



Revista de la Dirección General de Cultura
Universidad de Los Andes

CUERPO

NUEVA ETAPA
Enero 2021



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

73

NÚMERO MONOGRÁFICO

ISSN:1315-8589

CRÉDITOS

Fundada en 1968

Director fundador: Salvador Garmendia

Revista arbitrada y registrada en el
REVENCYT

Código RV A007 (junio 01/05)

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

Rector

Mario Bonucci Rossini

Vicerrectora Académica

Patricia Rosenzweig Levy

Vicerrector Administrativo

Manuel Aranguren

Secretario

José María Andérez Álvarez

Director de Cultura

Víctor Daniel Albornoz

Coordinador General del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)
Alejandro Gutiérrez

REVISTA ACTUAL

Nº 73

Director de Ediciones Actual

Víctor Daniel Albornoz

(Fac., de Humanidades y Educación, ULA, Ve)

Directora de la Revista Actual

Dianayra Valero Molina

(Fac., de Humanidades y Educación, ULA, Ve)

Editora #73

Dianayra Valero Molina

(Fac., de Humanidades y Educación, ULA-Ve)

Asistente Editorial

Angel Pacheco-D'Andrea (Colaborador ULA-Ve)

Comisión permanente

Correctores de estilo

Dianayra Valero Molina (ULA-Ve)

Eugenia Osorio (Colaborador ULA-Ve)

Angel Pacheco-D'Andrea (Colaborador ULA-Ve)

Don Rodrigo Martínez-Andrade (ULA-Ve)

Traducción al Inglés

Escritores

Angel Pacheco-D'Andrea (Colaborador ULA-Ve)

Supervisor de imagen

Rubén Bressan (Facultad de Arte, ULA-Ve)

Diseño y concepto gráfico

María José Navas (Pasante ULA-Ve)

Asistentes de diagramación y diseño

María Anaíz Mercado (Pasante ULA-Ve)

Michell Otaiza (Pasante ULA-Ve)

Román Novoa (Colaborador Invitado UAC-Col)

Cronista Cultural y Redactor

Leonardo Rivas (Colaborador ULA-Ve)

Manejo de redes sociales

María José Navas (Pasante ULA-Ve)

Edición y Gestión Digital

Comisión Permanente de la Revista Actual

Estructuración de contenido

Dianayra Valero Molina (ULA-Ve)

Angel Pacheco-D'Andrea (Colaborador ULA-Ve)

Leonardo Rivas (Colaborador ULA-Ve)

Administración de la Plataforma OJS

SaberUla (ULA, Ve)

info@saber.ula.ve

Gestión de la Plataforma OJS

Manuel Aguilar (Colaborador ULA, Ve)

Michelle Otaiza (Pasante ULA, Ve)

Asesoría: **Oriana Albarrán** (SaberULA, Ve)

aoriana@ula.ve

Comité de Arbitraje

Víctor Bravo (ULA, Venezuela)
Víctor Daniel Albornoz (ULA, Venezuela)
Elizabeth Marín H. (ULA, Venezuela)
Neida Urbina (ULA, Venezuela)
Jenny Guerrero (ULA, Venezuela)
Fabiola Fonseca (ULA, Venezuela)
Graciela Moser (ULA, Venezuela- EUA)
Mariano Nava (ULA, Venezuela)
Belford Moré (ULA, Venezuela)
Edgar Guzmán (ULA, Venezuela)

Comité editorial

Jorge Torres (ULA, Venezuela)
Don R. Martínez-Andrade (ULA, Venezuela)
Julio González (ULA, Venezuela)
Fabiola De Navia Guerrero-G. (ULA, Venezuela)
René Pérez (ULA, Venezuela)
Armando Gagliardi (Fund. Nacional de Museos)
Juvenal Álvarez (ULA, Venezuela)
Xiomara Jiménez (Curadora- Venezuela)

Consejo asesor nacional

Víctor Bravo (ULA, Venezuela)
Rocco Mangieri (ULA, Venezuela)
Ricardo Gil Otaiza (ULA, Venezuela)
José Rafael Herrera (UCV- Venezuela)
Carmen Alicia Di Pasquale (UCAB-Venezuela)
Ariel Jiménez (Curador - Venezuela)
Susana Benko (AICA - Venezuela)

Consejo asesor internacional

Zenaida Marín (ULA - Univ. París 8)
Sonia Kraemer (USF - Quito)
Adriana Meneses Ímber (Galerista - Miami)
Carlos Palacios (Curador- México)
Jonatan Alzuru A. (UCV-UACH-Chile)
David de los Reyes (UCV-UA-Guayaquil)
Wilson Prada (Fotógrafo - Chile)
Natasha Tiniacos (LUZ/Escritora - New York)

Archivo de la Revista Actual

Ana Teresa Puente (ULA, Venezuela)

Agradecimientos

Yony Díaz (ULA, Venezuela- EUA)
Blanca Bustos (ULA, Venezuela- EUA)
Víctor Daniel Albornoz (ULA, Venezuela)
Erma Sulbarán (ULA, Venezuela)
Eddy Paredes (Saber Ula - Venezuela)
Oriana Albarrán (Saber Ula - Venezuela)
León Ernesto Jiménez Contreras (Venezuela)
Glenda Pino (ULA, Venezuela- Buenos Aires)
Graciela Moser (ULA, Venezuela- EUA)
Gabriela Camejo (ULA, Venezuela- EUA)
Carla Pacheco (ULA, Venezuela)
Liwin Acosta (ULA, Venezuela)
Germán Charum Sánchez (OCAD Univ-Canadá)
Ehijem Damián Asskoul (ULA, Venezuela)

Universidad de los Andes

Revista Actual.

Av. Don Tulio Febres Cordero.
Edificio Administrativo, ULA, piso 4.

Dirección General de Cultura,

Tele-fax: 0274-240-2658

Mérida 5101. Venezuela

Correo electrónico:

revistaactual1968@gmail.com

Plataforma y Redes sociales

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

<https://www.instagram.com/r.actual.ula/>

<https://www.facebook.com/Revista-Ac-tual-ULA-114871353489931>

Hecho el Depósito de Ley:

PP196802ME262



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo licencia internacional *Creative Commons*. Reconocimiento -No Comercial- Compartir Igual 4.0. El envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta Revista, sin propósitos comerciales. La Revista Actual no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores quienes sean responsables legales de su contenido y entienden que todos los autores firmantes se harán responsables de las mismas. Una vez recibido el material, pasa a ser exclusividad y definitiva propiedad de la Revista Actual.

La **Revista Actual**,
posee acreditación del
Consejo de Desarrollo Científico,
Humanístico, Tecnológico y de las Artes.
Universidad de los Andes (CDCHTA-ULA)



Modelos:

Angel Pachecos- D'Andrea

Cindy Rodríguez

Fotógrafa:

Carla Pacheco

Fecha: 25-junio-2020



Después de ocho años de inactividad, debido a las múltiples consecuencias que ha dejado la crisis social sobre nuestras universidades, la **Revista Actual**, en homenaje a sus cincuenta y dos años de historia, la memoria febril y literaria de su fundador Salvador Garmendia y la de todos los directores, editores, escritores y demás miembros que han hecho escuela en ella, ha editado un número especial que inaugura además una **Nueva Etapa** por su dimensión digital y reinicia con un equipo renovado, en el que se mantienen algunos miembros y se suman otros amables colaboradores, entre el Consejo Asesor, Comité de Arbitraje y Comisión Permanente. Es el **Cuerpo** el tema que se ha propuesto para el número 73 de la **Revista Actual Divulgación**; en la reunión de estos escritos observamos la relevancia del cuerpo, no solamente como unidad físico-fisiológica, sino también como entidad metafísica, expresiva y plástica. Hemos invitado a un grupo especial de escritores, para construir un número monográfico que delibere sobre un tema clave en los tiempos que vivimos.

Esta edición celebra a dos figuras de la cultura venezolana que defendieron el valor del pensamiento desde distintos lugares de reflexión y creación: el Doctor Mauricio Navia Antezana, desde la filosofía y la cultura, y el poeta Armando Rojas Guardia, desde la **poesía filosófica**; ambos gestores de un legado que permanecerá en nuestra historia colectiva como país resiliente, que escribe y fecunda cultura aún en tiempos de emergencia. Mauricio Navia, **artista-filósofo-trágico**, como lo llama su amigo David de los Reyes, fue el reflejo de la acción como reacción en un país; antes de su fallecimiento Venezuela ya padecía deterioro social, ético y académico. Tal como lo refiere Fabiola de Navia, Mauricio **dijo sí** ante lo más terrible, como un acto reparador, su actitud positiva y constructiva ante la vida, lo hicieron un ser **ilimitado** y perdurable, forjado en medio de la tormenta y de la alegría, un destino lanzado hacia atrás, para rescatar de él lo culminable y repetible. El segundo homenaje corresponde al poeta Armando Rojas Guardia, su amigo, filósofo, sociólogo y escritor, Jonatan Alzuru, relata una parte de las memorias de un retiro espiritual en el que vivencian una práctica estoica que se remonta al origen antiguo del **cuidado de sí**, aquel que más tarde fue recuperado por Michel Foucault. Armando Rojas Guardia fue un poeta ocupado de su obrar a través de la poesía, de su práctica religiosa, **obró sin punición** como lo dice Alzuru, educó su cuerpo con disciplina ascética, purgó la culpa y abandonó este plano sin remiendos, reparándolo ya todo en su poema, reflexionando la vida a través de su pluma, en su forma más pura de filosofar.

El reconocimiento hace especial a los hombres, pero son sus obras el verdadero alcance a la permanencia. La presente edición cuenta con la participación especial de

venezolanos y una extranjera radicada en Venezuela; todos ellos han hecho academia a través de su creación, músicos y poetas que han compartido con nosotros su obra. Es así como la sección de **Invitados Especiales**, está encabezada por una selección musical y poética que devela en primera instancia la obra musical de Andrés Levell, compositor y músico venezolano. Su obra es por primera vez publicada en una editorial digital en el presente número, el canal de YouTube de la **Revista Actual**, aloja -entre otros audiovisuales-, tres piezas musicales inspiradas en el cuerpo, de su obra **La quema de la Bestia (2019)**. Escuchándolo recordamos a Modesta Bor y pensamos en la importancia de educar sobre el invaluable significado de la música clásica contemporánea. Entre nuestros invitados especiales se encuentra también el poeta venezolano Rafael Cadenas, quien escribió especialmente para la **Revista Actual** tres **Nociones Elementales sobre el Cuerpo**, y recopiló una serie de **Dichos Inéditos** en torno al tema que nos ocupa, a los que hemos dedicado una Sala Especial de Poesía, denominada: **Dichos (Inéditos) 2019-2020 (...)**. Cadenas nos invita a reincorporar el silencio como la más sabia forma de aprendizaje, lo mínimo revela lo esencial.

Contamos con la participación de Rowena Hill, poeta inglesa radicada en Mérida y muy querida por nuestra Universidad, tanto por su labor literaria como docente. Rowena Hill transfigura en palabra la experiencia personal, escribe desde el lugar que equilibra sus dos lenguas y en el que ninguno de sus orígenes se pierde; ha realizado una selección poética alusiva al cuerpo y dedicada especialmente a la **decrepitud**, escrita desde su más brillante madurez. Por último, el poeta, narrador y antólogo venezolano radicado en México, Fedosy Santaella, ha elegido tres poemas concernientes al cuerpo entre sus varias obras publicadas, además de escribir el texto introductorio de la Sala de Poesía: **Sobre el temblor abisal**. A él lo podemos nominar como poeta de lo **nombrable**, y de la palabra escanciada con mesura sobre el papel. Agradecemos sus participaciones especiales en la **Revista** y el haber compartido sus trabajos con este número.

En el número 73 de la **Revista Actual Divulgación**, ordenamos en tres secciones el contenido, según la historia en primera instancia y según su esencia artística y social. La primera sección: **Cuerpo Clásico** remite al cuerpo en Grecia y Roma, al cuerpo censurado y al cuerpo sanado; revela la jerarquía que connotaba la desnudez y la censura del cuerpo femenino en la Grecia antigua; evoca también los usos terapéuticos del agua en la sanación del cuerpo humano en las **termae y balnea** de la Roma Antigua.

La segunda sección, **Cuerpo Plástico**, explora al cuerpo



como entidad susceptible de transformaciones, como dispositivo complejo y generador de relaciones y tensiones semióticas, y como espacio de resistencia, desde la mirada oblicua del espectador/escritor /fotógrafo. Se integra a la arquitectura como lenguaje plástico, en tanto que dotado de relaciones espaciales e interpretaciones teóricas incorpora a un cuerpo cada vez distinto en su manera de habitar.

La tercera sección **Cuerpo Social**, aborda el cuerpo como entidad social y receptáculo de resistencias, como sistema dinámico de relaciones y percepciones; se exponen nociones asociadas al hombre como ser **sensible y natural** y al individuo como ente sujeto a condiciones sociales complejas, en las que el cuerpo es transformado y aprehendido como indicio de resonancias. El cuerpo es concebido como fenómeno individual, crítico y colectivo, que enmarca a todo cuerpo/sujeto. Hemos incorporado la perspectiva rousseauiana en este espacio, porque la naturaleza en general del hombre –para el filósofo francés– puede empezar a ser contada desde sí mismo y desde su conciencia corporal.

Interesados en la interacción de texto e imagen, hemos destinado un espacio especial a la obra fotográfica de Camilo Paparoni y a la obra poética de Rafael Cadenas. La fotografía de Paparoni, revela los sucesos acaecidos en las protestas y guarimbas ocurridas en Venezuela en el año 2017. Sus fotografías dan testimonio de un cuerpo asimilado por el dolor social y por el impacto entre dos extremos políticos que han habitado las calles del país por varios años. Seguido de la violencia de estas imágenes de guerra, se encuentra la **poesía mínima** de Rafael Cadenas, haciendo del lenguaje un acto definitorio que resume la brevedad de lo que existe en **dichos** esenciales, su escritura está comprometida con otro tipo de decir que narra y describe, lo **que es**, casi con el poder de una imagen. Cadenas resume en pocas palabras, experiencias primordiales del acontecer humano que no están fuera del tiempo que vivimos y en el que debemos tratar de **reencantarnos**.

Entre los aspectos novedosos que hemos incorporado gracias a las bondades digitales, se encuentran las Salas Audiovisuales: Sala de Poesía: **Temblor Abisal**; Sala de Danza: **Kinesis**; Sala de Cuerpo Plástico: **Corpus**. Agradecemos la participación de los poetas, bailarines y artistas plásticos que amablemente otorgaron sus trabajos para ser presentados y curados en estas salas. Especialmente reconocemos la colaboración de sus curadores: Fedosy Santaella, Denise Morales y Analy Trejo. Hemos incorporado a la poesía también como un recurso visual, en tanto sus imágenes metafóricas son un despliegue sublime de una galería

interior, aquellas que no vemos, pero que decimos viéndolas dentro de nosotros.

Para cerrar se presenta un espacio vital que reseña el más reciente acontecer cultural e investigativo, en su mayoría relacionado con la Universidad de los Andes. La **Marquesina Cultural** incorpora eventos nacionales e internacionales correspondientes a la literatura, teatro, cine y algún reconocimiento a la labor de personajes icónicos de nuestra ciudad y de nuestra Universidad de los Andes. Esta sección se ocupa de decir, para registrar y testimoniar que el país aún respira a través de su cultura.

Escribir en espacios de emergencia es un acto de afirmación de la vida, la escritura en estado de excepción, de fragilidad y resistencia, tiene un carácter testimonial histórico, y la labor del escritor que resiste a través de su pensamiento alivia el desaliento del hombre amenazado de muerte y sosiega su **demasiado humano** miedo de morir. Solo la creación, la acción intelectual-espiritual y mesurada, ante un espacio-tiempo inciertos, nos permitirán como nación tolerar el paso más rocoso del camino, el de una Venezuela hace rato afectada por un virus social, que ahora enfrenta a la intemperie, las consecuencias de una pandemia mundial. En este momento aciago, acompañado de apagones y desconcierto y ante el agravio que hoy padecen nuestras universidades totalmente desasistidas, la labor de todos aquellos investigadores que generen ideas y pensamientos es de una vitalidad heroica. A través de la palabra podremos entender y plasmar los enigmas de una era, y salvar de la obsolescencia el rito primordial del hombre, la relación con el otro, en el que cada vocablo escrito es un pequeño puente hacia la vida. Hablemos entonces de investigadores que soportan un mundo constipado y que a la manera de los griegos deben recuperar el aliento tomando a la tragedia como un horizonte de comprensión espiritual, por medio de ellos la escritura recupera cada fragmento de evidencias, de huellas de nuestras consideraciones más profundas en tiempos difíciles.

El acontecer nos obliga a atender necesidades profundamente humanas, tenemos que devolverle a la vida todo lo que de ella hemos extraído, esta vez con una conciencia improrrogable. Toda escritura es un diagnóstico, y teniendo al lenguaje como la mayor de nuestras responsabilidades, escribir debe ejercer la labor de valorar los estados del alma, en esta oportunidad los del cuerpo-alma. En el cuerpo podemos encontrar un acceso más inmediato a las cosas del mundo, hacer una revisión de los desplazamientos más recientes tanto de la ética como de la estética, y comprobar que atrás quedaron las



posturas execrables que rechazaban la corporalidad como medio expresivo, es una tarea humanística e irremediabilmente científica. La modernidad ya hace tiempo abrió las puertas hacia el interior de nosotros mismos, en esa transición nos hemos encontrado con que el cuerpo pasó de ser un estigma a un enigma, representable en todas sus dimensiones y latencias; la plástica, el cine, la literatura, la poesía y todos los lenguajes expresivos del hombre, han encontrado una conexión, esta vez irreversible, entre cuerpo y alma. Existe dentro de nosotros una infinita **voluntad de representación**, Schopenhauer la declara como la **última esencia del mundo**. Escribir es **representarnos** aún en el más apremiante de nuestros procesos individuales y colectivos.

Nuestras vivencias corporales son intransferibles, sin embargo, son también una vía de acercamiento al colectivo, todo lo revelado en época de confinamiento es atentamente observado a través de las redes sociales, nuestros cuerpos están anudados a este tiempo, diría Merleau Ponty, **el cuerpo es un objeto que no me deja**, nuestra primera casa, habitáculo íntimo de gradientes pasiones, y desde él nos ha tocado trascender el encierro. El querer ir más allá del espesor de la carne, tomando como punto de partida siempre a la experiencia, genera una búsqueda metafísica, en ningún modo religiosa, preferiblemente ontológica; en la representación artística, por ejemplo, ya nada simboliza una amenaza para el cuerpo, ni siquiera la muerte, recordemos a Abramović en sus múltiples desafíos corporales.

El cuerpo al moverse en tiempos de pandemia vence sus resistencias, se hace esencial y rompe con aquel sistema de razón, signado por el ritual de la cotidianidad. Hay que convertir la náusea provocada por el miedo en belleza. La náusea en su forma más

sublime se hace palabra, busca en las agonías de la historia su más incierta transfiguración, resplandece de ocasos, comporta belleza en su forma más trágica y nuestro vehículo para transitar este brote terrestre que hoy se llama pandemia es el **cuerpo**, nuestra frontera carnal en nuestras relaciones con el mundo. Las señales del tiempo han hecho del cuerpo un gran tímpano, en él se cuecen las liberaciones del alma, atrás quedó la parte maldita que señalaba Bataille, en relación a la concepción del cuerpo en la tradición occidental. A través del reconocimiento del cuerpo como unidad **alma-cuerpo**, descansamos y reservamos la antigua concepción de que el alma es piloto de un cuerpo caja; el arte, la literatura, la poesía entre otros, se han encargado de dar unicidad a esta dicotomía, el cuerpo piensa como unidad, la piel es parlante, cada miembro relata sus propias vicisitudes.

Como receptáculo de resistencia el cuerpo es entonces el medio, un dispositivo de acción y reacción contra el sistema, en el confluyen todos los marchantes de una protesta, todas las hambres del mundo, todos los espacios reprimidos, cambia la piel de un colectivo, se indigesta, expulsa y vislumbra la reconstrucción de una esperanza, lo que de **natural** hay en él.

Por último, agradezco la labor de los ensayistas internos y externos a nuestra Universidad, siempre amigos y colaboradores y especialmente al equipo permanente; nombrarlos es honrarlos y hacer memoria de un año de trabajo voluntario: Angel Pacheco-D'Andrea, María José Navas, Leonardo Rivas, Manuel Aguilar, Michell Otaiza, Ehijem Damian Asskoul, Román Novoa, Anaiz Mercado, Rubén Bressan, Eugenia Osorio y Don Rodrigo Martínez-Andrade. Ustedes han hecho palpable el destino de este número y han posibilitado su publicación, ante la emergencia viral y en un país en crisis; todos representan al mundo del mañana. Gracias.

Dianayra Valero Molina

DIRECTORA DE LA REVISTA ACTUAL

EDITORA #73

Licenciada en Letras Mención Historia del Arte; Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y estudiante del Doctorado en Filosofía, en la Universidad de los Andes (ULA) Mérida-Venezuela. Se encuentra desarrollando su tesis doctoral denominada *El espacio ontológico en Martin Heidegger. Una mirada al mundo del espacio interior (weltingenraum) en Rainer Maria Rilke*. Su línea de investigación es el *Espacio Ontológico en la arquitectura, las artes y la poesía*. Cursó estudios de Metodología Holística en el Centro Internacional de Estudios Avanzados (Ciea Sygal) (no culminados). Fue Directora General de Cultura y Coordinadora Académica de la Escuela de Comunicación Social en la Universidad Santa María (USM), Caracas-Venezuela. Fue Coordinadora de Enlace UCV-ULA, de la Revista de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y Editora Invitada de la misma, (Número 121, dedicado a Armando Reverón). Fue Asistente de Investigación y Curaduría en el Museo Jacobo Borges, Caracas-Venezuela. Fue colaboradora (en calidad de pasante) en el área de curaduría, entre otras, en el Museo de Bellas Artes, Caracas-Venezuela. Es miembro asociado de la Sociedad Venezolana de Filosofía; del Grupo de Investigaciones Estéticas (CIE); del Grupo de Investigaciones Filosóficas del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes y de otros reconocidos grupos de investigación de la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido certificada por varios programas de estímulo al investigador y al docente. Ha impartido clases a nivel de pregrado y posgrado en las Facultades de Arquitectura, Derecho y Arte. En esta última en las Escuelas de: Artes Visuales y Diseño Gráfico, Actuación, Danza y Artes del Movimiento, en la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido asesora metodológica independiente, nacional e internacionalmente. Ha publicado en la Revista Estética del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE), Universidad de los Andes (ULA). Tuvo una participación especial en el libro *Ejercicios para cuidarse, Foucault, Nietzsche y Maquiavelo como herramientas* de Jonatan Alzuru Aponte, editado por bid & co. Actualmente es Directora de la Revista Actual, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes (ULA) y Editora responsable de los Números 73 y 74 de la misma. Es Profesora ordinaria de las materias de *Lógica del Discurso e Introducción a la Filosofía* en el Departamento de Filosofía, Escuela de Educación, Universidad de los Andes (ULA). Se encuentra trabajando en la realización de sus poemarios: *Sonata del Adentro* y *Poemas con un piso de elevación*, así como también en un texto para libro denominado: *El espacio interior del mundo* que aloja las disciplinas de: filosofía, poesía, artes y arquitectura.





El presente número representa el inicio de una nueva etapa de la Revista Actual. La reaparición tras algunos años de ausencia es producto de la voluntad de conservación del patrimonio intelectual y cultural, así como del anhelo indetenible de dar continuidad al desarrollo de la vida artística en el seno de nuestra Universidad de Los Andes, nuestra ciudad y más allá de nuestras fronteras.

También es necesario decir que la larga tradición editorial de la Revista Actual es un ícono de la institucionalización de la cultura venezolana y, muy especialmente, de la institucionalidad de nuestra Universidad de Los Andes.

Los obstáculos para llevar a cabo la edición son cada vez mayores. Por un lado, la pandemia por COVID-19 y su consecuente cuarentena mundial obligatoria, y por el otro, las limitaciones presupuestarias impuestas injustamente a las universidades venezolanas, que podrían ser un obstáculo absoluto, pues no hay presupuesto mínimo para dar continuidad a ninguna labor editorial. No obstante, el empeño de nuestra Directora y Editora de la Revista, la Profesora Dianayra Valero y el de un grupo de eficientes y leales Colaboradores y Pasantes, estudiantes y profesionales egresados de nuestra Universidad, sin otro interés que su amor por el arte y la cultura, así como el apoyo de algunas personas relacionadas alguna vez con nuestra institución, y hoy residentes fuera del país, exiliados, que generosamente y con corazón filántropo nos tendieron la mano de una u otra manera, fueron el motor que condujo a la materialización de este número.

La labor de esta nueva etapa se vislumbra igualmente dificultosa, pero mientras existan el arte y la cultura habrá espíritus rebeldes que luchen contra los obstáculos para ganarse el espacio de la libre expresión de las ideas, de las formas, de los sentimientos y las emociones, es decir, por ganarse un espacio para la realización y expresión de la vida y su diversidad. Unos de estos espacios son las revistas y esta, nuestra revista, no se ausentará del concierto de la libre expresión del arte y la cultura.



Víctor Daniel Albornoz
DIRECTOR GENERAL DE CULTURA

Profesor Asociado del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad de Los Andes (ULA). Editor responsable de *Praesentia*, revista venezolana de estudios clásicos. Ha sido editor de la revista *Actual Investigación* y es miembro de Consejo Editorial de varias revista de las artes y las humanidades. Dirige el Grupo de Investigaciones de Lenguas y Literaturas Clásicas. Representante por la Facultad de Humanidades y Educación ante la subcomisión humanística del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA). Ha desempeñado cargos administrativos de Jefe de Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Coordinador del Decanato de la Facultad de Humanidades y Educación y en la actualidad Director de Cultura. Actualmente también Consejero de Facultad principal. Su línea de investigación es el epicureísmo grecorromano y aspectos del pensamiento grecolatino y la tradición clásica en general. Ha publicado diversos artículos en revista especializadas y el libro *El pacto patémico* (2007).

Contacto: danielv@ula.ve



SOBRE EL CUERPO **REVISTA ACTUAL DIVULGACIÓN #73**

El cuerpo es el *origen* de cada una de las páginas que conforman el presente número especial de la *Revista Actual en su edición Divulgación*. Su importancia como unidad físico-fisiológica y también metafísica, sus implicaciones socioculturales y su relevancia como ente comunicador y expresivo, son algunos de los aspectos que cada uno de los autores compilados en el presente número presenta desde una visión disyuntiva entre lo investigativo y lo subjetivo, lo científico y lo literario, desde la concepción individual y la concepción colectiva del cuerpo humano como receptor y emisor, como unidad y pluralidad del mundo.

ABOUT THE BODY **CURRENT MAGAZINE DISCLOSURE #73**

The body is the origin of each of the pages that make up the present special issue of the current magazine in its issue Disclosure. Its importance as physical-physiological and also metaphysical unity, its sociocultural implications and its relevance as a communicative and expressive entity, are some of the aspects that each of the authors compiled in the present number presents from a disjunctive vision between the investigative and the subjective, the scientific and the literary, from the individual conception and the collective conception of the human body as a receptor and emitter, as a unity and plurality of the world.



CRÉDITOS	II-III pp.
NOTA EDITORIAL Dianayra Valero Molina	IV-VI pp.
NOTA DEL DIRECTOR GENERAL DE CULTURA Víctor Daniel Albornoz	VII pp.
Índice	IX-XIII pp.

HOMENAJES

MAURICIO, ECCE HOMO <i>Homenaje a Mauricio Navia Antezana</i> David De los Reyes	15-23 pp.
DECIR (TE) SÍ <i>Homenaje a Mauricio Navia Antezana</i> Fabiola De Navia Guerrero-Gamarra	24-30 pp.
EJERCICIOS ESTOICOS. <i>Vivencias sobre el cuidado del cuerpo</i> <i>Homenaje a Armando Rojas Guardia</i> Jonatan Alzuru Aponte	31-42 pp.

INVITADOS ESPECIALES I

VISIÓN DE LOS CUERPOS SOBRE EL MAR EN LLAMAS (Obra Musical <i>La Quema de la Bestia</i>) Andrés Levell	44-46 pp.
NOCIONES ELEMENTALES I Rafael Cadenas	47-48 pp.
ESTÉRIL Rowena Hill	49-50 pp.
EL ARTE DE PLANCHAR CAMISAS Fedosy Santaella	51-52 pp.
Anexos	53-56 pp.

CUERPO CLÁSICO

*El cuerpo humano, las enfermedades y el uso del agua en el Mundo Clásico.
El caso de las Thermae y Balnea en la Roma Antigua.*
Simón Vladimir Pérez Medina 58-70 pp.

*Cuerpo y Género.
Exaltación del desnudo masculino
y censura del femenino en las polis griegas*
Angel Pacheco-D'Andrea 71-80 pp.

INVITADOS ESPECIALES II

VIGÉSIMO OCTAVO DITIRAMBO
(Obra Musical La Quema de la Bestia)
Andrés Levell 82-84 pp.

NOCIONES ELEMENTALES II
Rafael Cadenas 85-86 pp.

DERRUMBES Y OTROS DESASTRES
Rowena Hill 87-89 pp.

CUARTA BALADA DE LA EDUCACIÓN SIBERIANA
(CON VOZ RUSA DE PETER STORMARE)
Fedosy Santaella 90-91 pp.

CUERPO PLÁSTICO

Cuerpos suspendidos. La pequeña silueta al borde del abismo.
Rocco Mangieri 93-107 pp.

Cuerpo Confinado. La poética de Blanca Haddad en tiempos complicados
Albeley Rodríguez 108-119 pp.

*¿Hacia un cuerpo y arquitectura supermoderna
en la restricción pandémica?*
Ricardo Ruiz 120-129 pp.

El Cuerpo Fotografiado
Wilson Prada 130-139 pp.

INVITADOS ESPECIALES III

VIGÉSIMA TERCERA DANZA: CUERPO-PRÓTESIS-CONTEMPORÁNEA
(Obra Musical *La Quema de la Bestia*)

Andrés Levell

141-143 pp.

NOCIONES ELEMENTALES III

Rafael Cadenas

144-145 pp.

ELEMENTO AGUA

Rowena Hill

146-147 pp.

LA POLÍTICA DE LA ACNESTIS

Fedosy Santaella

148-149 pp.

CUERPO SOCIAL

Un arte de vivir

Ricardo M. Gil Otaiza

151-159 pp.

COVID-19, apagones y oscuridad

Elizabeth Marín Hernández

160-170 pp.

Aproximación a la noción de cuerpo.

Desde la perspectiva del hombre natural de Jean Jacques Rousseau

Arelys Rondón

171-181 pp.

SALAS ESPECIALES

ANTE EL DOLOR (SALA ESPECIAL DE FOTOGRAFÍA)

Camilo Paparoni. *Ante el dolor*

Manuel Vásquez-Ortega

183-189 pp.

DICHOS (INÉDITOS) 2019-2020. RAFAEL CADENAS (SALA ESPECIAL DE POESÍA)

Rafael Cadenas. *Poesía mínima*

Dianayra Valero Molina

190-199 pp.

SALA DE POESÍA: TEMBLOR ABISAL
SOBRE EL TEMBLOR ABISAL FEDOSY SANTAELLA
(TEXTO CURATORIAL)

201-216 pp.

