimiento científico. Es así que de este modo sea posible señalar que el empirismo permite o busca de alguna manera la explicación acabada de la realidad de cualquier situación científica, partiendo del principio de observación de la misma realidad.

Por ello, desde el punto de vista epistemológico cabe señalar que el conocimiento propiamente dicho es tratado como algo que está en el exterior y no dentro de los sujetos, pero además se puede señalar que el conocimiento es resultado de un proceso de inducción que se aplica a los hechos, por esta razón se puede reafirmar el principio de que la ciencia es “el conjunto de enunciados universales que se obtienen de un conjunto de enunciados observaciones particulares” (Rodríguez, 2007, p.92).

Otra manera cónsona y resumida para explicar esta postura epistemológica se encuentra en la propuesta de Maita (2017), en donde se indica que el empirismo como postura epistemológica es conocida también con el nombre de enfoque medicional, y coincide con la idea de que esta postura se basa en los principios deducionistas, cuya confianza plena está sustentada en las percepciones sensoriales de los sujetos. También esta postura se destaca porque busca patrones de repetición, para cual se vale o ayuda de métodos estadísticos o estadísticamente comprobables. Lo cual se cumple fielmente con el planteamiento del autor: Lo que la postura empírica sostiene es que el conocimiento verdadero proviene de la experiencia, el conocimiento llega a través de los sentidos, de la observación, las sensaciones y percepciones.

El positivismo lógico

De acuerdo con los aportes de (Rodríguez 2007; Maita 2017) esta postura data desde el siglo XX, puede llamarse también con el nombre de Neopositivismo o Empirismo Lógico; y se considera como una consecuencia directa de los postulados del Círculo de Viena. Por ello se puede estimar que esta corriente epistemológica surgió entre 1920 y 1930, y se vio influenciada por muchos autores, cuyos principales aportes provenían de las ciencias.

Por otra parte, es muy interesante lo que propone Rodríguez (2007), quien indica que el

positivismo lógico es una postura que permite al científico ser un sujeto libre de prejuicios, porque otorga al sujeto la posibilidad de explicar la realidad haciendo uso de la lógica científica, de modo que el conocimiento se crea mediante el establecimiento de un sistema de preposiciones racionales, como instrumentos que permiten explicar la realidad, para contrastarlo con la experiencia.

Otro elemento muy destacado en el pensamiento positivista es que permite que el progreso en el proceso de aprendizaje de la ciencia se desarrolle a través de la incorporación de nuevos conocimientos, con lo cual se pretende que un fenómeno que sea resultado de una teoría pueda de alguna forma contribuir, ser incluido y asimilado para lograr una teoría más sencilla, de modo tal que lo que respecta a la comprensión de esta teoría sea más sencillo

De igual manera, en este punto hay que indicar la existencia de otras perspectivas de autores como Villamar (2015), para quien el positivismo representa una alternativa epistemológica combinada, una especie de epistemología híbrida que combina el racionalismo con el empirismo y la lógica deductiva con la lógica inductiva. Un elemento muy resaltante y muchas veces criticado es la premisa del positivismo de que toda ciencia, para poder ser considerada como tal, debe adaptarse a los paradigmas de las ciencias naturales en las cuales la medición es lo que da el rigor al método de investigación.

Es sencillo desde la premisa planteada anteriormente comprender que el positivismo prioriza y considera como verdad válida todo aquello que se enmarque dentro de las diferentes teorías y paradigmas sobre los que las ciencias se fundamentan, es aquí posible entonces indicar que un docente de ciencias (como la Física) sean intrínsecamente positivistas en su concepción de la ciencia.

Por otra parte, el positivismo también puede comprenderse como una postura epistemológica que fácil y normalmente

conecta con una visión evolutiva que impulsa la posibilidad del cambio cognitivo en los individuos, por lo tanto abre la posibilidad de reconocimiento del error del pasado y brinda la posibilidad para que diferentes teorías compitan sobre la base de su mayor "ajuste" con la evidencia experimental. (cfr. Villamar, 2005)

Para finalizar, cabe destacar acerca del positivismo que existen otros aspectos y características interesantes de mencionar, partiendo del hecho de comprender a este como un paradigma de acuerdo con el planteamiento formulado según el cual:

El paradigma positivista representa ciertas características que se hace necesario precisar: su interés es explicar, controlar y predecir, la naturaleza de la realidad la describe como dada, singular, tangible, fragmentable y convergente; la relación sujeto/objeto la manifiesta como independiente, neutral y libre de valores; su objetivo fundamental es la generalización mediante metodologías deductivas, cuantitativas, centrada sobre semejanzas; la última explicación está orientada a la causalidad, causas reales temporalmente precedentes y simultáneas; inicialmente está libre de valores que pudieran contaminar los resultados (Villamizar, 2005, p.31).

El racionalismo

Es también considerado como una postura epistemológica que guarda o establece una contraposición a la propuesta del empirismo, hecho que según Rodríguez (2007) se atribuye porque desde esta postura se ha de entender como fuente principal de conocimiento la mente del sujeto, es decir el pensamiento, quien a la vez ha de guiarse a través de un determinado orden lógico y la razón propiamente dicha.

Una idea interesante y que bien vale la pena mencionar acerca de esta postura es que para los efectos de esta investigación, tal cual como lo afirma Alburquerque (2016), el racionalismo es considerado como postura meramente epistemológica, esto significa que

para efectos del estudio hacemos referencia a esta postura como aquella que guarda relación con la manera como se origina el conocimiento, es así que nos referimos a que es una postura que los conocimientos que poseemos provienen principalmente de la razón de lo que como individuos entendemos en relación a algo.

En este mismo orden de ideas, es necesario resaltar que a la razón se le otorga un papel transcendental dentro de la postura racionalista, ya que según el autor es ella precisamente quien tiene la facultad pensante en un nivel mayor o superior a las emociones y a los sentimientos dentro del sujeto. Es aquí entonces donde se ha de destacar la existencia de las ciencias como la física o la matemática, ya que el denominador común en estas es formular razonamientos que permiten la unificación de nociones con la finalidad de impulsar y enriquecer el saber.

Finalmente, todo aquí se resume a entender que el conocimiento científico descrito o comprendido de este enfoque ha de comprenderse como la organización de forma racional de todas las ideas y la ciencia pasa a jugar el papel de ese ente que sistematiza el conjunto de todas y cada una de las proposiciones racionales de carácter predictivo y objetivo (cfr. Rodríguez, 2007).

El racionalismo crítico

Esta postura epistemológica se atribuye a Karl Popper como su principal autor, quien entre sus elementos característicos destaca el hecho de que su propuesta está centrada en la razón, mencionando que la misma es el centro del conocimiento, y destacando, además, la particularidad de que es necesario hacer un merecido reconocimiento a los límites de la misma. Por ello, desde esta postura se puede comprender, de acuerdo con Rodríguez (2007), que esta corriente prioriza y da mayor importancia a elementos como la crítica, la experiencia y la posibilidad que existe para ponerse de acuerdo.

Un elemento muy importante a considerar sobre esta postura es que desde el punto de vista de la aplicabilidad en las ciencias se convierte en el método crítico, por lo tanto, es claro el hecho de entender que el conocimiento científico no es saber, sino conjetura, por lo cual existe entonces la posibilidad de aprender de los errores y se abre la posibilidad de efectuar críticas a las mismas teorías de manera racional. Al respecto, citando a Popper que “El interés fundamental de la epistemología se centra en el análisis de la justificación de enunciados o teorías, y no en el análisis de los hechos que rodean.” (Rodríguez, 2007, p.96).

Otro aspecto interesante acerca del racionalismo crítico como postura epistemológica es que en el mismo el conocimiento se inicia al momento de que un sujeto se plantea un problema o una hipótesis y justamente es allí donde se considera la observación como la responsable de generar estos conocimientos, en donde intervienen elementos que influyen de manera notable en las observaciones y en la construcción del nuevo conocimiento.

En consecuencia, es posible y clara la idea de que el sujeto ejerce influencia en el objeto de conocimiento, así como además en todo aquello concerniente a sus interpretaciones y sus diversos significados. En el mismo contexto que se viene desarrollando acerca del racionalismo crítico, para el cual Popper, nos expresa lo siguiente:

(...) una proposición será científica si, y solamente si es capaz de ser corregida (falsada) a partir de hechos de la realidad que la contradigan y que, por lo tanto, obliguen a revisarla. Todo enunciado que no sea en principio refutable no debe ser considerado científico. Consecuentemente, Popper rechazará el método inductivo como forma de “comprobar” hipótesis (Delio, 2005, p. 124)

De esta cita es claro inferir cómo esta postura busca resaltar la idea de que no cualquier hipótesis que sea formulada a

efectos de desarrollar estudios acerca de la misma necesariamente ha de ser considerada como un planteamiento científico, ya que se requiere para ello que la misma posea bases teóricas sobre las cuales se pueda sustentar y que además de ello permitan comprobarla y refutarla en todo caso si fue necesario.

El constructivismo

Como es bien conocido, esta postura epistemológica se basa en los trabajos de Piaget, un enfoque epistemológico que permite comprender y entender que el conocimiento es consecuencia de una continua construcción, que no proviene de algo concebido de manera directa de un sujeto, ni tampoco se le puede atribuir a la influencias de objetos previamente existentes en un determinado medio, más bien se resalta la idea de comprender el conocimiento como aquel elemento que nace o se genera de la interrelación que precisamente existe entre ambos elementos (sujeto-objeto). Esta postura brinda una imagen más fresca y novedosa para comprender la ciencia como tal, entendiendo que aun cuando el conocimiento se considere condicionado por el contexto, siempre existirá la interdependencia de los elementos sujeto-objeto.

Por otra parte, es muy importante comprender que para Martínez y Vargas (2020) el constructivismo es una postura epistemológica, mientras que para Macano y Reyes (2007) se puede considerar también como un modelo de formación docente, acerca del cual además señalan que en el individuo (entendido anteriormente como sujeto), en todos los aspectos relacionados con lo social, afectivo y cognitivo, siempre ha de existir la posibilidad de construir y crear progresivamente el conocimiento bajo la influencia e interacción de los aspectos señalados con sus propias ideas, por lo tanto, el conocimiento en un individuo no es una simple copia de la realidad con la que interactúa, sino que por el contrario se debe entender como una construcción del propio ser.

De esta manera, es posible señalar que existen tres pilares o ideas sobre las cuales Coll dice que esta concepción se sostiene o impulsa, y que para efectos de lo que se está desarrollando en esta investigación juega un rol bastante significativo, entre las cuales de vale mencionar las siguientes:

1. El alumno es el responsable último de su propio proceso de aprendizaje.
2. La actividad mental constructivista del alumno se aplica a contenidos que poseen ya un grado considerable de elaboración.
3. La función del docente es engarzar los procesos de construcción del alumno con el saber colectivo culturalmente organizado. (Marcano y Reyes, 2007, p.299)

Resulta interesante para este momento traer a contexto la idea de que desde esta postura epistemológica del constructivismo es de alguna forma fácil comprender que el proceso de aprendizaje en los seres humanos no es más que una constante y progresiva construcción, que a lo largo de la formación el sujeto o el alumno va ajustando y modificando, lo que en consecuencia debe permitirle alcanzar un nivel mayor de madurez como un futuro profesional, así como también ha de otorgarles un cúmulo mayor de conocimientos más sólidos y más complejos.

Concepciones epistemológicas del docente y del estudiante acerca de las ciencias

En general las concepciones epistemológicas desde la perspectiva del docente expresan como este desarrolla y ejecuta su praxis, es decir que indican como él desarrolla las diferentes formas, maneras y estrategia, e incluso permiten conocer hasta el paradigma que utiliza como formador dentro del proceso de formación por lo cual se pueden convertir como parte de sus argumentos al momento de fomentar la construcción conocimiento de una determinada asignatura que está siendo impartida.

Por ello, es importante considerar lo que indican Martínez y Vargas (2020) al respecto ya que las concepciones epistemológicas son una forma de expresión acerca de lo que el docente tiene como visión sobre un tema, para lo cual es necesario considerar la toma de decisiones teniendo como referencia sus pensamientos propios y sus juicios. De igual manera, también las concepciones epistemológicas permiten con claridad que el docente determine las diferentes acciones que se deben realizar dentro y fuera del aula de clase, por lo cual al mismo tiempo son resultado de la cultura escolar, el currículo e incluso de la formación inicial propia del docente. Pero lo interesante en este contexto es que estas se pueden modificar desde su entorno, y sus propios pensamientos.

De lo anterior, se destaca un interesante aporte que bien vale la pena resaltar y hacer presente en este momento, y esto se relaciona con la importancia que tiene para el docente identificar las concepciones epistemológicas que posee acerca del caso específico y particular de la enseñanza aprendizaje de la física, lo cual le permitirá evaluarse y al mismo tiempo le facilitará el poder establecer ciertas relaciones o especie de patrones en torno a su práctica en el aula de clase, y que además se complementa con lo que señalan Beltrán, Quijano, Villamizar (2008), pues las concepciones epistemológicas le puede facilitar la comprensión entre el discurso y lo que realiza propiamente en sus clases. Por lo tanto, es posible pensar que existen formas que le otorgan al docente de ciencias y por supuesto al de física, determinar el avance en todo lo que al proceso de enseñanza aprendizaje desarrollado en aula de clase respecta, además le otorgan incluso herramientas para obtener resultados positivos sobre algunas de las causas que resulten favorables o desfavorables para este proceso.

De igual manera, es muy importante señalar que desde la perspectiva del estudiante también es posible hablar de percepciones epistemológicas, acerca de las cuales los

trabajos de Pérez y Otranto (2019) expresan que pueden ser entendidas como todo aquel conjunto de ideas que posea un estudiante acerca de las ciencias y por supuesto, en el caso específico de la física.

Por ello, es posible señalar que las concepciones epistemológicas de los estudiantes sirven como bases orientadoras para todos los elementos que integran el proceso de enseñanza aprendizaje de las ciencias, por lo que pueden llegar a afectar la forma como los estudiantes interpretan lo que se les enseña, por lo cual pueden llegar a convertirse, dentro del proceso de formación, en obstáculos; ya que las concepciones epistemológicas pueden de alguna manera llegar a influir en la actitud que los estudiantes puedan expresar o tener frente al aprendizaje, recordando de esta manera que la actitud es un elemento fundamental dentro de los elementos que influyen en el aprendizaje de la física por estar compuesto por un componente cognitivo, afectivo y conductual (cfr. Marmol, 2018).

Desde esta perspectiva, en general, una concepción epistemológica no es más que una referencia a lo que los aprendices saben, saben hacer, creen y creen saber, lo cual está relacionado con las estrategias de razonamiento propias del estudiante, así como con las concepciones epistemológicas e incluso con la metacognición del mismo.

Por otra parte, desde el punto de vista de la didáctica de la física es muy importante concebir esta idea, ya que permite tener una mayor claridad acerca de cuáles pudieran ser los principales aciertos y errores conceptuales que pueden tener los estudiantes en el momento en que enfrentan una determinada tarea o situación en las aulas de clases cuando están inmersos en el proceso de formación, siendo este el punto en donde de manera clara se pueden conjugar y complementar las propuestas o fundamentos teóricos entre lo que son las concepciones epistemológicas, ya que en general permiten comprender las ideas previas que tiene los estudiantes en relación a

un concepto y como es que lo han construido y más aún como se puede lograr ajustar e impulsar la modificación del mismo.

Concepciones epistemológicas en la enseñanza de la ciencia, caso física

Es importante señalar y dejar claro que las categorías epistemológicas pueden clasificarse de diversas maneras y un ejemplo interesante en referencia a esto se puede verificar en los trabajos realizados por Marcano y Reyes (2007) para quienes los modelos de formación han de considerarse profundamente relacionados con la concepción epistemológica que puedan tener los elementos dentro del proceso de enseñanza aprendizaje (los docentes y los estudiantes), así como también guarda relación con los aspectos ontológicos, éticos y metodológicos propios de este proceso.

Por ello hay que comprender que todas estas concepciones intervienen en el proceso de formación tanto del estudiante como del docente, y por lo tanto también pueden ser llamadas o entendidas como modelos o incluso como corrientes pedagógicas, que como tal se señalan a continuación.

Modelo tradicional o clásico: este modelo se caracteriza por ser netamente de transmisión de conocimiento, basado en los principios que se desprenden de la corriente del pensamiento escolástico, movimiento muy significativamente utilizado en las escuelas y universidades medievales de Europa, desde mediados del siglo XI hasta el siglo XVI, en donde se concebía el conocimiento como algo único y definitivo.

Otro elemento interesante a tener en cuenta acerca de este modelo es que en él se presta poca importancia al contexto, otorgando un privilegio superlativo a las clases conservadoras y elitistas.

Modelo racionalista – técnico (Tecnológico): Nace como una alternativa que puede ser utilizada en el entrenamiento industrial y militar. A la vez es conocido bajo

el nombre de modelo tecnológico porque su énfasis principalmente está centrado en lo relacionado con la cultura científica y técnica a la vez.

Acerca de este modelo autores como Gómez, son mencionados en los trabajos de Marcano y Reyes (2007) resalta el hecho y la idea que permite observar la educación como una actividad en donde se debe garantizar la rigurosidad científica y como ciencia aplicada, de modo tal que se pueda garantizar y consolidar la calidad en los procesos de aprendizaje, por lo que de acuerdo con este modelo los docentes son quienes tienen dominio en la aplicación del conocimiento científico. Esto entonces otorga la posibilidad de concebir que el proceso de aprendizaje o formación bajo este modelo sea proceso de adiestramiento y entrenamiento de competencias profesionales.

Por otra parte, resulta importante comprender la relación que desde este modelo se puede establecer como saber académico sostenido desde la perspectiva positivista, que de acuerdo como lo expresan Marcano y Reyes (2007), el conocimiento profesional se entiende como la suma de un saber académico centrado en la versión positivista de la unidad curricular, un saber sobre el qué y un saber hacer centrado en el dominio de competencias técnicas derivadas, que sería un saber sobre el cómo.

Modelo constructivista: Un elemento inicialmente importante de considerar acerca de este modelo es que el constructivismo se fundamenta teóricamente en teorías de aprendizaje como las de Jean Piaget (Constructivismo psicogenético), Vygotsky (Constructivismo sociocultural) y Ausubel (Aprendizaje Significativo). En este modelo existe un proceso de integración de tres elementos que son las dimensiones conceptual, procedimental y actitudinal del conocimiento, el cual, al ser referido a los estudiantes en el punto de comprender como el alumno es capaz de entender la realidad con la que interactúa en forma sistemática, compleja y

plural, brinda la posibilidad de integrar con autonomía conocimientos de diferentes tipos y ubicados en planos distintos de tal modo que sea posible la interacción de estos con la cotidianidad en la que el estudiante se desenvuelve a diario.

Modelo crítico social: En este modelo se considera al alumno como un individuo capaz de ejercer cierta autonomía como sujeto histórico cultural, pues se da privilegio a las habilidades metacognitivas que el mismo posee, lo cual se traduce al hecho comprensible de que el estudiante sencillamente sabe qué hacer con lo que sabe, es decir maneja cómo ha de aplicarlo y utilizarlo en un momento determinado.

En este mismo sentido de indagar sobre las principales posturas epistemológicas y corrientes o modelos existentes, tal como se ha venido señalando, también existen de acuerdo a otros planteamientos otras corrientes semejantes entre las cuales destacan algunas en donde además señala su origen y relación con la filosofía, en ese sentido indica:

Con base en la obra de Losee revisamos y analizamos una serie de filósofos que podríamos considerar representantes de diferentes corrientes de pensamiento y, de este rastreo histórico de la filosofía de la ciencia se dejan entrever cinco principales posturas epistemológicas, a saber: El empirismo (Hume, Locke, Mills, Hershel), el positivismo lógico (Descartes, Kant, Leibniz, Berkeley), el racionalismo crítico (Popper y Lakatos), y una quinta postura como alternativa a la posición ortodoxa-liderada por Kuhn, Feyerabend, Toulmin y Laudan- que involucra el contextualismo, denominada constructivismo. (Rodríguez, 2007.p.90)

Método

La investigación presentada es del tipo descriptivo, para lo cual se recogió la información requerida usando la metodología de encuestas con un diseño transversal o de recogida única.

Población y muestra

La población de este estudio está constituida por 37 profesores y 45 estudiantes de asignaturas que impliquen la enseñanza de aspectos relacionados con la física de diversas instituciones de educación universitaria. Se utilizó una muestra no probabilística.

Instrumento

Se utilizó la técnica por encuestas, utilizando dos instrumentos, uno dirigido a los docentes y otro diseñado para los estudiantes, para lo cual se estructurarán dos cuestionarios ad hoc, un cuestionario de preguntas con respuestas de opción múltiple para ordenar en una escala de acuerdo valorada del 1 al 5 tanto para los docentes como para los estudiantes que conformaron los participantes de este estudio, todo buscando satisfacer el objetivo de identificar las concepciones pedagógicas que predominan en los procesos de formación en las distintas áreas de la física. En tal sentido, se prepararon los instrumentos, no con el fin de posicionar correcta o incorrectamente al encuestado, sino simplemente, buscando un posicionamiento en relación a cada información que dé cuenta de sus creencias epistemológicas, cualquiera fuera esta, lo que conlleva a que no necesariamente se va a encontrar una consistencia interna entre las respuestas.

En este sentido, no se pretende hacer ningún tipo de medición, en tanto en cuanto no hay respuestas correctas, en consecuencia, no aplica aquí determinación de propiedades psicométricas como la confiabilidad de las puntuaciones, pues el sujeto no será calificado, no recibirá una puntuación. Lo que interesa aquí es saber, de modo general cuales son las creencias epistemológicas más arraigadas. En cuanto a la validez se refiere, se hizo una revisión exhaustiva de los fundamentos teóricos acerca de las inferencias que se desean hacer a fin de garantizar que las inferencias que se hagan tengan la solidez y rigor requeridos en la investigación científica.

Procedimiento para la recolección de datos

Para la recolección de los datos se procedió a aplicar el instrumento a 45 estudiantes y 37 profesores a quienes se les indicó que disponían de un tiempo estimado de 20 minutos para responder el test y se les explicó el procedimiento a seguir para completar los respectivos cuestionarios. Adicionalmente, se indicó que dicho instrumento no tendría ningún impacto en el caso de los docentes en su desempeño y el en caso de los estudiantes en su evaluación. Posteriormente con los datos emanados de los cuestionarios aplicados se procedió a hacer el análisis haciendo uso del software SPSS, con la finalidad de presentar los estadísticos descriptivos sobre los cuales se trazarían las respectivas reflexiones y análisis para proponer las conclusiones de la investigación.

Resultados y discusión

En base a la información recolectada a través de la aplicación de los instrumentos a la muestra seleccionada, a continuación se procede a presentar para el caso de los docentes y estudiantes los resultados

emanados de las respuestas a los cuestionarios acerca de las concepciones epistemológicas que poseen sobre la enseñanza aprendizaje de la física como parte esencial de las ciencias.

Si observamos con detalle la Tabla 1, se puede verificar que existe una fuerte identificación personal con una concepción epistemológica en donde se señala que el conocimiento de la Física como parte de la ciencia se alcanza con la correcta comprensión de los fenómenos físicos, así lo representa el 70,20% de las respuestas de los estudiantes encuestados.