El cuerpo del dolor y el cuerpo del gozo. Gladys Mendía

Fragmento del Libro *Pasear Lunático*. Jairo Rojas

Hidra. Cristina Gutiérrez Leal

XIII. José Manuel López

Naufraios. María José Navas

∞ · Cesar Torres

Fragmento de *El objeto del olvido a quien olvida*. Jessica Claire Rivas

9,8 m/S² Angel Pacheco-D'Andrea

Rostro de nadie. Daniel Arella

SALA DE DANZA: KÍNESIS.
DANZAR SOBRE LO ESCRITO.
(TEXTO DE SALA)

217-222 pp.

Narración 10. Dénise Morales

Adagio para un cuerpo. Oswaldo García

"Bandera Contumaz". Zenaida Marín

SALA DE CUERPO PLÁSTICO: CORPUS
CORPUS. SUSTANCIALIDAD HUMANA. ANALY TREJO
(TEXTO CURATORIAL)

223-241 pp.

361.292 hours. (2020) Juan Requena

360.116 hours. (2020) Juan Requena

Lo erótico a través del espejo #3. (2020) Ana Terán
Lo erótico a través del espejo #2. (2020) Ana Terán

Sin título (...) De la Serie Aquí. (2019) Constanza de Rogatis
Sin título (...) De la Serie Aquí. (2019) Constanza de Rogatis

Flor Man Confinado. (2020) Eliseo Solís Mora
Mantilla Man. (2020) Eliseo Solís Mora

De la Serie “Huellas, vestigios y secuelas” (proceso). (2020) Enmaly Ramírez
De la Serie “Huellas, vestigios y secuelas” (proceso). (2020) Enmaly Ramírez

Cisnes blancos en Venezuela. (2019) Max Provenzano
Derrame. (2020) Max Provenzano

Las Veneco. (2019) Carmen Ludene

Asfalto Caliente. (2018) Raúl Rodríguez
Esquivar una bala. (2018) Raúl Rodríguez

Sin Título (De la serie El futuro es hoy). (2018) Yuliana Guedez (Naufragia)
Sin Título (De la serie El futuro es hoy). (2018) Yuliana Guedez (Naufragia)

MARQUESINA CULTURAL

243-257 pp.

El Hombre Inclinado de Víctor Bravo. Juan Carlos
El Amor x Kilo de Haydeé Pino. Jony Parra
Venezuela Vol. XX de Jessica Liñán. Leonardo Rivas
Freddy Torres, una Orden a la ética del maestro. Ígor Martínez
Festival Bordes. Inti Torres
Festival de Movimiento. Valmore Gómez
Free Color de Alberto Arvelo. Leonardo Rivas

NORMATIVAS EDITORIALES

258-264 pp.

CRÉDITOS DE LA COMISIÓN PERMANENTE

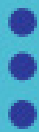
265-270 pp.



HOMENAJES

El presente número de **Actual Divulgación** está signado por palabras cálidas dirigidas hacia dos figuras que nos dejaron un legado cultural, filosófico, literario y poético, dentro y fuera de la Universidad de Los Andes: Mauricio Navia y Armando Rojas Guardia, quienes defendieron y promovieron valores y obras que permanecerán más allá de sí mismos. Las palabras vertidas en los siguientes homenajes póstumos son un leve gesto hacia lo perdurable de sus actos, sus gestiones y luchas, desde la filosofía y la poesía, hasta la difusión cultural en todo su inabarcable torrente.

ἦν διαφέρον ἔαυτόν



Mauricio, *Ecce Homo*

David De Los Reyes



ἐν πάντα ἐν

MAURICIO, *Ecce Homo*

I

Nos conocimos en la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela. Corrían los últimos años de los setenta del siglo pasado. Nos encontramos con una escuela que nos daría una formación clásica, moderna y contemporánea de la filosofía. Sin embargo, entre muchas de las materias que veíamos a lo largo del ciclo normal de nuestra formación, en varias nos inscribimos de forma entusiasta. ¿Cuáles fueron esas materias? Las concernientes a temas de estética y arte, los cuales serían de importancia para nuestro desarrollo posterior como docentes, investigadores o simplemente como jóvenes curiosos y diletantes en relación con los problemas de la filosofía del arte. Esas materias las impartieron profesores queridos y recordados. Estaban Victoria de Stefano, José Luis Ruggeri, Francisco Romero, entre otros.

En el caso de Victoria de Stefano nos encontramos con la presencia de una madura y personal reflexión en torno a la novela, el romanticismo, la filosofía hegeliana y las relaciones que se extendían a la obra del filósofo húngaro de la

corriente marxista estética György Lukács, así como también con el inclasificable pensador Walter Benjamin. En el caso de Ruggeri nos presentó temas apasionantes, bien por juventud o por sentimiento de cuestionamiento y otras miradas al arte y la vida, a través de su relación con la estética anarquista y la relación entre Wagner y Nietzsche. Romero, gran lógico y pianista español enraizado en el país desde hace muchos años, nos dictó uno de los seminarios más intensos y densos sobre música medieval y sus relaciones con la escolástica y la filosofía. Además de estas materias estaban las obligatorias de distintos autores clásicos, Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Spinoza, Vico, Kant, Hegel, Nietzsche, Marx, Freud, Foucault, entre otros. Fue de esta manera como nos fuimos dando cuenta de la amplitud del pensamiento occidental y sus variaciones filosóficas. Un largo camino con muchas bifurcaciones entre las que debíamos escoger por dónde tomar la senda del ser filosófico personal.

Mauricio al graduarse de licenciado, se dirigió hacia varios cauces del conocimiento de marras. Se fue a México a realizar estudios de cuarto nivel en

la prestigiosa UNAM. Allí vino con un equipaje filosófico que lo llevaba por dos caminos ya inseparables para él, y a los que sería fiel a lo largo de su trayectoria como pensador. Eran la estética y la ontología. Su tesis de maestría la defendería en el Instituto de Filosofía de la UCV en torno al pensamiento de Marcuse y sus afiliaciones político-estéticas entre el eros y la civilización, animadas por los coqueteos hegelianos del autor alemán. Una vez obtenido su grado de maestría en el Instituto de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela, se desplazó a su anhelada ciudad de Mérida y su sempiterno cordial ambiente andino para la creación, el arte y la filosofía.

II

La Universidad de Los Andes vendría a convertirse en su búnker creativo, su campo de acción filosófica en los más diversos temas del pensamiento. Además de ontología y estética, estarían también los de la filosofía de la educación, la filosofía política, los filósofos presocráticos, y en especial su permanente amor por el oscuro y solitario Heráclito de Éfeso. En el departamento de filosofía de esa institución se encontró con otro gran entusiasta de la filosofía del arte, de la educación estética y la poesía, me refiero a su amigo Luis Alberto Arvelo, que se especializaba en filosofía alemana y debatía entre autores como Schelling, Hegel y Nietzsche en su discurso; este filósofo-poeta acentuó siempre la necesidad de la educación estética del hombre para la transformación de la sociedad.

Esto permitió a Navia encontrarse con una muy buena tierra abonada para su andar inteligente por la reflexión teórica, y perfilar un desarrollo exponencial de la filosofía dentro de la Facultad de Humanidades de la ULA. Y a su vez, pudo proyectarse personalmente en casi todos los espacios del interés intelectual, cultural y artístico de la ciudad de Mérida. La filosofía había vuelto a tomar cuerpo

y por ende presencia cultural y cívica, gracias a la gallardía de los docentes de su departamento académico. Un retorno empoderado dentro de una tradición muy merideña, pues la universidad había salido del Seminario de Mérida, que luego se transformaría, con la independencia y la república, en universidad.

Mauricio intuyó muy bien el ambiente espiritual filosófico en el que se enmarcaba su vida. Su labor estaría dirigida a la expansión del pensamiento filosófico en esta latitud andina, tomando las corrientes intelectuales que iban marcando el hacer reflexivo del momento. El campo de la estética se abría a un cielo reflexivo abierto como uno de los más interesantes para llevar un estandarte dentro del terreno del pensamiento nacional e internacional. Y así comenzó su preocupación por desarrollar los temas de la filosofía del arte, la estética y de una ontología muy personal desde los aspectos teóricos de la filosofía. Esto sería el germen del cual despertaría toda una preocupación formativa personal, llevándolo a realizar su trabajo doctoral, trasladándose como investigador becario en la española Universidad Autónoma de Madrid. De allí retornaría con una mirada y entusiasmo muy personal y original sobre el pensamiento trágico de Friedrich Nietzsche y su vital visión del devenir y del eterno retorno.

III

A su regreso no se dio descanso, ni menos buscó dormirse en los laureles doctorales obtenidos. Comenzó a intensificar y ser un gran promotor del arte, de la estética, de la reflexión ontológica y teórica. La dura filosofía tamizada por la criba del pensamiento hermenéutico surgido de las directrices, en principio, de los alemanes Heidegger y Gadamer. Se empeñó, junto con otros compañeros de marras, en crear la Maestría en Filosofía. Más tarde daría otra fecunda creación académica para la República, organizando y constituyendo el Doctorado de Filosofía de la ULA. Al

tiempo, creó la Escuela de Filosofía, plenamente convencido de su importancia y su necesidad para toda la población interesada en discurrir y pasear por los salones del quehacer filosófico universal y local.

A la par de esto, por si fuera poco, surge una respuesta a los inusitados y desatendidos campos por la filosofía nacional, con su proyecto de encuentros sobre el saber y la producción del pensamiento estético y del arte, de su importancia en la condición moderna, postmoderna y transmoderna, dentro del flujo civilizatorio de fin de siglo XX y principios del XXI. Mauricio tenía un don de gente, y poseía gran poder de convocatoria y capacidad para la organización de eventos académicos, artísticos y culturales. Se da a la tarea, junto a un grupo de estudiantes, amigos, investigadores y docentes, de establecer los encuentros que se llamarían Simposios de Estética, acompañado de su órgano editorial difusivo, la revista *Estética* y su correspondiente Galería de Arte *La otra banda*. Un evento sin par a nivel nacional e internacional, esto último lo refiero por la capacidad de convocatoria y calidad de invitados que se logró traer para afirmar la importancia de los temas del arte, de la estética y afines, en el campo del pensamiento contemporáneo. Un evento que, además de abordar la política del arte, también se adentró en los nuevos derroteros de la creación y crítica artística en todas sus especialidades: arquitectura, plástica, música, teatro, performances, cine, comics, nuevas propuestas conceptuales, digitales y experimentales del arte. Filósofos, críticos y artistas internacionales de la talla de Jean-Francois Lyotard, Omar Calabrese, Michel Maffessoli, Jesús Soto, Dieter Jung, Antoni Muntadas, entre otros, fueron los que nutrieron esos encuentros consecutivos de una forma prodigiosa a toda una juventud que tenía un intenso entusiasmo y curiosidad por la experiencia y formación artística en todos sus ámbitos.

IV

Mau, así lo llamamos los amigos, nunca dejó de proseguir esa necesidad del encuentro entre el ser artístico y filosófico que arraigaba dentro de sí. Sus seminarios y escritos lo declaran abiertamente. Su pertinaz desempeño por el pensamiento de Nietzsche, sus derivaciones lectoras en la senda del bosque de la obra de Heidegger, sus recorridos ontológicos por Gadamer y la dura piedra filosófica cotidiana del alumbrado de Éfeso, Heráclito y el problema de la traducción de sus fragmentos del griego antiguo a los diversos idiomas contemporáneos y su precisión en el horizonte del idioma español, serían encuentros constantes en sus clases y seminarios, sin olvidar su diálogo contemporáneo y filológico con los pensadores presocráticos. Son las ramas en que sostuvo una intensa mirada personal sobre la condición del pensamiento contemporáneo de la filosofía. Un acercamiento a la continua interrogación y apertura a los matices de las intuiciones y conceptos sobre el ser y el ente. Sin dejar de cuestionarlos y de separarse de lo que llamó, su estimado Nietzsche, la *egiptología filosófica*. Lo que podemos inferir como la condensación e inmovilidad del pensamiento en su devenir y su transformación permanente ante los estambres que iban surgiendo de una renovada ontología y de una cultura filosófica. Una puesta en escena reflexiva en permanente interacción con la fructífera escuela filosófica de la sospecha discursiva y crítica.

Haciendo un recorrido por el Heidegger de Mau nos encontramos que su concepción entra en el contexto del vitalismo y del *dasein*, del ser-ahí, en apertura al mundo. ¿Cuál es el estambre en que se teje esa vida como apertura al ser del mundo que retoma y traduce nuestro amigo filósofo de los Andes en sus derivados reflexivos? En principio el medio que nos rodea, natural (lo poco que queda...) y cultural vendrían a ser cauces que portan significados al tema de la ontología y de

una posible antropogénesis. La distinción entre el hombre y el animal está en cómo enfrenta y actúa ante el entorno próximo, que lo condiciona y lo hace suyo. Comprendiendo esto, Mau se adentró a transformar los entornos merideños en el campo filosófico, dando múltiples significados y respuestas en un devenir argumentativo y práctico, donde su pensamiento partía del presentimiento que se rodea del ocultamiento al develamiento del ser y la existencia. Y aquí encontramos el desocultamiento que enrumbo de forma constante, en la dirección inalterable ante la vida, al arte, a la confrontación de las diferencias complementarias, y un estilo de estar en el mundo donde lo apolíneo y lo dionisiaco, razón y pasión, *logos* y *physis*, marcaron su desentrañamiento de los temas filosóficos en deriva fructífera. Está claro que en Mauricio la postura de lo que pudiéramos llamar, siendo nominalistas, *esencia* humana, está en el enraizamiento personal y social con la existencia construida. Mostrando su concepción, y parte de su hermenéutica filosófica, en un diálogo que lo vuelve visible, matizado, casi tangible, en el umbral que separa las cosas y lo biológico de la construcción del ser. En Heidegger encuentra la mano para seguir repensando(se), dentro del marco prístino y original de los filósofos mal llamados presocráticos. Un punto para establecer, cuestionar y aclarar las simples interpretaciones del concepto de *physis* en las páginas de la *Metafísica* de Aristóteles y su imputación de materialistas al corpus de los presocráticos, al determinar el concepto, bajo la simpleza de ser tomado sólo como causa material del universo separado de un *logos* y *nous* originario.

Si hay algo que sacamos como prueba de la intención vital de Mau, es comprender cómo la fuerza animal del ser se transforma en posibilidad y revelación humana, en pulsión creadora y apolínea, decantando en el *principium individuationis* implícito en nuestra evolución junto al establecimiento de la apariencia, en contraposición a la naturaleza y al mundo, a través de la

presencia del hombre-artista. Volviendo la irracionalidad y el misterio de la existencia en significado y en un cuerpo que irrumpe con su pulsión creativa en obra de arte, a través de concebir esa misma obra como un campo en expansión, del cual él refirió, justamente, como el *concepto ampliado del arte*.

Ecos de artistas y pensadores transitaban por esa concepción. Kant, Nietzsche, Gadamer y Heidegger fueron llamados a declarar ante un público ávido de pronunciamientos y aclaraciones para su hacer artístico. Artistas fueron también evocados, como lo son los ahora ya clásicos Duchamp, Cage, Warhol, Soto, Beuys, entre otros. De este último nunca estuvo más presente su lema *todo hombre, un artista*. Figuras clásicas que daban realce al campo de experimentación estético y artístico que promocionó constantemente Mauricio, con una particularidad propia en tanto propuesta filosófica crítica y reflexiva al país desde las márgenes de su región geográfica andina.

Estuvo consciente, como nos advierte el Nietzsche de *El Ocaso de los Dioses*, en contraponerse a lo que se había convertido en parte de la filosofía desde milenios. Ser una actividad que se nutrió –y se nutre!– de *momias conceptuales*, que no queriendo vincularse con el desgaste consustancial e inevitable del ser, sin colocarse en situación histórica, murieron por no producir nada vivo, real con el pensamiento y la pulsión creadora humana. Ante esto, nuestro homenajeado introdujo una valoración e interpretación reflexiva desde la óptica sensible, fisiológica y corporal en la filosofía. Se inspiró en la disposición trágica dionisiaca-artística, de todo elemento humano, postura desde donde todo concepto es asumido como variable en desarrollo. Nada puede ponerse en el pedestal del estatismo de lo eterno, pues sólo lo muerto puede ser eso. La vida tiene la perdurabilidad, el tiempo, como el vital impulso embriagante que nos lleva a un absurdo estar y existir en

donde sólo creando nuestros propios valores nos damos una significación. Era su propuesta aceptar lo trágico, lo contingente y la incertidumbre como condición de toda existencia en devenir. Un devenir en tanto juego del fuego interior heracliteano del ser inocente que destruye y construye bajo una primera instancia amoral, más allá del bien y del mal. Un ludismo dionisiaco que explora una perspectiva óptica del ser y del ente en tanto pensamiento y su sentir corporal atravesado por la voluntad de poder del artista y su indetenible presentar nuevos valores –¡apariencias!– ante la realidad congelada de una innombrable verdad absoluta.

V

Se abrieron las puertas piramidales que se contenían. Ya no sólo se trata del músculo de la razón filosófica que hay que ejercitar y argumentar. El cuerpo vendría a ser convocado como centro de ramificaciones expresivas, poéticas, sensibles y emocionales, con significaciones que desbordaban hacia discursos filosóficos que, para su momento, no se habían tocado en la ciudad de Mérida. De esta manera, con el entusiasmo de Mauricio junto a investigadores, docentes, artistas y estudiantes se pusieron en la mesa de discusión lo corporal, el cuerpo y sus implicaciones estético-filosóficas, como tema de interés en los grandes encuentros que se dieron para la cita irremplazable de muchos interesados e invitados en los *Simposios*. El cuerpo y su *physis* bajo la mirada del escarpelo crítico a la ciencia que enrejaría sus posibilidades de significación del ser a un reduccionismo algorítmico y a meras reacciones bioquímicas. El cuerpo es llevado más allá del reduccionismo positivista y del datismo contemporáneo bajo una mirada en cómo la ciencia *no lo piensa* sino sólo traduce a datos. Frente a ello, el conocimiento científico, como toda realidad, en su propuesta filosófica personal la va a observar bajo la óptica trágica del legado fisiológico nietzscheano. La ciencia, y toda realidad,

son productos que deben abarcarse como espectros poéticos por surgir de la cantera expresiva de la imaginación y el logos del hombre-artista.

Ante la religión del datismo contemporáneo y sus algoritmos perpetuos, procuramos asumir el arte como un reactivo fulminante del nihilismo pasivo global, ampliado hoy aún más con la pandemia china del criminal COVID19. Como bien leímos a través de las palabras de Nietzsche, *ver la ciencia bajo la óptica del arte y el arte bajo la de la vida*. Una ciencia que amplía su campo por la introducción de la estética y del arte ante la existencia informe, y a veces asfixiante, que está más allá de los entes, del ser mismo. Ante un mundo de representaciones falseadas y de manipulación digital exacerbada, que pareciera desear la condición inoculada de enfermo, de débil a todo humano, se planteó al arte como un campo de valor superior a eso que han llamado la certeza declarativa mediática. Ampliándolo a través del concepto disruptivo estético del espectador-crítico.

Mauricio propuso, finalmente, comprender la realidad representada del mundo de la apariencia como una tela producida artísticamente por lo que llamó *pulsión artística* (*kunsttrieb*) apolínea, promoviendo un principio individual y colectivo que constituye y crea lo real, las cosas. El mundo como un estambre de fenómenos en tanto obras de arte, impulsado de forma irresoluta y reiterativa por la condición de la fuerza perpetua del germen implícito, pero necesariamente buscado y elegido, del nihilismo creador.

Ante la persistencia de un absurdo y presente régimen político en Venezuela con más de veinte años establecido y padeciéndolo colectivamente, en su afán de animalizar a lo humano del hombre por una situación sorda e insensible, Mauricio, como saliendo de las cuevas de Lascaux, supo reconocer y profundizar el paso original que significaba el cambio que evolucionamos de animal a hombre, donde

el juego, lo lúdico, la transgresión y el arte transformador de *physis* (naturaleza), arranca desde las entrañas y necesidades, la diferencia de lo humano ante el ambiente transformado y transformador. El arte como una sensibilidad casi mágica, misteriosa, separándonos de una epidermis estática a una en flujo permanente de experimentación del ser. Arte como sacrificio y rito, como vida y muerte, destrucción y creación, inmovilidad extática y éxtasis, placer y dolor, convirtiendo toda convocatoria en un ejercicio de negación dialéctica transgresora de nuevas sensibilidades y conceptos.

VI

Con estas palabras he querido acercarme y argumentar sobre este trabajo individual, colectivo y radical que sostuvo el amigo Mau. Puede que falten muchos recuerdos que describirían nuestra entrañable amistad. Pero puede que sea para otra instancia. Por ahora describo en estas palabras algunas de las vivencias intelectuales de nuestro amigo. De un hacer que se opuso cual fuerza esclarecedora ante un régimen claustrofóbico, organizado para la mediocridad y sometimiento, para el encerramiento y la criminalidad negadora, no sólo de la existencia corporal sino, y, sobre todo, del ser de lo imaginario en el hombre. Su propuesta fue abordar la vida bajo el escudo de la reflexión y la acción creadora de la filosofía y del arte. Del arte asumido como la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder, tanto del mismo arte, como de su engendrador, el artista. El ser del artista como un poder hacer original, conspirando contra el mundo al representar algo que aún no es o no había sido.

Es su invitación a una oposición al nihilismo metafísico enquistado de la realidad establecida. Se trata de seguir llevando a cabo la labor del arte reconociéndolo como la actividad humana más necesaria, que tiene más

valor que la *verdad*. Surge la paradoja de la necesidad de esta *mentira* nada piadosa del impulso artístico de la voluntad, de la apariencia para vivir y ordenar nuestros significados existenciales; de una voluntad de la apariencia que emerge de sí misma y se sintoniza con su devenir. Arte como desocultación, crítica (*destruktion*), deconstrucción ante el cielo metafísico de la modernidad en una época asaltada por la imagen acuciante de la hiperrepresentación.

Dentro de este viaje narrativo por su amplio péndulo creativo, Mauricio nos presentó en su insistente interrogatorio heracliteano/nietzscheano, la transparencia de un saber vivir por un trabajo cultural, docente, investigativo, creador y artístico junto a las prohibiciones y las carencias derivadas de un tiempo nacional confuso, fatigoso, enfermo y reductor a lo animal del hombre. Ante el muro de la dura realidad atroz y aparentemente inamovible, y su rueda engeguedora que puede llevarnos a la inútil y estéril inercia, sabía -¡y sabemos!-, que se tienen que contraponer, como un espacio siempre abierto, como un astringente *pharmacón*, la dimensión resiliente de lo lúdico, la apuesta por el juego inocente, el *cuerpo vital* y su imaginación, el arte y la transgresión. Actitudes que serán, hoy y siempre, la condición del ser

preestablecido para la construcción, experiencia, creación de la compleja vida humana.

Podemos referir otras esferas por la que se hizo sentir la voz de Mau. No menos importantes fueron sus apreciaciones y participación con el arte cinematográfico, su planteamiento ante la estética postmoderna de la arquitectura, y sobre todo en lo que derivó su relación académica con la dirección del Doctorado en Filosofía y su nueva generación de relevo que construyó conscientemente para no morir en el intento. Todo ello sin dejar de atender a su incansable actividad como productor cultural de la ciudad

de Mérida a su paso en el cargo de la Dirección de Cultura de la ULA, al que entregó su quehacer de forma permanente y entusiasta hasta su irremediable partida.

Creo que todo ese conjunto de situaciones teórico-filosóficas y culturales rememoradas aquí, a partir de la permanente e insoslayable amistad entre Mau y mi persona, podrán ir definiendo y reconociendo, a lo largo del tiempo por venir, la obra auténtica de una acción humana genuina que expandió con todos los fueros a su alcance, la importancia de la cultura, del arte, la literatura y no menos del saber filosófico, concentradas en la personalidad de Mauricio Navia. Un amigo que, haciendo eco de Nietzsche, fue conscientemente un artista-filósofo trágico, pero no pesimista, sino dionisiaco, pues siempre dijo *sí* incluso a todo lo problemático y terrible que se le interpuso en su senda de su fructífera vida creadora. *Ecce Homo...*

Guayaquil, septiembre 2020





Fotografía de Mónica Navia



David de Los Reyes

Filósofo y músico. Profesor titular de la UCV. Actualmente, es profesor invitado en la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. Ha publicado obras como *El calidoscopio mediático*, *Dios, Estado y Religión*, *El espacio y su gesto*, *Genealogía del dolor*, entre otros; además de múltiples artículos arbitrados en revistas especializadas. Tiene grabado varios discos con obras clásicas de la guitarra latinoamericana: Lauro, Villa-Lobos, Barrios, etc., así como piezas musicales de su propia autoría. También tiene grabadas distintas obras de compositores del Barroco. Desde el 2008, tiene el blog Filosofía Clínica (filosofiaclinicaucv.blogspot.com).

Contacto: delosreyezlopez@gmail.com



ἦν διαφέρον ἔ αὐτόν

Decir (te) sí

Fabiola De Navia
Guerrero-Gamarra

Decir (te) sí

“Ellos deben ciertamente
Ser Para-decir.
Necesitan un signo”.

Hölderlin. F. El Ister. (C.1803-5)¹

A Mauricio, mi Eternidad Móvil.

Sagrado el instante del pulso, sostenido por Dos.
Embriaguez esculpida con valor:
de encontrar, de reconocer.

“Mi cielo acaso, mi cielo arrogancia,
mi cielo inocencia, mi cielo necesidad.”²

Así, lanzados al sentido,

¿de qué causa nos hicimos devenir?

“Lo que la vida nos promete a nosotros,
eso queremos nosotros cumplírselo a la vida!”³

(Así lo quise. Así lo querré).

Hace nueve meses, fui invitada a escribir este homenaje. Entonces no podía comprender que enfrentaría un desgarramiento. ¿Cómo hacerme distancia de mi cuerpo, pleno de sí, con él? ¿Cómo abstraer nuestro instante -que abarca pasados y futuros-, sin perdernos?

Yo regresaba de un viaje, *moebious* transfigurante que repetía las esferas del sueño. Mas una dejó el mundo tras de sí: Monasterio Agustino de Baeza⁴, cáliz cruzando los pliegues del año del ser. Deslumbrando mi oscuridad.⁵

¿Quiénes son los que honran el abismo?
¿Sino aquellos “que no buscan nada ni por debajo, ni por encima, ni al lado de ellos.”⁶ mas en el éxtasis de los fenómenos del presente -del haber sido y de lo que será- hacen *comparecer hacia sí, de vuelta a, en medio de.*⁷

El Devenir del espíritu no se oculta a los hombres, y así como es la vida, la encontraron los hombres. Así el día de la vida, la mañana de la vida, como la riqueza son las altas horas del Espíritu.

⁴Jaen, España.

⁵ “Porque el hombre que está en tiniebla no podía ser convenientemente alumbrado sino por otra tiniebla” San Juan de La Cruz, *Subida del monte Carmelo*, (Libro 2, Cap. 3,5), s/p.

⁶Meister Eckhart. (1993). *Traités et Sermón*. Sermón 6.

⁷Cfr. Heidegger, Martin. (1951). *Ser y Tiempo*.

¹Traducción Mauricio Navia Antezana. Inédito.

²Nietzsche, F. (1981). “De las tablas viejas y nuevas”. Libro 3. En: *Así habló Zaratustra*, p. 277. gnnccg

³*Ibidem*.

De pronto, ocurrió lo inimaginable. Confinados hasta el absurdo, cuerpo extendido del *afuera*, la imagen giró para reflejar el horizonte común de la nada: mi *Stimmung*⁸, solitario hasta entonces.

El sentimiento trágico surge de la conmoción por la antítesis entre el ser finito -que, destinado a la aniquilación, se hunde en el fondo primordial- y el fundamento que, continuamente, hace surgir de sí la vida⁹. Su núcleo reside en la afirmación simultánea de los contrarios, como un *continuum* de la sensibilidad (hábito intelectual, espiritual y moral¹⁰) elusivo para la razón; pues se funda en el contrasentido de que lo individuado es un fenómeno inconsistente y los entes objetuales del mundo sólo “flamas en el fuego del devenir.”¹¹ Este *pathos* se alimenta del saber que *todo es uno*: aquí no estamos frente a doctrinas causales -sean de tipo teológico o teleológico-, sino frente a la apertura ontológica, hacia el signo de interrogación por la inmanencia de la existencia (*physicidad* radical entre el ser y el no-ser). Para el hombre trágico “la naturaleza de lo real es inescapablemente ambivalente. La afirmación trágica proclama que para fundar cualquier axiología fecunda hay que empezar por asumir y aceptar -valorándola- la complejidad equilibradora que hace abrazar los polos de nuestra paradoja (...).”¹²

Lo que se adivina en la lucha de los contrarios no es, entonces, el mal ontológico, la violencia autodestructiva de los entes, la injusticia infecunda de todas las cosas condenadas a perecer. Antes bien, es lo *uniente* de la justicia que afronta -lúcidamente- el inevitable y perpetuo

engendrarse de los fenómenos¹³. Pero la cabal comprensión de este pensamiento implica una recolocación de todo el ser, una apertura hacia el devenir que ahora es percibido como el relampagueo del choque de las espadas de lo uno; siempre en camino de *des-aparición*. “El hecho trágico constituye, así, la epifanía de esa combinatoria ontológica que reúne y teje los contrarios a todo nivel entitativo”¹⁴.

Decir Sí es una experiencia hecha pensamiento, para *con-tener* lo acaecido. Es la afirmación de la eternidad del juego *que se enciende según medida y se apaga según medida*¹⁵, entre breves atisbos de conciliación. ¿Sí a lo más terrible, a lo más problemático de la existencia? ¿Aún a lo irrepresentable y, sin embargo, real? ¿Cómo no considerar el dolor una objeción contra la vida? “No buscar mirando hacia lejanas y desconocidas bienaventuranzas y bendiciones e indultos (...) vivir de tal manera que queramos vivir una vez más y ¡queramos vivir así por toda la eternidad!”¹⁶ Esta hipótesis

¹³“Uno para ser con todo. Esta es la vida de lo divino. Este es el cielo de los hombres. Uno para ser con todo lo que vive, en un feliz olvido-de-sí-mismo, retornar en el Todo de la Naturaleza. Esa es la cumbre del pensar y alegrarse, esto es lo más-alto-de-la-montaña-sagrada, el lugar del Reposo eterno donde el mediodía pierde su sopor y el trueno su voz y el mar hirviente se asemeja a los trigales ondulantes. ¡Uno para ser con todo lo que vive! Con estas palabras depones la virtud su airada armadura y el espíritu del hombre su cetro, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del Mundo eternamente-uno, como las reglas del artista esforzado ante su Urania. Y el férreo destino abdica de su poderío, y de la alianza de los seres desaparece la muerte y la inseparabilidad y felicidad de la juventud eterna embellecen al mundo” (Hölderlin. Trad., M.N.A. Inédito).

¹⁴*Ibíd.*

¹⁵“Este cosmos, el mismo para todos, no lo hizo ningún dios ni ningún hombre. Sino que siempre ha sido, es y será, fuego siempre vivo. Que se enciende según medida y se apaga según medida” Heráclito, (Frg. 22B30DK). En: Diels y Kranz. (2008). *Los fragmentos de los presocráticos. s.p.*

¹⁶Nietzsche, Friedrich. (1990). “El eterno retorno de los mismo: Esbozo”. En: *Gaya Scienza*, pp. 288-289.

⁸Disposición, estado de ánimo.

⁹Cfr. Nietzsche, Friedrich. En: Fink, E. (2003).

La filosofía de Nietzsche.

¹⁰Cfr. Rojas Guardia, Armando. (2006). “El caleidoscopio de Hermes”. En: *Obra Completa Ensayo.*

¹¹Nietzsche, Friedrich. Citado por Fink, E. *Op. Cit.*, p.21.

¹²Rojas Guardia, Armando. *Op. Cit.*, p.195.

de Nietzsche¹⁷, un existencial que brota de los abismos y de las cimas, fue nuestro experimento y nuestro juego. Más aún, nuestro voto: *Decir Sí al eterno retorno*. Hacer cuerpo el valor que afirma el sentido de la tierra.

Mauricio irrumpió en mi camino hace doce años, portando con ademán lúdico *el rayo que lo gobierna todo a través de todo*.¹⁸ De-vuelta de un viaje a India, donde permanecí durante un año, yo iría a Nepal para otra vida (movimiento que seguía el hilo de un escape, disolutivo de mí¹⁹). Una mañana de septiembre, en la Facultad de Humanidades, me topé con quien había sido mi amigo ya por una década. Él acababa de asumir la Dirección de Cultura de la ULA (recibiéndola de mi Padre), a la vez que coordinaba el Doctorado de Filosofía y el Centro de Investigaciones Estéticas. Así iniciaron mis estudios de Maestría, así inició, poco después, nuestro *play*, con la irreverente provocación de abandonar y regresar al laberinto, a placer. ¿Cómo retornar al laberinto...queriéndolo? Ebria de enigmas, no quise otra cosa que adivinar²⁰.

Mauricio, filósofo y futbolista, centrocampista de fuerzas creadoras de realidad, titán cotidiano del hacer, el donar, el destruir (con la arrogancia del artista y del niño); nuestros años fueron eones del ser, *hen diapheron he auto*²¹, mientras ocurría la vida. Instante supremo, ligereza de ligerezas. Hoy, cuando todo adquiere

el sagrado sentido de la unidad, -bien-aventuranza del aquí, que así coronas la hora del ocaso-, yo abrazo la noche y su canción que redime el nunca jamás. Eternidad de instantes que rebozan la copa de la vida, surtidor que quisiste desbordarte en tu plenitud, ser lo grande y lo pequeño, lo que es tal como es. Mauricio, distinción de mi vida, encuentro absoluto de la disposición, tuya y mía, para tentar el pulso de la tierra²².

No es bueno abandonar el alma para mortales pensamientos. En cambio, es buena una conversación para decir la opinión del corazón, para oír mucho de los días del amor, y los hechos con los que acontecieron.²³

Querer así el retorno, el peso y la gravedad. *In-corporar* disonancia²⁴ sin exigir sentido. Afirmar la inocente arbitrariedad -su despliegue de apariencias agrupadoras de efectos- para crear una causa de devenir. Señalar hacia un potencial de apertura.

Este juego con las múltiples cualidades -que construye, destruye, nace, perece- es el ámbito de la pulsión artística (*Kunstrieb*) que se juega a sí misma, una vez más e innumerables veces. Sin embargo:

¿Cómo se tendría que llegar a ser con la vida y consigo mismo como para, por ello, no anhelar nada más sino (la eterna repetición) de esta última, confirmación y sello?²⁵

¹⁷Quien, en *Ecce homo*, la llama su *pensamiento más abismal*, afirmativo *par excellence*.

¹⁸"Una cosa es lo sabio: conocer el logos que lo gobierna todo a través de todo", Heráclito. En: Diels y Kranz. (2008). *Los fragmentos de los presocráticos*. Op.Cit. (Frg. 22B64DK).

¹⁹La muerte de mi hijo, ese laberinto implacable.

²⁰Cfr. Nietzsche, Friedrich. (1981). "La visión y el enigma". En: Así habló Zaratustra. Op. Cit., pp. 223-224.

²¹Lo uno, diferente en sí mismo. (Hölderlin, parafraseando a Heráclito en *Hyperion*). Hölderlin, Friedrich. (1797). *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. Deutschland: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung.

²²"¡Mirad: yo enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡Sea el superhombre el sentido de la tierra! (...) Permanecer fieles a la tierra." Nietzsche, F. (1981). "Prólogo". En: *Así habló Zaratustra*. Op. Cit., p.34.

²³Hölderlin, Friedrich. *Andenken*. (Trad. M.N.A. Inédito, s.p.

²⁴Amor Fati, amor al destino.

²⁵Nietzsche, Friedrich. (2010). *Fragmentos póstumos 1882-1885*. v.III, s.p.

Imagina que una noche
un demonio entrara a tu
cuerpo y te dijera: todo lo
que ha sido, todo lo que
es, todo lo que será, se
repetirá una y mil veces,
eternamente, de la misma
manera. Cómo tendría
que ser tu vida para que
le respondas: Sí. ¡Y elevado
sobre el resentimiento,
amén!²⁶

*Ja Sagen*²⁷: aun a lo más terrible. Esta es
la reconciliación con el pasar, este, el
rayo que impactó mi vida. *Sin distancia*.
Nuestro *Aufgebung*²⁸ convenido.

A todos los abismos llevo, como una
bendición, mi *Decir-te* Sí.

Mérida, 2020.

²⁶Nietzsche, Friedrich. (1990). *La Gaya Scienza. Op. Cit.*, p.200.

²⁷Decir Sí.

²⁸Superar, conservando.



Referencias Bibliográficas

DIELS y KRANZ. (2008). *Los fragmentos de los presocráticos*. Madrid: Alianza.

FINK, Eugen. (2003). *La Filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza.

HEIDEGGER, Martin. (1951). *Ser y tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.

HÖLDERLIN, Friedrich. (1797). *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. Deutschland: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung.

NAVIA A., Mauricio. (S/F). *Traducción de fragmentos y poesía de F. Hölderlin*. (Inédito).

NIETZSCHE, Friedrich. (2010). *Fragmentos póstumos 1882-1885*. Tít. Orig. *Nachgelassene Fragmente*. Trad. de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill, Madrid: Tecnos. v III. (1990). *La Gaya Scienza*. Tít. Orig. *Die fröhliche Wissenschaft*. Trad. José Jara. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana. (1981). *Así habló Zaratustra*. Tít. Orig. *Also sprach Zarathustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza. (1979). *El crepúsculo de los ídolos*. Tít. Orig. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza. (1972). *Más allá del bien y del mal. Jenseits von Gut und Böse*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

ROJAS GUARDIA, Armando. (2006). *Obra completa. Ensayo*. Caracas: Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.

MEISTER ECKHART. (1993). *Traités et Sermón*. Sermón 6. París: Flammarion.

SAN JUAN DE LA CRUZ. (s/f). *Subida del monte Carmelo*. En: <http://www.sanjuandelacruz.com> Edit. Monte Carmelo (Revisado el 30 de marzo de 2020. Hora: 7:57 am.).

Fabiola De Navia Guerrero-Gamarra.

Profesora e Investigadora. Universidad de Los Andes (Filosofía y Estética). Jefe (E) del Departamento de Filosofía. Candidata Doctoral en Filosofía. M.Sc. en Filosofía. Politólogo. Diplomante en Arte Contemporáneo (Universidad Metropolitana). Diplomada en Derechos Humanos (Universidad de Los Andes). Estudios en Religiones Comparadas (España). Miembro de: Sociedad Venezolana de Filosofía, Centro de Investigaciones Estéticas (Líneas de Investigación: Crítica de la Metafísica y Estética Contemporánea). Sistema Nacional de Investigadores, Cátedra Libre de Estudios Orientales. Becaria ITEC (Embajada de India, 2007). Premio Nacional "Estímulo al Conocimiento" (1995). Premio Nacional de Poesía Joven, Casa Pérez Bonalde/CELARG (1993, 1992).

Contacto: fabioladenavia@gmail.com



ἤν διαφέρον ἔ αὐτόν

Ejercicios estoicos

Vivencias sobre el cuidado del cuerpo

Jonatan Alzuru Aponte

EJERCICIOS ESTOICOS

Vivencias sobre el cuidado del cuerpo

*En memoria del poeta
Armando Rojas Guardia.*

Nota: Reconstruimos una experiencia de meditación realizada durante cinco días con Armando Rojas Guardia. Nuestra finalidad es mostrar, *grosso modo*, los soportes históricos y filosóficos de aquella vivencia. El objetivo era la indagación de nuestros cuerpos fundados en el trípode grecorromano de la inquietud, conocimiento y cuidado de sí.

I

En la culebra que bordea el Sur del continente, en la zona austral de Chile, en Valdivia, iniciamos la primavera. Disfruto la majestuosidad de la luz. Mi cuerpo, macerado por años entre cocotales y turpiales, entre fogones veraniegos y maizales, revela su éxtasis cuando ha pasado el invierno. Vivo en una pequeña cabaña de madera, amurallada por raulíes, avellanos, lumas, murtas, árboles, desde enanos hasta inmensos, que contemplan el pasar del río y custodian la soledad, fracturada en el alba por el jolgorio de los pájaros.

El ambiente me conduce a los senderos del recuerdo. Me veo allí, en la ermita de las hermanas, a las afueras de Caracas, en El Hatillo, sentado junto al poeta y narrador filosófico Armando Rojas Guardia, sin hablarnos, contemplando las flores, los colibríes; escuchando el rumor de nuestras respiraciones. Realizábamos una experiencia de ejercicios espirituales.

La expresión *ejercicios espirituales*, en el mundo antiguo, se refería a la dimensión práctica y existencial de la filosofía que se diferenciaba del estudio y el análisis de los discursos; aunque, contemporáneamente, su uso pertenece al campo religioso. Pierre Hadot, para referirse a las prácticas para adecuar el cuerpo y la mente con el discurso que realizaban los antiguos estoicos, epicúreos y cínicos, con el objetivo de afrontar la existencia de la mejor manera posible, afirma que: "(...) la denominación de ejercicios espirituales resulta, pues, finalmente, la más adecuada, porque subraya que se trata de ejercicios que comprometen la totalidad del espíritu."¹

¹Hadot, Pierre. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, p. 60.

Fue una experiencia de silencio durante cinco días, ejercitando cada sentido de nuestros cuerpos. Nos dedicamos, día y noche, con esfuerzo, para centrar la percepción en la atención sensorial de la contemplación de la naturaleza que nos rodeaba, como le llamaba Bergson, una *percepción atenta*, para distinguirla de la percepción habitual. Queríamos indagar sensorialmente en los misterios de nuestra propia composición corporal; escuchar la samba de nuestros corazones, el fluir de nuestras respiraciones y disfrutar la serenidad conquistada. Nuestro deseo era conocernos a través de lógicas distintas a la que estábamos habituados; anhelantes de cuidarnos desde la vivencia contemplativa de nosotros mismos. Tres ideas marcaban el ritmo y la armonía musical de nuestros cuerpos: inquietud, conocimiento y cuidado de sí. La pluma del juglar talló la experiencia, sutil y estéticamente comprimida, en su libro que tituló: *El deseo y el infinito* (2017).

Armando me conoció muy bien, desde mi pre adolescencia. Duramos mucho tiempo sin vernos. Luego, al reencontrarnos, en mi adultez, iniciamos un diálogo ininterrumpido tanto teórico como existencial, así que, con propiedad estaba facultado para escribir sobre mí y, por ello, deslizó su pincel sobre un fragmento de mi biografía intelectual con la finalidad de explicar cuáles fueron las herramientas epistemológicas que utilicé para la construcción de los ejercicios espirituales que realizamos. Lo cuenta de esta manera:

Jonatan lleva años estudiando las prácticas meditativas, tanto individuales como comunitarias, de los epicúreos y los estoicos, así como también la proyección de esas prácticas en el primer monacato cristiano.

Jonatan ha diseñado el retiro siguiendo el esquema de esas prácticas. Y sabiendo que yo soy -como lo es él mismo- católico, algunos de los ejercicios espirituales que

me propone, e igualmente varios de los gestos simbólicos con los que ha querido acompañarlos, están dirigidos a un hermano en la fe, a alguien cuya acústica interior resuena íntegramente con la opción específica por el Evangelio de Jesús de Nazareth.

Además, ambos, Jonatan y yo, somos nietzscheanos de izquierda (aunque, en materia de conocimiento de Nietzsche, él es un auténtico maestro y yo apenas un minusválido discípulo). De modo que todo el retiro respira en una atmósfera nietzscheana: textos de la Gaya Ciencia, de *Ecce Homo* y de *El Anticristo*, propuestos por Jonatan a mi meditación interiorizada de estos días, son acordes decisivos en la orquestación mental del retiro.²

Al transcribir, me percaté de que ese otro Jonatan que habita en mí salta y brinca con su carga egótica, pero, de inmediato, le recuerdo a ese ser, perverso y tanático, que está en la sala de mi psique, que la adjetivación hiperbólica de Armando era una manera, muy suya, de manifestar el cariño a sus amistades y, de allí, que no hay que tomar para nada en serio aquello de maestro y discípulo. No sé si logré calmar a ese Jonatan egótico y colocarlo en su sitio; porque ése es uno de los grandes problemas de nuestro cuerpo, como decía Eugenio Montejo, de nuestros *poliyó*.

A veces la interacción entre los diversos yo, en nuestro cuerpo, es una disputa inaguantable y el esfuerzo titánico es lograr reconciliarlos. Otras veces, estamos tan dormidos en nuestra vida ordinaria que ni siquiera nos percatamos de la pluralidad de nuestros yoes (aunque en nuestras bibliotecas reposen los libros

²Rojas Guardia, Armando. (2017). *El deseo y el infinito. Diarios*, párr. 27-28.

de Freud, Jung y Lacan); en ocasiones no sabemos distinguir cuando, tiránicamente, uno de los rostros de nuestros yoes es quien comanda nuestra vida. Solemos percibirnos, ficcionalmente, como si fuésemos un ser idéntico a sí mismo que permanece inmutable en el devenir. Y desde esa ceguera, desde ese sueño que tiene la etiqueta de la identidad personal, miramos y nos interrelacionamos con la otredad.

Una de las finalidades de los ejercicios espirituales que hicimos era mirar este paisaje heteróclito interior, para comprendernos; no con el afán de domar a nuestras fieras, sombras y fantasmas interiores, como lo hace quien trabaja en un circo, cuya imagen psíquica es la tiranía de la culpa, la lógica de la inquisición. Más bien, nos quisimos ejercitar desde la mirada del ecólogo que investiga el comportamiento de los animales con curiosidad, admiración, respeto y amor hacia ellos, para saber cómo se comportan frente al acontecer. Porque solo a partir de la comprensión es que se puede establecer una relación de convivencia. En nuestro caso, la comprensión era para reconciliarnos con nuestra heterogeneidad corpórea e intentar concertar a nuestros *poliyó*, en un horizonte de sentido difusamente compartido por los yoes.

II

Los textos ofrecidos, durante los días del retiro, no tenían por intención ser el manjar para la exégesis ni para la hermenéutica, tampoco fueron la excusa para el diálogo intelectual que era habitual entre nosotros. ¡No! Los usamos de una manera inhabitual, no moderna. Los utilizamos como herramientas, como ejercicio ascético. Usamos los fragmentos tal como eran consumidas las máximas en la cultura estoica. Michel Foucault describe, *grosso modo*, en qué consistía la práctica de la lectura como una práctica espiritual, como una herramienta para la educación del cuerpo, valga la cita:

Uno de los hábitos recomendados era que, después de haber leído,

se escribiera, y cuando se había escrito, se relevara lo escrito, necesariamente en voz alta porque, como saben, en la escritura latina y griega las palabras no estaban separadas entre sí. Vale decir que era muy difícil leer. El ejercicio de leer no era una cosa fácil: no era cuestión de leer así, con la vista. Para lograr escandir las palabras como se debía, para pronunciarlas, uno estaba obligado a pronunciarlas a media voz. De modo que el ejercicio que consistía en leer, escribir, releer lo escrito y las notas tomadas, constituían un ejercicio físico de asimilación de la verdad y el logo que poseían. (...) Son anotaciones de recuerdo con las cuales. Precisamente, y gracias a la lectura o a ejercicios de memoria, uno va a recordar esas cosas dichas.³

La finalidad del ejercicio de lectura en voz alta, de escritura de lo leído y la repetición a media voz de lo escrito, para memorizar, era para apropiarse corpóreamente de aquellas ideas. Foucault describe el objetivo de la siguiente forma:

En primer lugar, *meletan* es hacer un ejercicio de apropiación, apropiación de un pensamiento. En consecuencia, no se trata en absoluto, con respecto a un texto dado, de hacer el esfuerzo consistente en qué quiso decir. El sentido no es para nada el de la exégesis. En el caso de esta *meditatio*, se trata, por el contrario, de apropiarse de un pensamiento, convencerse de él tan profundamente que, por un lado, lo creemos verdadero, y por el otro

³ Foucault, Michael. (2004). *La Hermenéutica del Sujeto*, p.342.

podemos repetirlo sin cesar, repetirlo tan pronto se imponga la necesidad o se presente la ocasión. Se trata, por consiguiente, de actuar de manera tal que esa verdad se grabe en la mente a fin de poder recordarla bien sea necesario, y a fin, también, como recordarán, de tenerla a mano, y, por ende, convertirla inmediato en un principio de acción. Apropiación que consiste en hacer que, a partir de esa cosa verdadera, uno se convierta en el sujeto que piensa la verdad, llegue a ser un sujeto que actúe como corresponde. Ése es el sentido del ejercicio de *meditatio*. En segundo lugar, la *meditatio*, en su otro aspecto, consiste en hacer una especie de experiencia, una experiencia de identificación. Me refiero a esto: en el caso de la *meditatio*, se trata no tanto de pensar en la cosa misma, sino de ejercitarse en la cosa en la cual se piensa.⁴

De lo anterior se desprende que la selección de los autores y sus textos para la experiencia no se realizaron en función ni de la consistencia teórica, ni por la belleza estética; no seleccionamos los párrafos bajo ningún criterio de orden epistemológico (sin desentonar, obviamente, con las tradiciones teóricas que difusamente compartíamos); más bien, dependieron de las demandas existenciales de cada uno de nosotros, circunscritas a ese momento de nuestras vidas. Así lo describe Armando:

Jonatan me entrega un rollo de siete pequeños pliegos, impresos en papel de biblia, primorosamente atados con un cordel dorado. En cada uno de esos pliegos -son siete- se puede leer un texto: son tres de Nietzsche, dos de

Marco Aurelio, uno de Ling Yutang y un poema de Eugenio Montejó. El ejercicio estriba en leer cuidadosamente cada texto, buscando, sobre todo, no la saciedad de un apetito meramente intelectual, sino la resonancia emocional suscitada por la lectura pausada, parsimoniosa del mismo. Después de la lenta lectura, debo elegir el texto que mejor sintonice con las demandas existenciales del momento que estoy viviendo, el que encaje de manera cabal en la hora actual de mi alma. La escogencia precisa de los textos no la ha abandonado Jonatan al arbitrio caprichoso del azar; ha obedecido al conocimiento que él tiene de mí, de mis necesidades y deseos. Seguidamente, se trata de memorizar -o de intentar hacerlo- el texto elegido. Para ello, será conveniente copiarlo a mano en una hoja de papel. Luego, tengo que seleccionar una sola palabra, una palabra que no solo resuma el texto, sino que también evoque, con nitidez e intensidad, toda la gravitación emotiva, e incluso sensorial, que la lectura y la memorización me han provocado. Para finalizar, debo repetir a conciencia, durante horas, esa misma palabra, entrelazando la repetición con el ritmo de mi respiración, al modo de un mantra ritual. Para lograr sus efectos, toda la repetición debe estar envuelta en un delicado sosiego. Y el último eslabón del ejercicio consiste en pronunciar la palabra escogida en voz alta, no una sino varias veces; y, si me es posible, también cantarla, para que ese vocablo ascienda hasta mi boca empujado por la marea interior y su convergente oleaje.

⁴ *Ibid.*, p. 339.

Jonatan me explica que este ejercicio es también una práctica antigua, práctica estoica que los primeros monjes cristianos retomaron al pie de la letra y que fue estudiada y valorada por Nietzsche hasta convertirla en ejemplo paradigmático de lo que él denominó *el arte del rumiar*.⁵

III

Efectivamente fue Pacomio (292-346), el creador de las órdenes monacales, quien estaba formado en las prácticas estoicas, el que acuñó la expresión que utilizó Nietzsche en la *Genealogía de la Moral*, *el rumiar*. Práctica que tenía por sentido lograr que los monjes se concentraran de forma constante en la oración. Era una práctica que tenía por vocación generar un efecto, psíquico y sensorial en el cuerpo del monje, al igual que las máximas de acción en el antiguo estoicismo. Por ello, podemos afirmar que los ejercicios que Pacomio propuso a los monjes, la *Lectura Divina*, tenían una larga tradición dentro del antiguo imperio romano que fue transversal a los estoicos, cínicos y epicúreos.

Valga la cita de Epicuro en su *Carta a Herodoto*, para graficar lo afirmado⁶:

(...) he preparado un compendio de toda mi doctrina a fin de que puedan recordar sus

principios fundamentales, y en los momentos precisos, con ayuda de reglas más importantes, atenderse a sí mismos en la medida en que posean la ciencia de la naturaleza.

(...) Porque el fundamento de un conocimiento preciso, para quien ha alcanzado la madurez, reside en saber utilizar las aprehensiones,

reducidas a fórmulas sencillas y a máximas elementales.⁷

Al ejercicio de relectura, escritura y reiteración de máximas evangélicas, Pacomio la comparó con el rumiar de las vacas, porque era como un masticar por segunda vez lo que ya había sido depositado en una parte del estómago. Ese símil que aludía a una manera de leer los evangelios se institucionalizó dentro de la cultura católica, siendo San Gregorio Magno (primer Papa Benedictino y el primer biógrafo de San Benito de Nursia) (540-604), quien la formalizó como la *Meditatio Ruminatio*.

Matías Augé, monje e historiador de la religión, en su libro *Vuelta a los orígenes. Rasgos de la espiritualidad del antiguo monacato* (2002), ilustra el sentido del rumiar en el antiguo monacato y culmina su descripción con la cita de San Pacomio que dio origen al tipo de lectura que se institucionalizó como la *meditación rumiante*. Valga la cita en extenso:

En el antiguo monacato, la *ruminatio* es un concepto clave para expresar la familiaridad con la Escritura. El carácter metafórico del vocabulario de la *ruminatio* es tal que puede condensar entorno a sí los rasgos de una figura de experiencia espiritual: la *meditatio-ruminatio*, como experiencia «segunda» de la Palabra, caracterizada por la sensación del gusto, como aquél saboreamiento ligado a la actividad de hacer llegar al «corazón» la Palabra escuchada. Es un «tomar forma repitiendo», es un «repetir gustando», y consecuentemente un «pensar con el corazón».

En el primer monacato, en las diversas situaciones de la vida, son «rumiados» versículos de la Biblia capaces de interpretar su sentido, abriéndoles nuevas posibilidades; también el curso igual, anónimo, de la cotidianidad, es destacado por la recitación, cordial y vocal, de los textos bíblicos, especialmente los salmos: «Permanezcamos firmes e inalterables. Pongamos un freno, rumiando incesantemente la Palabra de Dios, a los pensamientos que se agitan en

⁵ Rojas Guardia, Armando. (2017). Op. Cit., párr. 35-36.

⁶ En un sentido similar al de Epicuro, encontramos, por ejemplo, a Cicerón quien escribe los tres libros de los Oficios dedicado a su hijo diciéndole: "(...) Pero escucha la voz de tu padre que te habla en estos tres libros, y emplea en ellos todo el tiempo que pudieres... es mucho el amor que te tengo, y que será mayor si te llevaren mucha atención estos avisos y reglas de la sabiduría." (Cicerón, 1973, p.135). Aunque la enseñanza, (las máximas) entre un estoico y un epicúreo, son distintas, el fin de la lectura era el mismo. Usar el texto para una acción virtuosa en la vida ordinaria.

⁷Epicuro. (1998). *Obras. Carta a Heródoto*, pp. 7-8.

nosotros como agua en ebullición. Mediante esta masticación nos libraremos de la ley de la concupiscencia y podremos dedicarnos a lo que agrada a Dios. Seremos preservados de las preocupaciones del mundo y del egoísmo, que es el peor de todos los males».⁸

Si bien es cierto que la lectura divina fue central en el monacato primitivo, también lo fue la lectura exegética. En el devenir fue esta última, la lectura hermenéutica, la que se impuso no solo al interior del mundo católico sino como la práctica constituyente de la educación occidental y fue de tal magnitud su centralidad, su expansión reproductiva y rizomática que, incluso, dentro de las ordenes monásticas, la lectura rumiante fue olvidada.⁹

Teniendo este contexto histórico de la práctica de lectura rumiante es que cobra sentido lo que afirmó Nietzsche a propósito del tipo de lectura que sugiere para comprender su propuesta filosófica, cuyo horizonte de sentido era el *amor fati*, siendo lo que se es, como decía Píndaro; afirma el pensador alemán:

Desde luego, para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo una cosa que es precisamente hoy en día la más olvidada -y por ello ha de pasar tiempo hasta que mis escritos resulten legibles-, una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no hombre moderno: el rumiar.¹⁰

⁸Pacomio. *Ammonizioni: Pachomiana latina*. En: Augé, Matías. (2002). *Vuelta a los orígenes. Rasgos de la espiritualidad en el antiguo monacato*, pp. 60-64.

⁹Según García Colombás, a partir del siglo XII, desaparece la meditación rumiante como práctica habitual de los monjes. "Es curioso notar cómo desde fines del siglo XII, edad de oro de la espiritualidad monástica medieval, la expresión se hace cada vez más rara; ya sólo la usa algún escritor místico. Y no sólo desaparece la expresión lectio divina. En la época de la devotio moderna, los espirituales encuentran una forma de oración que la suplantó: la «oración mental», ejercicio independiente de lo que más adelante se llamará la «lectura espiritual»". (García, C. 1980, p.15).

¹⁰Nietzsche, Friedrich. (1996). *La genealogía de la moral*, p. 26.

IV

No es de extrañar que Nietzsche resemantice una imagen medieval de la cultura católica para dar cuenta de su apuesta por otra manera de leer, otra manera que se caracteriza, como él escribió, no moderna.

La motivación inicial de Nietzsche para acercarse a la historia de la iglesia católica y a sus pensadores, según el biógrafo, fue acompañar en ese terreno de la historia de las ideas a Andrea Lou Salomé quien estaba interesada en la temática. La estrategia del pensador era tener un puente de interlocución con la joven que le había arrebatado su corazón, pero que, en ese año, había empezado a distanciarse de él. Janz cita una carta de Nietzsche a Heinrich Romundt, donde le comenta la pasión que tenía Andrea Lou por los asuntos de la historia religiosa: "Lou, que está totalmente embebida en consideraciones histórico- religiosas, es un pequeño genio, me hace feliz contemplarla, un poco y de vez en cuando serle útil".¹¹ El primer libro que le envía Overbeck es una historia de la iglesia de Johannes Jansen (1828-1889), historiador católico contemporáneo de Overbeck y Nietzsche. Después de leído el libro, Nietzsche le comenta:

Se precisa admirablemente todo lo que diferencia su concepción de la protestante (todo el asunto se dirige a una derrota del protestantismo alemán- en cualquier caso de la historiografía protestante...) El Renacimiento sigue siendo para mí el culmen de este milenio; y todo lo que ha sucedido desde entonces es la gran reacción de todo tipo de instintos gregarios contra el individualismo de aquella época.¹²

Cuando escribía *La Genealogía*, por ejemplo, le escribió, en tono irónico y jocoso, a Overbeck para solicitarle el libro de Tertuliano, *De spectaculis*:

Un ruego a ti como Padre de la Iglesia - necesito urgentemente un trozo de Tertuliano

¹¹ Nietzsche, Friedrich. En: Janz, Curt. (1985). *Los diez años del filósofo errante*, p.132.

¹²*Ibidem*.

en el que esta alma bella describe las alegrías que en el más allá gozará ante la visión de sus enemigos. ¿Te resulta posible acordarte de ese trozo? ¿Y eventualmente enviármelo?¹³

En el fragmento cuarto del capítulo titulado *Incursiones de un intempestivo del Crepúsculo de los ídolos*, donde resume su comprensión epistemológica a propósito de los ideales ascéticos, lo hace con una imagen que construye a partir de un libro publicado en 1418 por el beato de la iglesia católica, Tomás Kempis, *La imitación de Cristo*. Afirma Nietzsche:

La Imitación de Cristo: pertenece a los libros que yo no tomo en las manos sin sentir una resistencia fisiológica: exhala un *parfum* propio de lo eterno femenino, para gustar del cual hay que ser ya un francés...o wagneriano. Este santo tiene un modo de hablar del amor que volvería curiosas a las mismas parisinas. Me dicen que aquél inteligentísimo jesuíta, Augusto Comte, que quiso conducir a sus conciudadanos hacia Roma a través del atajo de la ciencia, se inspiró en este libro. Lo creo: la religión de los corazones.¹⁴ Parece acertada, o como mínimo sugerente, la interpretación de Thomas Mann a propósito de Nietzsche y su disputa con Dios: La distribución de valores es clara y divertida. Nietzsche, “El Anticristo”, pone a su autobiografía un título cristianísimo: “Ecce Homo”. Y, los últimos papeles, cuando ya estaba loco, los firmó así: “El crucificado”.

Puede decirse que la relación de Nietzsche con los objetos preferidos de su crítica fue sencillamente la relación de pasión: de una pasión que, en el fondo, no tiene un significado previo determinado, pues lo negativo se trasmuta constantemente en lo positivo.¹⁵

V

El monje laico, el poeta, tomó los siete fragmentos. Se dirigió al jardín en cuyo centro estaba un árbol con cuerpo de elefante,

con las arterias y las venas brotadas por doquier, como si fuese una escultura de Botero. Las pieles engrosadas del macizo se desparramaban como cascadas al terreno y saltaban, entremezcladas con sus raíces; se veían como un oleaje paralizado que se le brinda a los siglos porvenir. Era imponente aquella figura con su piel vegetal, una alfombra natural pulcrísima, como si fuese una pintura de Manuel Cabré intervenida por Van Gogh. Tal vez, por esa belleza monumental en su simpleza, eligió ese lugar. Llegó hasta allí y se arrojó con su sombra. En el recodo de una de sus raíces, inmóvil, pasó horas leyendo aquellos fragmentos que en su conjunto formarían, a lo sumo, cuatro cuartillas. De pronto, cuando me tomaba un café en la salita donde nos reuníamos, sentí su caminar de tortuga. Me miró con ese extravío infantil de su inocencia, sonrió y me dijo: elegí el texto. Y se fue a su cuarto.

Me parece que es vital, en el contexto de este relato, brindarle de nuevo un espacio a la voz del poeta para que relate esa experiencia que fue crucial para vertebrar, de una manera distinta, la cosmogonía corpórea con sus satélites psíquicos y sensitivos, porque fue un descubrir los múltiples rostros de sus pasados comprimidos en el instante que le acrisolaba la alquimia interior. El poeta había elegido el fragmento XXXIII del *Anticristo* de Nietzsche. Así lo cuenta el poeta:

Hace muchos años yo había leído estas afirmaciones. Pero ahora las palabras de Nietzsche no es que me exponen una certeza, simplemente ellas cantan para mí. A lo largo de la mañana y buena parte de la tarde, las medito -en el sentido en que el monje zen lo hace con un koan propuesto por su maestro, no reflexionando conceptualmente sobre

ellas, sino dejándome inundar por el hálito de su numinosidad-, las interiorizo, las paladeo, sigo el rastro de la impronta anímica que graban plásticamente en mí.