De igual forma, existen dos reactivos importantes, que además son representativos para los resultados de esta investigación, los cuales se ubican en el extremo del instrumento en donde existe menos identificación con los reactivos 3 y 4 que se representan respectivamente con un 53,20% y 55,30% de las puntuaciones obtenidas, y que además señalan que el conocimiento de la Física se alcanza con la participación activa del estudiante y el vinculando creencias epistemológicas con nuevos contenidos.

Tabla 1:
Concepciones epistemológicas de los estudiantes acerca de cómo se logra el conocimiento de Física

El conocimiento de la física se alcanza					
	Reactivo 1	Reactivo 2	Reactivo 3	Reactivo 4	Reactivo 5
Valoración de cada reactivo del ítem	Si los problemas se corresponden con la teoría	Mediante la observación de los fenómenos	Con la participación activa del estudiante	Vinculando creencias epistemológicas con nuevos contenidos	Con la comprensión de los fenómenos físicos
Más identificado	44,70	34,00	27,70	23,40	70,20
Moderadamente identificado	21,30	38,30	19,10	21,30	4,30
Menos identificado	34,00	27,70	53,20	55,30	25,50

Fuente: Elaboración propia.

Estos resultados permiten pensar que quizás los métodos y las herramientas pedagógicas que han sido utilizadas hasta el momento, e incluso el modelo educativo y los programas bajo los cuales han sido formados este grupo de encuestados, pudieran ser responsables de que en los docentes encuestados sea estas concepciones epistemológicas las que resalten, contribuyendo con el fortalecimiento de estas apreciaciones epistemológicas en donde es menos relevante para el mismo estudiante su rol como protagonista y participe del proceso de formación y mucho menos la relación entre lo nuevo a aprender y los contenidos.

Siguiendo con la interpretación de los resultados obtenidos, en este caso basándonos en los resultados de la tabla 2, nos encontramos con un valor del 51,10% que expresa que los estudiantes se sienten más identificados con la creencia epistemológica que indica en relación al aprendizaje de la Física, que este se puede establecer por medio de una relación coherente entre la evolución de la física y los conceptos impartidos.

De igual manera para la postura epistemológica en donde se expresa que el

aprendizaje de la Física significa intentar la experimentación e indagación científica en todo momento, las puntuaciones obtenidas reflejan que los estudiantes se encuentran menos identificados con esta postura, así queda expresado en términos porcentuales con el 57,445%. Por ello, de lo anteriormente señalado, es posible inferir, que para los estudiantes aprender Física pasa por la necesidad de que se establezcan vínculos entre los conceptos que se desarrollan en clase y la manera como estos van evolucionando, cambiando o desarrollándose.

De igual manera, los encuestados son claros cuando expresan que no se requiere en todo momento concebir la experimentación y la indagación científica para tal fin, lo cual representa una postura epistemológica errónea, pero sin embargo permite reconocer la existencia de elementos o ideas relacionadas directamente con el proceso de aprendizaje de física, como una ciencia que evoluciona con el devenir del tiempo.

Para iniciar la explicación de los resultados correspondientes a la tabla 3, es necesario señalar que la creencia con la cual más se identifican los docentes refleja

Tabla 2:
Concepciones epistemológicas de los estudiantes acerca de lo que es aprender física

El aprendizaje de la física significa					
	Reactivo 1	Reactivo 2	Reactivo 3	Reactivo 4	Reactivo 5
Valoración de cada reactivo del ítem	Establecer una relación coherente entre la evolución de la física y los conceptos impartidos	Explicar el fundamento teórico de los fenómenos	Intentar la experimentación e indagación científica en todo momento	Poseer iniciativas para observar, buscar información y plantearse interrogantes sobre el tema	Relacionar la teoría con la práctica
Más identificado	51,10	31,91	25,53	44,70	46,80
Moderadamente identificado	23,40	19,14	17,02	17,00	23,40
Menos identificado	25,50	48,95	57,45	38,30	29,80

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3:
Concepciones epistemológicas de los docentes acerca de lo que significa enseñar Física

Enseñar física significa					
	Reactivo 1	Reactivo 2	Reactivo 3	Reactivo 4	Reactivo 5
Valoración de cada reactivo del ítem 3	Establecer una relación coherente entre la evolución de la física y los conceptos impartidos	Explicar el fundamento teórico de los fenómenos	Promover la experimentación e indagación científica en todo momento	Promover iniciativas para que los estudiantes aprendan a observar y a buscar información	Relacionar la teoría con la práctica
Más identificado	30,30	39,40	51,50	42,40	33,30
Moderadamente identificado	12,10	21,20	27,30	15,20	30,30
Menos identificado	57,60	39,40	21,20	42,40	36,40

Fuente: Elaboración propia

un 51.10% de las respuestas y propone en relación al significado que le dan a enseñar Física, que la misma debe promover la experimentación e indagación científica en todo momento. Esto sin duda alguna debe ser orientado y considerado en el momento en que se programa o se hace alguna propuesta para el desarrollo del proceso de formación en esta área de la ciencia, pues desde los fundamentos propuestos en la teoría es muy importante promover la investigación.

También es necesario señalar que el porcentaje que en mayor puntuación acompaña o le sigue al anterior mencionado es aquel donde se expresa que se deben impulsar iniciativas para que los estudiantes aprendan a observar y a buscar información acerca de la física, evidenciando en cierto modo que los profesores creen y están claros en la importancia que tiene el promover una conducta investigadora en el aprendiz de Física.

Por otra parte, el 57,60% de los profesores a los que se le aplicó el instrumento, y quienes además representan la mayor parte de la puntuación obtenida, se sienten menos identificados con el planteamiento epistemológico en donde se propone que

enseñar Física significa es establecer una relación coherente entre la evolución de la física y los conceptos impartidos. Esta posición en las puntuaciones permite inferir la necesidad de establecer dentro de los planes de desarrollo de las clases herramientas y/o métodos didácticos, que refuercen el proceso de enseñanza y aprendizaje de esta unidad curricular, que resulta ser importante y base fundamental de la formación futura de los egresados.

Para iniciar la discusión relacionada a los resultados de la tabla 4, vale la pena recordar que la idea principal de los resultados era explorar o conocer las concepciones epistemológicas más arraigadas de los docentes relacionadas acerca de lo que enseñar Física supone, y en ese sentido, se observa que la creencia epistemológica más arraigada y representada con un 60,60 % de mayor identificación es aquella donde se expresa que la enseñanza de Física supone lograr que el estudiante reconozca situaciones para aplicar los conceptos y teorías Físicas. De igual forma, un 48,505 también consideran muy importante guiar el proceso de manera contextualizada.

Tabla 4:
Concepciones Epistemológicas del docente sobre lo que supone ha de ser para ellos enseñar física

Enseñar física supone					
	Reactivo 1	Reactivo 2	Reactivo 3	Reactivo 4	Reactivo 5
Valoración de cada reactivo del ítem	Guiar el proceso de aprendizaje de los estudiantes contextualizadamente	Que los contenidos sean apegados a las realidades con las que interactúan	Aplicar todas las teorías, principios y leyes de la física mediante la resolución de problemas.	Que el estudiante reconozca situaciones para aplicar los conceptos y teorías físicas	Promover el aprendizaje autorregulado sabiendo que la física es una ciencia en evolución constante
Más identificado	48,50	39,40	24,20	60,60	21,20
Moderadamente identificado	24,20	21,20	21,20	24,20	15,20
Menos identificado	27,30	39,40	54,90	15,20	63,60

Fuente: Elaboración propia

Por su parte para el reactivo 5, en donde se planteaba la importancia de promover el aprendizaje autorregulado entre los estudiantes, partiendo para ello de la idea de que la Física es una ciencia en evolución constante, la mayor concentración de las puntuaciones obtenidas se ubicó en el extremo de menos identificación, así lo deja ver el 63,60% reflejado en las mismas, la cual surge como otro elemento significativo que requiere atención y sobre la cual se debe profundizar cuando se estén planificando las clases, pues en un contexto de aprendizaje en la sociedad actual en donde el enfoque por competencias es fundamental, se hace significativo y prescindible para el docente la comprensión de su rol mediador dentro del proceso de formación, para lograr fomentar verdaderamente un aprendizaje autorregulado en los estudiante de Física, habida cuenta de los constantes cambios sociales y tecnológicos actuales.

Conclusión

Como ya se ha mencionado en el desarrollo del artículo, la enseñanza de la física,

a medida que transcurre el tiempo, ha requerido de cambios y al mismo tiempo evolucionando, lo que demanda nuevos planteamientos metodológicos, herramientas y teorías que ya han comenzado a surgir; es así que desde la investigación realizada y en base a los resultados obtenidos y previamente expresados, se pueden señalar algunos elementos como reflexión para el avance de los procesos de enseñanza aprendizaje de la física.

Los roles fundamentales que tienen dentro del proceso de formación en física tanto el docente (acompañamiento-facilitador-mediador) como el estudiante (protagonista), deben ser comprendidos y manejados con la claridad pertinente en las aulas de clases. Es allí donde el hecho de conocer las concepciones epistemológicas que puedan tener ambos participantes del proceso de formación es muy importante para poder impulsar concienzudamente la enseñanza de **física**.

Otro aspecto muy significativo que debe ser considerado al planificar las clases de física es lo necesario y fundamental

que resulta el vincular las concepciones epistemológicas previas de los docentes y de los estudiantes con el nuevo conocimiento que se va a transmitir acerca de la física.

Por otra parte, es muy relevante consolidar en nuestros estudiantes en el área de física la comprensión de la importancia de la investigación científica, ya que además de permitirle vincular lo que aprende en el aula con el entorno que lo rodea, le otorgará a nuestros estudiantes competencias generales dentro de lo que corresponde a su formación académica, pues esta se encarga de la explicación de los fenómenos que ocurren en la naturaleza a través de los constructos teóricos que la sustentan.

Para el caso específico de los profesores, enseñar física debe suponer mucho más que solo la necesidad de explicar las leyes y los fundamentos teóricos que esta ciencia propiamente maneja y desarrolla. Esto lo explica el hecho de que para que el aprendizaje de física sea significativo es necesario que exista una relación coherente entre los conceptos impartidos o enseñados y la evolución de esta unidad curricular como parte de la ciencia propiamente dicha, por lo cual se resalta la necesidad de que se promuevan en nuestras aulas de clases entre nuestros estudiantes el aprendizaje autorregulado, entendiendo que para ello se requiere comprender que la física constantemente está evolucionando y el desarrollo tecnológico se ha convertido en uno de los pilares fundamentales del progreso y del bienestar planetario.

Referencias bibliográficas:

- Alburquerque, M. (2016). *Epistemología de las ciencias naturales*. Máster de profesor de educación secundaria obligatoria y bachillerato, formación profesional y enseñanzas de idiomas. Universidad de Valladolid. Trabajo para finalizar master en la facultad de educación y trabajo Social. España.
- Delio, Luis. 2005. *El racionalismo crítico de Karl Popper*. Revista De La Facultad De Derecho. [en línea]. Disponible en: <https://revista.fder.edu.uy/index.php/rfd/article/view/406> [Consulta 20/11/2024].
- Eliecer Pérez y Nelson Falcón. 2009. *Diseños de Prototipos Experimentales orientados al aprendizaje de la Física*. Revista EUREKA sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias. N° 3, 452-465.
- José Villamar Pérez. 2015. *El Positivismo y la Investigación Científica*. Revista Empresarial, ICE-FEE-UCSG. N° 3, p. 29-34.
- Maita, Maryianela. 2017. *Estilos de Pensamiento y Enfoques Epistemológicos*. Universidad de Los Andes Núcleo Universitario “Dr. Pedro Rincón Gutiérrez”. [en línea]. Disponible en: http://www.indteca.com/ojs/index.php/Revista_Scientific/article/download/191/282?inline=1. Táchira Venezuela. [Consulta el 01/05/2023]
- Marmol Carlos, Gutiérrez, Gladys. 2018. *La Actitud en Estudiantes de Física acerca de Las Ondas Electromagnéticas*. Revista Electrónica facultad de ingeniería de la Universidad Valle del Momboy. [en línea]. Disponible en: <https://journal.uvm.edu.ve/index.php/ingenieria/article/view/316> [Consulta 15/04/2024]
- Marmol, C. (2025). *Enseñando física a los futuros ingenieros. Una propuesta pedagógica desde la Teoría de los Campos Conceptuales y el enfoque por competencias*. Tesis doctoral. Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela.
- Martínez Vania, Vargas Daniel. 2020. *Concepciones Epistemológicas sobre el Desarrollo de Competencias Científicas que poseen los Docentes de Ciencias Naturales en la*

ciudad de Los Ángeles. [en línea]. Disponible en: <https://repositorio.udec.cl/items/0d3452e5-924d-4b97-9ba7-4e4219a4e885/full> [Consulta el 18/03/2023]

dos universidades colombianas. Studiositas. N° 3, 41 – 45.

Noraida Marcano, William Reyes. 2007. *Categorías epistemológicas para el estudio de los modelos de formación docente Multiciencias*. Universidad del Zulia. N° 3, p. 293-307.

Pérez Cecilia, Otranto Sebastián. 2019. *Concepciones epistemológicas de estudiantes de Ingeniería: Estudio exploratorio durante el primer curso de física universitaria*. V Jornadas de Enseñanza e Investigación Educativa en el campo de las Ciencias Exactas y Naturales. [en línea]. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11950/ev.11950.pdf [Consulta el 28/06/2024]

Rodríguez, D. (2007). *Relaciones entre concepciones epistemológicas y de aprendizaje, con la práctica docente de profesores de ciencia, a partir de las ideas previas en el ámbito de física*. Tesis doctoral. Universidad Pedagógica Nacional. México distrito Federal.

Rogelio Garza Rivera. (2001). *El Rol de la Física en la formación del ingeniero*. Universidad de Nuevo León. N° 4, p. 48-53.

Villarreal Manuel, Lobo Hebert, Gutiérrez Gladys, Briceño Jesús, Rosario José, Díaz Juan. 2005. *La enseñanza de la física frente al nuevo Milenio*. Revista Academia. Universidad de los Andes. [en línea]. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/academia/issue/view/484/showToc>. [Consulta el 12/02/2022]

Yolima Beltrán, Quijano Martha, Gustavo Villamizar. (2008). *Concepciones y prácticas pedagógicas de los profesores que enseñan ciencias naturales y ciencias humanas en programas de ingeniería de*



EL CUENTO DE CALIBÁN

CALIBAN'S TALE

Castillo, José Ramón*

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Brasil

Resumen

Entender el cuento antillano nos remite de inmediato a la búsqueda del origen del cuento africano. En este recorrido se cruza la lectura de Calibán como un personaje que reaparece de manera constante en los relatos analizados. El objetivo de este trabajo es revisar la categoría de Calibán e identificar al personaje que sobrevive a los procesos de colonización en la literatura caribeña. La metodología se basa en la revisión crítica de las ideas en torno a Calibán, figura que emerge de forma recurrente en el imaginario caribeño. Este enfoque permite comprender el recorrido del cuento antillano y sus adaptaciones, orientadas a preservar la noción de respuesta rápida y la búsqueda de estrategias para sortear el discurso del dominador. Como conclusión, los cuentos seleccionados muestran la presencia de Calibán en múltiples voces, lo que evidencia los procesos de actualización y resignificación del cuento antillano.

Palabras clave: Caribe, Cuento antillano, Oralidades, Calibán.

Abstract

Understanding the Caribbean short story immediately leads us to the search for the origins of the African short story. This exploration intersects with the reading of Caliban as a character who constantly reappears in the analyzed narratives. The objective of this work is to examine the category of Caliban and identify the character who survives the processes of colonization in Caribbean literature. The methodology is based on a critical review of the ideas surrounding Caliban, a figure who emerges recurrently in the Caribbean imagination. This approach allows us to understand the evolution of the Caribbean short story and its adaptations, aimed at preserving the notion of a quick response and the search for strategies to circumvent the discourse of the dominator. In conclusion, the selected stories show the presence of Caliban in multiple voices, which demonstrates the processes of updating and resignification of the Caribbean short story.

Keywords: Caribbean, Caribbean short story, Oral traditions, Caliban.

Director de teatro y dramaturgo. Director de la Compañía El Incinerador Teatro (Brasil-Venezuela). Profesor. Asociado de la Universidad Nacional Experimental del Táchira (Venezuela). Doctor en Sociedad, Cultura y Fronteras por la Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE-Brasil). Magister en Literatura Comparada por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Brasil). Magister en Literatura Latinoamericana y Caribeña por la Universidad de Los Andes (Venezuela). Especialización en Relaciones Bilaterales Brasil-Paraguay en la UNILA (Brasil). Fundador del Grupo de Investigación y de la Revista Proyecto FRONTERA: Teatro en las Fronteras. Su línea de investigación se centra en Teatro Comparado, Dramaturgias del Cuerpo, Cultura Popular y Arte en la Frontera. Actualmente reside en Foz do Iguaçu (Brasil). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9298-7073>; josecas99@gmail.com / Correo; josecas99@gmail.com

Finalizado: Brasil, Febrero-2025 / **Revisado:** Marzo-2025 / **Aceptado:** Octubre-2025

Fuera, pues, de todo fetichismo, el lenguaje será,
para nosotros, el uso libre,
responsable, creador de una lengua...
Nuestra palabra reencontrada y finalmente
asumida...

Edouard Gilssant

El Calibán como personaje rebelde que saltó de las páginas del teatro de Aimé Césaire buscando su propia lengua y reconociéndose como dueño de la cultura caribeña, nos abre una categoría epistémica enfocada en dos temas como son la oralidad y la diáspora. Elementos que nos acompañarán en la revisión de los cuentos de Gary Victor y George Anglade, y que, con seguridad, nos dejarán un nuevo camino abierto para comprender las dinámicas de la lengua como herramienta de resistencia cultural. En nuestro recorrido no pretendemos hacer un seguimiento histórico y conceptual del Calibán (pese a que podríamos buscarlo en Fernández Retamar y el mismo Césaire), sino que lo vamos a usar como excusa para delinear sus poéticas, para comparar el cuento antillano con el cuento africano y su posterior adaptación cultural.

En ese sentido, la idea de seguir la propuesta de Boadas nace de la compilación titulada *Krik... Krak... Cuentos de la Antillas* (2010), donde nos plantea que el cuento africano sufrió una adaptación regional cuando llegó al Caribe, y se transformó en el cuento antillano. Es por esa razón que el título de este artículo es El cuento de Calibán¹, donde vamos a revisar las vertientes teóricas que nos

ayuden a cartografiar a este personaje como una herramienta epistémica en la creación literaria del Caribe que, regularmente, desciende de una estructura oral.

Calibán como categoría surge como una referencia que toma el concepto del amo y lo reinterpreta desde su propio discurso, recordando que el origen de su nombre fue impuesto desde la literatura europea, pero durante el siglo XX ese centro giró y se desplazó al discurso de las islas del Caribe. Así, podemos ver que se erigen de manera soberbia las oralidades encabezadas por cuentos, poemas y las canciones que todavía hoy seguimos catalogando.

Dentro de la propuesta de Aura Marina Boadas, el texto recopila autores de Haití, Martinica y Guadalupe, pero lo más llamativo es la llamada del Griot o “contador de historias haitiano”, que tiene una referencia con su público, pues cuando él dice “¿Krik?”, el auditorio contesta “¡Krak!”. Y se inicia el recorrido de esta explicación. El simple hecho de indicar el inicio de un relato nos abre a la complicidad entre el que oye y el que habla, que, de acuerdo con Boadas, es “alguien que cuenta la historia de noche y está autorizado para traer relatos o seres del más allá” (2010 p. IX).

Entonces, allí nace la pregunta que nos va a acompañar en cada fragmento de este artículo: ¿Las oralidades permitieron el fortalecimiento de una literatura en forma de cuento, que busca desplazar el poder del colonizador, pero al mismo tiempo se transforma en imágenes que reclaman un equilibrio cultural?

Los cuentos seleccionados en esta recopilación son *La Pipa de Saindou* de Gary Victor (1958) y *Dos mendigos en el paraíso* de George Anglade (1944-2010), donde encontraremos estos vestigios de Calibán gritando y saltando en cada narración, pero antes es necesario plantearnos una visión completa que dejan los cuentos y de las formas en las que son tratados constantemente.

¹ Sobre la división epistémica que estamos buscando, nos atravesamos con autores que se niegan a aceptar el rompimiento del canon occidental, como el caso de Harold Bloom en el texto de *La invención de lo humano* de 1998. Aquí el autor inglés ha tratado de enfrentar la libertad de los calibanes que plantearon Aimé Césaire, Fernández Retamar, Benítez Rojo y muchos otros. Ante esto dice el Calibán de *Una Tempestad* de Aimé Césaire en su versión original de 1968: es “nuestra isla y ya no queremos que nos llamen por el nombre impuesto, sino por el que decidamos”, y eso es específicamente lo que acontece en estos cuentos que vamos a trabajar en las siguientes páginas. Pueden buscar una nueva versión actualizada en: Césaire, Aimé (2011). *Una tempestad* / Aimé Césaire; con prólogo de Rocco Carbone y Leonardo. Eiff -1ª ed.- Buenos Aires: El 8vo. loco, 2011.

En primer lugar, entendemos que, de acuerdo con Boadas (1996), el cuento antillano tiene la misma estructura del cuento africano, pues este se basa en la oralidad, razón por la cual se torna de fácil comprensión para el auditorio. Solo es posible entender esta vía a través de los fonemas, la poesía o desde la oralidad propiamente dicha, pues el cuento mantiene la estructura de un lenguaje que se niega a ser sometido por las letras escritas. En los dos cuentos seleccionados se pueden apreciar marcas multiculturales de gritos que pretenden silenciar a Calibán por momentos, pero en la forma en que están organizados, recrean su existencia.

No es de extrañar que, en medio de esta hecatombe polifónica, surjan las voces de los escritores como Gary Victor (1958) y George Anglade (1944-2010), ondulaciones de imaginarios que se internan en las características propias de la selva, el mar y la explosión de sonidos. De acuerdo con Aura Marina Boadas (1996), los cuentos del Caribe han sufrido un recorrido en tres etapas bien definidas, como son el cuento popular africano, que pasa a ser el cuento popular antillano, y luego, observamos el cuento literario antillano, este último el que nos trae hasta este punto de reflexión.

Igualmente, los cuentos de Gary Victor y George Anglade responden a la perspectiva discursiva que genera el imaginario polifónico del Caribe, fusionado con los movimientos culturales y las políticas de colonización, sobre las que vamos a tener una amalgama inmensa de referentes que podemos mencionar desde Aimé Césaire, Glissant, Retamar, Iris M. Zavala, entre muchos otros. La lista nos llevaría de nuevo a la definición de la voz que no fue silenciada; y allí la explicación de su permanencia a través del tiempo en el interior de cada cuerpo que habita las islas del Caribe. Este discurso de resistencia responde desde el sincretismo, donde la voz del esclavo renace en medio de la supremacía monódica del europeo.