Después de horas “rumiándolas”, termino seleccionando un verbo emblemático para el rito mántrico, para la repetición ceremonial (intuyo que ésta, como ha de desembocar en el canto, debe ser álgidamente emotiva):

¹³*ibid.*, p.435.

¹⁴Nietzsche, Friedrich. (1975). *Crepúsculo de los ídolos*, p. 87.

¹⁵Mann, Thomas. (2002). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p.101.

obrar, este es el vocablo escogido. Me dedico a pronunciar, mentalmente, y en voz baja y en voz alta, desde todos los estratos recónditos de mi interioridad convertida en conciencia, ese infinitivo que no solo sintetiza para mí aquellos párrafos de *El Anticristo* sino que, igualmente, me devuelve a una vieja y querida convicción mía: o se entiende el Evangelio como praxis o no se lo comprende en absoluto. La experiencia cristiana original es ante todo y sobre todo una práctica de transformación del mundo y de sí mismo orientada: 1) hacia la dilatación del espacio de la libertad humana: Cristo murió precisamente para liberarnos de la vida bajo la Ley; se acabó la edad antropológica de las obras de la Ley comprando el mérito que nos libra del castigo; se terminó el círculo asfixiado y asfixiante de culpa más remordimiento más sanción penitente más culpa más remordimiento más sanción penitente más culpa, y 2) hacia el combate frontal contra todo lo que daña, atormenta, degrada, hace sangrar física y psíquicamente y vuelve infeliz al hombre. El objeto central de la preocupación de Jesús no fue el pecado sino el dolor humano. Es lo que quiere significar la utilización, en los cuatro Evangelios canónicos, de un término que ha llegado a ser técnico: el verbo griego *splagchnizomai*, que quiere decir “conmoverse a uno las entrañas”. Esa compasión entrañada y entrañable de Jesús ante el ciego, el paralítico, el sordomudo, la dolencia hemorrágica de una pobre mujer, el hombre poseído por una grave perturbación psicosomática, el padre a quien se le acaba de morir una hija, el humillado y proscrito por las convenciones, los estereotipos y los prejuicios, la prostituta escarnecida, la adúltera a punto de ser apedreada, el hambre de la muchedumbre que se agolpa para escucharlo. Sí, Nietzsche tiene razón: el Evangelio es una conducta, un modo de comportarse, un obrar.¹⁶

VI

El zumo extraído por Armando es lo idéntico en lo diverso de las grandes tradiciones místicas. Los místicos, para expresarme en lenguaje nietzscheano, no son los adoradores de los ideales ascéticos, allí pudiésemos ubicar a los teólogos, a los adoradores de dogmas, leyes y conceptos. Que, dicho sea de paso, para Nietzsche, los filósofos y toda la ciencia social, Comte y compañía, son la expresión máxima de los ideales ascéticos que han seguido la senda de los sacerdotes, aquellos quienes han renunciado a la vida.

Un ejemplo práctico de la denuncia nietzscheana es cómo el sistema educativo ha renunciado a la educación de nuestro cuerpo. El niño debe aprender teorías, fechas históricas y cualquier concepto biofísico generalizable sobre su cuerpo, pero no es materia de su formación una educación diferenciada a partir de los sentidos y los instintos, pericia para escuchar (nos), contemplar (nos) o elegir alimentos (materiales o espirituales). Existe una ausencia absoluta, por ejemplo, para educarnos en nuestros cinco sentidos, para el encuentro sexual, el arte de sentir y dar el mayor placer a otras personas. Todos esos asuntos, triviales, pero constituyentes de la existencia, del obrar, están excluidos de la educación.

VII

Nuestro mayor desafío fue dejar la biblioteca en un rincón, suspender el juicio histórico de sí mismo, desgarrar las máscaras impersonales frente al espejo, contemplar la desnudez, huérfana de seguridad ontológica y luchar, como una flor contra la adversidad del viento, para desmembrar los acordes de nuestra carnalidad volcada en el instante:

(...) la imagen que me ofrecía el espejo: Una música que encarnara el misterio que soy, la extrañeza que yo mismo produzco entrelazada con ese hechizo implícito, el amarse a sí mismo que la Biblia judeocristiana postula como la base de la posibilidad de amar a los demás.¹⁷

¹⁶Rojas Guardia, Armando. (2017). *Op. Cit.*, párr. 37-39.

¹⁷*Ibid.*, párr. 29-30.

VIII

La alegría del obrar sin punición ni premio fue el centro de la reflexión rojasguardiana. Los místicos dentro de las grandes tradiciones religiosas, son aquellos que se ocupan de su obrar, como unos niños, cuyo instante siempre es renovado y distinto, sin el fardo de la historia. De allí que muchas de sus prácticas los conducen a una educación de su cuerpo en función de su naturaleza. Colocaré un ejemplo del mundo oriental, lo más alejado a nuestras formas de pensar, para graficar lo idéntico en la diversidad dentro de las tradiciones místicas. Lo refiere Halil Bárcena, filólogo dedicado al estudio de la cultura y la religión islámica, especializado en la mística sufi; a propósito de la concepción, el místico afirma:

(...) se haya definido a veces al derviche, en la vieja tratadística sufi, como *ibn al-waaqt*, “el hijo del instante” en árabe... Vivir convirtiendo cada acto en un acontecimiento único e irrepetible. Vivir desde el pasmo y la admiración, el interés (que es amor), por todo cuanto existe y es.¹⁸

El personaje histórico que utiliza para describir el apego al instante desbarata nuestros prejuicios culturales occidentales. El ejemplo es de una mujer mística -(ya la elección del género del personaje, es un dato que cimbra los cimientos desde dónde miramos)-, educada en la tradición sufi del año 801, Rabi a al-Adawiyaya, quien clamaba: “Quiero prender fuego al paraíso y verter agua sobre el infierno, para que esos dos velos desaparezcan y se vea y me vea claramente que adoro a Dios en este instante, y no por temor al infierno o esperanza del paraíso”.¹⁹ La proclama, esa oración de la gran mística sufi, está en sintonía, en el mismo orden espiritual y conceptual de lo interpretado por Nietzsche a propósito del evangelio y lo experimentado por Armando, durante los ejercicios.

Lo que estamos identificando no conduce a un eclecticismo teórico ni es nuestra intención, porque no se trata de la formulación o postulación de ninguna teoría filosófica o religiosa. Lo que queremos rescatar es la actitud vital frente a sí mismo, frente a las tradiciones filosóficas o religiosas; el asunto esencial del obrar.

Cerraré estos ejemplos, extraños a nuestra cultura, con una cita del gran poeta místico del siglo XIII, Rumi, que realiza el sacerdote católico, Emilio Galindo Aguilar, quien creó el Centro Darek-Nyumba para el diálogo religioso entre cristianismo e islamismo, como ejemplo de la actitud mística por excelencia:

No soy ni cristiano, ni judío, ni musulmán. No soy de Oriente ni de Occidente, ni de la tierra ni del mar. Mi sitio es estar sin sitio, mi huella es no dejar huella. No hablo de cuerpo y alma... ya que pertenezco al Bienamado.²⁰

Mi intención al colocar, expresamente, ejemplos místicos de la tradición musulmana tienen una función adicional, provocar alguna conmoción en nuestra seguridad intelectual que suele estar cargada de prejuicios.

IX

Retorno a mi casa, a mi presente. Cuando me interpelo, nuevamente, sobre aquella experiencia, sobre el sentido de lo experimentado, sin lugar a dudas concluyo que fue la danza de nuestra subjetividad con la materialidad del mundo concreto. Tal como lo expresa el poeta: “La epifanía del Eros en nuestra vida, así acontezca en pequeña escala, inaugura para cada uno de nosotros la boda de la subjetividad propia con la materialidad concreta del mundo.”²¹

Valdivia, 2020

¹⁸Bárcenas, Halil. (2008). “Sufismo más allá del sufismo”. En: Javier Melloni (Ed.) *El no-lugar del encuentro religioso*, p.105.

¹⁹*Ibid.*, p.111.

²⁰ Rumi. En: Galindo, Emiro. (2008). “Musulmanes y cristianos conducidos por el espíritu”. En: Javier Melloni (Ed.) *El no-lugar del encuentro religioso*, p. 174.

²¹ Rojas Guardia, Armando. (2017). *Op. Cit.*, p. 42.

Referencias Bibliográficas

AUGÉ, Matías. (2002). *Vuelta a los orígenes. Rasgos de la espiritualidad del antiguo monacato*. Roma: Curia General de la Orden Cisterciense.

BÁRCENAS, Halil. (2008). "Sufismo más allá del sufismo". En: Javier Melloni (Ed.) *El no-lugar del encuentro religioso*. Madrid: Trotta.

EPICURO. (1998). *Obras. Carta a Heródoto*. (Trad. Montserrat Jufresa). Barcelona: Atalaya.

FOUCAULT, Michel. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós. (2004). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (1991) *Vigilar y castigar*. México D.F.: Siglo XXI.

GALINDO, Emilio. (2008). «Musulmanes y cristianos conducidos por el espíritu». En: Javier Melloni. *El no lugar del encuentro religioso*. Madrid: Trotta.

GARCÍA, Colombás. (1980). *La lectura de Dios. Aproximación a la Lectio Divina*. Zamora: Monte Casino.

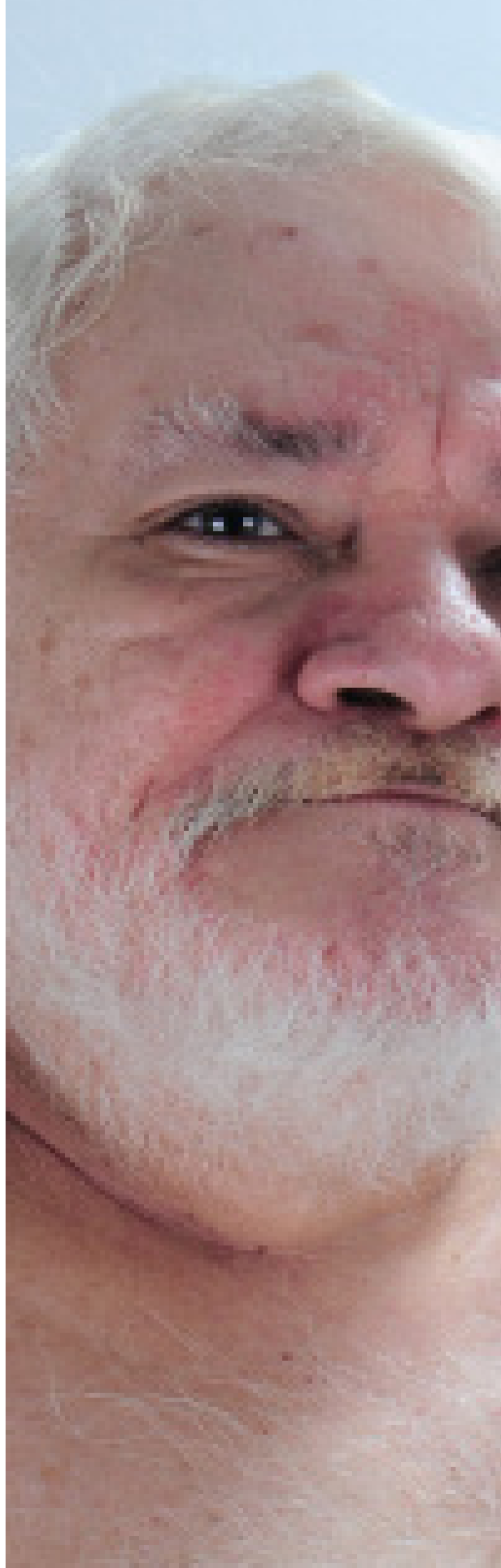
HADOT, Pierre. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.

JANZ, Curt Paul. (1978). *Los diez años del filósofo errante*. Madrid: Alianza.

MANN, Thomas. (2002). *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza.

NIETZSCHE, Friedrich. (1975). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza. (1996). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

ROJAS GUARDIA, Armando. (2017). *El deseo y el infinito. Diarios*. Caracas: Seix Barral. (2017). *Texto inédito y no mimeografiado*.





Armando Rojas Guardia y Jonatan Alzuru
Cortesía de Nelson Garrido

Jonatan Alzuru Aponte

Licenciado en Filosofía. Doctor en Ciencias Sociales. Ex director del Centro de Investigaciones Postdoctorales y de la Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Profesor invitado del Doctorado de Filosofía de la ULA (2012-2016). Profesional adscrito a la Dirección de Estudios de Postgrado de la Universidad Austral de Chile.

Contacto: jalzuru@gmail.com





INVITADOS ESPECIALES

Esta sección está encabezada por una selección musical y poética que devela la obra musical de Andrés Levell, compositor y músico venezolano, (Premio Schnoegass de Composición en la X edición del Concurso Nacional “El Piano Venezolano 2020”, Premio a la mejor música en el XVI Festival de Cine Venezolano 2020), su magistral composición musical es por primera vez publicada en una editorial digital en el presente número, el canal de youtube de la Revista Actual, aloja entre otros audiovisuales, tres piezas musicales de su obra: **La quema de la Bestia (2019)**.

Entre nuestros invitados especiales se encuentra también el poeta venezolano Rafael Cadenas, (Premio Nacional de Literatura de Venezuela, 1985, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 2009, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2018). El poeta escribió especialmente para la Revista Actual **Tres Nociones Elementales sobre el Cuerpo**, y recopiló una serie de **Dichos Inéditos** en torno a dicho tema, a los que hemos dedicado una Sala Especial de Poesía, denominada: **Dichos (Inéditos) 2019-2020 (...)**.

Contamos con la participación de Rowena Hill, poeta y traductora inglesa radicada en Venezuela, (obtuvo en 2004 la 1ra mención en el I Premio universitario de literatura de la Universidad Simón Bolívar, USB), autora de **Planta Baja del Cerebro**, (2011) y **No es tarde para alabar**, (2012), entre otras importantes obras. Residenciada en Mérida y muy querida por nuestra Universidad, tanto por su labor literaria como docente; Rowena Hill, ha realizado una selección poética alusiva al cuerpo y dedicada especialmente a la **decrepitud**.

Por último el poeta, narrador y antólogo venezolano radicado en México, Fedosy Santaella, (Premio Internacional Ciudad de Barbastro de Novela Corta, 2016, en 2010 estuvo entre los diez finalistas del Premio Cosecha Eñe de España. En 2013 ganó el Concurso de Cuentos del diario El Nacional, y ese mismo año quedó entre los nueve finalistas del Premio Herralde de novela). Ha realizado una selección de poemas alusivos al cuerpo entre sus varias obras publicadas, además de escribir el texto introductorio de la Sala de Poesía: **Sobre el temblor abisal**.







(Obra Musical de *La Quema de la Bestia*.)

Visión de los cuerpos sobre el mar en llamas

por Andrés Levell

LA QUEMA DE LA BESTIA ●●● Escuchar Pieza 🎵

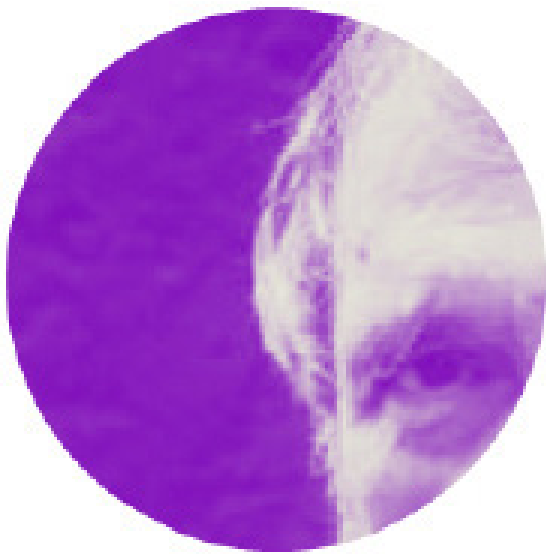
La quema de *La Bestia* es un ciclo de treinta improvisaciones grabadas entre 2009 y 2010, organizadas en tres álbumes a modo de tríptico. La *Primera parte* consta de diez piezas para piano solo, la *Segunda parte* de once piezas para piano preparado y la *Tercera parte* de nueve piezas para *lyra* ditirámica. Se ha realizado especialmente para la Revista Actual una selección de tres piezas alusivas al *Cuerpo*.

En la *Primera parte*, se exploran diversas imágenes del fuego a través de una interrogante implícita acerca de la naturaleza y ubicación de *La Bestia*, la cual es abordada desde distintas visiones. *La Bestia* ha sido quemada, expulsada, asesinada, atormentada, exaltada, manifestada y, también, coronada. ¿Era Juana De Arco *La Bestia* o lo era esa fracción de la Iglesia que la quemó viva? ¿Quién o qué es *La Bestia*? A veces *La Bestia* es solo un espejo insoportable colgado sobre el abismo amenazante de la otredad.

La Bestia es revelación desde las sombras, es lucha interior, es el fogonazo trasmutador de la Salamandra de los alquimistas. *La Bestia* es la fuerza telúrica del cuerpo, la ciega sabiduría de los instintos, *La Bestia* es el inconsciente: ese Mar en llamas sobre el que los cuerpos permanecen suspendidos en su vértigo permanente. *La Bestia* es el fuego: el fuego nuestro

de los filósofos, el fuego liberador de aquelarres y el fuego asesino de los inquisidores, el fuego infernal, el fuego interior de nuestro ser, el fuego de la sangre en nuestros cuerpos, el fuego de las antorchas con las que recorreremos los pasillos del laberinto de la existencia.

La Bestia no puede ser expulsada ni apartada de nosotros, nosotros mismos somos *La Bestia*. Pero tampoco podemos permitir que gane, porque su victoria sería nuestra propia destrucción. La única manera de ganarle es quemándola; es decir, llevándola a su propio elemento, ubicándola en el lugar que le corresponde. Esta *Primera parte* es una iniciación.





Nociones Elementales I

por Rafael Cadenas

Fotografía por Marina Gasparini



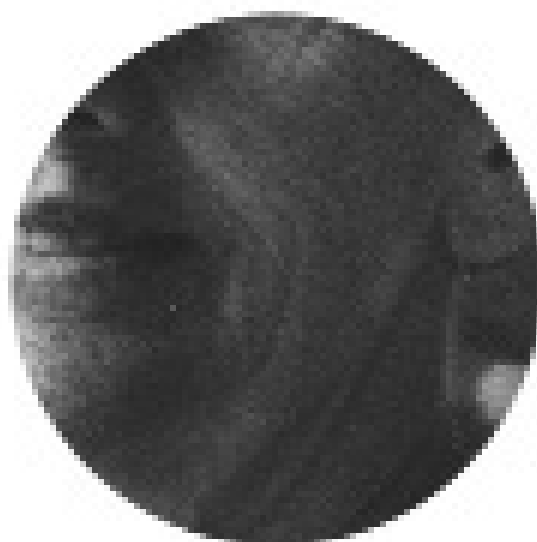
NOCIONES ELEMENTALES I

“Existo para asombrarme”.
Goethe.

El cuerpo es hechura de la naturaleza, que produce absolutamente todo, desde la hoja de hierba hasta los vehículos espaciales. Somos inseparables de ella, la faz del cosmos más cercana a nosotros, la cual se vale de una pareja para crear al ser humano. Los forma en el vientre de la mujer como guiado por una inteligencia superior a la nuestra, puesto que nos hace. Los científicos no usan esa palabra, sino información contenida en el ADN, procedente de una memoria genética. Ese proceso se efectúa solo, por sí mismo, así como todo el desarrollo posterior al nacimiento. No tiene que ver con el ego, él no puede darle órdenes a los órganos del cuerpo. Sin embargo, nada de esto tan prodigioso parece maravillarnos. Tal vez se ha perdido la capacidad de asombro. Para recuperarla podríamos comenzar por observar cómo funciona el cuerpo que llamamos nuestro. En realidad, somos naturaleza.

Por hoy termino estos apuntes para la revista *Actual*, pero pienso ampliarlos. Lo que me interesa destacar ahora es la importancia del asombro en nuestra vida.

Caracas, Noviembre-Diciembre de 2020





de Legado de sombras, 1997

Estéril

por Rowena Hill

ESTÉRIL ●●●

I

En todo el largo invierno no ha llovido.
Mis poros se han encogido por la sequedad,
el viento sediento me traspasa
con un ruido de guijarros.
Mis amantes son calaveras escasamente revestidas.

II

Ellos se pararon en fila y yo dije
“El mío es el jorobado,
sus miembros son robustos y su semilla es humilde,
mana desde el fondo
del linaje de los guerreros que me acribillaron”.

Pero mi deseo por él fue una lluvia fría,
el primer hijo se negó a dejar el vientre
y todavía cuelga allí
como una araña en la ventana.
Los otros no tenían campo y se escurrieron
antes de tiempo y sin alma.





(De *El barco invisible*. Oscar Todtmann editores, 2020)

El arte de planchar camisas

por Fedosy Santaella



EL ARTE DE PLANCHAR CAMISAS



No se olvida de lo que se vuelve.
Pero no quieres hablar de ello.

Por estos días el pronóstico del tiempo
es siempre el mismo:
una plancha caliente y tu camisa,
justo antes de salir de casa. Así le das
un poco de calor al cuerpo.



Andrés Levell

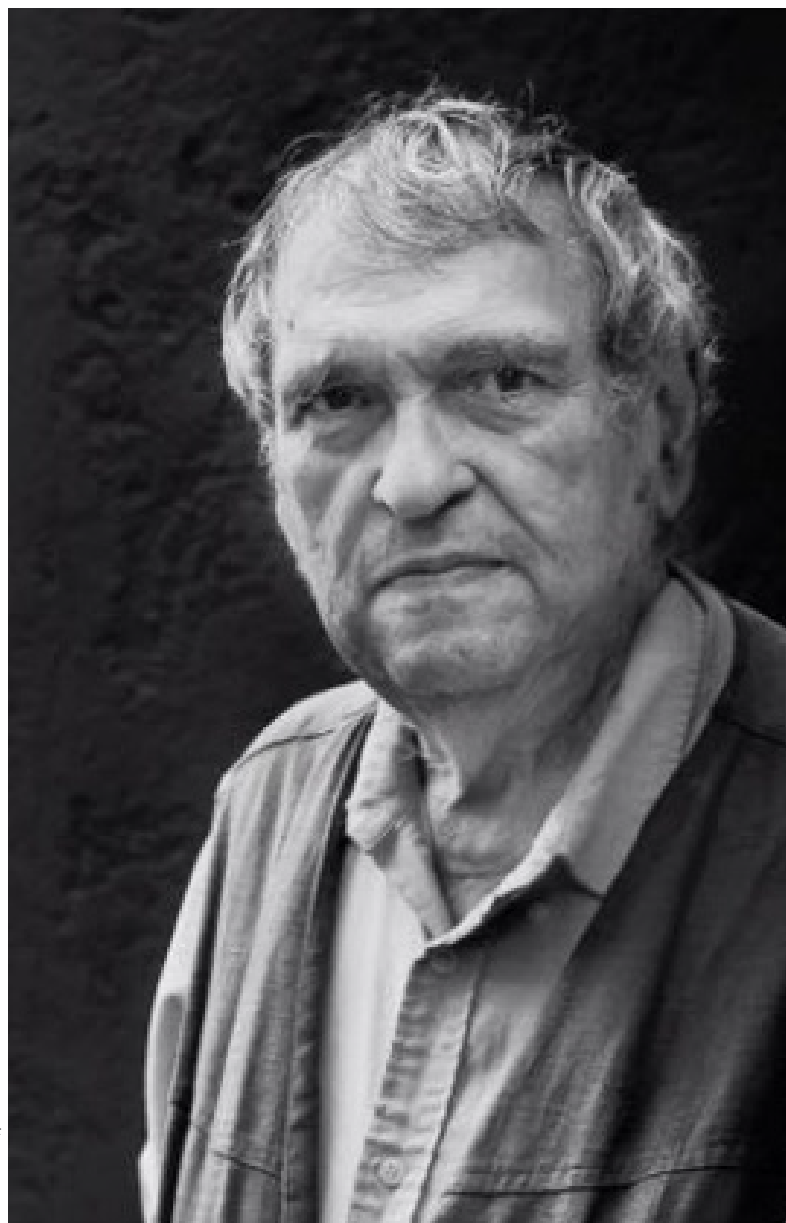
Compositor, pianista y escritor venezolano. Desde los once años se dedica a la composición musical. Ha escrito música para distintos formatos orquestales e instrumentales y se ha dedicado a la improvisación como forma de composición espontánea. Algunas de sus obras de cámara están publicadas por la editorial norteamericana *Cayambis Music Press*. Ha recibido diversos galardones, becas y reconocimientos. Sus obras han sido tocadas por importantes orquestas y por destacados solistas y directores nacionales e internacionales. Como escritor, es autor del libro *Apuntes sobre la decapitación* (Editorial Equinoccio). Su interés por la síntesis de las artes le ha llevado a explorar distintas formas de expresión más allá de la música y a una vinculación con artistas pertenecientes a la danza, el teatro, la poesía, el cine y las artes plásticas. Desde 2016, desarrolla una técnica propia de composición a la que llama *Técnica Anaklástica*. Forma parte del ensamble de música experimental El Sagrado Familión

Contacto: andreslevell@gmail.com



Rafael Cadenas

(Barquisimeto, Lara, 8 de abril de 1930) es un poeta, ensayista y profesor universitario venezolano. Formó parte del grupo «Tabla Redonda» de Latinoamérica a comienzos de la década de los sesenta. En 1985 recibió el Premio Nacional de Literatura de Venezuela y en 2009 el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, en Guadalajara, México, entre muchos otros, Cadenas también fue galardonado en 2018 con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Cadenas se lanzó a la creación poética a temprana edad, sus obras han sido recibidas positivamente por la crítica y valoradas como indispensables si se desea un análisis profundo de la realidad a través de la lírica; suele vincularse su estilo con el pensamiento filosófico y se lo compara con autores como Hölderlin, Rilke y Gorostiza. Al acercarse a su voz, el lector puede encontrarse con un universo mágico, lleno de matices y capaz de transportarle a otro espacio, para reflexionar sobre las cosas más relevantes de la vida.



Rowena Hill

Reino Unido (1938). Ha vivido en Nueva Zelanda, Italia e India; desde 1975 reside en Venezuela, naturalizada. Poeta, articulista, traductora y estudiosa de culturas orientales. Ha publicado los poemarios *Celebraciones* (ULA, 1981), *Ida y Vuelta* (ULA, 1987), *Legado de Sombras* (Monte Ávila, 1997), *Desmembramiento*, (Taller TAGA, Caracas, 2002, con grabados de Adrián Pujol), *No es tarde para alabar* (Editorial Equinoccio, 2012) *Planta baja del cerebro* (Ediciones Actual, ULA, 2012) y *Marea Tardía* (Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2019). Ha traducido al español poesía metafísica medieval, de los marginados y de mujeres del sur de la India, y, al inglés, una muestra de poesía de mujeres de Venezuela y poemas selectos de Rafael Cadenas e Igor Barreto.

Contacto: rowenahil@gmail.com



Fedosy Santaella

Ha publicado con editoriales como Alfaguara y Ediciones B. Sus dos novelas más recientes, *Los nombres* y *El dedo de David Lynch*, fueron editados por Pre-Textos (España). En 2009 fue becario del programa internacional de escritura de la Universidad de Iowa. En 2010 quedó entre los diez finalistas del Premio Cosecha Eñe de España. En 2013 ganó el concurso de cuentos de El Nacional (Venezuela). Ese mismo año estuvo entre los nueve finalistas del premio de novela Herralde. En 2016 se hizo acreedor del premio internacional Novela Corta Ciudad de Barbastro. En 2018 publicó el libro de poemas *Tatuaje criminales rusos* (Oscar Todtmann Editores). En 2019, publicó su libro de ensayos *Gabinete del ocio* (Abediciones) y *Retablo de plegarias* (El Taller Blanco Ediciones, Colombia). Algunos de sus textos han sido traducidos al chino, al esloveno, al japonés, al ruso y al inglés. En 2020, publica *El barco invisible*, también con Oscar Todtmann Editores.

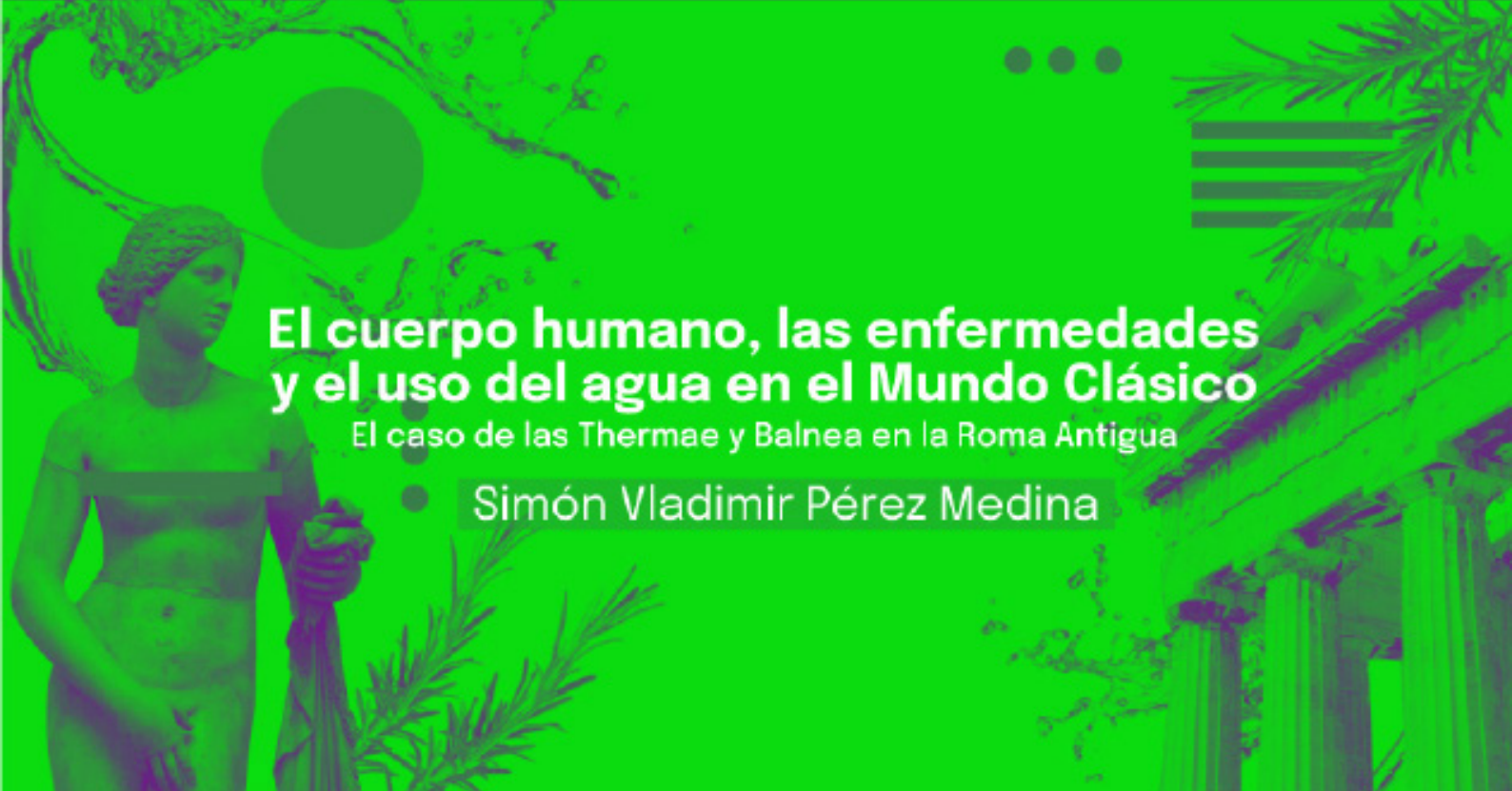
Contacto: fedosy@gmail.com





CUERPO CLÁSICO

El contenido de esta sección se enfoca en las reminiscencias de Grecia y Roma y sus tradiciones; en el cuerpo como símbolo y templo de algo superior. Un cauce del deseo y la mortalidad como condición ineludible del hombre ante el tiempo. Angel Pacheco-D'Andrea explora en su ensayo la censura y la exaltación del cuerpo en la cultura griega; mientras que Simón Pérez ahonda en los usos terapéuticos del agua en la cultura latina.



El cuerpo humano, las enfermedades y el uso del agua en el Mundo Clásico

El caso de las Thermae y Balnea en la Roma Antigua

Simón Vladimír Pérez Medina

RESUMEN

En el mundo grecorromano, el cuerpo humano atrajo la atención de personas dedicadas a pluralidad de actividades como el arte, la filosofía y la medicina. Además, las enfermedades causaron gran preocupación en aquellos lejanos tiempos y fueron muchos los esfuerzos realizados para vencerlas; para ello se utilizaron pluralidad de sustancias, entre ellas el agua. Los conocimientos médicos desarrollados por los griegos fueron llevados hasta Roma, donde también el agua fue utilizada con fines medicinales -como el caso de las aguas minerales- y con objetivos simplemente higiénicos y sociales. Para ello, fueron levantadas gran cantidad de edificaciones llamadas thermae y balnea, cuyo uso se convirtió en una costumbre que, en virtud de la romanización, progresivamente se expandió por gran cantidad de territorios dominados por Roma.

Palabras clave: Cuerpo humano, enfermedades, agua, thermae, balnea.

ABSTRACT

The human body was the object of attention in the Greco-Roman world by people dedicated to a plurality of activities, including art, philosophy and medicine. Diseases also caused great concern in those distant times and many efforts were made to overcome them, a task in which a plurality of substances were used, including water. The medical knowledge developed by the Greeks was brought to Rome, where water was also used for medicinal purposes -as in the case of mineral waters- and for simply hygienic and social purposes. For this, a large number of buildings called *thermae* and *balnea* were erected, whose use became a custom that, by virtue of the Romanization, was taken to a large number of the territories dominated by Rome.

Keywords: human body, diseases, water, *therma*, *balneum*.



EL CUERPO HUMANO

Las enfermedades y el uso del agua con fines higiénicos y/o medicinales en las antiguas Grecia y Roma

I

En la antigüedad, el cuerpo humano gozó de una muy especial atención¹ desde los tiempos de culturas prehelénicas como la minoica, en cuyo seno artistas anónimos lo plasmaron de exquisita forma y variadas maneras, lo cual puede ser apreciado en los restos materiales que, milenios más tarde, rescataría el trabajo arqueológico, como las famosas figuras femeninas con el busto descubierto y las imágenes de hombres realizando complicadas acrobacias sobre toros. Sin embargo, sería en los siglos correspondientes a posteriores períodos del mundo heleno cuando, fruto de la incomparable sensibilidad artística del pueblo griego, fueron creadas las más excelsas y conocidas representaciones del cuerpo humano, tanto femenino como masculino, siendo ejemplo de ello las korai y los kouroi, majestuosas obras que demuestran claramente cómo la época arcaica helena constituyó un magnífico preámbulo del arte desarrollado en las posteriores épocas clásica y helenística².

Los romanos, igualmente, mostraron en su arte al cuerpo humano con gran y refinado gusto, siendo ejemplo de ello sus hermosas representaciones realizadas en Pompeya -las cuales un aciago día del año 79 d. C. quedaron sepultadas por el Vesubio-; la variedad de bustos y efigies como el de Pompeyo

Magno que se encuentra, hoy día, en la gliptoteca Ny Carlsberg, así como los contenidos en incontables monedas, acuñadas en las cecas³ que salpicaron los extensos dominios de Roma; sin olvidar, por supuesto, magníficas estatuas entre las que destaca la de carácter ecuestre del emperador Marco Aurelio.

En aquellos ya lejanos tiempos, la dimensión corporal del hombre fue, además, atendida por quienes se dedicaron a otras actividades así, entre los filósofos, el recién nombrado Marco Aurelio destacó entre las virtudes de su padre adoptivo -el también emperador Antonino Pío- el haber tratado adecuadamente a su propio cuerpo, lo que trajo como consecuencia que en muy pocas ocasiones hubiese tenido necesidad de asistencia médica y de medicamentos; reconocimiento este que no deja de sorprender en un miembro de la escuela estoica por cuanto sus seguidores concebían despectivamente a la parte corpórea del ser humano.

II

Las enfermedades también fueron objeto de atención en el mundo grecorromano y de ellas han quedado múltiples testimonios como el de Herodoto, padre de la historia, quien recordó en su obra a la dolencia que ocasionó la pérdida de la visión al faraón Ferón -hijo de Sesostri-; a la que afectó los genitales del general persa Ótanes; y a la epidemia padecida por los miembros de un coro enviado desde Quíos a Delfos.⁴ Por otra parte, Tucídides, historiador de gran renombre que relató la guerra del Peloponeso, expuso con detalle la horrorosa peste que asoló a los atenienses en los años iniciales de aquella contienda. En el mundo romano, Suetonio recordó la fuerte fiebre que aquejó

¹En el caso ateniense, es expresamente reconocido por: Crawley Quinn, Josephine. (2007). "Hermes, Kouroi and the political anatomy of Athens". *Greece and Rome*, 54, pp. 82-105. p.84.

²Ello puede ser apreciado en Childs, W. A. P. (2018). *Greek Art and Aesthetics in the Fourth Century B.C.*, p.112.

³El término *ceca* designa a las ciudades poseedoras de talleres artesanales en los que se acuñaban monedas.

⁴Heródoto., 6, 27, 2.

a Julio César en los juveniles días en que escapaba de la persecución silana, y las múltiples enfermedades padecidas, años después, por Octavio Augusto –el primer emperador romano–, como la afección de carácter hepático que sufrió durante los días de las guerras cántabras, las que experimentó periódicamente en las estaciones de primavera y los resfriados atribuidos al paso de los vientos del sur.

Además, desde las primeras etapas del mundo clásico, hubo esfuerzos por encontrar medios para superar las enfermedades, en tal sentido los griegos se dedicaron con afán a esta labor antes que muchos otros pueblos –como reconocería Celso, siglos después–, siendo ejemplo de ello los conocimientos médicos manifestados en la obra con la que comenzó la literatura helena, así en La Ilíada fue recordada la labor de Macaón –que por su condición de médico fue considerado hijo del dios Asclepio quien atendió la herida de Menelao producida por una flecha cuando combatía contra los troyanos, y la cual curó succionando la sangre y, posteriormente, espolvoreando medicamentos sobre ella;⁵ igualmente, Celso señaló que Podalirio,⁶ hermano de aquél, también prestó valiosa ayuda a sus compañeros en la guerra de Troya. Además, es digno de recordar el momento en que Patroclo auxilió a Eurípilo lavando su herida con agua tibia;⁷ sin embargo, en opinión de romanos de siglos posteriores como Plinio el Viejo, el uso de agua caliente para la limpieza del cuerpo humano en la Grecia de los tiempos homéricos se diferenciaba de la utilización de las aguas termales, práctica esta que juzgaban nacida en una época posterior.

Por otra parte, en pluralidad de lugares de la Hélade fueron erigidos templos

que por estar consagrados al dios Asclepio tenían una finalidad curativa⁸ –el nombre de este tipo de edificación era asclepeion⁹–, y por ello acudían muchos enfermos con la esperanza de recibir ayuda de esta divinidad¹⁰. Durante los primeros tiempos de funcionamiento, el papel desempeñado por el agua en éstos estuvo relegado al proceso de purificación llevado a cabo en el momento de la entrada, por cuanto el principal método utilizado para recuperar la salud consistía en seguir las indicaciones expresadas por aquel dios a través de los sueños¹¹ pero, posteriormente, cuando la actividad curativa aplicada en estos lugares dejó de ser exclusivamente sobrenatural debido a la aparición –en la antigua Hélade– de la razón como guía de la práctica médica, el agua pasó a estar entre las distintas sustancias destinadas directamente a la curación de los enfermos¹², siendo ejemplo de ello el empleo de baños con aguas termales en algunos de tales templos.¹³

⁵Mironidou-Tzouveleky, M., y Tzitzis, P. M. (2014). "Medical practice in the ancient Asclepeion in Kos island", *Hellenic Journal of Nuclear Medicine*, 17, 3, pp.167-170; y Guthrie, D. (1953). *Historia de la Medicina*, p.53.

⁹Dominiczak, M. H. (2014). "Ancient Architecture for Healing", *Clinical Chemistry*, 60, 10, pp.1357-1358, p.1357.

¹⁰Guimarães, L. (2015). "O Asclepeion de Pérgamo no século II E.C. como lugar de interpenetrações temporais, espaciais e identitárias", *Romanitas. Revista de Estudos Grecolatinos*, 5, pp.112-130. p.116.

¹¹Sánchez, M. E. (2017). "El agua en las manifestaciones rituales de los pueblos prerromanos: el mundo ibérico". En: Perex Agorreta, M. J., y Miró I Alaix, C. (eds.) *Vbi aquae ibi salus. Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica*, pp.43-73. p.60.

¹²Zúñiga, M. (1960). *Historia de la medicina*, p.114 y 120; Guthrie, D. (1953). *Historia de la medicina*, p.55.

¹³Sánchez, M. E. (2017). "El agua en las manifestaciones rituales de los pueblos prerromanos: el mundo ibérico". En: Perex Agorreta, M. J., y Miró I Alaix, C. (eds.) *Vbi aquae ibi salus. Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica (desde la Protohistoria a la Tardoantigüedad)*, p.60.

⁵ Il., 4, 194.

⁶Celso., *De med.*, 1 pr.

⁷Il., 11, 846.

En la expansión de las ideas guiadas por un criterio racional para lograr la curación de enfermedades¹⁴, jugó un papel principalísimo Hipócrates, el padre de la medicina¹⁵, quien también reconoció los beneficios del agua para la salud en su obra *Sobre los aires, aguas y lugares*¹⁶, y por ello recomendó baños calientes en ayunas para adelgazar y refrescarse, los baños de vapor¹⁷ y su realización acompañada de masajes, ejercicios y de una dieta adecuada, sin embargo, su defensa de los baños como remedio de variadas dolencias¹⁸ no ha sido pacíficamente aceptada por todos los estudiosos del tema, por cuanto algunos sostienen su trato indiferente y escéptico hacia las aguas termales.

III

Muchas de las ideas griegas sobre los beneficios del agua para la salud humana, como la costumbre de los baños fríos y calientes¹⁹ y la construcción de cuartos de baño en las casas de las personas pudientes, se expandieron por el Mediterráneo hasta llegar a Roma, donde se combinaron con las prácticas higiénicas existentes. En esta ciudad, el origen más remoto de los baños estuvo constituido -indicó Séneca en una de sus cartas²⁰- por la costumbre de lavarse los brazos y las piernas diariamente después

de culminar el trabajo y de realizar un lavado completo del cuerpo solamente en los días de mercado.

Con el tiempo, muchos miembros de la población de aquella ciudad del Lacio reconocieron ampliamente el vínculo entre el agua y la salud, razón por la cual en distintos momentos de su historia, hombres dedicados a la medicina declararon su importancia y recomendaron su utilización de diversas maneras; entre ellos conviene recordar a Asclepiades quien aconsejó, audazmente, la realización de baños de diferentes clases²¹ -como los calientes y los fríos- y la exposición al vapor. Por su parte, Antonio Musa prescribió baños a sus pacientes, entre los que estaba el emperador Octavio Augusto el cual gracias a éstos, en una ocasión en que se hallaba en la península ibérica -específicamente, en Tarraco²²- logró superar la enfermedad que lo aquejaba, sin embargo, no hay certeza acerca de si fueron practicados utilizando aguas sulfurosas, o simplemente frías²³.

Un papel destacado también desempeñó Celso quien, en algunas partes de su obra *Sobre la medicina*²⁴ detuvo su atención en los baños, realizando pluralidad de indicaciones sobre las aplicaciones hidroterápicas, entre ellas el uso de agua caliente y salada para adelgazar, la conveniencia de alternar la temperatura tanto del agua como del ambiente en que el baño era practicado, las precauciones para bañarse cuando se había padecido fiebre y la prohibición de su realización en caso de epilepsia, de heridas recientes, de fracturas de cráneo, etc.

¹⁴Garrison, F. (1966). *Historia de la medicina: con cronología médica y datos bibliográficos*, p.59, afirma que fue Hipócrates quien disoció la medicina de la filosofía y la teúrgia.

¹⁵Hayward, J. (1956). *Historia de la medicina*, p.21, considera fundadores de la medicina a Hipócrates, Aristóteles y Galeno.

¹⁶Hipócrates. (1868). *Hippocrates. Collected Works*.

¹⁷*Idem*.

¹⁸Stavrianopulu Boyatzi, P. (2010). "Los baños en Bizancio: arquitectura, medicina y literatura", *Cuadernos del Cemyr*, 18, pp.119-144, p.126.

¹⁹Mora, G. (1992). "La literatura médica clásica y la arquitectura de las termas medicinales", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp.121-132, p.122.

²⁰Séneca., *epist.*, 86, 12. Véase, además: Díaz, J. (1974) *Op. Cit.*, p.241.

²¹Díaz, J. (1974). *Historia de la medicina en la Antigüedad*, p.231.

²²Gozalbes, Cravioto, E. (1997). "Los baños y la curación de Octavio Augusto en Tarraco", en: Peréx Agorreta, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas*, pp. 241-245, p.241.

²³Malissard, A. (2001). *Los romanos y el agua*, p.110.

²⁴Celso. (1971). *De Medicina*.

Conviene recordar también a Galeno quien fue un conocido seguidor de las ideas hipocráticas²⁵ y defensor de los baños de todas clases –especialmente los fríos y calientes– bajo ciertas condiciones, sin embargo, una corriente de opinión sostiene que aquél consideraba preferibles los baños calientes de agua potable en vez de los baños de mar²⁶, los salados o los sulfurosos por cuanto, en este último caso, encontraba en las aguas minerales más contraindicaciones que beneficios.

En los días del siglo IV d. C., Oribasio –hombre originario de Pérgamo y médico del emperador Juliano el Apóstata–, al compilar en una obra los conocimientos médicos existentes en su época, expuso los beneficios, las propiedades y la manera de realizar los baños siguiendo un conjuntode fases²⁷; además, de manera similar *Agatino* propuso un método de tres etapas para el baño frío. Papel destacado también desempeñó el médico Herodoto quien en su obra *Los agentes médicos externos*,²⁸ se ocupó de las aguas mineromedicinales, lo cual también hizo Rufo de Éfeso en su *Tratado de la gota*.

Por último, es relevante señalar que Antyllus consideró convenientes las aguas minerales solamente en los casos de enfermedades crónicas, dictó normas para la preparación de los baños medicinales, y sostuvo que los pacientes debían sumergirse en las aguas pero

no nadar en ellas. Otro de sus méritos fue la elaboración de una clasificación de las aguas minerales, labor esta a la que previamente se habían abocado hombres como Vitruvio, Séneca y Plinio el Viejo, quienes laborando de manera independiente ofrecieron una visión análoga del tema. En tal sentido, este último en su *Historia Natural* (Siglo I, a. C) las dividió, empíricamente²⁹, en: sulfurosas, aluminosas, salinas, bituminosas, nitrosas y ácido-salinas³⁰; criterio este que se mantendría vigente durante siglos, por cuanto de muy similar manera procedió Oribasio al clasificar las aguas en el libro décimo de su obra compilatoria.

Los componentes químicos contenidos en las aguas de ciertos manantiales determinaron la creencia de muchas personas en sus capacidades curativas, así Plinio el Viejo a pesar de no haberse dedicado a la medicina, reconoció la utilidad de las aguas minerales para superar ciertas dolencias como luxaciones, fracturas, problemas en pies y caderas, e incluso, los relativos a nervios. Además, en su obra recordó la opinión de que las aguas de *Sinuessa* o *Aquae Sinuessanae* curaban la esterilidad de las mujeres y la locura de los hombres; las de *Aenaria* y del lago de *Velia*, la calciosis; las del lago *Alpino*, el vitíligo; las del *Cydnus*, la gota; las de *Leucoge* y de la villa de *Cicerón*, las enfermedades de los ojos; las gélidas de *Cutilia* en *Sabina*, eran provechosas para el estómago y el cuerpo en general; y las del *Linus* eran útiles contra el aborto. Plinio el Viejo también mencionó la creencia de que las aguas del río *Gallus* en *Frigia* hacían perder el sentido; las del *Nuus*

²⁵Guthrie, D. (1953). *Op. Cit.*, p. 94. También se muestra de acuerdo Haggard, sin embargo, añade que, a pesar de la admiración de Galeno hacia Hipócrates, consideraba anticuadas sus ideas –Haggard, H. (1952). *El médico en la historia*, p.121.

²⁶González Soutelo, S. (2008). *Op. Cit.*, pp.227 y ss.; y Oró Fernández, E. (1997). *Op. Cit.*, p.230. Una referencia al uso del agua de mar con fines medicinales o *talasoterapia puede ser encontrada en Peréx Agorreta, M. J., y Miró I Alaix, C. (2017). Op. Cit.*, p.169.

²⁷Pettenó, E. (1997). “Acque termali e uso terapeutico del bagno nel mondo romano”. En: Peréx Agorreta, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas*. p. 219.

²⁸Heródoto. (1920). *Herodotus*.

²⁹Grangé, B. (1992). “Les eaux guérisseuses dans l’Aquitaine augustéenne”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp. 545–552. p.549. Véase también Pettenó, E. (1997). *Op. Cit.*, p.219.

³⁰Plin., *nat.*, 31, 2. Los términos utilizados para la traducción han seguido el criterio expresado en Grangé, B. (1992). *Op. Cit.*, p.549.

incrementaban la inteligencia, mientras las del Ceos aumentaban la estupidez; las de Zama, embellecían la voz, mientras las del río Clitorius producían aversión al vino; las de Sybaris volvían más morenos y duros a los hombres, mientras las de Crathis, más blancos y blandos; y las fuentes de Beocia podían aumentar o disminuir la memoria³¹.

Thermae y Balnea en la antigua Roma

El uso del agua con objetivos medicinales y, muchas otras veces, con simples fines higiénicos y sociales llevó al levantamiento de baños públicos, en unos casos llamados *thermae* y, en otros, *balnea*³² los cuales, junto con los acueductos, las letrinas y las cloacas, conformaron la *arquitectura sanitaria* de la antigua Roma³³. Las *thermae* más conocidas ubicadas en esta ciudad tuvieron un uso preponderantemente higiénico, como las *thermae* de Agripa, de Nerón, de Tito, de Domiciano, de Trajano, de Cómodo, de Caracalla, de Diocleciano y de Constantino³⁴, sin embargo, no fueron las únicas existentes por cuanto

los baños públicos abundaron en aquella ciudad. Al respecto es ilustrativo recordar, a manera de anécdota, el relato de Plinio el Viejo en virtud del cual Agripa para conmemorar su edilidad, en los postreros años del primer milenio antes de Cristo ofreció gratuitamente ciento setenta baños, número este que ya en días del siglo primero de nuestra era había ascendido exponencialmente.

Tales edificaciones comenzaron a ser construidas durante el siglo II a. C., tomando como modelo los baños ubicados en las casas de las personas económicamente solventes -arriba indicados-, sin embargo, en la península itálica todavía más antiguas eran aquéllas en donde se utilizaban aguas termales para lograr la recuperación de la salud de los pacientes³⁵, por cuanto -según Vitruvio- la existencia de lugares para baños de esta naturaleza ya era conocida en el siglo III a. C.³⁶ A su vez, los establecimientos termales fueron utilizados durante varios siglos de la historia romana, a lo largo de los cuales mantuvieron casi inalterable su función y los aspectos básicos de su arquitectura.

Los baños higiénicos poseían dos tipos de estancias bien delimitadas, en primer término, destacaban las poseedoras de un carácter fundamental como el *apodyterium*, donde las personas se desvestían y guardaban la ropa; el *frigidarium* o salón de baño con agua fría; el *calidarium* o *caldarium*, que era una estancia con piscina para el baño con agua caliente; y el *tepidarium* o salón caldeado, ubicado entre los dos anteriores. En segundo término, algunos lugares poseían un carácter contingente por cuanto no estaban presentes en todos los casos,

³¹Plin., *nat.*, 31, 3-6. En la interpretación y/o traducción de los términos que designan sustancias químicas utilizados por Plinio se siguió el criterio que puede ser apreciado en: Díaz, J. (1974). *Op. Cit.*, p.357.

³²Dupré, N. (1992). "Sources médicinales et thermalisme dans le bassin de l'Ebre. Les problèmes de la documentation antique", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp.277-294. p.277.

³³Martínez Saura, F. (1995). "La farmacoterapia en Celso y Escribonio Largo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 8, pp.439-474. p.439.

³⁴Al respecto, véase: Hrychuck Kontokosta, A. (2019). "Building the Thermae Agrippae: Private Life, Public Space, and the Politics of Bathing in Early Imperial Rome", *American Journal of Archaeology*, 123, 1, pp. 45-77. Respecto de las termas de Agripa, véase la información de Malissard, A. (2001). *Op. Cit.*, p.116. Las termas de Trajano fueron consideradas por Pausanias como una de las más importantes creaciones arquitectónicas de Roma-Pausanias., 5, 12, 6- y algunos testimonios tardíos permiten creer que originariamente era una edificación destinada al uso exclusivo de las mujeres.

³⁵Diez De Velazco, F. (2004). "Las Aquae (ciudades de aguas) y la práctica balnear en la Península Ibérica en época romana", *Contrastes. Culturas fluviales mediterráneas*, 34, pp.112-117.

³⁶*Vitrubio.*, 2,6.

como las palestras, las bibliotecas, las salas de lectura, los jardines y paseos, los estadios, los salones de reposo, los museos y los *unctiores* o salas para las unciones con aceite.

En las *thermae* con fines higiénicos podía existir también el *laconicum* o sala para el baño de vapor, que constituía una adaptación artificial a los baños públicos de una estancia propia de las *thermae* medicinales, originalmente vinculada a la terapia de enfermedades por medio de aguas termales o del calor -bien fuera seco o con vapor- que de ellas surgía. Cabe señalar que esta instalación, en el caso de las *thermae* medicinales, consistía en una estructura circular cubierta por una cúpula poseedora de una claraboya en el centro, la cual era regulada por un escudo sujeto con cadenas; además, poseía una piscina cuyas aguas provenían del manantial salúfero cercano, que abastecía las necesidades del establecimiento termal.

Por otro lado, las salas poseedoras de una alta temperatura requerían para su funcionamiento, de un mecanismo de calefacción en aquellos lugares donde no hubiese una fuente termal, por tal motivo existió una forma de calentamiento por el suelo, traída desde Asia Menor por Cayo Sergio Orata, que consistía básicamente en un levantamiento del piso de la estancia³⁷, permitiendo la existencia de un subsuelo de aproximadamente sesenta centímetros de altura, que servía de cámara de calor -su nombre era *hypocaustum*³⁸-, cuya alta

temperatura era provista por un horno o *praeefurnium*³⁹.

El recorrido de los asistentes por las estancias principales de las *thermae* higiénicas, no poseía un carácter arbitrario sino, por el contrario, se encontraba claramente establecido. En tal sentido Plinio el Viejo, indicó que primero había que desvestirse en el *apodyterium*, luego se pasaba al *sudatorium* y al *caldarium*, después al *tepidarium*, y por último, al *frigidarium*. Este recorrido que permitía a los asistentes sentir una variación de temperatura de caliente a fría, comenzó a ser estudiado como medio terapéutico de enfermedades a partir del siglo I d. C., luego de admitida la idea de que los baños públicos de tipo higiénico podían cumplir una función salutífera similar a la desempeñada por los de naturaleza termal o de vapor⁴⁰.

Si bien entre las *thermae* higiénicas y las medicinales existían similitudes significativas⁴¹, la disposición de las estancias de los baños de este último tipo estuvo, en muchos casos, influida por factores como la temperatura del agua, sus cualidades terapéuticas y los diversos tratamientos aplicados, circunstancias que condujeron a no poder definir "(...) la planta en relación a los espacios fríos, templados y calientes, como ocurre con las termas higiénicas"⁴² y, al mismo tiempo, imposibilitaron la utilización de un sistema rígido y uniforme de construcción y disposición de las salas; sin embargo, existió una estructura que se repitió

³⁷ Malissard, A. (2001). *Op. Cit.*, p.104. Estudiosos denominan *suspensura a los pequeños pilares cuadrados hechos con ladrillos que servían para elevar el suelo, para lo cual se inspiran en Vitr.* 5, 10.

³⁸ Malissard, A. (2001). *Op. Cit.*, p.104. Ejemplo de *hypocaustum* puede encontrarse en Hernández, J. y Pujante, A. (1999). "Termas orientales altoimperiales y centro alfarero tardorromano. Excavación en calle Juan Pablo I esquina con calle Cautelar (Aguilas)", *Memorias de Arqueología*, 14, pp. 387-408. p.396.

³⁹ Malissard sostiene que se trataba de un fogón denominado *hipocausto* - Malissard, A. (2001). *Op. Cit.*, p.104.

⁴⁰ Bouet, A. (2003). *Les thermes privés et publics en Gaule Narbonnaise*. Roma: École française de Rome.

⁴¹ Al punto que algunos estudiosos opinan que entre ambos tipos de edificaciones no existía mayor diferencia Mora, G. (1992). *Op. Cit.*, p.121. *Opinión similar sostiene: Grangé, B. (1992). Op. Cit.*, p.549.

⁴² *Ibid.*, p.169.

en la mayoría de las termas curativas romanas que consistió en una piscina de grandes dimensiones -techada o a cielo abierto-, la cual se encontraba rodeada de diversas salas cuya función dependía de las prácticas hidroterápicas aplicadas.

Además, los baños medicinales poseían algunas características específicas que los dotaban de gran originalidad como eran, por una parte, las instalaciones necesarias para recopilar y conducir el agua procedente de la fuente termal; y por otra, la ausencia -en pluralidad de casos- del *hypocaustum*⁴³, por cuanto el calor utilizado provenía directamente del agua salida de las entrañas de la tierra. Un ejemplo de ello puede ser observado en la población de Lugo -España- donde las *thermae* privadas ubicadas tanto en la Plaza de Santo Domingo como en la Calle Clérigos, disponían de los elementos propios de los baños higiénicos -es decir, de *caldarium*, *frigidarium*, *tepydarium* e *hypocaustum*-, mientras las *thermae* públicas del lugar, por utilizar aguas termales sulfurosas, carecían de instalaciones especiales para el calentamiento.

Otra diferencia entre las *thermae* higiénicas y medicinales consistió en que mientras las primeras podían ser levantadas en cualquier parte, la ubicación de las segundas no dependía de la voluntad humana sino de elementos de tipo geológico⁴⁴, ya que al usar aguas termales

su localización estaba determinada por la estructura geológica del territorio.

También hubo baños que atendieron a una clara intencionalidad sincrética, como Alhama de Murcia en la península ibérica, donde coexistieron el baño minero-medicinal con el de carácter higiénico y de recreo; igualmente, *Aquae Sulis* en Britania comenzó como *therma* medicinal y terminó siendo un gran complejo arquitectónico que atendía la función de baño higiénico público, sin abandonar su condición salutífera originaria.

En conclusión, en el mundo clásico el cuerpo humano fue objeto de gran atención y el agua desempeñó un rol relevante tanto en la higiene como en la restitución de la salud de las personas. Expresión de ello fue la afición de los romanos por los baños públicos, razón por la cual éstos se convirtieron en un elemento muy importante de su cultura y en una característica esencial de su vida cotidiana a fines de la República y durante el Imperio -a pesar de las sutiles críticas formuladas, en este último período histórico, por autores de la talla de Marcial y Petronio-, circunstancia que posibilitó a Roma ofrecer, durante aquellos días, un paisaje engalanado con las imágenes de imponentes *thermae*. Por otro lado, como se puede apreciar en los ejemplos aportados anteriormente, los romanos llevaron a sus inmensos dominios la costumbre de edificarlas para beneficio de la población, en virtud del fenómeno cultural conocido como *romanización*, lo que trajo como consecuencia que cualquier ciudad de mediano tamaño hubiese poseído, al menos, un baño público. Además, la recepción de tal práctica se vio facilitada por el hecho

⁴³Diez De Velazco, F. (2004). *Op. Cit.*, p.113; Diez De Velazco, F. (1998). "Termalismo y Religión. La sacralización del agua termal en la Península Ibérica y el norte de África en el mundo antiguo", *Ilu. Revista de ciencias de las religiones. Anejos*, 1, pp.3-183. p.9. Sin embargo, Miró I Alaix y Peréx Agorreta han señalado que en algunas oportunidades las termas medicinales podían tener *hypocaustum*. *Op. Cit.*, (2017), p.170.

⁴⁴No era conveniente el traslado del agua termal desde el lugar en que surgía de la tierra hasta otro diferente, ya que se podía enfriar a lo largo del

recorrido o por su composición química podía deteriorar los canales para su transporte; por ello hubo la necesidad de utilizarse directamente en los manantiales. *La capacidad de deteriorar las conducciones de aguas que poseían ciertos tipos de aguas ha sido señalado por Miró I Alaix y Peréx Agorreta*, M. J. (2017). *Op. Cit.*, p.171.

de que en muchos de tales territorios, los pueblos allí asentados tenían desde antaño conocimientos específicos sobre las aguas termales con fines medicinales, los cuales, con el paso del tiempo, fueron progresivamente reinterpretados a la luz de la influencia latina.

La simple observación de la vida cotidiana de inicios del siglo XXI, permite percatarse del mantenimiento de tal práctica, sin embargo, a fines de la edad antigua ella experimentó un significativo decaimiento -aunque no su extinción-⁴⁵ que fue causado por pluralidad de factores. Entre ellos, en primer lugar, la falta de mantenimiento de las edificaciones termales y su destrucción en algunos casos por saqueos y sismos; en segundo lugar, la desaparición de su rol social; en tercer lugar, los cambios ocurridos en la vida de las ciudades y, en último lugar, la implantación de la visión cristiana del mundo. Aunque el aprovechamiento de las edificaciones termales de tipo higiénico en beneficio de los intereses de esta religión -como su utilización para el levantamiento de iglesias- solamente ocurrió, en la mayoría de los casos, después de haber cesado su uso⁴⁶. A pesar de este declive de las *thermae* higiénicas, el uso medicinal de las aguas se mantuvo aunque debió aceptar las transformaciones impuestas por las nuevas circunstancias.

Mérida, 2020.

⁴⁵Su uso en tiempos medievales es reconocido por Girón Irueste, F. (2006). "Uso médico del agua en el mundo hispánico bajo medieval (siglos XII-XV)". *Balnea*, 1, pp. 79-95. p. 82.