Siguiendo con la propuesta de Aura Marina Boadas, el cuento antillano nos

permite ver el cruzamiento de las poéticas literarias de la siguiente manera: en una, el cuento se enfrenta a sus opresores desde la palabra como poder mágico, como el caso de Gary Victor; en una segunda percepción de George Anglade, es el migrante que habita en Canadá quien se transforma en un Calibán que se beneficia de su condición económica.

Junto a estos elementos, la diáspora se suma a estos calibanes y viene a ser la catalizadora de la rebelión; es un discurso que regresa a una cultura que le fue arrebatada por la alfabetización occidental y la violencia física. O como podemos ver en Glissant:

¿Qué es un país si no la necesidad arraigada de la relación en el mundo? La nación es la expresión agrupada y madurada de esta relación. Cada vez que la relación es oprimida, hay plenitud entre aquella y el país. Cuando la nación, al contrario, tiraniza al otro, domina la tierra, desconoce el mundo como relación consentida, se desnaturaliza. Por ello, ciertos hombres en ciertas circunstancias escogen su país contra su nación.” (Glissant, 990 p.241)²

Esta referencia que traemos de Glissant no es arbitraria; al contrario, nos permite ver que la voz del Calibán se mantuvo unificada en su cultura, evidenciada en los procesos históricos de grupos de esclavos con diferentes idiomas y fenotipos que generaron este imaginario en las islas. Igualmente, la sensación de aislamiento generó una discusión sobre el territorio como espacio de desarraigo, de opresión colonizadora y de resistencia a la negación de su cultura.

² Texto original: Qu'est-ce qu'un pays, sinon la nécessité enracinée de la relation au monde ? La nation est l'expression groupée et mûrie de cette relation. Chaque fois que la relation est opprimée, il y a rupture entre elle et le pays. Lorsque la nation, au contraire, tyrannise l'autre, domine la terre, méconnaît le monde comme relation consentie, elle se dénature. C'est pourquoi, dans certaines circonstances, certains hommes choisissent leur pays contre leur nation. (Glissant, *Édouard*. Poétique de la relation. Paris : Gallimard, 1990).

Un espíritu dominador

En *La Pipa de Sainsou*, cuento ambientado dentro del contexto de la dominación estadounidense en Haití (hecho que aconteció entre 1915 y 1934), pero lo más curioso es el personaje principal llamado Norton, un estereotipado marine norteamericano, que logra dominar las comunidades haitianas por la fuerza de las armas, y posee un poder militar descomunal para manejar la vida de quienes allí conviven.³ En una extraordinaria descripción del portento físico, este hombre va a caer en manos de doña Honoré, que a su vez va de visita a casa de Sainsou, el marido de su prima. El héroe de guerra norteamericano sucumbe ante la influencia del vodú de Sainsou, convirtiéndose en un espectro que deberá seguir los pasos de su amo.

No vamos a entrar en más detalles, pues la voz de Calibán comienza a manejar este imaginario de sorpresa y del desenlace inesperado; vemos de manera explícita que el oprimido crea sobre su opresor una forma de dominación desde la palabra como fortaleza y que se repite en la estructura del cuento. Igualmente, en las dos primeras partes de la acción narrativa se desarrolla un hilo conductual casi lineal, solo que se gira abruptamente en el último párrafo cuando el narrador omnipresente y luego testigo explica el problema y el triunfo de la palabra sobre el opresor.

Se me olvidaba contarles un detalle importante... es que con este ron tan fuerte se me enredan las ideas. Sainsou era el sacerdote vodú más temido y

venerado de Haití. Esto Norton no podía saberlo. ¿Pero y si lo fuera sabido? Seguramente se habría reído, se habría burlado de las creencias de nuestro pueblo... Sainsou, dígame a Norton que me dé candela. Un oficial norteamericano atendiéndolo a uno, eso no ocurre todos los días... Gracias, comandante... Ahora, sírvase regresar a su sitio” (Víctor, 2010 Pag 20)

Este desenlace del cuento nos muestra que los personajes van en silencio soportando el peso de la humillación y, finalmente, estalla en una alegría que golpea a su opresor. Para Aura Marina Boadas, esta estructura narrativa se desplaza desde una variación del cuento popular africano y la progresión que sufre; sin embargo, en este punto del relato de Gary Víctor, se confirma que hay una obligación por desplazar el centro del poder violento por el de la periferia mística, espiritual y siempre misteriosa. Nos plantea que hay un discurso que prevalece desde la oralidad, que es esa necesidad de reírse de quien maltrata, pero responder con la reivindicación de su cultura; por esa razón vemos que se mueve desde lo subterráneo, lo oscuro y la noche.

De nuevo identificamos a Calibán, pues aparece en estas voces que se niegan a callar, siguiendo que los personajes expongan sus razones discursivas, para que luego se pueda responder con una venganza que va desde su propia identidad cultural, que, vale decir, le es desconocida al colonizador.

Según Aura Marina Boadas (2010), esta respuesta proviene de África, que, al adaptarse al Caribe, se protege de las instituciones occidentales, permitiendo percibir que los personajes llegan a debatirse en una suerte de “los de encima” y “los de abajo”, pero a fin de cuentas están todos en los mismos niveles narrativos, generando una gran polifonía que desemboca en el humor: “El humor al igual que en el carnaval, invierte las líneas de fuerza y así el perdedor de pronto se ve ejerciendo el poder”(Boadas, 2010 p.XIV), de esta manera la línea narrativa y el leitmotiv debe mudar de centro para poder prevalecer

en el tiempo bajo diferentes circunstancias políticas y de dominación: “también tuvieron que ajustar los valores transmitidos por esas narraciones, pues, en el contexto de esclavitud existente, no podía mantenerse la moraleja que castigaba la burla de las normas y del orden establecido” (2010 p.IX)

Buscar estos calibanes en el Caribe nos lleva a descifrar desde la literatura las formas de discurso transformado en exótico, haciendo referencia a la diáspora africana que va a poblar por completo el territorio insular y continental con sus cuerpos que llegaron desnudos. Pero en paralelo se mantuvieron las formas de relacionarse, el pensamiento, los dioses y una nueva versión de la cultura. El continente fue poblado por innumerables descendientes de diferentes regiones de África que intentaron mantener su cultura, pero su conexión fue tan traumática que se aferraron a su lengua en forma de *transculturación*⁴, pues el colonizador, al tratar de borrar los vestigios de esta memoria, generó la aparición de una nueva que se fusionó y se multiplicó en el tiempo.

En este punto podemos decir que la mirada occidental, capitalista y cristiana, finaliza en una amalgama multiforme, polifónica -tema que nos atrae- y que, aun después de la posmodernidad, buscamos las respuestas epistémicas. Por esa razón mencionamos la idea de Calibán, que será esa categoría que nos permite hacer este seguimiento desde la simbología y los imaginarios que se repiten en cada cuento, y que vamos a seguir encontrando en los múltiples y constantes textos que se producen en las Antillas.

La idea de ver a Calibán en estos cuentos nos lleva a enfrentar miradas caleidoscópicas; por ejemplo, en *La pipa de Sainsou*, expone su propio origen misterioso desde el juego

⁴ Transculturación, término acuñado por Fernando Ortiz y que recomiendo leer en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, en su anexo 2. A seguir dejo la versión usada en este texto: Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

de palabras donde un guía espiritual vudú⁵, que no pronuncia palabra, pero consigue controlar el alma del norteamericano. Este contexto expone el discurso inconforme de la dominación antillana por parte de los Estados Unidos y allí quedan de manifiesto los contextos culturales que se pretenden regir por la fuerza de la “neocolonización”. De la misma manera podemos parafrasear a Bernabé, Chamoiseau y Confiant, en *Éloge de la créolité* (1989), cuando indican que la dominación colonial se ejerce primero a través de la lengua, y es también desde el lenguaje que se inicia toda forma de rebeldía y reapropiación del ser; aquí podemos aclarar que el cuento va reformando este proceso de dominación desde la palabra como herramienta de resistencia.

De esta manera logramos entender el surgimiento de métodos de lectura como la *negritud* de Césaire (donde nace este Calibán indomable), la *relación* de Glissant o el *espiralismo* de Franketienne, que funcionan como herramientas para revisar las estructuras del lenguaje que dejan de manifiesto la existencia de un sistema específico de desarrollo cultural. Es el caso de las invasiones de los siglos XX y XXI, que van a generar una mirada más rebelde en cuanto a su recurrencia, y es en ese sentido que el relato se impregna de lo sobrenatural, de un espíritu dominador, pues este es su espacio epistémico u ontológico donde ellos pueden posicionarse. Efectivamente, vemos que hay un discurso que sobrevive desde la diáspora africana y viene a ejecutar una nueva forma de identificarse basada en la memoria africana que se interna en el imaginario occidental y se convierte en caribeño desde lo oral y lo ritual.

⁵ Sobre el tema podemos hacer una referencia: en el vudú haitiano, se conoce comúnmente como Oungan (sacerdote) o Mambo (sacerdotisa). Estos son los encargados de dirigir los rituales y la comunidad. Véase Jean Price-Mars, *Así habló el tío* (La Habana: Casa de las Américas, 1962), texto fundamental para el estudio y origen del vudú haitiano como expresión religiosa y cultural legítima, así como para la revalorización de la oralidad y los saberes populares en Haití.

Suerte para dos

Ahora bien, en el cuento de George Anglade *Dos mendigos en el paraíso*, ya vemos un Calibán que se aferra no solo con su creolidad como marca cultural, sino que aparece la diáspora y la idea del retorno como consecuencia de desplazarse de la isla hacia el continente. El relato inicia exactamente con las palabras “*dos haitianos vestidos de invierno*”; esta será su metamorfosis, que se resume en la mimesis o el camuflaje para lograr su cometido; será ese punto álgido del cuento.

La mimesis de los personajes frente a la cultura que tratan de sobrevivir se transforma en una nueva máscara de Calibán. El cuento se basa en la estructura del humor del personaje, que a su vez se basa en el engaño y la posibilidad de apropiarse de un espacio que le es negado. Aura Marina Boadas explica cómo funciona esa orientación ideológica del cuento en las Antillas, pues no se hace con la intención de agredir, sino de aleccionar al otro que discrimina: “En el cuento popular antillano, se da una inversión de la moraleja; aquí vence el que demuestre mayor picardía y habilidad” (p.34). este hecho se repite en el cuento de Anglade cuando nos presenta la conciencia de los personajes en una suerte de apuesta, contextualizándolo con hechos centrales en la cultura canadiense, así podemos ver como se ambienta la narración: “1° de octubre Día Internacional de la Música día de la gran tolerancia policial desde que en 1975 el violinista Yehudi Menuhin inauguró tan barroca celebración en Montreal” (Anglade, 2010 p. 229), de esta manera se abre el escenario a Calibán que se divierte ante las penurias que atraviesa.

Ahora bien, para Boadas todo este conflicto va a tener su origen en el cuento popular Africano, donde cada uno de los protagonistas se transforman en sus homólogos Bouqui y Ti Malice⁶ son los imaginarios del

⁶ Revisar las historias de Tío Tigre y Tío Conejo, Ti Malice y Bouqui o Juan Bobo. Que son referentes sobre personajes propios de las regiones que tratan

fuerte y el débil en materia de fuerza, pero hay uno que es más ágil mentalmente. Aquí nos tomamos la libertad de hacer la analogía de los dos personajes de Anglade con los personajes de Bouqui y Ti Malice; Aura Marina Boadas hace una referencia a los cuentos analizados por Jacques-Stephen Alexis en “*Dits de Bouqui et de Malice*”. En primer lugar, Bouqui representa el tigre y Ti Malice la libre o la tortuga, pese a que para este efecto de *Dos mendigos*... No hay una animalización; las circunstancias narrativas del cuento los obligan a competir en una carrera de recoger la mayor cantidad de dólares por voluntad de quienes allí transitan⁷:

Bouqui es caracterizado como negro proveniente de África y opuesto a Malice por su situación social inferior. Se destaca, sin embargo, la imbecilidad de Bouqui es relativa pues es el único que ha podido descubrir medios de subsistencia dentro de la hambruna general. Su debilidad comienza al acercarse a Malice, quien como un parásito lo despojará hasta de su madre. La solución sin embargo, no es vivir en aislamiento, pues Malice no siempre agrede a Bouqui, él también le ha aportado beneficios. (Boadas 1996 p. 33)

Lo que nos revela esta postura frente a las nuevas instituciones de América es que el esclavo queda silenciado durante muchos años; sin embargo, este discurso se manifiesta en la *heteroglosia*, término que tomamos de Iris M. Zavala⁸, quien nos indica que la

de sortear sus vidas aprovechando las debilidades de quien es por naturaleza fuerte. A esta idea de rebelión se la llama de manera peyorativa la “viveza criolla” en múltiples regiones del Caribe, que es la forma de sortear la institución utilizando el lado más débil de su estructura, que regularmente termina siendo toda en conjunto.

⁷ Como referencia pueden revisar el texto consultado por Aura Marina Boadas de Alexis, Jacques-Stephen: *Dits de Bouqui et de Malice*. París: Gallimard, 1958, que fue centrado en las figuras de Bouqui y Malice, las cuales están estrechamente ligadas a la oralidad, la astucia y la crítica social.

⁸ Recomiendo la lectura sobre la heteroglosia de Zavala, Iris M. *Escuchar a Bajtin: La heteroglosia y los carnavales de la voz*. *Anthropos*, 1992.

multiplicidad del lenguaje del Caribe permite observar que cada sistema lingüístico parece independiente de una raíz gramatical única. No obstante, esta estructura se repite en cada región en formas o figuras culturales con otra denominación y significado, lo que nos indica la forma de comunicación, ya sea a través de la creolización o de la polifonía lingüística.

Esto nos lleva a pensar que los significados de cada producción oral o literaria responden a la capacidad del sujeto de entenderse con su propio interlocutor. En el caso del cuento, el conflicto se define porque los dos personajes de Anglade se reconocen entre sí y hablan dentro de las mismas categorías semánticas; aunque estén inmersos en una forma lingüística similar, siempre tendrán un espacio de referencia único que se entrelaza entre ellos.

El símbolo de la picardía de Bouqui y Ti Malice en África era representado por la naturaleza; allí estaban transformados en hienas, leones, elefantes, arañas y tortugas, pero al llegar al Caribe tenemos Tío Tigre y Conejo o Tío Tigre y Tía Jicotea. El primero tiene la fuerza de oprimir, es el dueño de lo que ha encontrado, por ende, considera que tiene derecho sobre lo que le rodea por voluntad propia. Por su parte, el segundo trata de sortear las reglas establecidas y luego busca venganza en forma de una burla rápida para que, al final del relato, nos resulte en un destello de habilidad mental. Para los esclavos, esta es también la rebelión contra la división que primero era impuesta por el europeo, pero luego es igualmente aplicada por el esclavo criollo contra el que iba llegando del continente. Existía el africano que procedía directamente del continente, pero luego nace el criollo que es impetuoso y trata de ser más hábil que el primero, esto llevó al enfrentamiento de grupos violentamente.

Los dos haitianos del cuento de Anglade que están en la estación del metro Henri-Bourassa van a tratar de recuperar lo perdido en medio de un mar de personas que transitan dicho espacio, pero el relato no obvia exaltar

la burla de uno contra otro; la competencia inicia con intervalos de una hora y se extiende durante todo el día. al final de la tarde, uno tiene tres dólares y el otro trescientos. Ahora bien, el conflicto del triunfo está basado en la diferencia monumental que tiene uno con respecto al otro; igualmente, al final del cuento viene la respuesta, en similitud con el cuento de Gary Víctor; en el último párrafo (en la misma estructura que *La Pipa de Sainsou*) se define la razón de la historia. Y es que el primero es un haitiano al extremo honesto para con sí mismo, de muchísima experiencia, y habla con las personas logrando un poco de apoyo; mientras el segundo, en su afán por sobrevivir, indica que es un inmigrante que va a salir del país y no tiene cómo comprar su vuelo de ida sin regreso a Haití, engañando a sus interlocutores y encontrando mayor cantidad de dinero.

Este segundo lo podemos definir como Ti Malice, que ha sorteado Bouqui una vez más —de nuevo el Calibán—, pero es que no solo queda en la lucha de los dos mendigos, sino en la relación de este con los canadienses que entran en el metro y que serán engañados una y otra vez. De allí que encontramos las siguientes formas discursivas que van más allá de la oralidad.

La primera, la existencia de un personaje en casa del dominador; por eso Boadas nos trae la comprensión de un espacio apropiado por los personajes y la reafirmación de la competencia con el otro que es su compañero de penuria, siendo haitiano e inmigrante. Así, percibimos una transpolación de centros de dominación que se desplaza hacia las periferias del discurso, haciendo de este su centro de acción. Elemento que veremos en otros cuentos antillanos como en el caso de *La muerte hecha a la medida* de René Depestre, donde se cuestiona la estratificación de la sociedad en una estructura “duvalierista”, donde el oprimido se adueña del espacio del opresor y asume esta metamorfosis de una nueva dominación de sus propios pares. En *San Juan Bautista* de Félix Morisseau-Leroy,

el huracán es la imagen del temperamento visceral de quienes habitan la isla, pero construyen su espacio de acuerdo a las posibilidades de una estratificación más nueva y muchas veces injusta. Nos devela que las líneas discursivas se internan en esta edificación de un sentido de pertenencia y generan un universo que se debate con lo tradicional⁹.

En *Dos mendigos...*, el Calibán ahora se mueve de su isla a la casa del conquistador y lo engaña; tal vez podríamos decir que el Calibán ha logrado perpetrar el aposento y se aprovecha de su comida, bebe su vino y seduce a sus hijas. De nuevo se repite el juego del cuento africano de Bouqui y Ti Malice.

El personaje logra moverse desde la mentira como parte de la sobrevivencia de su discurso; por eso necesita inventar un universo para engañar al otro, es decir, que la nueva estratificación estará adaptada a la sobrevivencia del más hábil y de quien pueda aprovecharse. Lo que nos indica que todo va en medio de la mistura polifónica y nos permite la inclusión de mundos donde lo caótico va a prevalecer, y que ha ido transformando en sonidos y palabras. Es ingenioso este recurso narrativo de Anglade, pues el personaje se mueve en medio de los vagones del metro para luego sacar el dinero de quienes por allí transitan. Este Calibán que narra en tercera persona nos lo explica:

(...) el desfavorecido había apelado a la compasión de la gente declarándose recién llegado, exiliado y hasta refugiado político, si que esta progresión le abriera ningún monedero. La experiencia resultó a poco provechosa que podía recordar con toda exactitud a los cuatro donantes (...) el ganador, sereno en su victoria, se hizo de rogar antes de confesar que había pasado la tarde repitiendo con apremio a la gente que se marchaba *de-fi-ni-ti-va-men-te* a su país,

recalcando el adverbio, y que debía, para ello, completar el monto de un pasaje de ida simple, *sin-posibilidad-de-vuelta*, insistía él. Menos de quince palabras, bien ritmadas, cinco de ellas en negritas. (Anglade, 2010 p.230)

Según este fragmento del cuento podemos decir que hay una relación de elementos que cubren las voces del Calibán desde cada uno de sus parajes, las guardan y permiten que salgan largas líneas polifónicas con múltiples valores culturales que se incrustan en las circunstancias que le son comunes en su convivencia.

Cerremos con las voces del cuento

Si giramos alrededor de la idea de Calibán, vamos a captar que en los dos cuentos seleccionados el perfil de los personajes no se deja doblegar, pero están obligados a seguir el hilo discursivo por encima de la validación de una simple palabra. Así los elementos repetitivos de motivos como el engaño y la diáspora, que, como sabemos, es esta errancia a la que se someten los pueblos, crean una analogía para entender los valores culturales y el desarraigo de las comunidades afrodescendientes del Caribe. Se posiciona del espacio para intentar ubicar los términos de identidad y memoria, así como la necesidad de ahondar en el sincretismo que respira desde la polifonía, ante el caos de las imágenes, dejando de lado la unificación de discursos uniformes.

En primer lugar, la narración de los cuentos gira hacia una estructura que se basa en la dinámica de lo oral, en esa idea de un Griot que nos deja una enseñanza al final de cada relato. Esto lo vemos en las formas como el cuento deja el terreno abierto para imponer la burla, la construcción del imaginario en sentido inverso, con una forma particular de asumir sus compromisos y no cuestiona, además que no necesita justificar “lo bueno” o “lo malo”, simplemente existe y sortea la imposición del centro de poder.

⁹ Pueden buscar estos cuentos en la recopilación que mencionamos al principio de este artículo en *Krik... Krak... Cuentos de las Antillas* (Comp. A. M. Boadas). Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores. 2010.

En segundo lugar, se reafirma la palabra como único elemento de seducción para lograr el cometido, que se impregna de imagerías para sobrevivir y aislarse de los castigos del amo.

Tercero, se remarcan los discursos de la resistencia cultural y de coexistencia que prevalece en el Caribe.

Cuarta el constructo de imágenes reiterativas de los personajes que parecen antagonicos, pero todos dependen entre sí, responden a la naturaleza y a su existencia, que no es doble y mucho menos simétrica; por ello, los personajes de los dos cuentos coexisten y deben sortearse uno al lado del otro para sobrevivir.

Y por último, Calibán sigue levantándose en cada uno de los relatos que van surgiendo, pero no deja de demostrar que sus voces van creciendo. Esta circunstancia permite un nuevo cruzamiento necesario, donde el cuento africano deja sus huellas en el actual cuento antillano, visibilizando las voces de sus personajes como elemento perenne y que, epistémicamente, podemos percibir que se mantiene un discurso de resistencia y respuesta rápida ante las imposiciones coloniales. Lo que nos lleva a pensar que estos cuentos antillanos, aun siendo una muestra mínima, son la demostración de un discurso que Calibán empuja y no permite que lo silencien, y esta lectura queda totalmente abierta.

Referencias bibliográficas:

- Anglade, G. (2010). *Dos mendigos en el paraíso*. En A. M. Boadas (Comp.), *Krik... Krak... Cuentos de las Antillas*. Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bernabé, J., Confiante, R. y Chamoiseau, P. (2013). *Elogio de la creolidad*. La Habana-Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Boadas, A. M. (1996). *Función ideológica del cuento en la literatura del Caribe francófono*.

Núcleo, N° 13, p. 27–35.

- Boadas, A. M. (2010). Prólogo: *Honor y respeto*. En *Krik... Krak... Cuentos de las Antillas* (Comp. A. M. Boadas). Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Césaire, Aimé (2011). *Una tempestad* / Aimé Césaire; con prólogo de Rocco Carbone y Leonardo
- Eiff -1ª ed.- Buenos Aires: El 8vo. loco, 2011.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris-Francia: Gallimard.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Víctor, G. (2010). *La pipa de Sainsoú*. En A. M. Boadas (Comp.), *Krik... Krak... Cuentos de las Antillas* (p. 15–22). Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Zavala, Iris M. (1992) *Escuchar a Bajtín: La heteroglosia y los carnavales de la voz*. Anthropos, 1992.



UNA EXÉGESIS DEL TEXTO *LOS ORIUNDOS DEL PARAÍSO* DE VICENTE GERBASI

AN EXEGESIS OF THE TEXT *THE ORIGINS OF THE PARADISE OF VICENTE GERBASI*

Castillo Sivira, José Alejandro*

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Instituto Pedagógico de Barquisimeto “Luis Beltrán Prieto Figueroa”)
Venezuela

Resumen

La obra póstuma del poeta Gerbasi constituye el cierre magistral de su producción literaria. Por su envergadura, esta fue erigida como corpus de estudio a la que le aplicamos el método hermenéutico interpretativo de Todorov (1981 y 1992) y el paradigma explicativo de textos (Bello, 1997) en la búsqueda de la recepción textual. Igualmente, utilizamos las bases teóricas de Mayoral (1994) y García (2000) sobre figuras pragmáticas y de pensamiento. Con la metodología de trabajo, encontramos variedad de campos semánticos como “naturaleza”, “oscuridad/claridad”, “tiempo/espacio”, “sentimientos”, “vida/muerte” y “elementos cósmicos” en la expresión gerbasiana. Así mismo, destacamos el uso de figuras pragmáticas y de pensamiento como las referenciales, enunciativas de ficción, expresivas y apelativas que ofrecen un espacio poético de sublimidad donde denotación/connotación y realidad/ficción se amalgaman y desdibujan.

Palabras clave: Discurso lírico gerbasiano, análisis hermenéutico interpretativo, paradigma explicativo textual, campos semánticos, figuras de pensamiento.

Abstract

The posthumous work of the poet Gerbasi constitutes the masterful closing of his literary production. Due to its magnitude, this was erected as a study corpus to which we applied Todorov’s interpretive hermeneutic method (1981 and 1992) and the explanatory paradigm of texts (Bello, 1997) in the search for textual reception. Likewise, we use the theoretical bases of Mayoral (1994) and García (2000) on pragmatic and thought figures. With the work methodology, we find a variety of semantic fields such as “nature”, “darkness/ clarity”, “time/space”, “feelings”, “life/death” and “cosmic elements” in the Gerbasian expression. Likewise, we highlight the use of pragmatic and thought figures such as referential, enunciative fictional, expressive and appellative figures that offer a poetic space of sublimity where denotation/ connotation and reality/fiction amalgamate and blur.

Keywords: Gerbasian lyrical discourse, interpretive hermeneutic analysis, textual explanatory paradigm, lexical fields, figures of thought.

*Profesor de Lengua, Magíster en Lingüística y Doctor en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB, estado Lara, Venezuela). Fue Coordinador del Programa Lengua y Literatura del Departamento de Castellano y Literatura para pregrado en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Barquisimeto “Luis Beltrán Prieto Figueroa” (UPEL-IPB). Igualmente, laboró en postgrado en los programas Maestría en Lingüística, Maestría en Literatura Latinoamericana, Maestría en Investigación Educativa, en el Programa Interinstitucional Doctorado en Educación (PIDE) y en el Doctorado en Cultura Latinoamericana y Caribeña, fungiendo como Tutor y Jurado. Perteneció al Núcleo de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Trino Borges”. (UPEL-IPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8324-5019> / Correo: castillosivirajose97@gmail.com

Finalizado: Barquisimeto, Febrero-2025 / **Revisado:** Mayo-2025 / **Aceptado:** Abril-2025

Algunas ideas preliminares

La poesía del ítalo-venezolano Gerbasi es muy variada y eso lo podemos advertir cuando estábamos frente a cualquiera de sus libros. En esta oportunidad, el encontrarnos frente a esta última creación lírica, se nos suscitan una serie de sentimientos hallados un poco contradictorios al interpretar cada poema. Es posible que cada una de estas invenciones descubiertas quizás por sus hijos, los llevó a mostrarlos al mundo para no dejarlas ocultas y hacerle, al mismo tiempo, un homenaje póstumo a su padre. Hemos anunciado en anteriores comunicaciones que disertar sobre este poeta no es nada fácil; no obstante, la selección de una metodología de investigación específica nos conlleva a una cierta satisfacción del propósito formulado y que aquí, es posible verlo realizado.

Entonces, fijaremos unos conceptos y rasgos de la poesía según estudiosos a nivel internacional y luego, especificaremos una serie de lineamientos que se acatan para originar el comentario de esta obra particular. Observaremos de qué se trata.

Con respecto al poema, Eagleton (2010) esboza que es una declaración moral, verbal, inventiva y ficcional que va dirigido a la esfera pública para ser entendido. Además, es un tipo de texto escrito que no posee un único significado y que funciona bien en ausencia de un lector o destinatario en concreto.

Así mismo sugiere que el poema es una declaración cedida al público lector que nunca posee un solo significado. También, este investigador advierte que la poesía es un lenguaje que trata de significar frente a la desaparición de indicios materiales y limitaciones. Igualmente, afirma que el significado de un enunciado depende del tipo de recepción que dispone. Sin embargo, esto no garantiza que la recepción ubicada sea esa. Adiciona que la poesía es un habla realizada, atesorada y avivada. Y quien lee poesía, debería vincular la palabra y el sentido.

Resulta significativo a su vez, revisar lo que se conoce como mensaje estético dentro del texto literario y para ello, Solano y Ramírez (2016) citando a Eco, afirman que tiene una estructura ambigua y es autorreflexivo para llamar la atención del destinatario hacia su decodificación e interpretación. Además, posee significados denotados y connotados en el que el contexto juega un papel fundamental en el análisis de este.

Por otro lado, Luján (1999) plantea una serie de rasgos de lo que se conoce como poesía lírica y entre estos, se destacan algunos tales como: (a) la subjetividad, la brevedad y complejidad desde el significado, (b) la presencia de la destemporalización y de la desespacialización, (c) es un discurso que subvierte lo establecido socialmente, y (d) es una forma de conocimiento. Esto lo observamos en la obra seleccionada de Gerbasi que se comentará en próximas líneas.

Con relación a la comprensión del objeto poético, se puede considerar a Bello (1997), quien expone que cuando se hace una lectura desde la reflexión, el estudioso debe explorar el mensaje del escritor y situarlo en su condición humana. Además, señala que quien escribe no es un individuo encerrado en sí mismo, sino que da cuenta de su relación con lo que está a su alrededor.

Igualmente, los recursos estilísticos que usa el poeta son importantes a la hora de un análisis, porque dan pista de su forma de pensar sobre el mundo que le rodea y este momento subraya el experto, se descubre las inquietudes de quien escribe a la hora de dar respuesta a situaciones de vida en un momento histórico en particular.

Por otro lado, a propósito de las figuras pragmáticas, García (2000) las define como aquellas que necesitan de otros componentes de la situación comunicativa. Añade Mayoral (1994) que son aquellas consideradas como artificios relacionados con los elementos que intervienen en la conformación de un acto enunciativo (emisor, receptor, situación

de enunciación y enunciado). Además, se relacionan con la enunciación y que posee rasgos simulados o fingidos que tienden a aumentar la emoción de lo dicho y que son tenidas como figuras.

Sobre esta última, García las especifica como un recurso que permite influenciar la comunicación con fines persuasivos, estético o expresivos. También, las figuras se apartan de la norma usual de la lengua, aun teniendo una acepción apropiada hacia propósitos persuasivos. A su vez, se clasifican en las de dicción y las de pensamiento que son las de interés para esta investigación. De la misma manera, están orientadas a estimular la expresividad, eficacia o belleza del discurso lírico.

Con respecto a las figuras pragmáticas, determina García que se dividen en las de ficción enunciativa y las dirigidas a: La realidad representada (referenciales), al hablante (expresivas) y a los destinatarios (apelativas). Estas por supuesto, incumben a este estudio a desarrollar.

En torno a las figuras de pensamiento, Fernández (2007) las define como las distintas formas de expresar las ideas. Así mismo, contemplan su importancia en el significado de las palabras e importan más el fondo (el qué se dice; contenido, intención y esencia) que la forma (el cómo se dice; expresión, aspectos técnicos, género y estructura). Estas se clasifican en *lógicas* (relativas a lo racional), *patéticas* (producto de los sentimientos) y *pintorescas* (resultado de la imaginación).

Aunado a ello, Bello (1997) resalta que los buenos escritores poseen el don de la sensibilidad y lo expresan en sus obras como el caso de quién atañe, Vicente Gerbasi. De allí que se puede dar cuenta de cómo proyectaba sus sentimientos y actitudes en el momento histórico-social de su producción artística. Agrega, por otro lado, que cuando un poeta lanza un mensaje abierto, entonces se hace más atemporal y se acentúa lo humano, permitiendo así que se enriquezca la creación artística en el orbe.

También, alega que cuando una obra no tiene referencias externas, es decir, aisladas de su situación histórica y social, la comprensión de texto sólo puede conseguirse desde los procedimientos lingüísticos del texto desde su complejidad en los elementos técnicos del idioma (Bello, 1997). Por tanto, este tipo de obras, se debería analizar desde lo lingüístico y evidenciar su ingenio literario desde lo retórico.

Propone este estudioso así mismo, que cuando se devela el valor expresivo de la obra en particular y su significación se tiene que reflexionar sobre la literariedad de la misma y reconstruir el acto de creación artística, sin perder de vista la relación fondo y forma.

Llama la atención otros criterios que propone Bello (1997) cuando se hace el comentario de textos poéticos que pueden ser interesantes al revisar la designada obra poética de Gerbasi. Este investigador los congrega en un paradigma de explicación de textos y los clasifica así: (1) contexto literario en que aparece la obra; (2) organización de las partes del texto; (3) intereses humanos, sociales y estéticos que exhibe el autor hacia su lector; (4) adecuación entre contenido y forma; (5) ubicación de recursos poéticos; y (6) identificar los niveles de la lengua (fónicos, morfosintácticos, léxico-semánticos, semiológico y las connotaciones y apreciaciones del lector). Sin embargo, esta investigación contemplará de los niveles de la lengua, lo alusivo a lo léxico-semántico y lo semiológico, así como las connotaciones y apreciaciones del lector.

Según lo plasmado en la idea final anterior, trataremos de esclarecer qué se contemplará en los niveles de la lengua precisados. Con respecto a lo léxico-semántico, intentaremos evidenciar aquellos términos que constituyen el eje temático de cada poema y el significado que sugiere al lector. También, observaremos los efectos evocadores que tienen que ver con la actitud mental y social de quien escribe.

Sobre lo semiológico, descubriremos los rasgos socio-económicos, morales y culturales en la obra, es decir, lo semiológico social. Así mismo, examinaremos el origen de la creación textual o las intuiciones profundas que es lo relativo a lo semiológico literario en un comentario textual. Igualmente, demostraremos la relación obra-autor hacia la comprensión de la personalidad del autor y la intención de lo que escribe que es alusivo a lo semiológico genético. Y por último, evidenciaremos las connotaciones y apreciaciones del lector relacionadas con lo que sugiere, evoca e implica el texto.

Tomando en cuenta lo anterior, en las próximas líneas proponemos un intento de entrever el arte poético de Gerbasi visto en esta publicación póstuma, cuyos poemas leídos en varias ocasiones a partir del método hermenéutico interpretativo, buscamos la recepción textual a través de la comprensión e interpretación como señala Todorov (1981 y 1992) y el paradigma de explicación de textos de Bello (1997). El resultado de esto, son las ideas que tratamos de plasmar aquí, pues como señala Tepedino (1990) solo con la participación de los lectores, podríamos hablar de lo que se dice en la obra gerbasiana. Y es así que lo comunicado aquí, lo convertimos en la interpretación hecha como modesta investigación.

El Comentario

Para comenzar, nos resulta preciso destacar que la obra *Los Oriundos del Paraíso* (1994) posee veintitrés poemas en el que están incluidos dos sin títulos y uno, ubicado al final y escrito por su nieta (que para la época tenía ocho años) y se integra por petición del propio Gerbasi. Y estos son: “Oriundos del Paraíso”, “Con el Mar”, “El Taciturno”, “La Tumba”, “Mi Cementerio”, “De los Mares Griegos”, “Compañera” (recuerdo de su esposa Consuelo), “Sin Título”, “Sin Título”, “Violetas”, “Tierra”, “Brujo, Visitante y Búho” (dedicado a José Ramón Medina), “Muchacha en Bicicleta”, “Algo del Universo”, “Muchacha en el

Infinito”, “Camafeo”, “Nevada en el Trópico”, “Venado”, “Mujer”, “Estrella Fugaz”, “Desierto del Medio Oriente”, “Film de Vaqueros”, “El Solitario” y “Poema para mi Abuelo” (poema de Claudia, la nieta del poeta). También, resaltamos que esta obra no posee ilustraciones en su interior como otras, por ejemplo, Rememorando la *Batalla de Carabobo*, *Tirano de Sombra y Fuego*, *Olivos de la Eternidad*, *Los Colores Ocultos* e *Iniciación en la Intemperie*.

Así que *Los Oriundos del Paraíso* nos revela un poeta que se sumerge en sus recuerdos como pudimos apreciar de principio a fin en tal producción lírica. Enaltece la belleza de la vida en el paraíso venezolano en el que canta la su majestad y esplendor a través de su poesía. De igual manera, hay una variedad de asuntos que siguen reflejando a un hombre reflexivo junto a su accionar en la tierra. Sobre el particular, Méndez (2021) añade que la expresión poética de Gerbasi nos ofrece una despedida desde lo físico y lo profesional donde se plasma cierta nostalgia, a través del manejo limpio y desnudo del lenguaje, así como el de enternecer con la lucidez de su pensamiento filosófico. Y Crespo (1993) define los últimos libros de Gerbasi como una poesía más meditada y muy hacia lo sagrado.

Por otro lado, podríamos destacar que, en calidad de lector e investigador de este artículo, este libro póstumo se edita sin que Gerbasi propusiera la selección de cada poema como sus anteriores producciones. Puede inferirse que sus hijos tenían conocimiento de esos poemas y quisieron sacarlos a la luz para que el mundo lector siguiera disfrutando de su acostumbrado trabajo poético bajo el sello de Monte Ávila Editores. Recordemos que la desaparición física del poeta acaeció el 28 de diciembre de 1992 y esta obra sale en junio de 1994 donde los venezolanos estaban muy insatisfechos, porque los sistemas gubernamentales y las propuestas institucionales no daban resultados para frenar la pobreza, la exclusión social, la corrupción

sostenida y la inseguridad. De la misma manera, esto permitió que la democracia representativa se desapareciera en adelante como propone Corrales y Miquelena (2018).

Ahora bien, nos es posible adelantar cuál es el hilo conductor que propone Gerbasi mediante su poesía. De allí que son muchos los temas que desde lo filosófico se exponen en esta producción. No obstante, reiteramos que hay una voz que, desde la tristeza, solemniza a la mujer, a la juventud, a las maravillas de la tierra venezolana, al mar y a la inmensidad del Cosmo. Y ese grito que lo revela tiene un dejo de pesadumbre, soledad, vacío, añoranza.

Sobre el poema “Los Oriundos del Paraíso”, pensamos que es el resultado original de nominar a unos seres similares a las hadas que probablemente fueron capaces de provocar cambios naturales en la geografía venezolana en el imaginario lírico gerbasiano. Son pues, quienes crearon y preservaron el paraíso venezolano concerniente a su mundo poético. Determinamos, además que estos seres fueron quienes dieron vida a Canoabo, así como las mariposas que vuelan por la inmensidad de los cafetales de esa tierra de gracia junto al ave de la tristeza que se desplaza por el río Orinoco y sus alrededores.

Y es que “Los Oriundos del Paraíso” dan apertura a los otros poemas de este libro en estudio. Luego, ofrece un poema que señala al mar como un posible contexto de evasión o aliciente de su aflicción por el fallecimiento de su esposa. Así que las olas del mar nocturno constituyen ese lugar donde conseguiría, en plena soledad, la paz. De hecho, el mismo poeta se tilda de silencioso y huérfano ante esa pérdida irremediable y que, desea ahogar su amargura en un lugar donde la soledad habita que, en ese caso, es el mar. Después, reflexiona en su mundo interior y se acerca a premociones con la muerte. Destacamos, también, que allí aparecen vocablos claves que se menciona en otros libros como *la selva* (*Poemas de la Noche y de la Tierra*, 1943; *Mi Padre el Inmigrante*, 1945), *la luz*

azul (*Un Día muy Distante*, 1988; *Iniciación a la Intemperie*, 1990), *la sombra* (*Mi Padre el Inmigrante*, 1945; *Tres Nocturnos*, 1946; *Los Espacios Cálidos*, 1952; *Círculos del Trueno*, 1953), *rayos de sol* (*Iniciación a la Intemperie*, 1990), *la oración* (*Liras*, 1943; *Olivos de la Eternidad*, 1977; *Diamante Fúnebre*, 1991) y *las hojas* (*El Solitario Viento de las Hojas*, 1989).

Incluso, el poema dedicado a Gerbasi por su nieta Claudia está referido “Con El Mar”, puesto que pareciera que este lugar fuera oportuno al poeta para abstraerse y conseguir que su juicio volara como se propuso en el párrafo anterior; además, en ciertas ocasiones la nostalgia también se convierte en su amable compañera. Y es que algunos vocablos los consideramos claves para comprender el significado personal de esa infinitud como refugio, tales son: *olas*, *noche*, *hojas de luna*, *sonido*, *embujé*, *lejanía*, *sonido marino* y *solo*. Creemos que la quietud o la calma era lo que buscaba el poeta allí en ese espacio, como hemos insistido hasta ahora, puesto que lo señalamos de aliciente frente a esa tristeza que lo absorbía con frecuencia.

Mientras que en el poema “Con el mar” cuya autoría de su nieta Claudia, resalta palabras tales como *olas*, *caballitos de mar*, *brillan* y *estrellas* que resaltan más el dinamismo, propio de la infancia. Con relación al mar como espacio, Roldán (2015) declara que Gerbasi contempla la playa como un lugar inspirador e infinito en el que establece una relación con el individuo y su finitud, puesto que este nace, crece, se desarrolla (a partir de diversas experiencias que lo enriquecen desde lo espiritual) y muere. Mientras que el mar referido en “De los Mares Griegos” posee un tono pesaroso que prevalece en todo este libro.

Aclaráramos que, Gerbasi al mencionar la flora y la fauna en su poesía marina, está rigiéndose por los cánones poéticos clásicos donde la naturaleza es inspiración necesaria para quien usa este tipo de discurso como lo indica en *La Rama del Relámpago* (1953).

Agregamos lo que intenta decir: “La poesía, podríamos decir, nace de un profundo entusiasmo por la belleza. Este entusiasmo se va formando en nosotros por nuestro contacto con la naturaleza, cuyos inagotables aspectos abisman nuestra alma en la armonía y en el misterio.” (Fundación Vicente Gerbasi, p. s/p)

Por otra parte, en el siguiente poema de la obra leída, Gerbasi habla de su posible descaso eterno. La tumba y el cementerio conforman ese futuro que le espera y lo retrata desde la tierra. Entonces, su discurso es coherente hacia sus próximos días frente a la nostalgia como su compañera íntima. Otras palabras claves emergen en su poesía como el sueño, el cementerio, la huerta, la fruta, la soledad, los ángeles y las estrellas y que constituyen su imaginario personal-compartido. Y reaparece el mar como el lugar predilecto en otro poema para que sus tristes recuerdos vuelen y sean hundidos en esa inmensidad azul embravecida y mezclados con los habitantes de esa memoria prodigiosa donde el viento, las islas, los árboles, los acantilados, los peñascos poco divisibles, los dioses y el poeta Homero, moren.

Hasta aquí es necesario remarcar que la causa de la dilatada nostalgia de Gerbasi, se vislumbra: Consuelo. En este poema, el paso del tiempo de su desaliento lo describe como si estuviera encerrado en una cueva donde la nieve helada, la sombra, el ave triste, la soledad y la tormenta siempre lo acompañaron. De la misma forma, se hallan otros términos que connotan un significado de su vida junto a su amada como el tiempo, las flores del almendro, el infinito, el ser y las edades.

Seguidamente, en el primer poema “Sin Título”, se habla de una noche en la que la oscuridad no estaba presente en sus recuerdos dolorosos. La describe como hermosa, iluminada, estrellada y con flores. Allí, además, está mostrando dos colinas apacibles e iluminadas. Pareciera que el poeta muestra un encuentro secreto de algo o alguien, es decir, se revela que, en medio

de su desconsuelo, también rememora lo gozoso. Y si profundizamos, puede figurarse la imagen de una mujer que brilla de manera cándida en la noche, capaz de alegrar la vida a un compungido hombre. Y es que se denota una comparación de la mujer con las flores nocturnas que solo son hermosas y cambian con la estancia de la magia de la oscuridad.

En el segundo poema “Sin Título” de este libro, se alude a la obra de teatro Hamlet de William Shakespeare. Esta tragedia muestra la sombría y agobiante atmósfera que se percibía en el castillo de Elsinore. Podríamos pensar que Gerbasi hace comparación de su dolor personal con lo plasmado en esta obra inglesa (“Shakespeare anda entre/columnas de un castillo/oscuras”, “Sin Título”, p. 25). Y es que ese tormento que lleva el poeta en su interior por la desaparición física de su esposa (... ahí donde Ofelia/muestra el perfil de su belleza/la melancolía del amor.”), “Sin Título”, p. 25) lo asemeja con el suplicio de Ofelia por su amado príncipe Hamlet. Solo quedan en su mente y corazón, los recuerdos de su querida Consuelo junto a él.

En otro apartado, el poema “Violetas” cuando lo leemos, es bastante abstracto para su interpretación. Si buscamos el significado simbólico de la violeta, tenemos que es templanza, reflexión, equilibrio entre el cielo y la tierra, sentidos y mente, inteligencia, amor y sabiduría; además nos implica obediencia y sumisión, renacimiento según Chevalier y Gheerbrant (1986, pp. 1074-1075). Sin embargo, cuando nos vamos a la totalidad de la significación del poema, se evidencia que la adolescencia es una edad que encierra belleza en la señorita, pero que es efímera y se debería aprovechar al máximo. Igualmente, nos sugiere que en la mujer se producen cambios de una época juvenil llena de acción y emociones a una de calma y tranquilidad, hacia la adultez. Así mismo, la añoranza por la juventud de esta, se medita como lo plasma Gerbasi (“Muchacha en Bicicleta” y “Muchacha en el Infinito”).

Siguiendo con la revisión del texto en estudio, percibimos de nuevo las emociones personales en el poema “Tierra” (p. 29) al exaltar las riquezas del país. Igualmente, los periodos del tiempo se reiteran (día y noche), así como los cuerpos celestes (estrellas). De la misma forma, elogia las variedades del paisaje nacional, así como la manifestación de su querencia. En torno a esto, Chazarreta (2016) declara que la poética Gerbasiana constituye un continente del paisaje y a su vez, es recinto simbólico del patrimonio natural donde se enumeran la diversidad en la flora y la fauna como se muestra en este poema: mono, orquídeas, fruta, espantos, aves nerudianas (Gaviotas, Cormorán, Chucao, Águila, Corocoro, entre otros), Loro, meandros de los ríos, río Orinoco, estrellas, llanos y andes. Todos estos conforman la selva de ese imaginario gerbasiano. Por tanto, Chazarreta (p. 3) reitera que existe una unidad entre “la génesis de la poesía y la belleza del entorno natural” venezolano.