⁴⁶Helal Ouriachen, E. H. (2008). *Op.Cit.* p. 75; Jiménez Sánchez, J. J. y Sales Carbonell, J. (2004). "Termas e Iglesias durante la Antigüedad Tardía: ¿reutilización arquitectónica o conflicto religioso? Algunos ejemplos hispanos". *Sacralidad y Arqueología, Antig. Crist.*, 21, pp. 185-201. pp. 187 y 192; Fuentes, A. (2000). "Las termas en la Antigüedad Tardía: reconversión, amortización, desaparición. El caso hispano", en *Termas romanas en el Occidente del Imperio. Coloquio internacional, Gijón*, pp. 135-145; Balil, A. (1960). "El mosaico romano de la iglesia de San Miguel", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad*, 1, pp. 21-74.

Referencias Bibliográficas

Autores de la antigüedad

CELSE. (1971). *De Medicina*. Cambridge: Harvard University Press.

HERODOTO. (1920). *Herodotus*. Cambridge: Harvard University Press.

HIPÓCRATES. (1868). *Hippocrates. Collected Works*. Cambridge: Harvard University Press.

HOMERO. (1920). *Homeri Opera in five volumes*. Oxford University Press.

PAUSANIAS (1903). *Pausaniae Graeciae Descriptio*. Lipsiae: Teubner.

VITRUVIO POLIÓN (1912). *On Architecture*. Lipsiae: Teubner

Autores contemporáneos

BALIL, A. (1960). “El mosaico romano de la iglesia de San Miguel”, *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad*.

BOUET, A. (2003). *Les thermes privés et publics en Gaule Narbonnaise*. Roma: École française de Rome.

CHILDS, W. A. P. (2018). *Greek Art and Aesthetics in the Fourth Century B.C.* New Jersey: Princeton University Press.

CRAWLEY QUINN, J. (2007). “Herms, Kouroi and the political anatomy of Athens”. *Greece and Rome*.

DÍAZ, J. (1974). *Historia de la medicina en la Antigüedad*. Mérida: Universidad de Los Andes.

DIEZ DE VELAZCO, F. (2004). “Las Aquae (ciudades de aguas) y la práctica balnear en la Península Ibérica en época romana”, *Contrastes. Culturas fluviales mediterráneas*, 34. pp. 112-117.

DIEZ DE VELAZCO, F. (1998). “Termalismo y Religión. La sacralización del agua termal en la Península Ibérica y el norte de África en el mundo antiguo”, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*. Anejos, 1, pp. 3-183.

DOMINICZAK, M. H. (2014). “Ancient Architecture for Healing”, *Clinical Chemistry*, 60, 10, pp. 1357-1358.

DUPRÉ, N. (1992). “Sources médicales et thermalisme dans le bassin de l’Ebre. Les problèmes de la documentation antique”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp. 277-294.

FUENTES, A. (2000). “Las termas en la Antigüedad Tardía: reconversión, amortización, desaparición. El caso hispano”, en *Termas romanas en el Occidente del Imperio. Coloquio internacional*, Gijón, pp. 135-145.

GARRISON, F. (1966). *Historia de la medicina: con cronología médica y datos bibliográficos*. Caracas: Interamericana.

GIRÓN IRUESTE, F. (2006). “Uso médico del agua en el mundo hispánico bajo medieval (siglos XII-XV)”. *Balnea*, 1, pp. 79-95

GOZALBES CRAVIOTO, E. (1997). “Los baños y la curación de Octavio Augusto en Tarraco”. En: PERÉX AGORRETA, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas. Arnedillo (La Rioja) 3-5 Octubre 1996*. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Nacional de Educación a Distancia -UNED-. pp. 241-245.

GOZALBES CRAVIOTO, E., y GARCÍA GARCÍA, I. (2009-2010). “En torno a la medicina romana”, *Hispania Antigua*, 33-34, pp. 323-336.

GRANGÉ, B. (1992). “Les eaux guérisseuses dans l’Aquitaine augustéenne”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp. 545-552.

GUIMARÃES GUERRA, L. (2015). “O Asclepeion de Pérgamo no século II E.C. como lugar de interpenetrações temporais, espaciais e identitárias”, *Romanitas. Revista de Estudos Grecolatinos*, 5, pp. 112-130.

- GUTHRIE, D. (1953). *Historia de la Medicina*. Barcelona: Salvat.
- HAGGARD, H. (1952). *El médico en la historia*. Buenos Aires: Sudamericana, 4ta. ed.
- HAYWARD, J. (1956). *Historia de la medicina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, J. y PUJANTE, A. (1999). "Termas orientales altoimperiales y centro alfarero tardorromano. Excavación en calle Juan Pablo I esquina con calle Cautelar (Aguilas)", *Memorias de Arqueología*, 14, pp. 387-408.
- HRYCHUK KONTOKOSTA, A. (2019). "Building the Thermae Agrippae: Private Life, Public Space, and the Politics of Bathing in Early Imperial Rome", *American Journal of Archaeology*, 123, 1, pp. 45-77.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, J. J. y SALES CARBONELL, J. (2004). "Termas e Iglesias durante la Antigüedad Tardía: ¿reutilización arquitectónica o conflicto religioso? Algunos ejemplos hispanos". *Sacralidad y Arqueología, Antig. Crist.*, 21, pp. 185-201.
- MALISSARD, A. (2001). *Los romanos y el agua*. Barcelona: Herder.
- MARTÍNEZ SAURA, F. (1995). "La farmacoterapia en Celso y Escribonio Largo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 8, pp. 439-474.
- MIRÓ I ALAIX, C., y PERÉX AGORRETA, M. J. (2017). "Las termas medicinales de época romana. Arquitectura al servicio de la salud y el culto". En: PERÉX AGORRETA, M. J., y MIRÓ I ALAIX, C. (eds.) *Vbi aquae ibi salvs. Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica (desde la Protohistoria a la Tardoantigüedad)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED-. pp. 159-175.
- MIRÓ I ALAIX, M. T., y MIRÓ I ALAIX, C. (1997). "Los tratamientos hidroterápicos en los textos clásicos". En: PERÉX AGORRETA, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas. Arnedillo (La Rioja) 3-5 Octubre 1996*. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Nacional de Educación a Distancia -UNED-. pp. 211-216.
- MIRONIDOU-TZOUVELEKI, M., y TZITZIS, P.M. (2014). "Medical practice in the ancient Asclepeion in Kos island", *Hellenic Journal of Nuclear Medicine*, 17, 3, pp. 167-170.
- MORA, G. (1992). "La literatura médica clásica y la arquitectura de las termas medicinales", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 5, pp. 121-132.
- ORÓ FERNÁNDEZ, E. (1997). "Las aguas mineromedicinales en la medicina de la antigüedad". En: PERÉX AGORRETA, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas. Arnedillo (La Rioja) 3-5 Octubre 1996*. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Nacional de Educación a Distancia -UNED-. pp. 229-234.
- PETTENÒ, E. (1997). "Acque termali e uso terapeutico del bagno nel mondo romano". En: PERÉX AGORRETA, M. J. (ed.) *Termalismo antiguo. Primer Congreso peninsular. Actas. Arnedillo (La Rioja) 3-5 Octubre 1996*. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Nacional de Educación a Distancia -UNED-. pp. 217-227.
- SÁNCHEZ MORAL, M. E. (2017). "El agua en las manifestaciones rituales de los pueblos prerromanos: el mundo ibérico". En: PERÉX AGORRETA, M. J., y MIRÓ I ALAIX, C. (eds.) *Vbi aquae ibi salvs. Aguas mineromedicinales, termas curativas y culto a las aguas en la Península Ibérica (desde la Protohistoria a la Tardoantigüedad)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia -UNED-. pp. 43-73.
- STAVRIANOPULU BOYATZI, P. (2010). "Los baños en Bizancio: arquitectura, medicina y literatura", *Cuadernos del Cemyr*, 18, pp. 119-144.
- ZÚÑIGA, M. (1960). *Historia de la medicina*. Caracas: Edime.

Simón Pérez

Profesor de Historia de la Antigüedad (ULA). Doctor en Historia Antigua (UNED, Madrid, 2016); escolaridad culminada del Doctorado en Filosofía (ULA, 2007); Magister *Scientiae* en Filosofía (ULA, 2002); Especialista en Derecho Tributario (1997); Licenciado en Historia -Distinción *Summa Cum Laude*- (ULA, 2002); Licenciado en Educación, mención Historia (ULA, 2006); Abogado (ULA, 1992)-. Algunas publicaciones: “Las causas de la aparición de la moneda: Las antiguas teorías de Heródoto -I, 94,1- y Aristóteles -Pol. 1257a, 5-8- en el debate historiográfico” (*Praesentia Aristotelica*, 2016); “Los actos munificentes efectuados por el edil C. Julio César, durante el año 65 a.C.: ¿casos de eleuthériotes y megaloprépeia aristotélicas?” (Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra, 25, 2017); “La antigüedad como fuente de ideas y conceptos para la comprensión del presente: pertinencia de la visión aristotélica para la democracia venezolana” (Procesos históricos, 36, 2019) y “La visión global en Mommsen y Bloch. Los estudios históricos sobre la antigüedad y el medioevo” (Procesos históricos, 38, 2020).

Contacto: simonvladimir@gmail.com





Cuerpo y Género

Exaltación del desnudo masculino
y censura del femenino en las polis griegas

Angel Pacheco-D'Andrea

RESUMEN

En los gimnasios, las palestras y otros lugares públicos de la Grecia Clásica, era común observar los cuerpos desnudos de los hombres. Esta práctica no solo era bien vista y aceptada como parte de la cotidianidad social, sino que, además, era signo de la compenetración del género masculino con su polis. Sin embargo, la posibilidad de la desnudez pública solo estaba permitida bajo una condición, la de ciudadano, razón por la que mujeres y otros individuos del género masculino se vieron excluidos de este beneficio. Dicha diferenciación corporal y social no era fruto de un capricho, pues estaba fundamentada en una hipótesis científica basada en el calor corporal de los seres humanos. Discriminación o no, esta diferencia propició, en la Grecia Clásica, la exaltación del desnudo masculino y la censura del femenino, no solo en el ámbito de la convivencia pública, sino también en la producción artística durante varios siglos, hasta la aparición del primer desnudo femenino en la escultura griega.

Palabras clave: Cuerpo, género, desnudo en Grecia.

ABSTRACT

In the gymnasiums, the arenas and others public places of the Classical Greece, it was common to observe the naked bodies of the men. This practice, was not only well regarded and accepted as a part of daily social life, but, also, was sign of the understanding of the male gender with its polis. However, the possibility of the public nakedness was only allowed under one condition, that of citizen, reason why women and other individuals of the male gender were excluded from this privilege. This corporal and social differentiation was not the result of a whim, as it was grounded on a scientific hypothesis based on the body heat of human beings. Discrimination or not, this difference caused, in the Classical Greece, the exaltation of the male nude and censorship of the female, not only in the field of public coexistence, but also in artistic production for several centuries, until the appearance of the first female nude in Greek sculpture.

Keywords: Body, gender, nude in Greece.



CUERPO Y GÉNERO

Exaltación del desnudo masculino y censura del femenino en las polis griegas

“Cuando una mujer se despoja de su túnica, con ella se despoja también del pudor”.
Heródoto.

En pleno siglo XXI, aún con las libertades que se ha permitido el hombre moderno, parece inconcebible que los habitantes de una ciudad asistan al gimnasio, a la guerra o a competiciones deportivas en completa desnudez. La censura impuesta por la tradición judeocristiana ha permeado todas las costumbres de la cultura occidental; sin embargo, en las polis griegas anteriores a la imposición del monoteísmo cristiano por parte de los romanos, el desnudo era una práctica frecuente.

Tanto en el surgimiento como en el sustento de esta costumbre, juega un papel preponderante el significado que tenía la polis para los griegos: estos buscaban en aquella la unidad. El ciudadano se sentía comprometido con la polis y las reglas que fomentaban su correcta permanencia, pues “la desnudez era emblemática de un pueblo que se sentía a gusto en la ciudad. Ésta era el lugar en que se podía vivir felizmente expuesto”.¹ Pero esta libre exposición tenía sus limitantes, ya que el desnudo estaba supeditado a una condición: la de ciudadano. No cualquier habitante tenía las posibilidades de exhibir su desnudez; peor aún, no cualquiera era considerado ciudadano. Mujeres, esclavos y bárbaros estaban excluidos de esta categoría, por lo que solo los hombres libres contaban con tal distinción.

Lo anteriormente expuesto permite visualizar un panorama en el que se evidencia la exaltación del cuerpo masculino como modelo de representación estético, pues “el mundo griego es una sociedad pensada y vivida a la medida del hombre varón adulto”.² El hombre como medida de la polis, el hombre como figura central de la sociedad, el hombre como ser superior, pensante y único capacitado para el tratamiento de los asuntos públicos; el hombre como ciudadano civilizado, el hombre como género civilizado, el hombre con derechos, el hombre desnudo, el cuerpo del hombre como canon de belleza estética.

A partir de este enfoque centralizado en el hombre adulto, radica una gran diferencia con la actual visión del mundo en occidente. En el presente, si bien la sociedad se ha construido sobre una perspectiva antropocéntrica, el canon de belleza humano más representado es el del cuerpo femenino, cosa contraria a lo que ocurría en la antigua Grecia: el cuerpo masculino era motivo de exaltación, exposición y representación, mientras que el femenino se quedaba en las sombras, oculto tras los tejidos de sus largas túnicas.

La relación desnudo y vestimenta es un reflejo del papel que jugaban los géneros en las polis griegas. En la antigua Grecia, se manifiesta una división político-social clara y tajante: el hombre era un ser dedicado al espacio público -desnudo, abierto al mundo, sin grandes limitantes- mientras que la mujer era un ser privado -cubierto, vestido de reglas y normas que limitaban su convivencia en la sociedad-.

¹ Sennett, Richard. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, p. 36.

² Duce, Elena. (2017). *Expresando el amor: la afectividad en el mundo griego antiguo*, p. 78.

Lo que fue común en la práctica cotidiana, pasó a ser representado en el arte. Así, ya desde el Período Geométrico, el desnudo era motivo de diferenciación en las esculturas de ambos géneros, y “la desnudez masculina se impone como un lugar común del arte desde el Período Geométrico, mientras que la femenina desaparece tras pertinaces velos”.³ Lo que empezó en el periodo geométrico como una representación apegada a los patrones de comportamiento ciudadano, se hizo una constante en la escultura de los siglos posteriores, convirtiéndose así en el “paradigma de la representación de los sexos que queda establecido en el arte a partir del siglo VII a.C.”⁴

Tan paradigmática fue, desde el arcaísmo, la representación escultórica del desnudo griego que, durante los cuatro siglos posteriores, se mantuvo la misma constante: desnudo en el hombre, vestido en la mujer; y lo anterior no debe prestarse para erróneas interpretaciones: en la vida cotidiana, los hombres no transitaban desnudos por todos los espacios públicos de la ciudad existían lugares determinados para ello: los espacios para el entrenamiento corporal -gimnasio, palestra, estadio- y para competiciones atléticas eran los indicados para el desnudo masculino; en el resto de las zonas públicas, los hombres, al igual que las mujeres, usaban túnicas, pero las suyas iban recogidas, con regularidad, hasta las rodillas, mientras que las féminas las arrastraban hasta sus tobillos.

Pero esta noción desigual, aunque a primera vista, y según la perspectiva actual que apunta hacia la igualdad de géneros, podría ser calificada como

misógina, realmente deriva de una visión fisiológica del cuerpo humano según la cual “los cuerpos tenían diversos grados de calor. Estas diferencias coincidían de manera muy especial con la división de los sexos, ya que se pensaba que las mujeres eran versiones frías de los hombres.”⁵

Si las mujeres tenían cuerpos más fríos que los hombres, por ende, se deduce que los griegos consideraban que el cuerpo masculino era cálido y tenían la seguridad de que “el varón podía (...) soportar la intemperie y la desnudez mientras que la carne femenina no”.⁶ Aun cuando esta sea una conjetura que limita a la mujer al confinamiento y a la soledad del techo casero, es preciso señalarla como una teoría adelantada según las posibilidades científicas de la época, pero obsoleta para la ciencia moderna.

La cultura griega no solo censuraba a la mujer por las razones fisiológicas anteriormente mencionadas, sino que ponía en tela de juicio su discernimiento y sus capacidades intelectuales, rebajándola a un nivel mucho menor que el del hombre. El mito de Pandora puede ser considerado como un antecedente directo de esta creencia: al ser una mujer la que, al abrir el ánfora que se le había prohibido, permitió la salida de todos los males que atacaron la humanidad, es verosímil -dentro de la lógica griega- que la mujer sea un ser inferior al hombre, tanto en el carácter como en las actitudes y aptitudes para la vida pública. Y, ya que el cuerpo desnudo para los griegos era, entre otras cosas, la imagen de la perfección física, moral y civilizada, la mujer, al ser considerada una persona defectuosa y de menor categoría en relación al género opuesto, tenía prohibido exhibir su desnudez, ya

³ Iriarte, Ana. (2003), “El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la antigua Grecia”. *Veleia*, p. 273.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁵ Sennet, Richard. *Op. Cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

que no representaba la perfección que sí se hallaba en el desnudo del varón.

Sin embargo, aunque, el desnudo público era bien visto solo en determinados espacios y permitido únicamente a los varones de edad y clase social específicas, “en los ámbitos propiamente hedonistas el desnudo se generaliza para ambos sexos y para todo tipo de personajes”.⁷ Que hubiese censura al cuerpo desvestido de la mujer, no significa que no existieron representaciones que rompieron con los cánones. Las limitaciones eran para las damas, pero las mujeres que frecuentaban los ambientes hedonistas, si bien eran vistas con desdén, al parecer podían decidir entre cumplir o no con dichas imposiciones.

Los ambientes hedonistas, en los que el desnudo de ambos géneros era un hecho común y constante, se ve escasamente reflejado en la pintura sobre cerámica, utilizada para representar, entre otras circunstancias, situaciones de la cotidianidad griega, razón por la que permitía la posibilidad de representaciones más libres, ya que no estaba destinada a la exposición pública. Por su parte, la escultura, al ser un arte exhibido en los espacios comunes de la polis, enfrentaba mayores restricciones. Un caso excepcional de desnudo femenino en la cultura griega es el de la polis espartana. En Esparta, **-única ciudad-estado que consentía la desnudez femenina-** la visión del cuerpo de la mujer se oponía drásticamente a la de los atenienses, pues:

La desnudez de las jóvenes nada tenía de vergonzoso, al estar presente el pudor (*aidós*) y ausente el libertinaje; en cambio, las habituaba a la sencillez y fomentaba

el estímulo del vigor, al tiempo que hacía disfrutar al sexo femenino de una autoestima no carente de nobleza, al pensar que no menos le estaba al alcance la participación de valor (*areté*) y deseo de honores”.⁸

Al ser una polis altamente guerrera, Esparta aprovechaba toda su población adulta -sin distinción de género- para la participación en los conflictos bélicos. Esta excepcional característica permitía una mayor convivencia pública entre hombres y mujeres, razón por la que las limitaciones entre géneros eran menores y la mujer era considerada para la participación en los asuntos públicos. La mujer lacedemonia “Habituada en la adolescencia a mostrar su cuerpo con soltura, (...) desnuda su mente con la misma naturalidad, exponiendo ante la colectividad su opinión sobre los asuntos más trascendentales para el bien común de su polis”.⁹

La mujer espartana, pues, no solo se diferenciaba de la ateniense en la posibilidad de mostrar su cuerpo desnudo, sino que también se veía en la capacidad de emitir opiniones en el ágora y demás espacios públicos. El desnudo de las lacedemonias era doble: a la vez que manifestaban sus ideas, descubrían su cuerpo. Sin embargo, solo se conserva registro documental de esta práctica, debido a que en la sociedad espartana no se desarrolló de manera profusa producción en el ámbito artístico, a diferencia de los atenienses, cuya producción escultórica da fe de las limitantes impuestas a la mujer en relación a la exhibición de su cuerpo.

⁸ Plutarco, *Licurgo*, XIV, 7. En: Iriarte, A., *Op. Cit.*, p. 286.

⁹ Iriarte, Ana. *Op. Cit.*, p. 286.

⁷ Iriarte, Ana. *Op. Cit.*, p. 274.

Como ocurre en la mayoría de las culturas, los griegos imaginaron a sus dioses según su propia anatomía. Con el fin de sentirse más cercano a lo que le es superior, el hombre representa a sus divinidades de acuerdo a su fisionomía, cosa que, según Jenófanes de Colofón, haría cualquier ser vivo si tuviera las capacidades intelectuales humanas. No obstante, los artistas griegos dieron un paso más allá de la simple representación anatómica de sus dioses masculinos; ellos los desnudaron y exhibieron públicamente junto a las esculturas de sus héroes, atletas y gobernantes. Sin embargo, lejos de esconder una intención erótica, el desnudo en la escultura griega pretendía, en el Período Arcaico, presentar el cuerpo de los jóvenes atletas como modelos físicos y sociales y, en el Período Clásico, exaltar la perfección del cuerpo humano, la armonía y la proporción exacta entre sus partes.

Durante el Arcaico y parte del Clásico -dos de los más grandes Períodos del arte griego-, el desnudo estuvo reservado para el cuerpo del varón. Y es que en el arte arcaico, el cuerpo masculino era representado despojado de vestimentas, -como en el caso del Koûros de Samos-, mientras que en las estatuillas femeninas (kóre) la desnudez estaba cubierta por largas túnicas, como ocurre en la escultura icónica de la Dama de Auxerre (siglo VII a.C). Por otra parte, cada escultura del Clásico era una visión idealizada de la fisionomía del hombre. En la búsqueda del cuerpo ideal en la escultura, regido por el equilibrio, la armonía y la proporción, los artistas del Período Clásico produjeron un arquetipo bastante desapegado a la realidad que sirvió como paradigma para toda la producción escultórica.

En el Friso del Partenón, pieza monumental y emblemática de la escultura griega

del Período Clásico, se evidencia claramente la distinción entre las representaciones de los cuerpos según el género. “Las figuras humanas del Friso del Partenón muestran cuerpos jóvenes y perfectos, con una perfección expuesta en su desnudez y con expresiones igualmente serenas tanto si conducen un buey como si doman caballos”.¹⁰ Claramente, Sennet se refiere a los relieves de cuerpos masculinos, como pude evidenciarse en el oeste del Friso, en los que se ven representados varios hoplitas y soldados totalmente desnudos y preparándose para el desfile, portando únicamente capas y/o armaduras, cuyas funciones no son ocultar la desnudez, sino servir de atributos para diferenciarlos de las demás imágenes.

En otras partes del Friso, un buen número de figuras masculinas se encuentran representadas con el torso desnudo y la parte inferior del cuerpo cubierta por drapeadas telas. Ejemplo de ello es la representación de los dioses Poseidón, Apolo y Artemisa en un fragmento del friso del lado este. La diferencia entre hombres cubiertos y descubiertos podría deberse a las posibilidades de desnudo y al espacio en el que se encuentran ya que, como se afirmó antes, ni todos los hombres ni en cualquier espacio podían desnudarse.

En definitiva, en las representaciones masculinas existe una variedad que va desde el cuerpo cubierto por largas túnicas -siempre más cortas que las de las mujeres-, pasando por túnicas más cortas y cuerpos con los torsos descubiertos, hasta llegar a hombres totalmente desnudos. Sin embargo, al hacer referencia a la imagen femenina en el Friso, sucede que, sin importar si se representa a una diosa, a una cortesana,

¹⁰ Sennet, Richard. *Op. Cit.*, p. 43.

a una esclava o a una sacerdotisa, todo figura de mujer tiene su cuerpo cubierto por telas.

Pero algo pasó. El hecho de que un importante número de las esculturas antropomórficas presentes en el Friso del Partenón estuviera formado por representaciones de cuerpos de mujeres, propició la masificación de esculturas femeninas, hecho que preparó a las polis para el punto de giro en la representación escultórica que se dio un siglo después: la aparición, en el IV a.C., de la primera escultura de un desnudo femenino, la Afrodita de Cnido (siglo IV a.C), pieza de Praxíteles que marca una línea de quiebre en el arte griego.

Que sea de la deidad del amor el primer producto escultórico en el que se revela la desnudez de la mujer no parece ser al azar. Si el desnudo femenino estuvo censurado durante tantos siglos, es razonable que la primera vez que suceda sea representando a un ser superior, incluso a los hombres, para, de esta manera, superar cualquier señalamiento y evitar las comparaciones con el desnudo de, por ejemplo, un atleta, ya que la majestad de Afrodita no es comparable con la de ningún varón mortal.

Sin embargo, aunque con la Afrodita de Cnido se abrieron las puertas para el desnudo femenino, la ya bien conocida desnudez masculina y la innovación de la femenina, son dos concepciones desiguales de un mismo acto. Una diferencia trascendental entre ambas consiste en que, aun cuando el cuerpo desvestido de la mujer fue incluido en la escultura, su tratamiento estético se vio sesgado por el pudor y la censura, a diferencia del masculino, cuyos genitales y glúteos fueron exhibidos sin reparo desde el Período Geométrico.

Otra gran diferencia entre ambos desnudos radica en que el masculino era percibido desde la naturalidad, e incluso omitido al momento de la contemplación, mientras que todo desnudo femenino debía ser respaldado por una justificación que sirviese como pretexto valedero para exhibir el cuerpo de la mujer despojado de sus telas. En el caso de la Afrodita de Cnido, la excusa es el baño de la diosa, acción habitual en la que el desnudo es necesario, por lo que es más que valedero para respaldar la ausencia de vestimenta.

Podría llamar la atención el hecho de que, antes de la aparición de la Afrodita de Cnido, en varias esculturas femeninas ya se exhibieran, sin ningún tipo de pudor, los senos. “En contraposición a las nalgas, (...) el pecho no es señalado como uno de los elementos eróticos por excelencia.

Son mostrados sin ningún tipo de pudor en las estatuas”.¹¹ Esta afirmación es fácilmente comprobable si se observan varias de las esculturas femeninas del Período Clásico, como la Afrodita de Tespias (siglo IV a.C), del mismo Praxíteles, escultura que, realizada aproximadamente veinte años antes de la Afrodita de Cnido, se mantiene apegada a las normas de censura, por lo que tiene cubiertos los genitales y las nalgas con una tela drapeada.

Sería irresponsable afirmar que el arte no se encuentra compenetrado con las colectividades y que no es modificado por las tradiciones, preceptos morales y concepciones de la sociedad en la que es producido. Pero así como el arte es influenciado por el imaginario y las costumbres comunes de una cultura, también propicia avances en las sociedades. En el caso del desnudo

¹¹ Duce, Elena. *Op. Cit.*, p. 85.

femenino en el arte escultórico griego, la gran cantidad de esculturas de mujeres -aún vestidas- presentes en el Friso del Partenón, propició en los helenos una mayor familiaridad con la presencia de la mujer en la escultura, hecho que abonó el terreno para lo que fue un suceso paradigmático y revolucionario en la historia del arte griego: el primer desnudo -casi total- de una diosa y, por ende, de un cuerpo femenino.

Dependiendo del impacto que la representación artística tenga para la época y la población en la que es producida, su influencia perdura en el tiempo. La afirmación anterior se evidencia en la trascendencia o intrascendencia hasta la actualidad de las representaciones femeninas y masculinas de la antigua Grecia:

El modelo de cuerpo de mujer que propusieron los griegos no ha tenido tanto éxito en la tradición occidental como el masculino. Este desnudo de anchas caderas y de senos pequeños, no es, en la actualidad, el principal canon de belleza. Lo extraño es que el masculino sí haya conservado esa tradición tantos siglos después. (...) El hecho es que los griegos construyeron un cuerpo de varón anómalo e imposible y el hecho indiscutible es que su mirada se ha convertido en la nuestra.¹²

Es posible deducir la causa de este fenómeno: el desnudo masculino fue trabajado progresivamente desde el Período Geométrico del arte griego, por lo que llegó al culmen de la perfección en el Período Helénico. Su representación, mucho más prolífica que la femenina, permaneció hasta la actualidad a través de centenares de esculturas, por lo que el canon de idealización de la figura del varón posee cuantiosas evidencias físicas.

El prototipo del cuerpo femenino, al contrario, trabajado con menos ahínco y desde la diferencia, para los griegos, suponía su composición fisiológica, no fue tan trabajado como cuerpo idealizado sino como una tímida representación de la presencia femenina y no fue esculpido con la misma insistencia que su contraparte masculina, por lo que su representación, si bien ha llegado al presente, no tuvo la misma fuerza estética que la del varón desprovisto de vestimenta.

Es posible que, debido a las grandes distancias entre la cantidad y la datación temporal de las esculturas de cuerpos desnudos masculinos y femeninos, se pensara que su desnudez no hubiese sido un modelo idealizado de lo femenino, sino una simple representación tardía del cuerpo de la mujer, a diferencia del masculino, cuya constante en el arte helénico no deja lugar a dudas de que se trató de un modelo exaltado al que las sociedades posteriores tomaron como canon a imitar, razón por la que su imagen sigue siendo la misma, transcurridos ya más de dos milenios.

Mérida, 2020

¹² Sánchez, Carmen. (2015). *La invención del cuerpo escultural. El desnudo en la Grecia clásica. Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia Antigua*, pp. 99-100.

Referencias Bibliográficas

DUCE, Elena. (2017) *Expresando el amor: La afectividad en el mundo griego antiguo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

IRIARTE, Ana. (2003) "El ciudadano desnudo y los seres encubiertos en la antigua Grecia". *Veleia*.

SÁNCHEZ, Carmen. (2015) *La invención del cuerpo escultural. El desnudo en la Grecia clásica. Dioses, héroe y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*. España: Alcalá de Henares.

SANNET, Richard. (1997) *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Angel Pacheco-D'Andrea

24 años. Venezolano nacido en la ciudad de Puerto Cabello, estado Carabobo. Licenciado en Actuación -con distinción *Magna cum laude*- (2019) por la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Estudiante del octavo semestre de Letras, mención Lenguas y Literaturas Clásicas por la misma casa de estudios. Actor de teatro y cine con ocho años de experiencia, participando en más de una veintena de montajes teatrales y una decena de proyectos audiovisuales; dramaturgo, director de arte, corrector de estilo y poeta. Articulista y reportero en los estados Carabobo y Mérida para la revista digital GE Magazine, con sede en Puerto Cabello, Carabobo (2015 – 2018). Finalista del IV Concurso de Poesía Joven Rafael Cadenas (2019). Mención honorífica en el Concurso de dramaturgia Relatos del Ostracismo (2020) con la obra *El triunfo de bulo*. Poeta seleccionado para las antologías «Te ofrezco mi poema» (Colombia-Argentina, 2020, –Actualmente en edición–) y «Ant[rop]ología del fuego Vol. II» (Venezuela, 2020).

Contacto: pachecodandrea@gmail.com





INVITADOS ESPECIALES

Esta sección está encabezada por una selección musical y poética que devela la obra musical de Andrés Levell, compositor y músico venezolano, (Premio Schnoegass de Composición en la X edición del Concurso Nacional “El Piano Venezolano 2020”, Premio a la mejor música en el XVI Festival de Cine Venezolano 2020), su magistral composición musical es por primera vez publicada en una editorial digital en el presente número, el canal de youtube de la Revista Actual, aloja entre otros audiovisuales, tres piezas musicales de su obra: **La quema de la Bestia (2019)**.