Por otro lado, en “Venado” (p. 43), nos podría ubicar otra imagen recurrente del poeta en la que relaciona la vida del ser humano con la naturaleza. Y que toda persona debería aprovechar, amar y atesorar. Rasgos propios se mencionan tales como lo fugaz de la existencia humana que lo plantea con el uso de algunos términos como emoción, elasticidad, salto, distancia, cercano, lejano y tiempo. Añadimos lo que Gerbasi afirma sobre la dupla poesía-naturaleza: “El poeta llega a constanciarse de tal modo con el paisaje que lo rodea que los elementos que constituyen ese paisaje llegan a ser para él símbolos de sus sentimientos y de sus experiencias.” (Fundación Vicente Gerbasi, p. s/p)

Posteriormente, en “Brujo, Visitante y Búho” se rememora un encuentro del poeta con su amigo historiador José Medina, además de describir sus cualidades y la de ese entorno cuando estuvo allí. Nos parece que el poeta disfrutaba al estar con su amigo, así como el valor de su amistad (es como si su amor por el prójimo, las mantuvo en su mente como un

divino tesoro). Tal realidad pudo develarse en otras producciones estudiadas como *Edades Perdidas, Iniciación en la Intemperie y Diamante Fúnebre*.

De nuevo, el universo es motivo de meditación por parte de Gerbasi y algunos términos lo definen desde su óptica: Constelaciones, Dios respira, secretamente (“Algo del Universo”, p. 35); y ¿El infinito tiene un comienzo, tiene un fin? (“Muchacha en el Infinito”, p. 37). Así mismo, el concepto de la soledad se reitera en este texto y se muestra de este modo: solo con el mar (“Con el Mar”, p. 11); taciturno y en una plaza solitaria de tristeza (“El Taciturno”, p. 13); cada fruta tenía su propia soledad (“Mi Cementerio”, p. 17); En la soledad una perdura (“Compañera”, p. 21); rayos del ocaso y solos en mi alma (“Desierto del Medio Oriente”, p. 49); solos de soledad (“Film de Vaqueros”, p. 51); solitario, deambula en su propia distancia (“El Solitario”, p. 53). En fin, el universo para él es, excepcional.

Ahora vamos a considerar otro aspecto en esta obra de Gerbasi. Con referencia a la identificación de los campos semánticos por cada poema localizado en *Los Oriundos del Paraíso*, nos es preciso aclarar lo que significa campos semánticos y que según Beristáin (1995, p. 88) es un corpus léxico constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organiza en un concepto-base común a todos los lexemas, ya que abarca el conjunto de semas nucleares. Dentro de este hay a su vez, un campo léxico que está constituido por lexemas, y un campo nocional, formado por las ideas denotadas. Veremos cómo se evidenciaron en los siguientes párrafos.

Nos pudimos dar cuenta que el poeta usa ciertos vocablos claves que constituyen diversos campos semánticos por cada poema. Por ejemplo, el campo semántico “naturaleza” (orquídeas, ave, mariposas, ramas, cafetales, vastedad, montes) está presente en el poema “Los Oriundos del Paraíso” y en “Tierra” (mono, sol, fruta, selva, orquídea, joya, rocío, demonio, piedras preciosas, relámpago, noche,

día, espantos, aves meridianas. loro, tierra, geografía venezolana, Orinoco, meandros, llanos, Andes, Mar Caribe, estrellas).

De igual modo, se identificó a “oscuridad/claridad” en el poema “La Tumba” (tumba, luz azul, estrella iluminada, sombra, arañas de fuego, rayo de sol, oración) y “Brujo, Visitante y Búho” (luz infinita, ojos, flores de los astros, muerte, noche).

También, se localizó a “tiempo/espacio” en “Compañera” (tiempo, cueva, nieve, infinito, venticas, edades), “Nevada en el Trópico” (copos de nieve, avenida, ciudad vespertina, parque cercano, Caracas, infinito bosque de cigarras, lluvias, lejana nevada) y “El Solitario” (plaza de Chirico, distancia, estatua griega, capiteles, columnas, espacios, distancia).

Igualmente, se observó al campo semántico “sentimientos” en “Muchacha en Bicicleta” (Bella Muchacha, Melancolía, bellos senos), “Mujer” (Bellas Muchachas, Rústicas Noches, Faros de Colores, Eróticos Senos, Dedos Eróticos, Olor, Labios, Cabellera, Rostro, Dulzura de tu Sexo) y “El Solitario” (Solitario, Belleza, Tristeza).

Además, se ubicó a “elementos cósmicos” en “La Tumba” (luz azul, estrella iluminada, rayo de sol), “Algo en el Universo” (ocultos resplandores, lluvias cálidas, constelaciones, Dios, Universo), “Muchacha en el Infinito” (astro, infinito, estrella, brilla, estrellas de agua, infinito) y “Estrella Fugaz” (estrella fugaz, red de estrellas).

Por último, se distinguió al campo léxico “vida/muerte” en “La Tumba” (tumba, luz azul, estrella iluminada, sombra, camino), “Mi Cementerio” (sueño, tumba, camino profundo, cementerio campestre, huerta, fruta, soledad, ángeles, estrella), “Brujo, Visitante y Brujo” (Luz Infinita, Girasoles, Ojos, Casa del Brujo, Flores de los Astros, Visitante, Culebras, Frascos de Aguardiente, Búho, Ranas, Ojos, Pájaros Dormidos, Muerte, Noche, Silencio) y “Estrella Fugaz” (tiempo de la vida).

A propósito de la determinación de los campos semánticos, pudimos evidenciar que es: (1) original a la hora de exponer sentimientos y actitudes de la vida, porque rompe con los cánones tradicionales, (2) le obsesiona algunos sentimientos como la soledad, el vacío, la vida, la muerte y la tristeza, (3) difumina las fronteras realidad/ficción quedando solo esta última, (4) hay un contraste de sus sentimientos a la hora de comunicar su mundo poético y referencial (alegría/tristeza) y (5) le apasiona lo cósmico y la naturaleza venezolana.

Entretanto, también, Gerbasi sigue abordando asuntos de carácter filosóficos tales como los recuerdos y la naturaleza de la memoria en “Brujo, Visitante y Búho” (p. 31) y “Film de Vaqueros” (p. 51), la melancolía como se vislumbra en “El Taciturno” (p. 13), “Sin Título” (p. 25), “Desierto del Medio Oriente” (p. 49) y “El Solitario” (p. 53), la muerte vista en “La Tumba” (p. 15) y “Mi Cementerio” (p. 17), el amor filial y la soledad apreciado en “Con el Mar” (p. 11), “Compañera” (p. 21), “Sin Título” (p. 23) y “El Solitario” (p. 53), la juventud en “Violetas” (p. 27) y “Muchacha en Bicicleta” (p. 33), el amor a la Patria como en “Los Oriundos del Paraíso” (p. 9) y “Tierra” (p. 29), el ser humano y el universo contemplado en “Algo del Universo” (p. 35), “Muchacha en el Infinito” (p. 37) y “Mujer” (p. 45), la nada y la inmensidad percibida en “Camafeo” (p. 39), “Muchacha en el Infinito” (p. 37) y “Estrella Fugaz” (p. 47), el tiempo como se distingue en “Nevada en el Trópico” (p. 41) y “Venado” (p. 43) y la belleza natural como en “Mujer” (p. 45), “Los Oriundos del Paraíso” (p. 9) y “Tierra” (p. 29).

De la misma forma, Gerbasi rinde tributo a dos asuntos disímiles en esta obra: El ingenio creador griego y la infancia. Con respecto al primero, el poeta exalta la poesía clásica con “De los Mares Griegos” (p. 19) que la percibe como el ápice del ingenio escritural poético que cosechó buenos frutos en la Grecia antigua. Ciertos vocablos se

relacionan con esa poética clásica y vale la pena entresacarlos, tales como Homero, mares, islas y dioses. Solo se resalta la obra del poeta Homero. Sin embargo, el asunto que emerge de este reconocimiento sigue siendo el desconsuelo del poeta reflejado en el paisaje marino.

Y en cuanto al segundo, la infancia y que es acostumbrado en sus libros anteriores, aquí es menos prominente como se puede apreciar en “Film de Vaqueros” (p. 51). Sobre esto, Roldán (2015) constata que la poesía de Gerbasi manifiesta el paso del tiempo en la existencia humana donde se resalta la angustia, soledad y nostalgia producto del devenir personal del poeta con la experiencia vital. Al respecto, Crespo (1993) señala que cuando toca la infancia, es para referirse a la inocencia de lo vivido y lo por vivir. De modo que, al evocar ese asunto, Gerbasi manifiesta quebranto y aislamiento que son rasgos de su posición desde principio a fin del poema; y varios términos lo certifican: Desierto, olvido, solos, partieron y lejano.

En torno a la idea anterior, valga como ejemplo, lo que el propio poeta manifiesta sobre poesía-paisaje en la *Rama del Relámpago* (1953) y contempla que: “El paisaje en que transcurrieron los días de nuestra infancia, especialmente si ésta fue campesina, formó en nosotros el sentimiento de la naturaleza.” (Fundación Vicente Gerbasi, p. s/p)

Y en lo que concierna a la partida de Consuelo, esposa de Gerbasi, quién le dejó un hondo pesar como se testimonia en *Iniciación en la Intemperie* y *Diamante Fúnebre*, evidenciamos en uno de sus poemas de este último texto (“Vacío”, p. 9) que representaba “el gran vacío/donde me estoy hundiendo/con mi vida” y en otro también expresaba que “En tu muerte encontré la soledad” (“Soledad”, p. 17). Y en *Los Oriundos del Paraíso*, mostramos otros poemas con el uso de figuras retóricas e imágenes sensoriales (“Compañera”, “La Tumba” y “Mi Cementerio”) visto así: “En

la soledad uno perdura/como el hombre en el tiempo/de las cuevas.” (“Compañera”, p. 21). Además, esa marcada desolación del poeta, también se revela en “Taciturno” (p. 13) y propone una serie de rasgos que reafirman cómo percibimos un individuo depresivo: envejecimiento, percepción de un desorden temporal, soledad y orfandad.

A raíz de su enlutado corazón, también el poeta pudo presentir su muerte como se elude en estos últimos poemas, porque revela cuál sería el lugar donde le hubiese gustado que sus restos permanecieran, una vez fallecido. Y esto lo hace saber con el brillante uso de la función poética y referencial del lenguaje: “Si alguien elige mi tumba, /verá la selva en una luz azul,” (“La Tumba”, p. 15); “En un sueño/escogí mi tumba/junto a la tumba de Consuelo. (...) donde cada fruta/tenía su propia soledad.” (“Mi Cementerio”, p. 17).

En lo que atañe al poema “Camafeo” (p. 39), seguimos notando el desconsuelo. Tal dolor lo describe como aquella imagen de mujer alegre que se pierde en una nebulosa que se hace profunda y se entierra en la arena, el vacío. La nada se muestra como un espacio de la desolación, la locura y el abismo. Y es que todo eso representa su existencia frente a la pérdida de su esposa, Consuelo.

Partiendo de la idea anterior, aunque Gerbasi está en dolor, celebra a la mujer y esto se reitera en varios poemas como se aprecia en “Mujer”, “Camafeo”, “Muchacha en el Infinito”, “Algo en el Universo”, “Muchacha en Bicicleta”, “Violetas”, “Sin Título” y “Compañera”. Y es que detrás de ello, está el recuerdo de su esposa. Muchos son los epítetos, verbos y sustantivos que usa para describirla y le da un puesto significativo en el universo donde Dios es el centro. Así, podemos revelar que ella es un milagro que dio vida en la tierra, y el poeta la conmemora.

Entonces para conocer el concepto de mujer en Gerbasi, enlistamos algunos vocablos entresacados de sus poemas. Esto con el objeto de identificar la idea que

tuvo el poeta de este ser: mujer, compañera (“Compañera”, p. 21); noche de las flores, noche de la estrella (“Sin Título”, p. 23); infinita, pequeña violeta, bella la juventud, (“Violetas”, p. 27); bella muchacha, suelta cabellera, mueven sus muslos, hunden los pastores en la melancolía, enardecen a los adolescentes, va sobre las ruedas de una bicicleta, melena al aire, bellos senos, muslos que desesperan la noche (“Muchacha en Bicicleta”, p. 33); afán, melena ondula en las constelaciones (“Algo del Universo”, p. 35); muchacha, belleza desnuda, brillando, infinito (“Muchacha en el Infinito”, p. 37); la mujer en el centro y profunda (“Camafeo”, p. 39); bellas, eróticos senos, muslos... olas de mar, olor hipnotiza, labio... rosa húmeda, cabellera, rostro, demencia, fulgor de Dios (“Mujer”, p. 45).

Mencionaremos por otro lado, que cuando hicimos la revisión de cada uno de los poemas en el texto, develamos la presencia de figuras pragmáticas que según Mayoral (1994) y García (2000) poseen una función *referencial* tales como la definición, prosopografía (personificación), pragmatografía (describe objetos y acciones) y sentencia (ofrece verdades profundas o una reflexión); función *enunciativa* (de ficción) como la prosopografía (humanización: atribución de rasgos físicos de un sujeto a algo inanimado), cronografía (tiempo) y topografía (espacio); función *expresiva* del tipo exclamativa (intensifican la expresión de sentimientos o estados de ánimo del hablante), interrogativa (que la usó el poeta para preguntar o para establecer un diálogo con el lector y preguntar por algo); y función *apelativa* del tipo petición (se influye para solicitar algo).

El haber escudriñado el discurso lírico de Gerbasi, nos concedió desentrañar que su enunciado es innovador, porque su visión de mundo es profunda, metafísica, trascendente, onírica. Por tanto, es exquisita. Y es que todo ello, nos proporcionó entender cómo es el pensamiento de Gerbasi (intimista) y su propósito comunicativo a la hora de

exteriorizar sus ideas y sentimientos (poesía vivencial como Gerbasi la definió en *La Rama del Relámpago*, 1953) en algunos poemas elegidos. Precisaremos a continuación, las muestras entresacadas en este otro organizador gráfico.

Cuadro 1. Figuras Pragmáticas.

Función	Figura	Ejemplos
Referencial	Definición	...” ¿Y qué es Canoabo? ¿Quiénes lo hicieron? Lo hicieron los oriundos del Paraíso. (“Los Oriundos del Paraíso”, p. 9)
	Prosopografía	“... Allá toda la vastedad” suena en los montes.” (“Los Oriundos del Paraíso”, p. 9)
	Pragmatografía	...” con una bella muchacha que levanta en la brisa su suelta cabellera.” (“Muchacha en Bicicleta”, p. 33) ...” Y sus muslos son olas del mar. Su olor hipnotiza.” (“Mujer”, p. 45) “En el vasto desierto perdí el camafeo de la alegría.” (“Camafeo”, p. 39) ...” En un parque cercano juegan los niños, cuando Caracas es un infinito bosque de cigarras.” (“Nevada en el Trópico”, p. 41) “El Solitario deambula en una plaza de Chirico mascando un grano de café. (“El Solitario”, p. 53)
	Sentencia	...” Qué bella es la juventud lejos de la muerte” ... (“Violetas”, p. 27)

Enunciativa (De Ficción)	Prosopopeya	<p>La luz que alumbra mi dormitorio sostiene los libros.” (“De los Mares Griegos”, p. 19)</p> <p>“El viento dobla los árboles de la aurora” (“De los Mares Griegos”, p. 19)</p> <p>...” un ave que llora” (“Compañera”, p. 21)</p> <p>...”la melancolía del amor” (“Sin Título”, p. 25)</p> <p>...” y sus muslos que desesperan la noche.” (“Muchacha en Bicicleta”, p. 33)</p> <p>...”la luna mueve una estatua griega.” (“El Solitario”, p. 53)</p>
	Cronografía	<p>“Los oriundos del Paraíso inventaron las orquídeas que mueven el silencio de las horas.” (“Los Oriundos del Paraíso”, p. 9)</p> <p>“En la soledad uno perdura como el hombre en el tiempo de las cuevas.” (“Compañera”, p. 21)</p> <p>“Yo me encontré en la noche de las flores” (“Sin Título”, p. 23)</p> <p>... “Cuántas rústicas noches habrán pasado” (“Mujer”, p. 45)</p> <p>“Cae la estrella fugaz semejante al tiempo de la vida” (“Estrellas Fugaz”, p. 47)</p>
	Topografía	<p>“Ando por las olas del mar, sí, ya de noche, por ese mar de hojas de luna, ...” (“Con el Mar”, p. 11)</p> <p>...” era un camino profundo en un cementerio campestre. (“Mi Cementerio”, p. 17)</p> <p>“Lentas como copos de nieve caen las flores rosadas de los apamates en las avenidas de la ciudad vespertina.” (“Nevada en el Trópico”, p. 41)</p> <p>...” Las montañas encierran a Canoabo en una red de estrellas.” (“Estrella Fugaz”, p. 47)</p>

Expresiva	Exclamación (expresión de sentimientos por parte del yo -poeta-)	“¿Qué lejos de tus labios están las estrellas, rosa húmeda!” (“Mujer”, p. 45)
	Exclamación (expresión de sentimientos por parte del yo -poeta-; no se señala los signos de exclamación, pero se supone que hay un clamor)	“Qué bella es la juventud lejos de la muerte bajo un crepúsculo” (“Violetas”, p. 27)
	Interrogación (dialogisismo)	“¿Y qué es Canoabo? ¿Quiénes lo hicieron? Lo hicieron los Oriundos del Paraíso.” (“Los Oriundos del Paraíso”, p. 9)
	Interrogación (el yo -poeta- pregunta)	“¿Cómo pensar en el astro más lejano? ¿El infinito tiene un comienzo, tiene un fin?” (“Muchacha en el Infinito”, p. 37)
	Interrogación (dialogisismo)	¿Quién oye el ave en la distancia? ¿Quién ve el tiempo? ¿Quién detiene el salto? (“Venado”, p. 43)
	Interrogación (dialogisismo)	“Pasan bellas muchachas. ¿Cuántas rústicas noches habrán pasado bajo faroles de colores en la pradera?” (“Mujer”, p. 45)
Apelativa	Petición	“Si alguien me llama digan que no estoy. (...) Si alguien me llama digan que estoy solo con el mar.” (“Con el Mar”, p. 11)

Fuente: Autor (A partir de Mayoral, 1994 y García, 2000)

Podemos entrever como hallazgos que Vicente Gerbasi utiliza la lengua con corrección, claridad y belleza, puesto que son cualidades elocutivas para favorecen el propósito comunicativo. Desde el punto de vista pragmático del idioma, observamos pues, que este escritor toma en cuenta los principios que normalizan el uso dentro de la situación comunicativa que idea. De allí que los polos opuestos del significado (denotación y connotación) de cada vocablo de su expresión, están muy bien logrados. Y estos lo pone de relieve al identificarse las figuras

pragmáticas tanto ficcionales, referenciales, expresivas y apelativas.

La poesía gerbasiana podríamos caracterizarla así: En su lecho de enfermo, su voz lírica es apesadumbrada, porque presente su desaparición física para hacerle compañía a su amada Consuelo. Y es que el ejercicio de la escritura ante tanta tristeza, se convierte en una vía de escape de su realidad. Por eso, su imaginación vuela entre los distintos recuerdos que atesora casi al punto de verse como sórdida embriaguez.

La expresión lírica es alucinante entre formas y colores que lleva al lector a recrear imágenes propias. Cuando el poeta entra en su mundo imaginario, nos lleva de la mano a recorrer el espacio y el tiempo de su existencia. Pareciera que nos muestra cada uno de los pasos que dio desde su infancia hasta su vejez. En sus revelaciones, las palabras designan, conjugan y atribuyen situaciones, objetos, personas, animales, plantas, cuerpos celestes y de agua, entre otros, visibles e invisibles. Allí entre la niebla, la realidad y la fantasía, se funden. Entonces, nos perdemos entre tantas imágenes y figuras que hacen difícil evadir. Y es que, en ese espacio personal, nos conseguimos con una lucha perenne entre el asombro, la duda, el deseo, las declaraciones, el consejo y las intenciones.

A Modo de Cierre

La lírica gerbasiana es el resultado del huir del tiempo y del espacio real para sumergirnos en un mundo de analogías y de símbolos dentro de la inmensidad y la eternidad como lo hace saber Guzmán (1993). Del mismo modo, Padrón (1993) determina en esta poesía que el conocimiento es producto de los sentidos humanos, de la soledad que da cuenta de la impronta latinoamericana y de la tierra como un espacio amplio para ser nombrado y refundado.

Es de hacer notar que Gerbasi desaparece de manera física, pero su expresión poética lo mantiene vivo en el tiempo y el espacio mediante la comunidad de lectores. En este último libro, él ratifica su desconsuelo ante la partida de su esposa, pero también festeja el paisaje de su país y a la mujer, como si fueran alicientes de su imaginario personal. Entonces, podemos decir que fue coherente en su innovación hasta el fin de su existencia. Su sello personal fue el manejo distintivo de un registro formal en el que la función del lenguaje es la poética.

Al seguir comentando este trabajo particular de Gerbasi, Pérez (2018) comenta que es una lírica de la naturaleza de la tierra

venezolana que se designa a través de los sentidos y donde el trópico se dibuja y desdibuja. Además, su yo poético tiene un habla en plural, con una visión de mundo compleja desde lo existencial y ecológico, pero a la vez es sencilla y clara. Incluyamos lo que él reflexiona en *La Rama del Relámpago* (1953): “El paisaje, o los elementos del paisaje, son expresados en un poema después de un lento proceso en el que intervienen feéricos movimientos del alma y un depurado sentido del lenguaje.” (Fundación Vicente Gerbasi, 2013, p. s/p)

Aunado a ello, su pensamiento es místico y auténtico, porque desnuda su alma ante lo que comunica desde su psique. En esta obra, observamos a plenitud algunos ejemplos de ello que son: “Los oriundos del Paraíso/inventaron las orquídeas/que mueven el silencio de las horas.” (“Los Oriundos del Paraíso”, p. 9); ...” «La Tierra/y esta geografía venezolana,/con el Orinoco/y sus meandros,/con los Llanos y los Andes,/con el Mar Caribe y las estrellas,/son de Vicente Gerbasi»”. (“Tierra”, p. 29).

Inclusive, Gerbasi exhibe una actitud intimista con una postura subjetivo-afectiva, ya que no pretende mostrar a personas, animales, plantas o conceptos abstractos tal y como son, sino que considera algunos de estos relacionados con la expresión de su estado de ánimo. También, evidenciamos un mensaje lírico cargado de figuras retóricas que seducen y dan cuenta de un realismo mágico. Es decir, la naturaleza venezolana vista por él es aquella que fue analizada, imaginada y reinventada por medio del deslumbramiento y la emoción que se puede apreciar en la creación de imágenes idealizadas como si fueran fenómenos oníricos como propone Granés (2022).

Agrega Lovera (1998) que cuando se está frente al mundo gerbasiano, se trata de un hecho mágico. Del mismo modo, el propio poeta define así al realismo mágico como toda aquella realidad observada que está impregnada de misterio, magia

y encantamiento como lo hace saber este investigador. Por supuesto, en una entrevista que Hernández (1992) le hiciera a Gerbasi, aseguraba que su trabajo poético estaba relacionado con la naturaleza, porque había nacido en el campo y que su esencia como humano era la tierra misma. Y al mismo tiempo, asentía al expresar que, al apreciar a la naturaleza, también se está delante de la propia alma que es ingenio de Dios. Por tanto, esto nos queda claro hasta ahora con los fragmentos que se han plasmado aquí sobre poesía-naturaleza descritos en *La Rama del Relámpago* (Fundación Vicente Gerbasi, 2013).

Por otro lado, Pulido (1983) le hizo una entrevista a Gerbasi y precisó que su poesía tenía rasgos modernistas y que, en esta, Venezuela está presente como se pudo apreciar al elaborar este comentario del libro “Los Oriundos del Paraíso” que aquí se deslía. Asimismo, constató que su lírica es el resultado de la inspiración y levitación, a partir de experiencias, vivencias, recuerdos, sensaciones, emociones y reflexiones. Aunado a ello, destacó que era una persona depresiva, puesto que su estado de ánimo pasaba muy fácilmente de la alegría a la tristeza, lo que le facilitó el crear con ese halo de pesadumbre, misterio.

Sin duda, el texto que hemos comentado es un elogio a la tierra venezolana donde vivió el poeta Gerbasi. En este, se subrayan sus vivencias y tristezas, así como miedos y angustias. En atención a los temas filosóficos ubicados, están: La melancolía, la soledad, la muerte, los recuerdos de la infancia y juventud, la amistad, el amor filial, el ser humano, el Cosmo, la nada, la inmensidad, la fugacidad, el tiempo y la belleza natural.

Antes bien, hemos venido anunciando que este producto es una exaltación de Venezuela, pero también incluye la fascinación por la mujer. Y desde el punto de vista simbólico ambas comparten el don de la vida, la fertilidad y la belleza en un espacio cíclico.

Por supuesto, a partir del análisis léxico-semántico, pudimos localizar distintos campos semánticos como “naturaleza”, “oscuridad/claridad”, “tiempo/espacio”, “sentimientos”, “vida/muerte” y “elementos cósmicos”. En fin, todos ellos lograron establecer una atmósfera particular en el que los sentimientos y actitudes de Gerbasi están casi a flor de piel en temas como la geografía venezolana, la juventud en la mujer, el misterio del Cosmo, la muerte y el dolor humano.

Cobra importancia las figuras de pensamiento usadas por Gerbasi y entre ellas, hallamos las *referenciales* (definición, prosopografía, pragmatografía y sentencia), *enunciativas de ficción* (prosopopeya, topografía y cronografía), *expresivas* (exclamación e interrogación) y *apelativa* (petición). Con ello, develamos que el poeta utilizó variedad de recursos para lograr una expresión de sentimientos coherentes a su estado de ánimo, pero a veces tan contradictorios como experimentar el quebranto por la reciente muerte de su compañera de vida, el estar frente a la atracción por la mujer, la vitalidad de la juventud, la admiración del paisaje venezolano o la inmensidad del universo. Aquí está lo humano de Gerbasi.

Por último, y no menos relevante, resaltamos la valiosa colaboración prestada por los funcionarios del Centro Cultural de Riohacha del Banco de la República en La Guajira colombiana, así como los de la Biblioteca Luis Ángel Arango en la ciudad de Bogotá, capital de la República de Colombia para la redacción de este texto, a través del préstamo de la obra en análisis, puesto que, sin ello, no hubiésemos podido llevar a cabo este modesto estudio.

Referencias bibliográficas:

Araus, M., Esgueva, M., García-Page, M., Cuesta, P., Deza, A., Estévez, Á., Andión, M. y Ruiz-Va, P. (2013). *Introducción a la lengua española*. Madrid-España. Centro de Estudios

- Ramón Areces.
- Bello, F. (1997). *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Barcelona-España: Paidós.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (7ª. ed.). Ciudad de México-México: Porrúa.
- Chazarreta, Daniela. (2016). *El paisaje en la poesía latinoamericana: Vicente Gerbasi y la selva venezolana*. [Memoria de Investigación en línea]. Disponible: <https://www.artes.unne.edu.ar/documentos/Extension/Paisajes%20Culturales/EJE%201/6-CHAZARRETA.pdf> [Consulta: 2025, Julio 01]
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos* (A. Rodríguez, Trad.) [Dictionnaire des symboles]. Barcelona-España. Herder. (Trabajo original publicado en 1969)
- Corrales, W. y Miquelena, T. (2018). *Venezuela, vértigo y futuro*. Caracas-Venezuela: Dahbar/Cyngular Asesoría 357.
- Crespo, Luis. (1993, Enero 10). Flor bicéfala en *Bajo Palabra* del *Diario de Caracas*. [Encartable en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/bajo%20palabra%2010-1-1993.pdf> [Consulta: 2025, Noviembre 28]
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. (Trad. M. Jurado) [How to read a poem]. Madrid-España: Akal. (Trabajo original publicado en 2007)
- Escandell, M. (2008). *Introducción a la pragmática*. Barcelona-España. Ariel.
- Fernández, V. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Buenos Aires-Argentina: Albricias.
- Fundación Vicente Gerbasi. (2013). *La rama del relámpago*. [Fragmentos en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/cuentos/larama.htm> [Consulta: 2025, Diciembre 25]
- García, J. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid-España: Arco/Libros.
- Gerbasi, V. (1990). *Antología poética*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Latinoamericana.
- Gerbasi, V. (1994). *Oriundos del paraíso*. Caracas-Venezuela. Monte Ávila Latinoamericana.
- Granés, C. (2022). *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*. Barcelona-España: Taurus.
- Guzmán, Patricia. (1993, Enero 10). Gerbasi el vidente en *Bajo Palabra* del *Diario de Caracas*. [Encartable en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/bajo%20palabra%2010-1-1993.pdf> [Consulta: 2025, Noviembre 28]
- Hernández, Enrique. (1993, Enero 20). La aventura del hombre y de la palabra en *Magazín Dominical* de *El Espectador*. [Encartable en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/el%20espectador%20de%20bogot%C3%A1%2031%20de%20enero%20de%201993.pdf> [Consulta: 2026, Enero 8]
- Hernández, Enrique. (1992, Diciembre 29). La aventura del hombre y de la palabra en *Especial* del *Diario de Caracas*. [Artículo en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/el%20especial%20de%20caracas%2029%20diciembre%201992.pdf>

- vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/el%20diario%20de%20caracas%2029-12-1992%20especial_jpg.pdf [Consulta: 2025, Diciembre 1]
- Lovera, Roberto. (1998, Noviembre 18). Taller crítico. Poemas de Vicente Gerbasi en *El Globo*. [Artículo en línea]. Disponible: https://www.vicentegerbasi.net/recortes/1998/poemas%20de%20vicente%20gerbasi%20lovera%20de%20sola_jpg.pdf [Consulta: 2025, Noviembre 29]
- Luján, Á. (1999). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid-España: Síntesis.
- Mayoral, J. (1994). Figuras retóricas. Madrid-España: Síntesis.
- Méndez, José. (2021). *Vicente Gerbasi, la iluminación de la visión poética*. [Artículo en línea]. Disponible: <https://peakd.com/hive-179291/@josemalavem/vicente-gerbasi-la-merianidad-de-la-vison-poetica> [Consulta: 2025, Mayo 03]
- Muñoz, M. (1999). *La polisemia léxica*. Cádiz-España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Padrón, Leonardo. (1993, Enero 10). El habitante de los sentidos en *Bajo Palabra* del *Diario de Caracas*. [Encartable en línea]. Disponible: <https://www.vicentegerbasi.net/recortes/necrologias/bajo%20palabra%2010-1-1993.pdf> [Consulta: 2025, Noviembre 28]
- Padrón, Leonardo. (1989, Febrero 19). Los ojos del mundo en *Papel Literario* de *El Nacional*. [Artículo en línea]. Disponible: https://www.vicentegerbasi.net/recortes/1989/los%20ojos%20del%20mundo_jpg.pdf [Consulta: 2026, Enero 7]
- Pérez, C. (2018). *Vicente Gerbasi. "Relámpago extasiado entre dos noches"*. Caracas-Venezuela: Fundación El Perro y La Rana.
- Pulido, José. (1983, Junio 2). Setenta años de regalo para la poesía nacional en *El Nacional*. Disponible: https://www.vicentegerbasi.net/recortes/1983/setenta%20anos%20de%20regalo%20para%20la%20poesia%20nacional%202-6-83_jpg.pdf [Consulta: 2025, Diciembre 1]
- Roldán, Sabrina. (2015). *La playa espacio poético en la poesía de Vicente Gerbasi*. [Artículo en línea]. Disponible: https://www.academia.edu/121854409/La_playa_espacio_po%C3%A9tico_en_la_poes%C3%ADa_de_Vicente_Gerbasi [Consulta: 2025, Mayo 03]
- Solano, S. y Ramírez, J. (2016). *Análisis e interpretación de textos literarios*. Heredia-Costa Rica: Universidad Nacional.
- Tepedino, Nelson. (1990, Noviembre). Vicente Gerbasi: El fulgor y el silencio. *Revista SIC* 1 (529), pp. 412-413. [Artículo en línea]. Disponible: https://gumiteca.org/PDF/SIC1990529_412-413.pdf [Consulta: 2025, Mayo 04]
- Todorov, T. (1981). Introducción a la literatura fantástica (2ª. ed.). (S. Delpy, Trad.) [Introduction a la littérature fantastique]. México-México: Premia. (Trabajo original publicado en 1980)
- Todorov, T. (1992). *Simbolismo e interpretación* (2ª. ed.). (C. Lemoine y M. Russotto, Trads.) [Symbolisme et Interpretation]. Caracas-Venezuela: Monte Ávila. (Trabajo original publicado en 1982)



LA ESCRITURA LÚDICA Y EL TAROT EN ITALO CALVINO. AZAR Y NARRATIVA EN *EL CASTILLO DE LOS DESTINOS CRUZADOS*

LUDIC WRITING AND THE TAROT IN ITALO CALVINO. CHANCE AND NARRATIVE IN *THE CASTLE OF CROSSED DESTINIES*

Guzmán Toro, Fernando José*
Universidad del Zulia
Venezuela

Resumen

Este artículo analiza *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino como una obra literaria fundamentada en la escritura lúdica y la semiótica visual del tarot. Se examina cómo Calvino trasciende el uso adivinatorio tradicional del tarot para transformarlo en un sistema de signos narrativos, caracterizado porque las 78 cartas (arcanos mayores y menores) operan como unidades semióticas polisémicas que combinadas por el azar, generan estructuras ficcionales. El castillo de los destinos cruzados no es solo un juego literario, sino una reflexión profunda sobre los límites de la creación, el potencial infinito de la imaginación y el diálogo entre lo icónico y lo verbal en la construcción del sentido narrativo.

Palabras clave: Calvino, castillo, semiótica, tarot, arcano.

Abstract

This article examines Italo Calvino's *The Castle of Crossed Destinies* as a literary work based on ludic writing and the visual semiotics of the tarot. It explores how Calvino transcends the traditional divinatory use of the tarot, transforming it into a narrative sign system in which the 78 cards (major and minor arcana) operate as polysemous semiotic units which, combined by chance, generate fictional structures. The Castle of Crossed Destinies is thus not merely a literary game but a profound reflection on the limits of creation, the infinite potential of imagination and the dialogue between the iconic and the verbal in the construction of meaning.

Keywords: Calvino, castle, semiotics, tarot, arcana

*Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía. Licenciado en Letras y Magíster en Letras. Médico cirujano. Profesor Titular de la Facultad de Medicina jubilado de la Universidad del Zulia. Código Orcid: 0000-0002-8421-9610 / Correo: ferguztoro1@gmail.com

Finalizado: Zulia, Enero-2025 / **Revisado:** Marzo-2025 / **Aceptado:** Junio-2025

La semiótica es el estudio de los signos y tradicionalmente era una disciplina relacionada con la práctica médica y representa un lenguaje de la medicina clínica, que transforma lo que siente el paciente y los signos que observa el médico en un diagnóstico; una característica de los signos verbales y no verbales según la tradición escolástica, es que no sólo se pueden percibir directamente, sino que permite establecer otras conexiones o vínculos expresados en la fórmula medieval *aliquid stat pro aliquo* que se traduce del latín como algo que representa a otra cosa (Semetsky, 2013, p.1).

La semiótica a diferencia de la lingüística que estaría restringida a la palabra, se vincularía con un proceso comunicativo, interactivo, dinámico, que es origen de significados no necesariamente unívocos; las imágenes se corresponderían con signos y una imagen mental sería una representación que permitiría conceptualizar, comprender y crear significados.

Inna Semetsky (2010a) considera que la lectura de las imágenes de las cartas del tarot facilita la posibilidad de acceso a contenidos del inconsciente a través de la interpretación de los significados de las cartas del tarot, que permitiría a través de la imaginación, la creación de una narrativa.

Las imágenes del tarot configurarían un sistema de signos, cuya combinación constituye los caracteres verbales extralingüísticos de un lenguaje mental y la información codificada en el conjunto de imágenes, se estructura en una combinatoria dependiente del azar y puede ser decodificada; en una lectura de tarot, los significados son narrados e interpretados y permite que la información del texto pictórico sea accesible a la conciencia (Inna Semetsky, 2010a, p.529).

Las 78 cartas del tarot se denominan tradicionalmente arcanos, palabra que deriva del latín *arca* que significa un cofre que guarda secretos no revelados y que son necesarios develar. Los naipes conformarían

un sistema semiótico visual que se puede leer de una manera análoga a un texto cuyas reglas sintácticas y semánticas paralelas a un código formal, permiten una aproximación a una decodificación de las imágenes del tarot (Semetsky, 2010a, p.534).

La taromancia se define como una rama de la adivinación que se fundamenta en el significado simbólico de cada carta del tarot, que es interpretada según el tema o propósito de la lectura que en Italo Calvino es la creación literaria y las historias que surgen de la interpretación de las imágenes, permitirían una lectura de una manera similar a un texto escrito; las imágenes de las cartas del tarot son polisémicas y cambian su significado según el contexto, que en *El castillo de los destinos cruzados* se relaciona con los vínculos que establecen las cartas en una lectura del tarot y la posibilidad de una diversidad de interpretaciones alternas que le otorgarían a la obra un carácter dinámico.

Las imágenes de los 22 arcanos mayores representarían los arquetipos junguianos del inconsciente colectivo y las 56 cartas conocidas como arcanos menores, representarían una diversidad de experiencias y comportamientos que incorporan sentimientos, emociones, deseos y creencias (Semetsky, 2010b, p.206).

Un gran número de las cartas del tarot están representadas por la imagen de una persona en diferentes contextos y sus significados estarían codificados, no de una manera fija o unívoca sino dinámica, que trasciende cualquier convención. Los arquetipos representarían símbolos de transformación que permitirían una transición de contenidos del inconsciente a la conciencia e Italo Calvino, transformaría esos significados implícitos u ocultos en literatura en *El castillo de los destinos cruzados*.

Italo Calvino trascendería una racionalidad instrumental reduccionista que vincula al tarot con lo místico e irracional, que sería expresión de una percepción estereotipada del tarot, que la vincula con

un recurso de adivinación que es propio de la cultura popular; las imágenes del tarot se asocian con arquetipos que un intérprete trata de develar, como sucede en la lectura de un texto que es revelado a través de la palabra o el signo lingüístico.

La interpretación de las imágenes de las cartas del tarot y su combinatoria, permitirían narrativas que expresan sentimientos, hábitos, comportamientos, que Italo Calvino utiliza como un código narrativo y las imágenes se corresponderían con unidades mínimas narrativas que permitirían la configuración de un relato.

Existiría la posibilidad de considerar que Italo Calvino al involucrar en su narrativa a las cartas del tarot, reduciría el texto a una especie de elementos prefabricados; sin embargo, existiría una relación entre las interpretaciones que surgen de las lecturas de las imágenes presentes en los naipes con el repertorio de las dinámicas involucradas con la ficción que incluyen las dialécticas: vida-muerte, amor-odio, alegría-tristeza, que también serían expresión de una combinatoria de una diversidad de situaciones y conflictos.

Las cartas del tarot como parte del código narrativo en *El castillo de los destinos cruzados* permitiría una diversidad de combinaciones y el escritor sería similar al mago de la carta número I, quien coloca sobre una mesa una diversidad de objetos que permiten la creación de una obra literaria.

Un elemento que está presente en Ítalo Calvino, es la presencia de lo lúdico en su escritura y una de las características de su obra literaria, no necesariamente reside en cuestionar los cánones estéticos y el código de los significados establecidos (Sánchez, 2000, p.175).

Ítalo Calvino plantea, la posibilidad a través de su obra literaria de aproximarse a nuevas alternativas en la génesis de mundos ficcionales; un ejemplo de sus procedimientos no necesariamente literarios vinculados a lo lúdico y al azar, se relacionan con una

combinatoria dependiente de la incertidumbre y que Ítalo Calvino denominará la máquina narrativa.

En el año de publicación de la obra *El castillo de los destinos cruzados*, Italo Calvino formaba parte de *Oulipo*, que planteaba la importancia y la posibilidad de nuevas técnicas en la literatura; Calvino se unió al grupo Oulipo en los años setenta, que es un acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle* o *Taller de literatura potencial*, que surge en París asociado a la influencia de Raymond Queneau y al matemático Francois Le Lionnais.

Oulipo se relaciona con dos tendencias: una analítica que trabaja en obras y creaciones del pasado y una sintética que tendría el objetivo de indagar en nuevas tendencias de interpretación de la obra literaria; Italo Calvino influenciado por Raymond Queneau manifestaría interés en vincular a las matemáticas y los patrones combinatorios derivados del azar con la literatura (Macho, 2026,p.130).

Una de las características de *Oulipo* es su tendencia a considerar a la literatura como un laberinto, cuya diversidad de signos deben ser descifrados por el lector y las cartas del tarot como parte del código narrativo en *El castillo de los destinos cruzados*, permitiría una diversidad de combinaciones.

El texto en *El castillo de los destinos cruzados* se correspondería con una interpretación o lectura de las cartas del tarot que no es rígida, debido a que existiría la posibilidad de lecturas alternas.

El castillo de los destinos cruzados consta de dos textos que se complementan e incluyen: *El castillo de los destinos cruzados* y *La taberna de los destinos cruzados*, que evocan a *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer o al *Decamerón* de Bocaccio y sus personajes extraviados en un bosque, narran sus experiencias mediante la utilización de las cartas del tarot como un código narrativo.

El narrador se reúne con los personajes alrededor de una mesa en cuya superficie se encuentra un mazo de cartas de tarot y a través de las imágenes impresas en los naipes, se comienzan a narrar historias.

En *El castillo de los destinos cruzados*, el mazo de cartas utilizado es el de Vicente Sforza y en *La taberna de los destinos cruzados*, el tarot de Marsella. El tarot de Sforza se cree que fue elaborado entre 1432 año del matrimonio de Francesco Sforza con Bianca María Visconti que unió a ambas familias y 1466, que se corresponde con la fecha de muerte del duque de Sforza y el tarot de Marsella vinculado a Court de Gebelin, que pertenece a la fábrica de barajas de la viuda Toulon que existió en Marsella de 1750 a 1755 (Salas, 1992, p.27-37).

La literatura establece en *El castillo de los destinos cruzados* una relación con lo lúdico y el azar vinculado con el tarot y las imágenes de los arcanos mayores y menores de las cartas, permitirían la construcción de diferentes historias; es interesante reflexionar acerca del vínculo existente entre el tarot y el viaje, que comenzaría con el naipe número 0, *El loco*, que permitiría aproximarse a diferentes personajes y espacios, con la posibilidad de combinar diferentes relatos asociados a las imágenes, en una especie de recorrido simbólico.

Este procedimiento narrativo que incluye un vínculo entre lo lúdico, lo simbólico y la literatura, no fue un procedimiento sencillo para Calvino, debido a que en la construcción de esas historias, quedaban incluidas cartas del tarot no esenciales y se excluían cartas que consideraba fundamentales.

La incorporación del azar implicaría que serían infinitas las posibilidades para construir un relato que dependería de las diferentes alternativas que pueden surgir de la combinatoria al seleccionar las cartas y de su interpretación, así como de los complejos e imprevisibles vínculos que se pueden establecer entre los diferentes naipes del tarot.

Las sintaxis del relato estaría muy influenciada por el azar e Italo Calvino tomaría esta idea de Paolo Fabri quien en el año 1961 presentaría una ponencia sobre *El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas*.

Empecé con el tarot de Marsella, tratando de disponer las cartas de modo que se presentaran como escenas sucesivas de un relato pictográfico. (Calvino; 1999: 11).

Existirían diferencias entre *El castillo de los destinos cruzados* y *La taberna de los destinos cruzados*, caracterizadas por una interpretación lineal de las cartas en *El castillo de los destinos cruzados* a diferencia de *La taberna de los destinos cruzados*, en cuya interpretación Italo Calvino asume una mayor libertad.

El castillo de los destinos cruzados comienza con un relato titulado *El castillo* y es como si el narrador pretendiese ubicar su obra en un determinado espacio, en un determinado lugar.

En medio de un espeso bosque, un castillo ofrecía refugio a todos aquellos a los que la noche sorprendía en camino: damas y caballeros, séquitos reales y simples viandantes. (Calvino, 1999, p. 19)

En los espacios se percibe una sensación de caos y desorden, que el narrador compara a una posada donde personas que no se conocen, de condiciones y países diferentes conviven en una misma noche (Calvino, 1999, p. 20).

El posadero colocó sobre una mesa una baraja de naipes; sin embargo, al observarla en detalle, correspondía a unas cartas del tarot, que se caracterizaban porque eran más grandes que las barajas de jugar o de aquellas con las cuales las gitanas predecían el futuro y en esas imágenes, se percibían diferentes figuras que incluían a reyes, caballeros, reinas, princesas, vestidos con magnificencia.

Existían dudas entre los presentes acerca del uso de las cartas, si emplearlas para iniciar

una partida o interrogarse acerca del porvenir; uno de los comensales recogió las cartas, no las juntó, ni la mezcló y simplemente a través de las imágenes comenzó a contar historias.

Los relatos que surgen se vinculan con el azar y con la distribución de las imágenes de las cartas del tarot; uno de esos relatos es la *Historia del ingrato castigado* y comienza con la figura del caballero de copas que se personifica en un joven rubio quien ostenta una capa refulgente. Aparece otro personaje que es el rey de oros que representaba a una persona de mayor edad y que se vinculaba con la representación de un padre fallecido de quien el joven obtuvo una importante herencia.

El joven sale en un largo viaje y la aparición de la carta *El colgado*, se vincularía con una situación desagradable e imprevisible, que está presente cuando el caballero es despojado por un bandolero de sus pertenencias y lo deja colgado en una rama balanceándose cabeza abajo.

La carta de *La Templanza* se relaciona con la armonía y el equilibrio, que está presente en una muchacha que aparece de improviso, ayuda al joven y la siguiente carta es el as de copas, que se asocia con una atracción que surge de inmediato y que trasciende la gratitud.

Era previsible que entre los dos jóvenes prendiera un sentimiento que trascendía la gratitud (por una parte) y la compasión (por otra), y que este sentimiento encontrara enseguida un modo de expresarse-con la complicidad de la sombra del bosque- en un abrazo sobre la hierba de los prados (Calvino, 1999, p. 25).