Entre nuestros invitados especiales se encuentra también el poeta venezolano Rafael Cadenas, (Premio Nacional de Literatura de Venezuela, 1985, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 2009, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2018). El poeta escribió especialmente para la Revista Actual **Tres Nociones Elementales sobre el Cuerpo**, y recopiló una serie de **Dichos Inéditos** en torno a dicho tema, a los que hemos dedicado una Sala Especial de Poesía, denominada: **Dichos (Inéditos) 2019-2020 (...)**.

Contamos con la participación de Rowena Hill, poeta y traductora inglesa radicada en Venezuela, (obtuvo en 2004 la 1ra mención en el I Premio universitario de literatura de la Universidad Simón Bolívar, USB), autora de **Planta Baja del Cerebro**, (2011) y **No es tarde para alabar**, (2012), entre otras importantes obras. Residenciada en Mérida y muy querida por nuestra Universidad, tanto por su labor literaria como docente; Rowena Hill, ha realizado una selección poética alusiva al cuerpo y dedicada especialmente a la **decrepitud**.

Por último el poeta, narrador y antólogo venezolano radicado en México, Fedosy Santaella, (Premio Internacional Ciudad de Barbastro de Novela Corta, 2016, en 2010 estuvo entre los diez finalistas del Premio Cosecha Eñe de España. En 2013 ganó el Concurso de Cuentos del diario El Nacional, y ese mismo año quedó entre los nueve finalistas del Premio Herralde de novela). Ha realizado una selección de poemas alusivos al cuerpo entre sus varias obras publicadas, además de escribir el texto introductorio de la Sala de Poesía: **Sobre el temblor abisal**.







(Obra Musical de *La Quema de la Bestia*.)

Vigésimo Octavo Ditirambo

por Andrés Levell

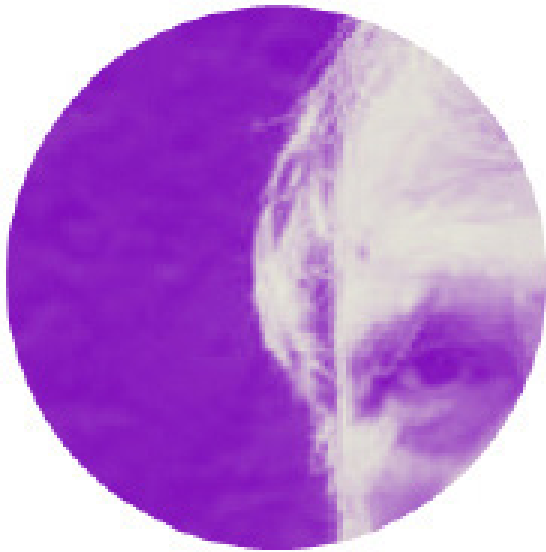
LA QUEMA DE LA BESTIA ●●● Escuchar Pieza 🎵

La quema de *La Bestia* es un ciclo de treinta improvisaciones grabadas entre 2009 y 2010, organizadas en tres álbumes a modo de tríptico. La *Primera parte* consta de diez piezas para piano solo, la *Segunda parte* de once piezas para piano preparado y la *Tercera parte* de nueve piezas para *lyra ditirámbica*. Se ha realizado especialmente para la Revista Actual una selección de tres piezas alusivas al *Cuerpo*.

En la Segunda parte, el instrumento es el piano preparado, cuyas cuerdas fueron intervenidas en distintos puntos con cuchillos, tenedores y cucharas de metal de distintos tamaños, gruesas capas de tirro, clips, tachuelas, ganchos pequeños de madera, papel aluminio, diapasones y papel. El *piano preparado* está, literalmente, acuchillado, por momentos, descuartizado; algunas cuerdas fueron estiradas con objetos de metal. La preparación de las cuerdas del piano preparado fue casi la descripción de algunos de los capítulos inconclusos de las *120 jornadas en Sodoma* del Marqués De Sade. Acá, en la Segunda parte, *La Bestia* es intervenida, internada, quizás, torturada, convertida en híbrido, separada, metamorfoseada en plaga. Es Antonin Artaud recibiendo *electroshock*, es la noche saturnal, el cuchillo de la ciencia hurgando dentro de los cuerpos, el orgasmo escandaloso de la carne y su relación íntima con la máquina. *La Bestia* es encerrada y su-

pervisada, examinada, analizada, aniquilada, controlada. En esta *Segunda parte*, moran psiquiatras y carceleros, ojos que vigilan, maquinarias que intervienen los cuerpos. Estamos entre ruinas, vivimos entre ruinas salvajes; los cadáveres brotan como frutas negras del suelo en esta nueva Babilonia en caída. *La Bestia* es ahogada antes de que pueda rebelarse. La Bestia es separada, ocultada y violentamente torturada.

La pieza titulada: *Vigésima tercera danza, Cuerpo-prótesis-contemporánea*, plantea la imagen de una simbiosis forzada entre el cuerpo y la máquina. El cuerpo visto como máquina orgánica en una colisión brutal con máquinas tecnológicas. Cuerpos desgarrados en máquinas de tortura, cuerpos atravesados por barras de metal, cuerpos sostenidos por muletas, cuerpos protegidos por armaduras, cuerpos intervenidos por inteligencia artificial, cuerpos enfrentados a la industrialización de la realidad, asistidos y agredidos por ella. Danza distópica del cuerpo-máquina.





Nociones Elementales II

por Rafael Cadenas

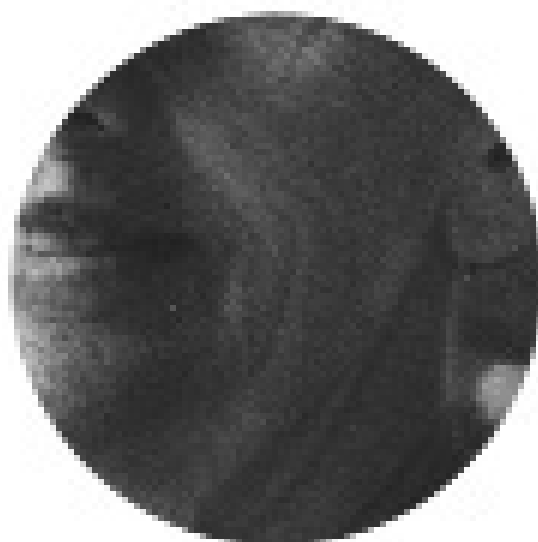
Fotografía por Marina Gasparini

NOCIONES ELEMENTALES II ●●●

Voy a aventurarme con una afirmación, que si bien tiene respaldo científico, puede sorprender: todos los seres vivos están conformados por un componente masculino y otro femenino. Son pues andróginos, con excepción de los microorganismos. Este tema es muy actual, pero se trata poco. De él se han ocupado, hasta donde alcanzo, Mircea Eliade, June Singer, Marie Del Court, Carolyn A. Heilbrun y Paul K. Jewett, lo cual revela su importancia. El libro del último autor mencionado, quien es teólogo, se titula *El hombre como varón y hembra*. La cuestión tiene implicaciones tan vastas que no puedo adentrarme en ellas, la tropezamos a lo largo de la historia en el Génesis bíblico, en los diversos cristianismos, en los mitos de algunos pueblos, sobre todo en Grecia, en el carnaval y en la literatura.

En la biología es clara, un espermatozoide se une a un óvulo y ambos llevan las instrucciones que dirigirán la creación del nuevo ser, que llevará el componente masculino y el femenino. Carl Jung acuñó los términos «animus y ánima» para referirse a esa dualidad en el plano de la psique. Lo dicho es una invitación a indagar.

Caracas, Noviembre-Diciembre de 2020





de *No es tarde para alabar*, 2012

Derrumbes y otros desastres

por Rowena Hill

DERRUMBES Y OTROS DESASTRES ●●●

Envejecer es una serie de temblores
leves, superficies que se hunden,
terreno que parecía sólido descubriendo
las oquedades abajo.

Convicciones que guiaban nuestras vidas,
patrones que nos contenían,
configuraciones proyectadas en un futuro
que ahora tiene límite,
se separan y nos abandonan.

Algunos se mudan fácilmente,
otros duelen como dientes flojos contra la lengua;
el sueño del amor es un diente
grande como un árbol
cuando se arranca de raíz.

A veces perdemos la paciencia
y tratamos de destacar un borde de piel rota
o una costra, antes que esté seca,
con la ilusión del éxito todavía cruda,
y sangramos.

Pero usualmente sucede solo,
el tejido que amarra la estructura
de una vida -las ganas de explorar el mundo,
quizás, o el orgullo de la casta-
se afloja y la razón se despedaza.
Proyectos menores -un idioma que se iba a aprender-
quedan como ruinas inacabadas.

Los solsticios entonces pierden sus valores
o los intercambian -preferimos la oscuridad,
deseamos que lleguen los eclipses

y comenzamos a encontrar nuestra respuesta
al enigma de lo que hay más allá de la gramática,
más allá de los nombres:

remolino de miasma gris
o nirvana como champán, las burbujas
universos posibles.





(De *Tatuajes criminales rusos*. Oscar Todtmann editores, 2018)

Cuarta balada de la Educación Siberiana (con voz rusa de Peter Stormare) por Fedosy Santaella



CUARTA BALADA DE LA EDUCACIÓN SIBERIANA ●●● (con voz rusa de Peter Stormare)

Alguien se apoderó de las palabras
y ordenó la mentira, la cifra mínima
de lo que ya no se sabe nombrar.

Al dolor le cuesta ser en la boca,
y la belleza es apenas un balbuceo.

Somos la impotencia del impropio,
la ruidosa afonía de la ley,
las letras dispersas del grandor.

Pero nadie es dueño de nuestra piel.

No hay quien nos pueda negar el tatuaje,
esa rebeldía, ese descaro, legítima fuente,
rezago de la lengua perdida,
que se abre en cada punzada,
a cada golpe de tinta,
a la belleza del dolor,
al dolor de la belleza.



CUERPO PLÁSTICO

Las siguientes reflexiones exploran al cuerpo como entidad susceptible de transformaciones y como dispositivo complejo y generador de relaciones, tensiones y resistencias, desde la mirada oblicua del espectador/escritor/fotógrafo. Cuatro ensayistas: Rocco Mangieri, Albeley Rodríguez, Ricardo Ruiz y Wilson Prada, revelan que la huella del arte es amplia y por ello se amolda a muchas intencionalidades y discursos. Incorporamos a la arquitectura como lenguaje plástico, en tanto que dotado de relaciones espaciales e interpretaciones teóricas, también incorpora a un cuerpo plástico, cada vez distinto, en su manera de habitar.



Cuerpos suspendidos

La pequeña silueta al borde del abismo

Rocco Mangieri

RESUMEN

Los estados de suspensión corporal son somáticos y emocionales al mismo tiempo. En la vida cotidiana no percibimos esta relación orgánica, sino solo cuando nuestra cadena de acciones y patrones se interrumpe, suspende o rompe. Observando las acciones corporales desde el exterior casi siempre tenemos una sensación de contacto emocional y muscular con la persona que realiza una cadena de acciones. Cuando, por alguna razón, una acción es interrumpida, suspendida, desviada o detenida, la producción de sentido continúa más allá de la interrupción o ruptura. La suspensión es, además de un hecho motor observable, el signo y el índice de otros sentidos alternativos. Cuando los niños señalan algo sin tocarlo y, al mismo tiempo, observan a su padre o madre buscando en ellos una complicidad afectiva; cuando una joven realiza una actuación al borde de un abismo y coloca su cuerpo en un estado liminal; cuando el actor señala fuera de la escena y mira hacia el público; cuando el cuerpo del bailarín se detiene y se suspende justo antes de terminar una secuencia.

Palabras clave: Suspensión, corporeidad, semiótica tensiva, artes vivas

ABSTRACT

The states of body suspension are somatic and emotional at the same time. In everyday life we do not perceive this organic relationship, but only when our chain of actions and patterns is interrupted, suspended or broken. Observing the body actions from the outside we almost always have a feeling of emotional and muscular contact with the person who performs a chain of actions. When, for some reason, an action is interrupted, suspended, diverted or stopped, the production of meaning and sense continues beyond the interruption or breakage. The suspension is, in addition to being an observable motor fact, the sign and the index of other alternative senses. When children point to something without touching it and, at the same time, they observe their father or mother looking for an affective complicity in them; when a young woman performs a performance on the edge of an abyss and places her body in a liminal state; when the actor points out of the scene and looks out into the audience; when the dancer's body stops and suspends just before finishing a sequence.

Key words: Suspension, corporeity, tensive semiotics, performing arts



CUERPOS SUSPENDIDOS

La pequeña silueta al borde del abismo¹

“En el núcleo de la experiencia del puro desamparo que desintegra la imagen del yo, puede elaborarse en efecto esa extraña práctica del arte del peligro.”

Sylvie Le Poulichet,
*El arte de vivir
en peligro*, (1996).

Juegos sombríos

Este ensayo está escrito a partir de una fotografía. Es una imagen en blanco y negro, en un gran plano fotográfico de la pequeña silueta de una joven que adopta una postura de baile sobre una enorme roca, en un equilibrio inestable entre la acción de arrojar al vacío o detenerse. No sabemos su nombre y apenas podemos percibir su edad y algunas características de su apariencia. El texto de la foto no menciona su nombre y, por el contrario, hace que el anonimato sea significativo (Imagen 1). Este es un ejemplo que Richard Schechner utiliza en uno de sus libros al referirse a lo que él llama un juego oscuro o profundo². Un tipo de acción

performativa en la que el observador no está seguro (al menos por completo) que se trate de una representación o de una acción real. Richard Schechner nos relata que la joven, participante en uno de sus laboratorios de performance, lo invitó un día junto a un pequeño grupo de amigos para presenciar una acción solitaria en uno de los paisajes rocosos más icónicos de los Estados Unidos, el Yosemite Park.

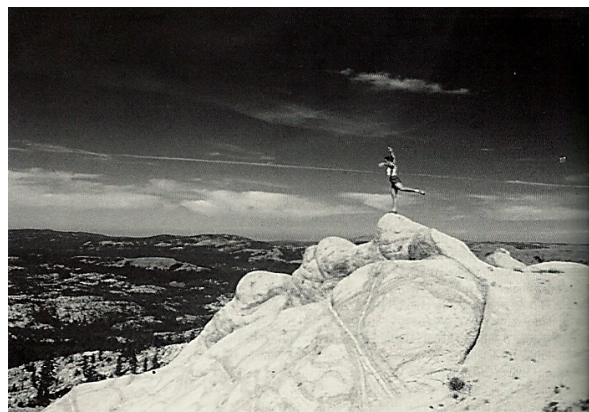


Imagen 1. Episodio de Juego Sombrío
Yosemite Park.³

El texto de Schechner se refiere a otros ejemplos similares, pero esta acción en particular nos atrae porque está vinculada con los estados de suspensión del cuerpo a nivel somático y emocional. Una forma de suspensión y de equilibrio inestable que está relacionada con la semiosis de los estados tensivos y de los estados límite, en los cuales el sujeto de la semiosis se cruza con el sujeto de la clínica que decide jugar al arte del peligro y de la fatalidad. Uno de los rasgos o potencia fundamental del cuerpo vivo en las artes performativas es el arte de la dilatación o alargamiento de una aspectualidad que se vuelve durativa y retentiva al mismo tiempo.

Un juego de oposición de tensiones y fuerzas sincronizadas. El cuerpo del actor, del bailarín o del accionista, ejerce un control de la acción dilatadora, creando somáticamente un estado no polarizado

¹ Este texto forma parte del proyecto de investigación **Ar-88-15-10-A**, Facultad de Artes, CDOHTA-ULA. El tema ha sido explorado durante los laboratorios y cursos de semiótica del teatro y de la danza entre los años 2007-2016. También ha sido uno de los ejes teóricos de varios trabajos de grado, especialmente la tesis de Yuraine Barboza titulada *Dina Daimon* (Escuela de Artes Escénicas, ULA-2008). Una de las primeras tesis de grado que hizo uso de la *tecnoscena* y del *juego sombrío* como acontecimiento performántico.

² En un *juego sombrío* o juego profundo, el accionista *arriesga* mucho más de lo que pueda suponerse como suficiente, normal o codificable. El término ha sido utilizado en etnografía y antropología cultural. Nosotros lo hemos vinculado con lo que en el psicodrama o en el *psicoanálisis* se denominan estados o *experiencias límite* del sujeto. Schechner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*. Se ha señalado Clifford Gertz como uno de los primeros en utilizar esta etiqueta en algunas de sus interpretaciones etnográficas. Véase: Gertz, Clifford. (2002). “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali”. En: *La interpretación de las culturas*.

³ En: Scheschner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*.

y oscilante. La posición que asume en el espacio y el tiempo es la figura siempre singular de un estilo somático personalizado que nos mantiene en un estado de expectativa, de suspenso estésico y de ansiedad emocional tensiva. No es solamente un cuerpo situado sino sobre todo un cuerpo en posición: una figura del estar en el mundo. Probablemente para ella (la pequeña intérprete sobre la roca) se trata también de una especie de desafío personal, un pequeño ritual secreto y el paso riesgoso a través de una experiencia de los límites. Un espacio-tiempo liminoide en el cual se realiza una acción suspensiva.⁴

Podemos encontrar muchos ejemplos de estados límite en el mundo de la práctica del performance y en las prácticas corporales extracotidianas que realizan los jóvenes bien sea en forma lúdica o psicodramática. También de hecho, este tipo de estados corporales han sido el punto de mira especial de las terapias psicosomáticas contemporáneas. En este texto, nos limitamos a la lectura de algunos estados de suspensión somática. En principio la suspensión es solo una figura semiótica resultante de varias prácticas donde nuestro cuerpo se vuelve opaco con respecto a la fuerza de la gravedad y los factores de inercia y estabilidad, pero es además un estado físico-orgánico y una figura emocional con un alto poder seductivo. Iremos analizando el texto y la imagen de la joven bailarina de Schechner.

Mostraremos algunos ejemplos del estado de suspensión de las artes vivas que ya no transcurren en la isotopía del secreto, del anonimato y el discurso del juego sombrío: algunos de ellos son juegos somáticos dramáticos y lúdicos dentro de otros contextos. La comparación puede ofrecer al lector otras formas de significación en el interior del mismo marco teórico. Esto motiva la posibilidad de construcción de una tipología de las prácticas semióticas suspensivas.

Juego sombrío, juego luminoso

Tomando el ejemplo de Schechner como desencadenante, nos adherimos también a su visión más amplia de las prácticas performativas en las cuales se incluyen el circo, la fiesta, el rito, los deportes, el teatro, la danza, las simulaciones, las interacciones cotidianas. El texto descriptivo de Schechner que acompaña a esta imagen nos sirve como punto de partida:

Este último ejemplo es complicado. La escena se jugó dos veces, con diez años de diferencia, probando primero el amor de su padre y luego el de su esposo, y después de un tiempo el jugador me dio una fotografía. La escena fue representada, documentada y ahora expuesta al público, en cada etapa se vuelve más y más una representación, es una prueba de amor, pero también una parodia del amor, se burla del amor y lo provoca (...) Ambos hombres fueron manipulados para suplicarle a la bailarina que dejara de jugar (...) nada de esto podría alejarla del borde del abismo. Ocurrió

⁴Dentro de los estudios de Victor Turner sobre rito y performance, el espacio y experiencia *liminoide* se define como procesos que ya no se generan en culturas étnicas como tales, sino en culturas o situaciones más idiosincráticas de la modernidad, más personales, en espacios y contextos laborales como talleres o escuelas que reproducen de algún modo las condiciones originarias de una *experiencia liminal*. Turner, Victor. (1986). *Dal rito al teatro*.

todo lo contrario, todo lo cual provocó excitación ante la belleza y el peligro de bailar. Cuanto más aterrorizados estaban los hombres, más se emocionaba la bailarina. Toda ansiedad desaparecía y se extendía sobre los hombres. Porque lo importante para ella era bailar al borde del abismo, liberando y saboreando su experiencia espiritual. Con un poder sobre sí misma, tomó el poder sobre los dos hombres patriarcales de su vida. ¿Y dándome esta imagen para mi libro? Una carta ganadora para enviar un mensaje a todos los que estuvieron presentes en el evento, un pequeño grupo secreto.⁵

El cuerpo de la joven se alza sobre un solo pie en una postura inestable cercana a la danza clásica, roza el rol un

⁵“Ce dernier exemple est compliqué. La scène a été jouée deux fois, à dix ans d'intervalle, testant d'abord l'amour de son père puis celui de son mari, et après quelque temps le joueur m'a donné une photographie de la répétition de l'action. La scène était représentée, documentée et maintenant exposée au public, à chaque étape elle devient de plus en plus une représentation, c'est un test d'amour, mais aussi une parodie d'amour, elle se moque de l'amour et le provoque (...) Les deux hommes ont été manipulés pour supplier le danseur d'arrêter de jouer (...) rien de tout cela ne pouvait l'éloigner du bord de l'abîme. Le contraire s'est produit, tout cela a soulevé l'excitation devant la beauté et le danger de la danse. Plus les hommes étaient terrifiés, plus le danseur était extatique. Toute anxiété a disparu et se répandait sur les hommes. L'important pour elle était de danser au bord de l'abîme. Libéré savourait son expérience spirituelle. Ayant le pouvoir sur elle-même, elle a pris le pouvoir sur les deux hommes patriarcaux de sa vie. Et le fait de me donner cette photo pour mon livre? Une carte gagnante pour envoyer un message à tous ceux qui étaient présents à l'événement, un petit groupe secret”. Schechner, Richard. (2012), pp.199-200. (Traducción y subrayado nuestro).

actante que neutraliza la aparición de cualquier articulación final y conclusiva. Los verbos de acción que corresponden a esta experiencia son, entre otros, extender, retrasar, mantener, sostener, suspender, retener, en un estado continuo de desequilibrio bajo control: una figura somática y emocional que aparece también constantemente, en las gramáticas de los entrenamientos de la restauración del comportamiento de las artes vivas (como en los trainings de Grotowski, Barba, Schechner, Richards, en muchas prácticas gimnásticas y circenses o incluso en las secuencias de baile popular como el tango, en la esgrima).

El texto de Schechner describe la situación de las personas que fueron invitadas a este rito privado y que, sin darse cuenta, asistieron a una ceremonia, un psicodrama fusionado con las experiencias de la liminalidad y los ritos de paso adolescentes, en el sentido de una experiencia liminoide: no es la experiencia liminal en una sociedad étnica sino en el contexto de una sociedad contemporánea. La joven se encuentra cara a cara con la fatalidad, pero al mismo tiempo logra producir en nosotros la emoción del momento, un sentido del acontecimiento. El éxtasis escultural que emana de su cuerpo suspendido, alivia en cierto modo la ansiedad. Los invitados son testigos y participantes de un juego de seducción y manipulación en el que se produce la tensa oscilación entre la belleza y el peligro.

El estado de suspensión como práctica semiótica

La semiótica generativa nos dice que el significado producido por las macrosemióticas del mundo natural está ligado al concepto de intencionalidad. En este punto teórico se superpone con la fenomenología del cuerpo de Merleau Ponty. Las macrosemióticas pueden

ser reconocidas en el mundo natural y definidas como una tipología discursiva y analizadas como programas narrativos cuyo propósito solo es reconocible a posteriori. Pero, lo cual es algo a nuestro favor, hace pocos años la semiótica del cuerpo ha debido incluir en forma decidida a una semiótica no finalizada y cerrada textualmente, debió haberla incorporado como un sistema de descripción capaz de rendir cuenta de los agenciamientos somáticos y emocionales que se producen en el curso de la acción misma. Las propuestas de Jaques Fontanille han ido en esta dirección y pensamos que también la gramática tensiva de Claude Zilberberg.⁶

Desde una perspectiva semiótica, la práctica del juego sombrío puede interpretarse como un rito personal que oscila entre lo público y lo privado. Una gestualidad ceremonial donde se produce una interacción privilegiada entre cuerpo, acción y sistemas simbólicos⁷. Un rol activo del cuerpo “(...) como complejo semiótico activo y dinámico, capaz de subsumir y expresar numerosas modalidades significativas (...) los ritos de paso implican un tratamiento particular del cuerpo, duras pruebas en las cuales el cuerpo mismo se transforma en un escenario simbólico (...)”⁸ Toda práctica social de la corporeidad,⁹ vista como una semiótica, se manifiesta como una serie de comportamientos somáticos (comportamientos diarios, rituales y ceremonias, acciones más o menos

codificadas o abiertas sintagmáticamente), insertos en uno o varios programas gestuales en cadenas de acciones que no necesariamente tendrán un cerrojo textual. Los semiólogos concluyen que el estudio de las prácticas semióticas es sólo el preludio de una semiótica de la acción en su propio curso. En el contexto de la semiótica generativa y de su campo de investigación actual (desde la década de los 90’ hasta la actualidad), la semiótica del cuerpo en acción se ha ampliado y se ha hecho más compleja.

Los estudios sobre el cuerpo, los discursos somáticos y artísticos que involucran la corporeidad se han vuelto muy relevantes, incluso a nuestro modo de ver mucho antes de que la semiótica narrativa y generativa de la Escuela de París abordara una semiótica tensiva, como en los trabajos de Roland Barthes, Julia Kristeva y de Eliseo Verón sobre el cuerpo y la significancia¹⁰. Pero también, con una metodología más focalizada en los procesos de interpretación-acción en los entornos actuales, se encuentran los estudios pioneros de Jaques Theureau.¹¹

¹⁰ Véase: Barthes, Roland. (1978). *Le plaisir du texte*. / Kristeva, Julia. (1969). *Semiótica I* y Verón, Eliseo. (1974). “Cuerpo signifiante”. En *Educación y Comunicación*.

¹¹ Jaques Theureau, siguiendo la teoría de la percepción de James Gibson, nos dice que el *cuerpo en la acción viva* busca el *affordance ambiental* que le permita una *salida eficaz* de la secuencia y, al mismo tiempo (en un proceso mucho más complejo e intenso) ejerce bajo la continua sollicitación interna y externa a su cuerpo, lo que Theureau denomina una *awareness situation* (una situación de anticipación): “(...) *la décision d’un cours d’action, compte tenu d’une situation awareness doneé*”. Es un instante o segmento con *grados de enacción* de mayor o menor intensidad contextual y corporal, donde el actor decide el cambio del curso de la acción. El hecho, comprobado experimentalmente, de que nuestra corporeidad es especialmente *anticipadora y proyectada en un devenir* es una de las bases teóricas de estos enfoques. Véase: Theureau, Jacques. (1992). *Le cours de l’action. Analyse semiologique. Essay sur le vivant*.

⁶ Véase: Fontanille. (2011). *Pratiques sémiotiques* y Zilberberg. (2011). *Breviario de Semiótica tensiva*.

⁷ Véase: Finol, J. Enrique. (2015). *La corpósfera*.

⁸ Ibid., pp.237-238.

⁹ La *corporeidad* es definida como “un proceso constante donde se desarrolla la vida humana, no en el sentido solamente biológico, sino humano, es decir con vivencias humanas. Esa corporeidad es invisible pero se hace visible o se deja entrever en las huellas que marcan los significantes como extensión del signo”. Fuemayor, Victor. (2010). “Corporeidad, semiosis y memoria”. En: *Situarte*.

La semiótica generativa ha retomado esta mirada a partir de algunos investigadores, cuyos trabajos circulan con un interés creciente. Particularmente las nuevas propuestas teórico-metodológicas de Jaques Fontanille alrededor de la noción de práctica semiótica. El término suspensión¹² permite un bosquejo de lectura y análisis que puede articular una trayectoria entre la práctica semiótica y ciertos aspectos de la semiótica tensiva. Es un término del primer diccionario que en principio fue señalado como una figura retórica que genera una desviación, un desplazamiento relacionado con el efecto del suspenso y de atención. Pero es sobre todo en la definición del término en el segundo diccionario donde encontramos una expansión semántica más densa que de hecho lo vincula a la tensividad¹³. El estado de suspensión comprende trayectorias, atravesamientos emocionales y apasionados del sujeto, una significación no finalizada o articulada en un plano de oposiciones definitivas y que produce sentido en los bordes del texto¹⁴. La suspensión, vista como pausa dramática, también se relaciona con la isotopía del secreto, de la complicidad con el observador, y también con los juegos perceptivos de las operaciones

de reconocimiento que se ofrecen al destinatario: vemos algo de esto en el relato anterior que Schechner hace de la experiencia de la joven al borde del abismo.¹⁵

Pre-expresividad y estados somáticos suspensivos

El estado de suspensión somática tiene una dinámica interna que se puede localizar en la organización narrativa y discursiva de los training formativos de las artes vivas. Requiere una habilidad que se desarrolla gradualmente en el entrenamiento individual y constante. Esta es una fase muy importante del proceso de restauración del comportamiento¹⁶. El actor o bailarín debe recuperar o volver a aprender una condición orgánica fundamental que es la pre-expresividad. Un estado que le permite tener un cuerpo atento, relajado y concentrado al mismo tiempo, capaz de crear improvisaciones y desvíos de la norma tanto a nivel somático como cognitivo. Eugenio Barba, habla de la conjunción entre mente dilatada y cuerpo dilatado¹⁷.

La suspensión es un componente del training que conduce al actor a un estado multimodal y sincrético de atención, de respuesta y creatividad, al mismo tiempo a una suerte de control lúdico sobre el ritmo interior y los estados de vértigo.

¹² Greimas A. Julien y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado*, p.215.

¹³“Vinculada a la puesta en discurso (enunciación) y su desarrollo sintagmático, la *suspensión* puede ser considerada como un procedimiento de intervención específica sobre los *modos de existencia semiótica*: la suspensión: marca, indica, una *temporalidad detensiva en el recorrido tensivo* (...). Ella consiste por tanto en el pasaje o tránsito de una forma actualizada a un *estado virtual* que implica la previsibilidad de su re-actualización, creando *efectos de atención*, de *dramatización* (...) se refiere al mismo tiempo a un nivel de la superficie textual de elasticidad (...) Es una *figura de posición* que suspende momentáneamente su programa y al mismo tiempo *suscita una dinamización del discurso*(...)” Greimas, Julien y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado*, I. p.215. (Cursivas nuestras).

¹⁴Véase: Mangieri, Rocco. (2000). *Las fronteras del texto*.

¹⁵En el ámbito de las artes performativas tenemos otros ejemplos en la teoría del Teatro Invisible de Augusto Boal, en los ejercicios actorales de Grotowski, en las secuencias figurativas de los *training* de Eugenio Barba, en la biomecánica de Meyerhold, citando solamente unos ejemplos clásicos y reconocidos.

¹⁶Richard Schechner define la *restauración del comportamiento* como una acción o serie de acciones que nos comunican de manera *singular* los gestos y conductas acumuladas en las *memorias culturales* y que, al mismo tiempo, son *reinventadas* por el accionista. La *conducta restaurada* nos abre la posibilidad de las transformaciones culturales. Schechner, Richard. (2008). *Performance*. pp.397-401.

¹⁷Véase: Barba, Eugenio. (1993). *La canoa di carta*.

Eugenio Barba, motivado por las prácticas semióticas tradicionales de Eurasia, se refiere al arte floral japonés (ikebana) como una metáfora de la suspensión de la vida en el momento preciso de máxima intensidad. La vida de la flor cortada y bloqueada se expresa en su plenitud en un conjunto de direcciones opuestas y suspendidas: pero el corte de la vida que fluye exige un saber-hacer.