La presencia del siete de bastos implica la ruptura del idilio y luego aparecen nuevas cartas como *La Emperatriz* y el ocho de copas, que se vinculan con la esposa que el joven buscaba y que provenía de una prominente familia; la aparición de un caballero de espadas con uniforme y a caballo es expresión de una situación imprevista y luego en la lectura aparece la carta *El sol*.

La muchacha del bosque que ayudó al joven se sentía ofendida por su abandono y aparece en la lectura como una amazona a caballo, como una guerrera y esa ofensa equivalía a un desprecio a Cibeles, la diosa a quien estaba consagrado el bosque; la última carta del relato es el ocho de espadas y un grupo de seguidoras de Cibeles se abalanza sobre el joven y lo asesinan.

Historia del alquimista que vendió su alma se inicia con el as de copas y *La Papisa*. El as de copas se vincula con una fuente y la hipótesis del narrador es que se relaciona con la fuente de la vida uno de los objetivos supremos de la búsqueda del alquimista y su pasión no necesariamente es el amor, a pesar de que el as de copas se corresponde con un símbolo amoroso, sino con la manipulación de los elementos; el alquimista se encontrará en la lectura de las cartas con el arcano número I que es el prestidigitador, *El mago*, quien manipula alambiques y retortas.

El alquimista le pregunta al charlatán acerca del secreto para conseguir oro y aparece el naipe del dos de oros que sugiere una compra venta y la carta de *El Diablo*, que vincula al charlatán con el viejo príncipe de las ambigüedades, el doctor Fausto.

El cinco de copas establece una relación con el secreto alquímico que el diablo revela a Fausto y *La rueda de la fortuna*, la carta número X, con una inesperada fortuna que le sonreirá a Fausto como consecuencia del pacto.

Podría darme el secreto del oro, le habría preguntado al charlatán.

¿Qué quieres a cambio?

La respuesta que el grupo presentía era que el alma; sin embargo surge la carta del diablo, ¡El alma!- había respondido pues, Mefistófeles. (Calvino, 1999, p. 34).

El relato *Historia de la novia condenada*, comienza con la sota de espadas y aparecen otras cartas que incluyen un siete y una reina de espadas, que eran difíciles de interpretar;

el narrador expresa su desacierto ante la diversidad de historias que pueden surgir de los naipes del tarot y algunos participantes se deleitan en ciertas combinaciones.

Un soldado extraviado se encuentra con una joven errante quien lleva un cirio encendido y en la lectura del tarot aparecen dos cartas, el siete y la reina de espadas; Klaus Bergman (1996) al referirse a la carta el siete de espadas considera que está representada con una espada que cruza a las otras seis espadas por el centro, con la empuñadura hacia abajo, que simboliza a las fuerzas del inconsciente sometidas a una acción exterior y el acero del centro a la voluntad de poder.

La reina de espadas se vincula con el poder y su espada es sinónimo de justicia; el hecho de encontrarse la reina sentada, expresaría calma y pasividad como el personaje de *la Historia de la novia condenada*, quien está comprometida con un individuo a quien aborrece. La joven implora ayuda al soldado y aparecen las cartas: el dos de bastos, el ocho de oros y el seis de copas. “Tu cortesía merece una recompensa-debía haber dicho la mujer del bosque –. Escoge el premio que prefieras: puedo darte la riqueza, o bien... Puedo ser tuya” (Calvino, 1999, p.38).

Al continuar con la interpretación de las cartas, el narrador destaca que se produjo una transfiguración del rostro hermoso de la joven a una calavera que se vincularía con la carta número XIII de *La muerte* que al relacionarla con los sentimientos de amor y del afecto, su significado evocaría un enamoramiento imposible, asociado a la tragedia y del espesor del bosque, aparece el prometido quien se la lleva bajo tierra.

El arcano número XIII, *La muerte*, también está presente en *El castillo de los destinos cruzados* en el siguiente relato *Historia de un ladrón de sepulcros* y una pregunta que se hace el narrador, es la relación entre la sota de oros quien viste con un sombrero de ala ancha y el arcano vinculado con Tánatos .

El joven era un ladrón de sepulcros quien deambulaba por cementerios en la búsqueda de personajes ilustres como un papa; una de las cartas vinculadas con el relato es la de *El juicio* que representa a un ángel que toca una trompeta que abre las tumbas, interpretada por el narrador, como una visión del ladrón de sepulcros desde arriba.

La carta número XX, *El juicio*, simboliza la expiación y al final de sus días, los individuos serán juzgados por sus buenas y malas acciones. Al ladrón de sepulcros se le aparece un joven representado en el caballero de espadas, quien pregunta si prefiere la riqueza representada en el palo de oros, la fuerza en la espada o la sabiduría en las copas. El joven elige la riqueza y la respuesta del arcángel fue el palo de bastos; se produce una caída de ramas quebradas y el ladrón se precipita en el medio del bosque.

En *Historia de Orlando loco de amor*, las cartas forman sobre una mesa un cuadrado cerrado con una ventana vacía en el centro. Aparece el rey de espadas, que es la representación de un guerrero con un pasado belicoso y la carta del diez de espadas es expresión de la capacidad de elección que tiene el ser humano de tomar sus propias decisiones.

Orlando, simbolizado en el rey de espadas entra en batalla. Se escucha el sonido de las trompetas y las lanzas que vuelan en pedazos; la carta de la reina de espadas se asocia con una maga venida del Catay y de quien Orlando está enamorado. El relato adopta el mito clásico de Orlando furioso de Ludovico Ariosto, que narra su pasión no correspondida por Angélica; el diez de bastos es la representación del bosque que se opone al avance del héroe, quien abandona el campo de batalla en búsqueda de Angélica. “¡El bosque del amor, Orlando, no es lugar para ti! Vas siguiendo a un enemigo de cuyas insidias no hay escudo que te proteja ¡Olvidate de Angélica! ¡Vuelve!” (Calvino, 1999, p.46)”.

Orlando ignora las advertencias y la siguiente carta es *El carro*, conducido por una mujer vestida de maga o de soberana oriental, quien sujeta las riendas de dos caballos alados; el favorito de Angélica no era Orlando, sino un joven representado en la sota de bastos. Las dos cartas finales de la tirada del tarot son *La justicia* y *El colgado*, que es la expresión del héroe colgado cabeza abajo.

Una de las características de la ficción para Lubomir Dolezel (1997) es que se vincula con mundos posibles que trascienden la imitación del mundo real y aunque no excluye los mundos ficcionales análogos al mundo real, incluiría mundos fantásticos apartados o contradictorios con la realidad.

No existiría desde la perspectiva de Dolezel una justificación para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo realista y otra para las ficciones que tienen un carácter fantástico.

Leibniz suponía que los mundos posibles tendrían una existencia trascendental y el escritor a través de la imaginación o el azar como en *El castillo de los destinos cruzados* a través de las cartas del tarot, tendrían acceso a esos mundos de una manera similar al científico que explora micromundos invisibles a través del microscopio.

Una de las características de la ficción es que se vincula con mundos posibles que trascenderían la imitación del mundo real y aunque no excluye los mundos ficcionales con analogías con la realidad, incluiría mundos fantásticos contradictorios (Dolezel, 1997, p.80).

El mito se transformaría en un mediador que permite la creación de mundos ficcionales, que se vinculan no sólo con una narración extraordinaria, sino que reflejan preocupaciones humanas específicas que incluyen contradicciones entre los deseos, motivaciones, situaciones, conflictos, dilemas como sucede en Orlando, entre sus obligaciones morales como guerrero y el deseo por la mujer amada.

La carta de *La justicia* implicaría un equilibrio entre el ego y el inconsciente, entre la racionalidad y la irracionalidad y la inclinación hacia un lado u otro de la balanza, puede traer como consecuencia resultados opuestos.

El abandono del campo de batalla por parte del guerrero y el viaje a través del bosque del amor, tendría su expresión en la carta *El colgado*, que antecede al naipe número XIII que es *La muerte*.

La última carta, *El colgado*, es la expresión de una vida en suspenso y de una transición que en el relato *Historia de Orlando loco de amor*, oscila entre dos extremos, la vida y la muerte; el naipe *El colgado* es una carta relacionada con el sacrificio y la abnegación, cuyo resultado en la narración es un sacrificio inútil cuyo resultado es la muerte.

El relato *Historia de Orlando loco de amor* se vincula con el siguiente texto de *El castillo de los destinos cruzados* titulado *Historia de Astolfo en la luna*, que es el personaje quien logra recuperar la razón de Orlando.

El Rey Carlos llama a Astolfo a la mesa y aparece en la lectura la carta de *El Loco* que se relaciona con la pérdida de la razón de Orlando, quien poseído, corre por los bosques cubiertos de plumas de pájaro y sólo responde al canto de las aves; la carta de *Los enamorados* también establece relación con la locura de Orlando vinculada con las pasiones desencadenadas por *Eros*. “Eros, Dios pagano, que cuanto más se reprime más devastador es” (Calvino, 1999, p.52).

La carta de *El mundo* se corresponde en la lectura, con una ciudad fortificada asediada por los sarracenos. Astolfo sería el encargado de buscar el juicio perdido de Orlando y la carta *El ermitaño*, sería la expresión del mago Merlín a quien se dirige Astolfo, para lograr encontrar la razón perdida de Orlando.

La carta de *El juicio* indica la ascensión de Astolfo a la luna, que conserva en un

depósito las historias no vividas y los pensamientos que se desvanecen; *El juicio* es una carta que significa renovación, renacimiento, regeneración y un abandono de las pasiones como sucederá con Orlando, que le permitirá recuperar la cordura.

El ascenso a la luna en la lectura se representa en el arcano número VII, *El carro*, que indica una superación de adversidades y Astolfo será el encargado de iniciar un viaje, que tendrá como objetivo la recuperación del juicio perdido de Orlando.

Matteo María Boiardo escribirá la obra inconclusa Orlando enamorado, que es la historia que narra el enamoramiento del caballero Orlando de una hermosa mujer pagana y realiza diferentes proezas para conseguir su amor; Ludovico Ariosto continuará la obra conocida como Orlando furioso, que es un poema que hace referencia a la pérdida del juicio del caballero, al conocer que su amada Angélica se ha casado con Medoro, un soldado moro de quien se ha enamorado

En *La taberna de los destinos cruzados* surgen las historias en un espacio de semioscuridad, que permite percibir a través de las velas algunos colores que incluyen amarillos, azules y por intermedio de la combinatoria de esas imágenes, existe la posibilidad de contar nuevas historias. “Nada combina con nada, y nos arrebatamos las cartas de las manos y las desparramamos sobre la mesa” (Calvino, 1999, p. 69).

El narrador no puede articular palabra y es incapaz de percibir las voces de las demás personas; las imágenes de las cartas del tarot de Marsella, son el mecanismo para narrar las historias que surgen del azar de la combinación de las cartas.

En *Historia de un indeciso*, uno de los miembros del grupo selecciona una carta y la primera es el caballero de copas cuyo corcel es la representación de la fuerza y de la energía vital; lleva en la palma de la mano una copa que se mantiene en equilibrio y toma las riendas del caballo con la punta de

los dedos, en una actitud vacilante, que se transmite al caballo, que no apoya los cascos sobre el suelo.

La carta número VI de *Los enamorados* es una carta vinculada con el mito de Psique y Eros; en el naípe aparece un hombre entre dos mujeres, que se vincula a conflictos de carácter sentimental, rivalidades amorosas, que están asociadas con la siguiente carta de la lectura que es la número VII, *El carro*, representada por un carruaje impulsado por dos caballos, uno blanco y uno negro.

La sucesiva carta es el dos de bastos, que es un naípe que representa el equilibrio y la equidad; sin embargo, también pudiese tener una connotación negativa o conflictiva, al asociarse con un cruce de caminos y la necesidad de tomar una decisión acerca del sendero a transitar.

La carta de la sota de oros está representada por un joven, quien sostiene en su mano derecha una moneda de oro, que la tira al aire para decidir entre dos opciones o posibilidades, cara o cruz.

Las cartas de *La luna*, *La torre* y *El diablo*, son expresión de la presencia de conflictos y caos. *El diablo* no sólo es una representación de lo que divide, sino de una energía vital aprisionada que puede irrumpir en cualquier momento; cartas como el dos de bastos que está asociada a un cruce de caminos o el dos de espada, representan una carencia de acción, como consecuencia de la duda, vinculada con la necesidad de tomar una decisión, que sería una expresión de la polisemia o la diversidad de significados de las otras cartas asociadas a la lectura como el arcano mayor *El carro*, cuyos corceles, uno blanco y otro negro, se asocian a la necesidad de una toma de decisiones entre dos o más posibilidades y en la carta *Los enamorados*, también estará presente la incertidumbre y la duda, representada en un joven quien se encuentra entre dos mujeres. “A lo mejor hay dos mujeres en su vida y él no sabe escoger” (Calvino, 1999, p.72).

En la lectura están presentes dos cartas que son la reina de espadas vinculada con el poder, la sabiduría y la reina de copas asociada con la firmeza y la seguridad; las dos mujeres son expresión de dos caminos y proyectos de vida diferentes, que incluyen la vía de las pasiones y otro sendero, que es el de la sabiduría y el hombre indeciso tendrá que tomar una decisión.

Están presentes otras cartas que establecen una relación con el futuro del joven y que incluyen las cartas de *La torre*, *El diablo* y *El ahorcado*; *La torre* representa cambios completos y repentinos, adversidad, contrariedad. *El diablo* establece un vínculo con *La torre* debido a que se interpreta como la posibilidad futura de una fatalidad y la carta *El colgado* es un preludio del destino final del joven.

El relato *Historia del bosque vengador* se relaciona con el caos, el desorden; orden y desorden son el anverso y el reverso de una moneda (Balandier, 1993, p.112). Lo imaginario, lo simbólico, imponen su marca a los lugares; en la literatura medieval y popular, los sitios naturales son ocupados por seres fantásticos, animales salvajes y el bosque para el antropólogo francés Georges Balandier (1973), es concebido en el imaginario colectivo como peligroso y poseedor de un orden propio que establece distancia con el humano.

El caos es un elemento dinamizador en *La historia del bosque vengador* que está presente desde el inicio del relato, cuando las cartas del tarot pareciesen escapar por todos lados. Una de las cartas es la reina de bastos, que es la representación de una mujer de rasgos campesinos, criada por un padre quien vivía como un ermitaño en el bosque; la mujer desde joven convive entre jabalíes, lobos y aprendió que el bosque era un espacio donde los animales y demás elementos de la naturaleza se desgarran continuamente (Calvino; 1999, p.82).

La mujer criada en compañía de las bestias salvajes, percibe el trote de un caballo

salvaje y espía a un caballero, oculta, detrás de unos matorrales; un asaltante cuelga al caballero en una rama y le vacía los bolsillos. La mujer ataca con un garrote representado en el palo de bastos al salteador, suelta al joven caballero quien permanecía colgado y le ofrece una pócima cuya preparación sólo ella conoce.

La bebida era un afrodisiaco y la mujer pierde su doncellez; la presencia de la carta *Los enamorados* simboliza el amor de la mujer por el caballero y es expresión de un conflicto entre un amor sagrado y uno profano. El joven estaba casado, que se relaciona con la imagen representada en la carta *Los enamorados*, asociada a la presencia de un joven entre dos mujeres.

La mujer le propone al joven caballero quedarse en su compañía en el bosque, quien se compromete a anular su matrimonio por intermediación de la máxima autoridad religiosa que es el papa; la mujer en estado de gestación de unos mellizos es abandonada por el caballero y experimenta dolores de parto en la cercanía de un arroyo, quien decide posteriormente reclamar los derechos de los hijos ante el emperador, padre del joven.

El relato culmina con dos cartas, *El juicio* y *La torre*, que son expresión de un nuevo orden, caracterizado por la expulsión de los seres humanos de sus antiguos territorios y la sustitución por máquinas y computadoras.

La carta de *El juicio* y el ángel que identifica a la imagen del naipe, se relaciona con el siguiente relato titulado *Historia del guerrero sobreviviente*; la primera carta es el caballero de bastos, asociada con un individuo impetuoso, quien actúa con rapidez y decisión.

El caballero en el campo de batalla observa la presencia de otro caballero que es representado en la lectura con el caballero de espadas, vestido con una armadura y montado en un caballo que galopa; el caballero sostiene la espada con la mano izquierda, evidencia de que se trata de un adversario terrible.

La carta el dos de espadas es una señal de un duelo entre dos caballeros y la carta de *El juicio* que muestra a un ángel que toca una trompeta como una señal de alarma, se asocia en el relato con la necesidad de acudir en ayuda de su soberano; el caballero se interna en el bosque y se produce una transición a un campo raso donde yace una multitud devastada asociada con la carta número XIII, *La muerte*, que sería consecuencia de una terrible derrota sufrida por el ejército imperial.

La carta *El loco*, se asocia en el relato con un individuo quien viste harapos, uno de los sobrevivientes del campo de batalla; el caballero decide no continuar la marcha, para evitar a los chacales asociados a la carta *La luna*.

La carta *El colgado* que se representa con la figura de un hombre colgado de su pie izquierdo, se asocia con la captura del caballero por un regimiento de guerreras, quien es abandonado a su suerte, debido a la suposición de estar muerto y es socorrido por un individuo solitario asociado a la carta IX, *El ermitaño*, que es un monje, un eremita, quien camina con un farol en su mano derecha que simboliza la búsqueda de la verdad y del verdadero camino para no extraviarse.

En *Historia del reino de los vampiros*, las copas se perciben como urnas y sarcófagos, las espadas resuenan metálicas, los oros centellean como fuegos fatuos y una nube deja al descubierto a la luna que incentiva el aullido de chacales que escarban en los bordes de las tumbas. Aparecen dos personajes, el rey de espadas y el loco que en el relato se vincula con un rey y un bufón o enano de la corte; el bufón conduce al rey a un bosque espeso, donde se encuentran fosas rectangulares asociadas a la carta número XIII, *La muerte*. “-Pero ¿adónde me has traído, loco? ¡Esto es un cementerio! Y el bufón, señalando la fauna invertebrada que paca en la tumbas. -¡Aquí reina un soberano más poderoso que tú: Su majestad el Gusano!”(Calvino, 1999, p. 98).

La carta *La papisa* se asocia con la consorte del rey, quien se dedica a las artes

de la hechicería quien en el borde de una fosa, unge la tierra con sus filtros; la carta el dos de bastos y *El colgado* se relaciona con un cuerpo que es extraído de una fosa y que tiene semejanza con el rey.

La carta de *La torre* y *El colgado* se relacionan según el narrador, con el suceso atroz de una mujer que se precipita desde la altura y quien antes de estrellarse contra el suelo, queda enganchada en un tendido eléctrico, para quedar colgada de cabeza como el naípe; se alza un tumulto de personas que acusan al rey del asesinato de la reina. “¡El rey es un vampiro! ¡Capturémoslo” (Calvino, 1999, p. 104).

En *Dos historias en las que se busca para perderse*, los parroquianos tratan de extraer historias de un mosaico de cartas. El naípe el rey de oros se asocia con un señor anciano de barba blanca, mirada penetrante, quien meditabundo reflexiona sobre el significado de las cartas; la presencia de dos cartas que incluyen un palo de copas y un palo de oros lo vinculan con un alquimista y coloca las cartas a manera de un cuadrado, que permite la lectura de las cartas de arriba abajo, de izquierda a derecha o viceversa.

Otro caballero que aparece en la lectura es el rey de espadas y el elemento en común entre ambos personajes es el as de copas que puede contener la piedra filosofal o el talismán custodiado por el rey pescador y ambos personajes están en la búsqueda de resolver el dilema si el as de copas es al mismo tiempo la expresión de una gran obra alquímica o la búsqueda del santo grial.

La historia de Fausto en la lectura se relaciona con el as de oros que representa a un globo terráqueo transformado en una esfera de oro macizo; el arcano número XVII, *La estrella*, se vincula con los astros, que en el firmamento guía los pasos de los seres humanos y que también se asocia al destino de Parsifal; el joven criado por su madre, quien llega a la corte de Arturo y busca el santo grial.

Fausto y Parsifal tratan de encontrar su itinerario; Fausto es de la opinión que el mundo no existe, Parsifal considera que el núcleo del mundo está vacío y el principio de lo que mueve el universo es el espacio de la nada.

En *Ahora cuento lo mío*, Italo Calvino se transforma en un personaje de su propia obra y aparece representado con el rey de bastos, quien sostiene un instrumento puntiagudo similar a una pluma estilográfica o a un lápiz bien afilado y su tamaño desproporcionado, se asocia con la importancia del instrumento de escritura.

La carta del dos de oros que aparece en la lectura se relaciona con el cambio y la transmutación de la palabra. “La letra está siempre preparada desde dentro y para adornarse con las flores de lo sublime” (Calvino, 1999, p. 116).

La carta *El mago*, el prestidigitador, es representación del adivino, del ilusionista, quien mueve su varita de una manera similar a la pluma del escritor; *El mago* anuncia en el siguiente relato *Tres historias de locura y destrucción*, que una compañía de saltimbanquis o actores ambulantes, han llegado a la corte para enfrentar a los reyes con sus culpas.

Italo Calvino (1995) en *Visibilidad* perteneciente a *Seis propuestas para el próximo milenio*, al reflexionar sobre *El castillo de los destinos cruzados*, considera que se trata de una iconología fantástica que surge de la interpretación de las cartas del tarot.

Calvino (1995) enfatiza que son diversos los elementos que forman parte de la investigación literaria que incluyen la observación literaria del mundo real, la presencia de un mundo figurativo que es transmitido por la cultura y un proceso de abstracción de esa compleja experiencia.

El escritor mediante una diversidad de operaciones creativas en lo infinito

de su imaginación y desde su imaginario individual, tendría la capacidad de trascender y superar los límites de una cantidad finita de información con la incorporación de una nueva metodología no necesariamente literaria como las cartas del tarot, que permitiría a través de una combinatoria asociada al azar, la narración de una diversidad de historias.

Italo Calvino (1995) propone lo que denomina hipernovela y entre los ejemplos incluye su obra *Si una noche de invierno un viajero* y esa multiplicidad potencial, también estará presente en *El castillo de los destinos cruzados* caracterizado por una multiplicación de las narraciones por intermediación de lo icónico y el azar.

Calvino utilizará en *El castillo de los destinos cruzados* las cartas del tarot como un código narrativo en la creación y narración de historias por intermedio de la combinación de elementos predeterminados y la posibilidad de una diversidad de combinaciones, transmutaciones, permutaciones, que permitirá la narración de historias y nuevas potencialidades narrativas.

Referencias bibliográficas:

- Bergman, Klaus. (1996). *Tarot*. Madrid-España. M.E. Editores.
- Calvino, Italo. (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Segunda edición. Madrid-España: Editorial Siruela.
- Calvino, Italo. (1999). *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid-España. Ediciones Siruela.
- Dolezel, Lubomir. (1997). Mimesis y mundos posibles. En: *Teorías de la ficción literaria*. Compilación por Antonio Garrido Domínguez. Madrid-España. Arco/Libros.
- Macho Stadler, Marta. (2016). Oulipo: un viaje desde las matemáticas a la literatura. *Tropelías*. Revista de Teoría y Literatura Comparada. N° 25, pp. 129-148.
- Salas, Emilio. (1992). *El gran libro del tarot*. Barcelona-España. Ediciones Robinbook.

- Sánchez, Elizabeth. (2000). *Calvino, Italo. Voluntad e ironía*. México-México. Fondo de Cultura Económica.
- Semetsky, Inna. (2009). *The magician in the world: becomin, creativity, and transversal communication*. *Zygon*. N° 44, pp. 323-345.
- Semetsky, Inna. (2010a). *Information and signs: The lenguaje of images*. *Entropy*. N° 12, pp. 528-553.
- Semetsky, Inna. (2010b). *Interpreting the signs of the times: Beyond Jung*. *Social Semiotics*. N° 20(2), pp. 103-120
- Semetsky Inna. (2013). *The edusemiotic of images: essays on the art- science of tarot*. Rotterdam-Países Bajos: Sense Publishers.

NORMAS *Cifra Nueva* PARA EDICIÓN DE TRABAJOS

Basadas en la American Psychological Association (2001). (5ta edición)

CRITERIOS PARA LOS AUTORES:

1. La Revista recibe trabajos **SÓLO EN FORMATO DIGITAL** durante todo el año, enviándolos a la siguiente dirección: revistacifranueva@gmail.com
2. La orientación de los trabajos permanece en la línea de temas relacionados con el lenguaje y el pensamiento, la literatura, la lingüística, el arte, la poética y áreas conexas. En esta nueva etapa, se abre a las reflexiones sobre la cultura y la sociedad, el hombre y la historia; así como también, la mirada sobre Trujillo y todos aquellos valores subyacentes a quienes conviven en esta región venezolana.
3. Los Estudios, Ensayos y Artículos a presentar deben ser inéditos, en el cuidado de no estar en ningún otro proceso de arbitraje o publicación.
4. La Revista no se hace responsable de las ideas y opiniones contenidas en los trabajos, siendo responsabilidad plena del Autor.
5. Los Estudios y Ensayos poseerán una extensión total de hasta veinticinco (25) páginas y, los Artículos, hasta quince (15) páginas. Las Notas y Reseñas hasta diez (10) páginas.
6. Los trabajos deben tener el siguiente formato digital:
 - 6.1. Procesador de Texto Word (2003 en adelante).
 - 6.2. Tamaño del papel: Carta.
 - 6.3. Márgenes: Izquierdo, Superior, Derecho e Inferior (3 cm).
 - 6.4. Tipo de fuente: Times New Roman.
 - 6.5. Tamaño de fuente: 12 para títulos y párrafos, las citas fuera de párrafo en tamaño 11).
 - 6.6. Interlineado para el texto: 1,5.
 - 6.7. Interlineado para citas fuera de texto de más de cuatro (4) líneas: Sencillo.
7. El título debe ir centrado y en mayúsculas, en negrita, tanto en inglés como en español (Ver Ejemplo).
8. Debajo del título -centrado-, a dos (2) espacios, APELLIDOS y Nombres del Autor.
9. A un (1) espacio, centrado, la institución a la que pertenece (Ver Ejemplo).
10. A un y medio (1 ½) espacio, solamente la dirección de correo electrónico (Ver Ejemplo).
11. Seguido de la dirección electrónica, a un (1) espacio, se ubicará el RESUMEN en español (hasta 200 palabras), acompañado del ABSTRACT en inglés y un RESUMEN en otra lengua de preferencia y dominio del Autor (Ver Ejemplo).
12. Posterior a cada resumen, debe indicarse hasta cinco (5) palabras clave (Ver Ejemplo).

13. Ejemplo:

TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA
TÍTULO CENTRADO Y EN NEGRITA EN INGLÉS

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In english.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. Los trabajos pueden tener todas las divisiones posibles que el Autor contemple. En este caso, los títulos y subtítulos sólo se marcan en **negrita** y con números arábigos (si se desea).

15. Los epígrafes deben colocarse después de los títulos y subtítulos a margen derecho, seguidos del Nombre y Apellido del Autor a un espacio de la cita; así:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.

Carlos Huamán

16. Las palabras en otros idiomas al español, los términos de un posible metalenguaje y las palabras o enunciados que deseen resaltarse, se colocarán en *cursiva*.

17. Al aclarar el significado de una palabra, se usará comilla simple. (Ej. Etimológicamente, *homo* significa ‘hombre’).

18. A las citas se les dará el siguiente tratamiento:

18.1. Cuando la cita no excede de tres (3) líneas, va en el párrafo y la referencia al autor se hará así: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). Si la cita abarca varias páginas de la obra, así: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).

18.2. Cuando sucede la paráfrasis, se coloca así: (cfr. Rodríguez, 2006).

18.3. Cuando se menciona al autor, se escribirá el primer apellido y el año entre paréntesis: Según Rodríguez (2006) continúa el texto...

18.4. Si la obra citada posee dos (2) autores, deben aparecer los dos (2) apellidos en cada referencia.

18.5. Al ser más de tres (3) autores, se citan todos la primera vez que ocurre la referencia en el texto (Araujo, Artigas, Tineo, 2011); en citas posteriores, se escribe el apellido del primer autor, más la frase “et.al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. Si se citan dos (2) o más obras en la misma referencia, se escriben los apellidos y respectivos años de publicación separados por un punto y coma dentro de un mismo paréntesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. En el caso de las citas con más de cuatro (4) líneas, debe aparecer fuera del párrafo, con sangría de tres tabulaciones estándar a la izquierda, en el margen derecho sin sangría, sin comillas, espacio simple, en forma de bloque, y la referencia al autor; así:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27)

19. Las notas se harán al final de la página y sólo se usarán para aclarar, comentar o detallar algún punto que no será desarrollado en el cuerpo del trabajo.
20. Los pie de página irán señalados en superíndice, sin paréntesis, antes de la puntuación correspondiente. Ejemplo: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”
21. Si van incluidas imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en el cuerpo del trabajo en formato TIFF y con una resolución entre 200 y 300 dpi). Así mismo las tablas deben estar enumeradas y señalar su fuente. Todas las imágenes, gráficos, tablas o cuadros, deben estar en escala de grises, ya que poseen una mejor definición y calidad).
22. Las referencias bibliográficas y electrónicas se presentarán en orden alfabético según Apellido de los autores, así:

Un autor:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Dos autores:

Barriga,F.yHernández,G.(1998).*Estrategiasdocentesparaunaprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Revistas:

Lucía Megías, José Manuel.2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electrónicas:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta 05/07/2008].

23. Si el autor posee varias obras en un mismo año, cifrarlas empezando por la letra “a”; ejemplo: (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). En las referencias bibliográficas debe coincidir la sistematización de las citas.
24. Si desea consultar algún otro detalle o información de interés, se dispone de todos los Números Publicados de la Revista en el Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela, a través de la siguiente dirección: www.saber.ula.ve/cifranueva/

CRITERIOS DE ARBITRAJE:

Los artículos presentados ante el Comité Editorial de la Revista “*Cifra Nueva*” para su publicación, serán sometidos al arbitraje de acuerdo al siguiente procedimiento:

1. El Comité Editorial al recibir los artículos, comprobará que estos se adapten a las áreas temáticas de la revista.
2. Se hará la evaluación para determinar si cumple con las Normas para la edición de los trabajos.
3. Posteriormente se someten a la revisión de los árbitros externos (sistema doble ciego) quienes serán seleccionados de acuerdo a su especialidad, los cuales deben evaluar los trabajos atendiendo a los criterios de originalidad, pertenencia, y aportes científicos y académicos. Los evaluadores tendrán treinta días (30) hábiles para su veredicto.
4. Cada árbitro emitirá su juicio sobre la publicación o no del trabajo.
5. Dicho resultado se notificará por escrito al autor/autora (s) por parte de los editores de la revista.
6. En caso de ser aceptado se le comunicará fecha de aceptación y publicación.
7. En el caso de que los árbitros hayan considerado que el trabajo necesita correcciones, ya sea de contenido, o de forma, el autor/autora (s) tiene un máximo de quince (15) días hábiles para realizar y presentar de nuevo el artículo ante el Comité Editorial con las correcciones incorporadas.
8. En caso de rechazo, se le comunicará al autor/autora (s) tal decisión, la cual es inapelable.

Cifra Nueva GUIDELINES FOR EDITING WORKS

Based on the American Psychological Association. (2001). (5th Edition)

CRITERIA FOR AUTHORS:

1. The Journal receives works only in digital format throughout the year, by sending them to the following e-mail address: revistacifranueva@gmail.com
2. The orientation of works remains in line with issues related to language and thought, literature, linguistics, art, poetry and related areas. In this new stage, the Journal opens to reflections on culture and society, man and history, as well as on Trujillo's glance and all the values underlying to those who coexist in this Venezuelan region.
3. Studies, Essays and Articles to be submitted must be unpublished, in the care of not being in any else process of arbitration or publication.
4. The Journal is not responsible for the views and opinions expressed in the works, being full responsibility of the author.
5. Studies and Essays have up to a total length of twenty-five (25) pages and the Articles, up to fifteen (15) pages. Reviews and Notes up to ten (10) pages.
6. Papers should be formatted digitally:
 - 6.1. Word processor (2003 onwards).
 - 6.2. Paper Size: Letter.
 - 6.3. Margins: Left, Top, Right and Bottom (3 cm).
 - 6.4. Font type: Times New Roman.
 - 6.5. Font size 12 for headings and paragraphs, quotes outside a paragraph in 11.
 - 6.6. Spacing for text: 1.5.
 - 6.7. Spacing out text dating more than four (4) lines: Simple.
7. The title should be centered and all caps, bold, in both English and Spanish (see example).
8. Below the title -centered-, at two (2) spaces, Surname and Name of the author.
9. At one (1) space, centered, the institution to which the author belongs (see example).
10. At one and a half (1 ½) space, only the e-mail address (see example).
11. After the e-mail, at one (1) space, will be located the Summary in Spanish (up to 200 words), accompanied by an abstract in English and another language Summary of the preference and mastery of the Author (see example).
12. Following each summary, indicate up to five (5) key words (see example).

13. Example:

TITLE IN BOLD AND CENTERED
TITLE IN BOLD AND CENTERED IN ENGLISH

BRICEÑO-IRAGORRY, Mario

Universidad de Los Andes

cifranueva@ula.ve

RESUMEN

En español, hasta doscientas (200) palabras.

Palabras clave: hasta cinco (5).

ABSTRACT

In English.

Key words.

RESUMÉ

Dans la langue de son choix.

Mots-clé.

14. The works can have all possible splits contemplated by Author. In this case, only the titles and subtitles marked in **bold** and with Arabic numbers (if desired).
15. The headings should be placed after the titles and subtitles to left margin, followed by the name and surname of the Author at one space of the statement, as follows:

El territorio que actualmente denominamos Latinoamérica ha sido
escenario de diversos encuentros y desencuentros culturales.
Carlos Huamán
16. Words in languages other than Spanish, the terms of a possible metalanguage and words or statements wishing to be highlighted, will be placed in italics.
17. For clarifying the meaning of a word is used a single quotation mark. (Ex. Etymologically, *homo* means ‘man’).
18. To any quotation will be given the following treatment:
 - 18.1. If the quotation does not exceed three (3) lines, it goes in the paragraph and the reference to the author is made as follows: “En Heidegger, el tiempo originario, es decir, la temporalidad, es un fenómeno unitario que constituye la unidad del Ser-ahí” (Rodríguez, 2006, p.55). If the appointment spans multiple pages of the book, thus: (Rodríguez, 2006, p.p. 55-60).
 - 18.2. When paraphrase happens, it is placed as follows: (cfr. Rodríguez, 2006).
 - 18.3. When the author is mentioned, his first name and year must be written in parenthesis: By Rodríguez (2006) text continues...
 - 18.4. If the work cited has two (2) authors should appear the two (2) surnames in each reference.

18.5. When more than three (3) authors, cite all of them the first time the reference occurs in the text (Araujo, Artigas, Tineo, 2011), in further citations, write the first author plus the phrase “et. al.” (Araujo, et. al., 2011).

18.6. When cite two (2) or more works in the same reference, write the names and respective publication dates separated by a semicolon in a parenthesis (Villegas, 2002; Barreto, 2004; Baptista, 2009).

18.7. For quotations with more than four (4) lines, must appear outside of the paragraph indented three tabs at the standard left, no indent at the right margin, without quotation marks, single space, in block form, and reference to the author as follows:

Lo anterior no es el único testimonio a favor de la tesis de Heidegger. Se pueden mostrar textos con los cuales atestiguarla de distinta manera. Consideremos por ejemplo la ontología platónica, decisiva para el estudio de toda la metafísica occidental. En la parte final del diálogo <<Crátilo>>, Sócrates se plantea el problema de qué ocurriría si las ideas, si lo bello en sí se encontrara en un flujo continuo. En ese caso no se podría nombrar algo, porque cuando uno tratara de nombrarlo desaparecería. (Rodríguez, 2006, p.27)

19. The notes have to be made at the end of the page and used only to clarify, comment or detail some point that will not be developed in the body's work.
20. Footnotes shall be marked in superscript without brackets, before the corresponding annotation. Example: “Hecha la aclaratoria anterior¹,...”.
21. If pictures, graphs, tables or pictures are included, they should be in the body's work in TIFF format with a resolution between 200 and 300 dpi. Likewise, tables should be numbered and indicated its source. All images, graphics, tables or pictures must be in grayscale, because they have better definition and quality.
22. Bibliographic and electronic references must be presented alphabetically by surname of the authors, as follows:

One author:

Rodríguez, A. (2006). *Verdad y sentimiento en Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Mérida-Venezuela. Universidad de Los Andes.

Two authors:

Barriga, F. y Hernández, G. (1998). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México-México. Mc Graw Hill.

Magazines:

Lucía Megías, José Manuel. 2008. *Enredando con el teatro español de los siglos de oro en la web: de los materiales actuales a las plataformas de edición*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 17, p.85-129.

Electronic journals:

Gutierrez Valencia, Ariel.2006. *E-reading, la nueva revolución de la lectura: del texto impreso al ciber-texto*. Revista Digital Universitaria 7 [en línea]. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num5.pdf> [Consulta05/07/2008].

23. If the author has several works in the same year, encrypt them starting with the letter “a”, e.g., (Villegas, 1977a), (Villegas, 1977b). The references indicated must match with the systematization of citations.
24. To consult any other detail or useful information, all the published issues of the Journal are available at the Institutional Repository from the University of Los Andes (ULA), Venezuela, through the following address: www.saber.ula.ve/cifranueva/.

CRITERIA FOR ARBITRATION:

Articles submitted to the Editorial Board of “*Cifra Nueva*” magazine for publication shall comply with the following procedure:

1. Once items are received by The Editorial Committee, it will be verified that they are adapted to the subject areas of the journal.
2. A determination will be made to evaluate compliance with the journal standards for publishing.
3. Then, papers on evaluation will undergo external review of the referees (double blind system) who will be selected according to their subject area. They will evaluate the work based on the criteria of originality, relevance, and scientific and academic contributions. Referees have thirty (30) business days to deliver a decision.
4. Each referee shall deliver its judgment on whether to publish the work.
5. This result shall be notified to the author / author (s) with a note written by the journal’s editors.
6. In case of acceptance, it will be communicate to the author/authors the acceptance and publication date.
7. In the event referees have considered that the work needs further correction, either in content or form, the author / author (s) has a maximum of fifteen (15) business days to make them and resubmit the article to the Editorial Board with the corrections incorporated.
8. In case of refusal, this decision shall be communicated to the author / author (s), which is final.

Cifra Nueva

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

PLANILLA PARA ARBITRAJE DE ARTÍCULOS

I. Artículo

Título:

II. Criterios de Arbitraje

	Excelente	Bueno	Aceptable	Deficiente
Título				
Originalidad				
Resumen				
Palabras clave				
Redacción				
Metodología				
Aportes críticos				
Actualización bibliográfica				

II. Resultado de la evaluación:

Publicable	()
Publicable con modificaciones (Anexar sugerencias)	()
No publicable	()

III. Árbitro:

Nombres: _____ . Apellidos: _____ .

Institución: _____ . E-mail: _____ .

Fecha de Envío: _____ . Fecha de Evaluación: _____ .

Firma: _____

Cifra Nueva

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

CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
”Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela
Presentes:

Asunto:
Cesión de Derecho de Autor

Por medio de la presente, les comunico que cedo a la Revista “*Cifra Nueva*” los derechos exclusivos para la edición del Artículo de mí autoría, titulado _____ para que sea publicado y difundido, por los medios físicos o electrónicos que consideren conveniente.

Agradeciendo su atención.

Firma del Autor

Cifra Nueva

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

CARTA DE ORIGINALIDAD

Trujillo, _____ del _____.

Comité Editorial
Revista “*Cifra Nueva*”
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüística
“Mario Briceño-Iragorry”
Universidad de Los Andes-Trujillo, Venezuela.
Presentes:

Asunto:
Carta de Originalidad

Por medio de la presente, certifico y doy fe de que el Artículo titulado _____
_____ es de mi
completa autoría, y no ha sido presentado ni publicado en otras revistas científicas nacionales ni
internacionales, asumiendo su originalidad. De lo contrario, responderé por las consecuencias
jurídicas, penales y administrativas a que diera lugar.

Firma del Autor

REVISTAS RECIBIDAS EN CANJE

CANJE INTERNACIONAL.

Revista ARISTAS. Revista de Estudios e Investigaciones. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. EUDEM. Mar del Plata. Díaz Alberdi 2695. Argentina.

Revista Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas. Editorial Martín República Argentina.

Cuadernos CILHA. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. República de Argentina.

Revista Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, aacid. Ciudad Universitaria. Madrid- España.

Estudios Filológicos. Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia - Chile.

Revista de FILOLOGÍA. Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna. Campus Central 38200 – La Laguna – Tenerife. Teléfonos: 922319198. España –Tenerife.

Revista Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca “Simón Bolívar”, Torres Dos de Humanidades 2º piso. CD. Universitaria. México, D.F.

Revista MAPOCHO. Edición de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Av. Libertador Bernardo O’Higgins 651. Teléfonos: (56-2) 3605407-3605335.

Revista SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Editorial UNED. Madrid.

CANJE NACIONAL.

Revista ACADEMIA. Revista del Núcleo “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes-Trujillo-Venezuela.

Revista AGORA. Revista del Centro Regional de Investigación Humanística, Económica y Social (CRIHES). Trujillo. Universidad de Los Andes, NURR. Trujillo-Venezuela.

Boletín Universitario de Letras. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Católica Andrés Bello. Urb. Montalbán, La Vega. Caracas.

Revista Contexto. Universidad de Los Andes. Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Estado Táchira.

Revista Dialógica. Revista Multidisciplinaria. UPEL- Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay-Venezuela.

Revista Entretemas Revista Venezolana de Investigación Educativa. El Mácaro. Universidad Experimental Libertador. Instituto Pedagógico Rural “El Mácaro”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Coordinación General de Investigación.

Revista Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Departamento de Lengua y Literatura (Coordinación de Postgrado en Literatura. Universidad Simón Bolívar). Caracas.

Revista Investigación. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso- Caracas.

Revista Lecturas y Relecturas. Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Primer Encuentro de Investigadores de Literatura Venezolana y Latinoamericana. Mérida- Venezuela.

Revista LETRAS. Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”. UPEL- Instituto Pedagógico de Caracas. El Paraíso – Caracas.

Revista Lingua Americana. Revista de Lingüística. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Maracaibo. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Universidad del Zulia. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Facultad de Humanidades y Educación. Maracaibo.

Revista Núcleo. Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Los Chaguaramos. Caracas.

Revista Orientación y Consulta. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Vicerrectorado de Investigación y Postgrado-Instituto Pedagógico “Rafael Alberto Escobar Lara”. Subdirección de Investigación y Postgrado. Maracay. Estado Aragua.

Revista Paradigma. Revista Semestral. Universidad Pedagógica Experimental. Libertador. Centro de Investigaciones Educativas Paradigma (CIEP). Instituto Pedagógico de Maracay. Maracay. Estado Aragua.

Revista Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Maestría en Literatura Iberoamericana. Universidad de Los Andes-Mérida.

Cifra Nueva

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

SOLICITUD DE CANJE O SUSCRIPCIÓN

El Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry” establece convenios para el intercambio formal de publicaciones científicas y académicas con otras instituciones interesadas. También se puede obtener nuestra revista a través de suscripción.

Canje: Suscripción:

Nombre: _____.

Dirección: _____.

Ciudad: _____.

País: _____.

Teléfono: _____.

E-Mail: _____.

Institución: _____.

Procedimiento para Canje:

- .- Una vez recibida la planilla, será sometida a consideración por el Comité Editorial de la revista.
- .- La decisión tomada le será comunicada a la institución solicitante vía correo electrónico.
- .- Una vez aceptado, se iniciara el envío de las publicaciones según los periodos de publicación de la misma.

Procedimiento para Suscripción:

- .- El costo anual (2 números) de la revista será: Profesionales: Bs. 20,00 / Estudiantes: Bs. 10,00 / Exterior: USD. 10. Las modalidades de pago será acordado entre las dos partes.

Dirección de Contacto: Revista Cifra Nueva. Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño-Iragorry”. Universidad de Los Andes, Casa de Carmona. Avenida Isaías Medina Angarita, sector Carmona, 4º piso. Trujillo Estado Trujillo, Venezuela. Correo electrónico: cill@ula.ve / cifranueva@ula.ve; Telefax: 0272-2366182.



CDCHTA



El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales, tecnológicos y de las artes.

Objetivos Generales:

El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

- Apoyar al investigador y su generación de relevo.
- Vincular la investigación con las necesidades del país.
- Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:

- Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico, tecnológico y de las Artes para la Universidad.
- Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
- Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
- Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
- Estimular la producción científica.

Funciones:

- Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
- Difundir las políticas de investigación.
- Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:

- Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
- Comisión Humanística y Científica.
- Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
- Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:

- Proyectos.
- Seminarios.
- Publicaciones.
- Talleres y Mantenimiento.
- Apoyo a Unidades de Trabajo.
- Equipamiento Conjunto.
- Promoción y Difusión.
- Apoyo Directo a Grupos (ADG).
- Programa Estímulo al Investigador (PEI).
- PPI-Emeritus.
- Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
- Proyectos Institucionales Cooperativos.
- Aparte Red Satelital.
- Gerencia.

www2.ula.ve/cdcht
E-mail: cdcht@ula.ve
Teléfonos: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez S.
Coordinador General



República Bolivariana de Venezuela
 Universidad de Los Andes
 Vicerrectorado Académico
 Servicios Bibliotecarios de la Universidad de Los Andes (SERBIULA)

Otorgan el presente:

Certificación

A la Revista: **Cifra Nueva** ISSN: 2244-8438

Por cumplir con los criterios establecidos en la **Metodología REVENCYT** que certifican la calidad editorial de sus publicaciones electrónicas durante el año 2023.

Mérida, 10 de octubre de 2025.


 Prof. Patricia Rosezweig Levy
Vicerrectora Académica ULA
 Rectora (E) ULA


 Prof. Maria Teresa Celis
Coordinadora Académica


 Esp. Mariene Bauste de Castillo
Directora de SERBIULA


 Ing. Leonel Vivas Salas
Coordinador de REVENCYT

Cifra Nueva



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Núcleo Universitario "Rafael Rangel"

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