En los entrenamientos del Odin Theater, en los cuales tuvimos la oportunidad de participar en varias ocasiones, se induce al performer a desarrollar esta destreza sobre el curso mismo de la acción, una y otra vez, hasta un punto crítico (que podría homologarse con el concepto de empreinte o huella somática de Jaques Fontanille), en el cual el grado de organicidad es tal, que el actor se posiona de ese instante en el cual el cuerpo se detiene y desde el cual podría tomar diversas direcciones. Nuestro cuerpo debe reaprender a reactivar la huella y el punto crítico en el cual detenerse súbitamente antes de culminar la acción, para alcanzar la cualidad especial del impulso que lo sostiene desde dentro.

Así que, lo esencial del training no es el término o final como tal de la acción, sino la energía (el sats) producida en el desvío o el desplazamiento imprevisible del cuerpo. La decisión debe tomarse precisamente en el curso de la acción, activando el nuevo habitus pre-expresivo, adquirido a lo largo de una extensa serie de ejercicios y pruebas. Siguiendo una idea de Jaques Theureau, diremos que el actor se inserta en un proceso de engagement, de tal forma que sigue un principio de equilibración y de interacción con el cambio de situación y, en un instante breve y fulminante, pasa de una forma abierta a una forma cerrada para, enseguida, producir otro curso de acción y así sucesivamente. Esta táctica

de programación corporal, nunca cerrada completamente, es la base por ejemplo de la danza- contacto contemporánea o de las prácticas del skaters y del parcours urbanos¹⁸.

Al igual que la postura de la joven bailarina la energía se activa por la oposición de dos o más fuerzas que están equilibradas en un estado tensivo de la suspensión, el actor orgánico ha sabido reaprender la forma de detenerse sin perder el impulso, suspenderse justo en el momento o punto crítico de máxima intensidad para desviar esa energía y buscar otras salidas no pensadas de antemano. Al final de estas operaciones somáticas, el cuerpo deja de ser el mismo y se separa del contexto cotidiano. El actor-bailarín abandona sus automatismos y se inviste de un cuerpo de lujo¹⁹. El texto de Schechner se refiere a otros ejemplos, pero la acción de la joven nos atrae con cierta intensidad por estar relacionada con los estados de suspensión del cuerpo, dentro de una relación semiótica particular entre el plano de la existencia y el plano de la experiencia²⁰. Una forma de suspensión y de inestabilidad que, desde nuestra mirada, puede vincularse con la semiosis de los estados tensivos y con las experiencias del límite, tal como son definidas y estudiadas en el campo de la psicología clínica y la psicomotricidad²¹.

Como ya sugerimos, uno de los rasgos fundamentales del cuerpo vivo, es la dilatación o alargamiento de una aspectualidad durativa y retensiva al mismo tiempo. El cuerpo del actor o del performer, produce en sí mismo un

¹⁸Véase: Mangieri, Rocco. (2013). *Corpextraordinaire, corp vivant*.

¹⁹Barba y Savarese. (1990). *El arte secreto del actor*. pp.28-29.

²⁰ Véase: Fontanille, Jacques. (2011).

²¹Calmels, Daniel. (2009). *Del sostén a la transgresión.* / Le Breton, Daniel. (2017). *El cuerpo herido.* / Le Poulichet, Sylvie. (1998). *El arte de vivir en peligro*.

cierto control de la acción, dilatando y creando somáticamente un estado no polarizado y ondulatorio. El cuerpo de la joven erguida sobre la roca se atreve y luego se empecina a sostenerse con estilo en una postura inestable, rozando y neutralizando cualquier decisión final. Prueba personal, juego, representación ambigua, una puesta en riesgo para vencer la fatalidad en una oscilación pendular entre el ser y el parecer. El sujeto asume las máscaras del juego, ocultándose y des-ocultándose. Estos performances van más allá del principio de metacomunicación de Gregory Bateson en su *Theory of play and phantasy* (2004), donde los participantes nos informan desde el comienzo que la acción es solo un juego, un como si ²².

En la ceremonia de la joven sobre la roca somos los espectadores ambiguos de una puesta en abismo, un psicodrama social e individual donde se asiste sin saberlo a una experiencia cercana a un rito de pasaje. Otro ejemplo de suspensión somática es la postura del cazador de Kalahari reinterpretada por Grotowski y por Thomas Richards (1995). Es una postura muy importante para el training del actor. Es la primera de la serie y al igual que en el ejemplo de Barba, el cuerpo debe activarse dentro de un sistema de oposiciones que lo mantiene en un estado de alerta. El actor se proyecta ligeramente hacia adelante, con la columna arqueada, las rodillas dobladas hacia adelante, la cabeza y los ojos al frente esperando que algo ocurra. En el lenguaje teatral se dice que es un cuerpo atento. Es una ligera alteración del equilibrio que activa el circuito de la energía interna en un estado intermedio no polarizado. Por tanto un buen ejemplo de estado tensivo, somático y pasional, oscilante y que modula la valencia sin tomar una posición definitiva (Imagen 2).

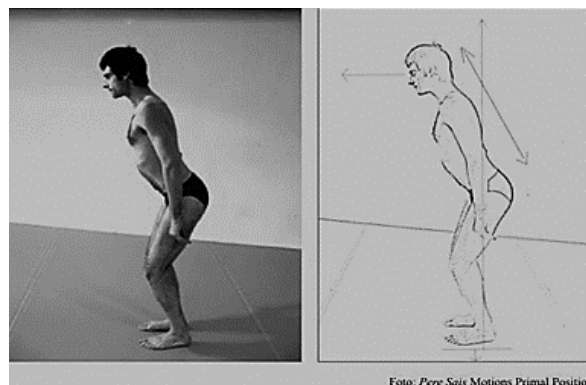


Imagen 2. Primal-Position.²³

Un tercer ejemplo lo encontramos en *The Thigtrope*, el film de un laboratorio teatral que Peter Brook realizó y filmó en el año 2012. Una experiencia de trabajo con un grupo reducido de participantes (actores y bailarines) cuyo motivo central era el paso o tránsito por una cuerda floja imaginaria. Es un ejercicio de funambulismo virtual que solicitaba que los actores alcanzaran un adecuado estado de alerta y de suspensión física y emocional. Se trata también, en cierta forma, de un juego más luminoso que sombrío, pero que conserva sus peligros: la pérdida de la organicidad significa volver a empezar todo el trayecto sobre la cuerda imaginaria. El pretexto es la construcción de una historia del cuerpo partiendo de un estado de atención que debe jugar con la inestabilidad y la precariedad. Las condiciones son pocas, mínimas, pero exigen un alto compromiso por el hecho, (al igual que en el ejemplo inicial de la joven sobre la roca), de estar situadas sobre el control de la verticalidad y su relación con el centro de gravedad.

Si lo vemos sobre el plano de la experiencia personal, la conquista de una verticalidad suspendida se asocia con programas narrativos y pasionales, con estados fóricos y tensivos arcaicos

²²Bateson, Gregory. (2004). "A Theory of Play and Fantasy". En: *The performer study reader*, H. Bial.

²³En "MOTIONS", Thomas Richards Laboratory. (1995). En: <http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass>

y de la infancia, en el sentido de una reactivación de las primeras huellas psicomotoras del niño, en ese momento espacial en el cual además de ponerse sobre los dos pies conoce, en el curso de la acción misma, el júbilo del equilibrio suspensivo, una de las fases integradoras de su esquema corporal²⁴.

Estados suspensivos en las artes visuales

La figura de la suspensión es también muy amplia en las artes plásticas y audiovisuales (escultura, pintura, film, literatura). Hay muchos modos y estilos de suspender el cuerpo: el estado de suspensión de la bailarina de Schechner se produce en una postura de equilibrio precario o inestable, sin el uso de dispositivos o tecnologías ajenas al cuerpo propio. Como dijimos, este cuerpo suspende el desarrollo de la acción, pero no elimina su energía interna. Hay un leve intento de suspenderse a sí mismo, (por ejemplo, al levantar los talones y elevándose hacia el cielo), creando el efecto de un cuerpo que escapa a la fuerza de gravedad, como en varias figuras del ballet clásico. En la suspensión fotográfica de Darzaq (Imagen 3) el cuerpo flota a poca distancia del piso en un supermarket vacío y aséptico.



Imagen 3. Body-suspension²⁵

Convocar a un ritual personal

El texto que acompaña la imagen del libro de Schechner aclara algo importante; es también el relato de una convocatoria. Ella convoca a un grupo elegido, los cita a un lugar y colocándolos a cierta distancia, ejecuta el performance. Ninguno de los invitados sabe quiénes serán los otros convocados. El juego dura solamente algunos minutos, a cuyo término el grupo podrá entender que detrás del indicio metacomunicativo (no se preocupen es solo un juego) había algo muy serio. Una puesta en riesgo de la vida, una jugada que coloca al cuerpo en una situación límite. La figura del público es ambigua: ¿testigo y cómplice de un acto temerario o espectador de una puesta en escena? Sólo algunos de ellos (el propio Schechner y quizás algún otro) reciben el premio final y el signo confidencial del reconocimiento íntimo de la artista: una fotografía con dedicatoria.

Esto nos da una pista y una clave para las lecturas de un performance: como convocatoria y sancionamiento de su propio relato corporal. Incluso, si seguimos las palabras de Schechner, ella se premia a sí misma. Por tanto, es también un proceso que culmina en un auto-reconocimiento, soma y sema a la vez. Fiesta singular de la valencia del signo y de una conversión de una sombra

²⁴Ángel Riviére, psicomotricista y psicólogo francés, se dedicó al estudio de los *gestos de enacción deíctica* de los niños pequeños en la primera fase de desarrollo psicomotor (la primera etapa de Jean Piaget, entre los cero y dos años de vida). Un valioso estudio en relación a su *eficacia simbólica* y su relevancia en la corporeidad infantil y sus niveles propioceptivos y esteroceptivos. Riviére consideraba estos gestos como “*Pre-acciones* capaces de *apuntar objetos* a las cuales se superpone otra segunda suspensión que consiste en *dejar en el aire* acciones instrumentales”. Riviére, Ángel. (2003b), *Metarrepresentación y Semiosis*, Obras escogidas III. *En este punto Riviére se acopla a Vigotsky al considerar que el gesto instrumental sería equivalente al gesto motor, y la potencia motriz de Merleau Ponty. Una unidad básica de análisis que, progresivamente permite comprender la génesis de funciones superiores y la eficacia semiótica de la simbolización adulta.* (Las cursivas son nuestras).

²⁵Denis Darzaq. (2007). “Hyper”, Australian centre for photography (acp), Sydney. En: <https://artblart.com/2009/03/17/hyper-exhibition-by-denis-darzacq-at-australian-centre>.

del valor que prefigura la posibilidad de una sintaxis modal y aspectual donde el sujeto (ahora como sujeto operador incipiente) ha generado una primera articulación a partir del manejo de una tensividad somática. Si el núcleo de la tensividad quiere decir, entre otras cosas, continuidad, flujo y juego de elasticidad ondulante (eso que se nos aparece sin articularse aún), entonces el gesto de suspensión somática sería (siguiendo los esquemas de Fontanille y Zilberberg) una deixis estabilizante ubicable del lado de lo retensivo-contensivo y también de lo clausurante-puntualizante.

El sujeto ejecuta y siente. Sería mejor decir, para conservar la aprehensión del nivel fenomenológico, que la sombra del valor sigue activa y circulando a través de la estructura modal. Por tanto, la suspensión, al no poder posicionarse completamente fuera del tiempo fenomenológico del acto vital, produce también lo cursivo y lo abriente (lo distensivo y lo extensivo al mismo tiempo). En pocas palabras, la fuerza del impulso no desaparece nunca durante la postura de suspensión. Es lo que ella siente y expresa durante y sobre todo después de la acción cumplida. El saber del sentir es trasferido al público. En la práctica del arte vivo la valencia y la fiducia del sentir no permiten nunca que la energía circulante se posicione en una sola modalidad. Si tendríamos que redibujar un cuadrado semiótico, el resultado sería una trayectoria que enlaza y circula a través de los cuatro extremos del cuadrado, como una cinta formando la topología de un nudo.

La joven bailarina que danza sobre la roca, se alza y se expande en una postura. Su cuerpo se vuelve la figura sensible del impulso (Imagen 4). Es un cuerpo orientado, un cuerpo vectorial e indexical, donde la dirección puede verse como una base espacial del impulso y su eficacia. Ella ha suspendido una fase del relato en una secuencia virtual (una enacción), pero al mismo tiempo se suspende por entero y se eleva hacia el cielo. Hace un ligero amague de arrojar al vacío, muy

breve. Luego se retira un poco hacia atrás y asume un equilibrio inestable. La energía circula por todo su cuerpo. Ha creado un impulso antes de comenzar la breve secuencia y al mismo tiempo, en un solo y poderoso movimiento (dulce y enérgico a la vez), ha tomado el poder sobre el espacio a través de la dirección y la posición. El impulso debe sostenerse siempre, aunque el cuerpo juegue al cambio de direcciones y de posiciones. Una vez en esta postura, se eleva sobre el inmenso paisaje, su corporeidad es tónica, reposada, de superioridad, interior y exterior a la vez, breve y eterna (una figura escultural sobre el podio de una roca), impulsada ligeramente hacia adelante, en un juego oscilante entre la apertura y el cierre. La temporalidad viva oscila entre la eternidad y la brevedad.

Vemos pues que podemos atravesar y articular casi todas las categorías del cuadro tensivo (de los foremas y las subdimensiones), sin polarizar ninguna de ellas. El recorrido tensivo rector de la figura en suspensión podría ser: desaceleración tonalizante + adelantamiento superior + lentitud hipertónica. En otras palabras: Adelantarse lentamente + elevarse hipertónicamente+ con breve anterioridad + reposo interior



Imagen 4. Detalle episodio de *Juego Sombrio* (detalle) Yosemite Park²⁶.

²⁶En: Scheschner, Richard (2012) *Performance studies: an introduction*.

El ejemplo de Scheschner nos procura las figuras de la extensividad (espacio y tiempo) y la de la intensividad (tempo-ritmo, tonicidad, fuerza)²⁷. El performance se describe en un trayecto curvo y continuo que abarca incluso categorías opuestas. Es una práctica semiótica en la cual, el tiempo-espacio de la suspensión configura un actante cuyo hacer somático y emocional es oscilante: retensivo y expansivo, acelerado y retenido, breve y longevo al mismo tiempo.

Aunque al impulso le corresponderían las figuras corporales asociadas a la brevedad, también no es menos cierto que puede ser vista como una tensión somática y tímica, que permanece aún después de que el cuerpo se haya posicionado en una figura déctica, un cuerpo que apunta. De hecho, la capacidad o competencia para el impulso como una fuerza interior que garantiza la cualidad de la acción, del gesto y su eficacia, se puede adquirir a través de trainings cuidadosos que permitan que el cuerpo de manera progresiva integre a su esquema corporal un habitus pre-expresivo, con el cual pueda crear sus propios impulsos en diversas situaciones de la vida cotidiana o extracotidiana: el concepto de organicidad de Grotowski se acerca mucho a este tipo de proceso.

El laboratorio del Odin Theatre de Eugenio Barba dedica una serie amplia de ejercicios para que el cuerpo adquiriera el *savoir-faire* propioceptivo de un impulso interior, que nunca debe dejar caer a lo largo de todo el proceso de la danza o la actuación. El cuerpo de la joven bailarina no pierde la energía del impulso que la sostiene arriesgadamente sobre un solo pie, lo retiene y amplifica desde la nueva posición de control somático y emocional, al borde del abismo.

Reflexiones finales

“El arte del peligro supone hacerse un cuerpo extraño y experimentar la captura del algo en el corazón de la experiencia del desamparo. Muchos artistas construyen su obra al filo de la navaja, en la elaboración cotidiana de un borde que siempre se sustrae”.

Sylvie Le Poulichet,
El arte de vivir en peligro, (1998).

Sabemos que el lugar de la enunciación no puede verse como una etapa, solo como una fase intermedia, un compartimiento del recorrido generativo. Es un verdadero centro de operaciones. La enunciación corporal de las artes vivas de este tipo de eventos, de estos transformances²⁸ pone en crisis la categoría del simulacro. Nos remite a una revisión de su eficacia teórica. En las prácticas semióticas de las artes vivas esto es casi una evidencia a nivel del sentir. Es complicado hablar, en estos casos, solamente de simulacros comunicativos, cuando aprehendemos y participamos en estas prácticas para interpretarlas y proyectarlas sobre una red de estructuras. Nos parece mucho más consistente decir que a este nivel del *hic-et-nunc*, donde la programación deja mucho espacio a la improvisación y al azar, se produce una suerte de tensividad circulante y de la valencia, tomada a cargo por los sujetos tensivos, que neutraliza la ida a los extremos y la polarización del signo en oposiciones simples: hay un predominio de lo continuo y del flujo permanente por un lado, por el otro la articulación nítida de los términos opuestos. La oscilación, la difusión y la continuidad exigen con todo derecho un lugar más adecuado en los modelos generativos y narrativos actuales de la semiótica. Es una tarea aún pendiente.

²⁷Remitimos al lector al esquema y *modelo la tensividad* de Claude Zilberberg, (2011).

²⁸Schechner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*.

Resumiendo los puntos que hemos tratado de articular en este trabajo debemos resaltar la experiencia límite, el impulso, el *acting-out*, la *deixis enactiva*²⁹, las trayectorias tensivas, la sintagmática de la acción en su propio curso y el rasgo acontecimental. Un estado suspensivo puede ser atravesado por todos estos ejes de producción de sentido. El acto de suspensión somática y emocional de la pequeña bailarina, ondula entre lo protensivo y la aparición auroral de una estructura en estado de oscilación. En estos tránsitos el cuerpo reclama otros lugares y posicionamientos teóricos. Su alimento es la fiducia plena, incluso la solicitud al otro de un compromiso que vaya más allá del juego inicial: un estado de complicidad silenciosa. Todo el juego del performance tiene además un subtexto muy valioso: “(...) aquellos que entiendan y que sepan esperar recibirán su recompensa en la forma de un maravilloso don: ¿Acaso esto no puede ser una buena definición del significado profundo del acontecer humano que produce el arte vivo? Es, en definitiva la posibilidad del sentir: aromas, texturas y sabores donados sin pedir ninguna retribución a cambio, el arte del don.”³⁰

²⁹Retomamos aquí la definición de Jaques Lacan del *acting-out* como un estado tensivo entre el “dejarse caer” y “salir a escena”, un impulso fundamental de *salida al mundo* pero que conserva una *fuerza retensiva interna*. Lacan utiliza la frase “(...)el cuerpo que se precipita al mundo”, ver Jaques Lacan, Seminario X, clase del 23 de Enero. Los signos y señales de *deixis enactiva*, como el niño pequeño que todavía, sin el poder de la lengua materna, *señala con el dedo índice un objeto o acontecimiento* del mundo, mientras implica la mirada de su madre en el curso de su acción, cumple quizás el primer *estado de suspensión semiótica*. Algunos de estos *signos enactivos* son considerados incluso como *deixis-fantasma*, que no apuntan concretamente hacia ningún objeto físico sino que crean sus propios objetos mentales. Riviére, Ángel. (2003a). *Acción e interacción en el origen del símbolo. Obras escogidas II*. (2003c). *La suspensión como mecanismo de creación semiótica* y Bühler, Karl. (1979). *Teoría del lenguaje*. pp.139-144.

La elección personal de esta práctica corporal no ha surgido solamente de una captura estética. De hecho en parte ha sido así. Pero además ha sido por el hecho de que en nuestro oficio cotidiano de talleristas y practicantes, tenemos que encontrarnos y compartir con muchos jóvenes que se encuentran en estados de angustia y desamparo, de fuerte incertidumbre y pérdida de coordenadas emocionales. Así que la otra razón ha sido también humana y movida por el interés de comprender y poder diseñar ejercicios y prácticas alternativas, basadas en el mismo sustrato emocional y tensivo. Es un estilo somático y performativo con el cual hemos decidido dialogar para reaprender y continuar nuestra labor académica. Hemos elegido algunos ejemplos para explorar aspectos que de hecho han sido señalados, esbozados e incluso ya incorporados parcialmente a la semiótica generativa.

Otros tipos de performances admiten lecturas diferentes pero es probable que hayamos encontrado algunos elementos que sean más generales y aplicables a una mayor extensión de prácticas. Lo que se nos ocurre, es la posibilidad de construir una tipología de las prácticas semióticas suspensivas del cuerpo en acción, en la misma dirección de la definición ampliada de performance dada por Richard Schechner. Es algo que queda pendiente para futuros trabajos de investigación en la semiótica del cuerpo y de la acción.

Mérida, 2020

³⁰Mangieri, Rocco. (2018). “La casa de las ocho puertas: para una semiótica del acontecimiento”. En: *FELS-Asociación Latinoamericana de Semiótica*.

Referencias bibliográficas

- BARBA, Eugenio. (1993). *La canoa di carta*. Bologna: Editrice Il Mulino.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor*. México: UNAM editores.
- BARTHES, Roland. (1978). *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- BATESON, Gregory. (2006). *La unidad sagrada*. Barcelona: Gedisa. (2004). "A Theory of Play and Fantasy". En: *The performer study reader*, H. Bial. New York: Routledge.
- BOAL, Augusto. (1974). *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor.
- BUHLER, Karl. (1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- CALMELS, Daniel. (2009). *Del sostén a la transgresión*. Buenos Aires: Biblos.
- DE MARINIS, Marco. (2004). *La parábola de Grotowski; el secreto del noventa*. Buenos Aires: Galerna.
- DONDERO M., Giulia. (2015). *Semiótica de la acción: textualización y notación*. Puebla: Tópicos del Seminario-Universidad de Puebla.
- FINOL, J. Enrique. (2015). *La corpósfera*. Quito: Ed. Ciespal.
- FONTANILLE, Jaques, y GREIMAS A. Julien. (1984). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.
- FONTANILLE, Jaques. (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: PUF. (2011). *Sur le cours de l'action: des pratiques e des corps*. París: Semen.
- FUENMAYOR, Víctor. (2010). "Corporeidad, semiosis y memoria". En: *Situarte*, año 5, N° 9. Maracaibo: LUZ.
- GERTZ, Clifford. (2002). "Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali". En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GREIMAS A. Julien y COURTÉS Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado*, I. Madrid: Gredos. (1986). *Semiótica, Diccionario razonado II*. Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Semiótica I*. Madrid: Espiral.
- LACAN, Jaques. (1984). *Seminaire X*. París: Seuil.
- LE BRETON, Daniel. (2017). *El cuerpo herido*. Buenos Aires: Topía.
- LE POULICHET, Sylvie. (1998). *El arte de vivir en peligro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANGIERI, Rocco. (2000). *Las fronteras del texto*. Murcia: Ed. Universidad Murcia. (2011). *El cuerpo y el don*. Seul-Korea CACS: Episteme. (2013). *Corp extraordinaire, corp vivant*. A. Helbo (Ed.). París: St.Honoré. (2017). "Synchronization and entrainment in urban environment". En: LIS-UBA, Buenos Aires. (2018). "La casa de las ocho puertas: para una semiótica del acontecimiento". En: *FELS-Asociación Latinoamericana de Semiótica*, Bogotá.
- RICHARDS, Thomas. (1995). *Motions, At Work with Grotowski on Physical Actions*. New York: Routledge.
- RIVIÉRE, Ángel. (2003a). *Acción e interacción en el origen del símbolo*. Obras escogidas II. Madrid: Médica. (2003b). *Metarrepresentación y semiosis*. Obras escogidas III. Madrid: Médica. (2003c). *La suspensión como mecanismo de creación semiótica*. Madrid: Fundación Infancia-Aprendizaje
- SCHECHNER, Richard. (2008). *Performance studies: an introduction*. París: Éditions teatrales Université de Nanterre. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económico.
- THEUREAU, Jacques. (1992). *Le cours de l'action. Analyse semiologique. Essay sur le vivant*. París: Le Seuil. (2015). *Le cours d'action: l'expérience et la enaction*. Toulouse: Octarés (Edit.).

TURNER, Victor. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.

VERÓN, Eliseo. (1974). "Cuerpo significante". En: *Educación y Comunicación*, J. L. Rodríguez (Comp.). Barcelona: Paidós.

ZILBERBERG, Claude. (2011). *Breviario de semiótica tensiva*. São Paulo: Atelier.

Rocco Mangieri

Arquitecto y semiólogo. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Roma y obtuvo la Especialidad en Semiótica en la Universidad de Bologna con U. Eco, P. Fabbri y O. Calabrese. Doctor en Ciencias Sociales (Universidad central de Venezuela) y Doctor en Semiótica y Filología (Universidad de Murcia, Universidad de Siena). Ha sido Becario de la Universidad de Urbino y del Theater laboratorium del Odin de Eugenio Barba (Dinamarca). Profesor e investigador visitante de la Universidad Libre de Bruxelles, Master en Arts Vivants. Miembro del staff de la International Association for semiotics studies (IASS). Fundador de la Facultad de Arte (ULA) y de la Licenciatura en Danza y Artes del movimiento de la misma casa de estudio. Del 2006 al 2017, fue miembro del Consejo directivo de la international association for visual semiotics (AIVS). Premio Nacional del Libro (2007) con el texto *Tres miradas, tres sujetos*. Dirige el Laboratorio de Semiótica y Socio-antropología de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Actualmente funge como Visiting professor de la Universidad de Módena (Reggio Emilia, Italia) en el Departamento de Post-media y Comunicación Digital. Es miembro del Centro de Estudios de la Comunicación fundado por Eliseo Verón. Muchos de sus textos están disponibles en academia.edu, repositorio DIALNET y Google-Scholar.

Contacto: roccomangieri642@protonmail.com





Cuerpo confinado

La poética de Blanca Haddad
en tiempos complicados

Albeley Rodríguez

RESUMEN

Venezuela ha tenido, desde los años 80', una interesante producción artística ligada al trabajo con y desde el cuerpo, en la que destacan con solvencia las propuestas desarrolladas por varias creadoras. Este texto surge de la necesidad de sondear, el todavía insuficientemente explorado trabajo, de la artista venezolana Blanca Haddad, quien cuenta con una producción pluridisciplinar muy amplia y de gran fuerza, en la que lo corpóreo es un asunto recurrente implicando a menudo una estética y unos procedimientos provenientes del punk, aunque en una muy singularizada versión, que es posible ver reflejada en toda la producción de Haddad, pero que, en este texto, es abordada especialmente desde ocho videos realizados por ella a raíz de su particular experiencia de confinamiento en Caracas, a causa de la pandemia atravesada este año 2020.

Palabras clave: Arte Punk, confinamiento, video.

ABSTRACT

Venezuela has had, since the 1980s, an interesting artistic production linked to work with and from the body, in which the proposals developed by various women creators stand out with solvency. This text arises from the need to enter the still insufficiently explored work of the Venezuelan artist Blanca Haddad, who has a very broad and powerful multidisciplinary production, in which the corporeal is a recurring issue, often involving an aesthetic and some procedures from punk, although in a very singular version, which can be seen reflected in all of Haddad's production, but which, in this text, is addressed especially from eight videos made by her, as a result of her particular experience of confinement in Caracas, due to the pandemic that this year 2020 went through.

Key words: Punk Art, confinement, video.



CUERPO CONFINADO

La poética de Blanca Haddad en tiempos complicados

“Alice y yo, pero también la humanidad, somos ese tanque, nos vaciamos, nos reímos para no llorar, no hay prisa, a veces es bonito también que no haya prisa.”

Blanca Haddad¹

Se acostumbra, con demasiada frecuencia, a hablar de *el cuerpo*. Pero es más adecuado hablar de *un cuerpo*, puesto que, sobre todo en nuestro campo, las singularidades son claves. No de *el cuerpo* como si hubiera una sola forma universal. Hay cuerpos diversos que se abren y se cierran según lo que acontezca.

Un cuerpo, cada cuerpo

El concepto de cuerpo ha mutado con intensidad a lo largo de la historia, y los abordajes disciplinares lo definen de distinto modo en cada caso, aunque coincidiendo en una lectura que lo entiende como ente cerrado, organizado a modo de retícula, en un ensamblaje en el que cada órgano tiene un lugar y una función específica, delimitada y aislada de los demás órganos.

Este cuerpo, asumido como *el cuerpo*, de manera bastante autoritaria, es el mismo que ha sido colonizado por prácticas crueles en favor de una ciencia desde la que es visto como marginal, oculto y ocultable, recipiente de lo patológico -como se hace tan patente ahora mismo en este contexto de pandemia, en el que todos los cuerpos somos sospechosos, amenaza inminente de contagio-, que debe ser corregido, o en su situación límite, exterminado. Desde esa perspectiva, la corporalidad no está constituida por una subjetividad,

el cuerpo es apenas entendido como un objeto de estudio, como exterioridad, que se puede desligar de su contexto y se puede abstraer en su totalidad, pero, sobre todo, en la disección de sus partes.

Por su lado, la historia del arte occidental está repleta de representaciones de *el cuerpo* que buscan su excelsitud -en su sentido platónico- con el alejamiento de sus características más *abyectas*, es decir, el ocultamiento radical de todo lo que aluda a sus precariedades, olores, movimientos internos, fluidos y viscosidades, tuberías y orificios, e incluso, todas aquellas partes que no sean los ojos -nuestra cultura se define, principalmente, por su carácter *ocularcentrista*- o la omnipresencia de la mano.²

En esta concepción, como lo señalara Linda Nochlin en su célebre artículo de 1971, *Why have there been no great women artists?*,³ las mujeres son expulsadas, sobre todo hasta entrado el siglo XX, de casi toda capacidad de producir y dar a conocer su arte abiertamente, son reducidas a su condición de cuerpos femeninos, volviéndose *el cuerpo*, para transformarse en instrumento de placer visual masculino. Hago este apunte sin olvidar que la lectura de Nochlin ha sido complementada por otros trabajos, también feministas, aunque desplazados de los peligros de los esencialismos.

Aun así, los cuerpos son ritmo inmerso, y son los desarrollos artísticos contemporáneos, los que han colocado en discusión ese cuerpo sellado,

¹Haddad, Blanca. (2020c). *Para amarnos mil años* En: *Postales del coronavirus*, *The New York Times*, 12 de abril. En: <https://www.nytimes.com/es/2020/04/12/espanol/opinion/postales-coronavirus-caracas.html>

²Paul Preciado ha señalado en su curaduría de la muestra monográfica de la artista *transtullida* Lorenza Böttner, *Requiem por la norma* (2018), que contamos con una historia del arte que es la historia de la mano como extremidad privilegiada dentro del quehacer artístico.

³Nochlin, Linda. (2001). “¿Por qué no ha habido grandes mujeres en la historia del arte?”, en: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. pp. 17-44.

impenetrable, marmóreo y visto con el monóculo patriarcal, instaurado una y otra vez desde un pensamiento que se afirma en sólidos anclajes entre Platón y Descartes -tamizados y universalizados desde el cristianismo-, para retornarlo a sus carnosidades y palpitaciones.

En Venezuela varias artistas han desafiado el canon y la norma, trabajando con sus cuerpos y la fuerza de sus deseos -en su sentido deleuziano⁴-, con el lenguaje de sus carnes y órganos, como potencias de producción de subjetividades contrarias a los roles neutralizantes que obedecen a la normatividad de género, conscientes de esa capacidad que tienen de transformar los sentidos, de trastocar las *aesthesias*, de remover lo sensible.

Algunas de ellas son, Antonieta Sosa -pionera desde 1980- en la implicación de sí a partir de las potencias de su cuerpo en lo que ella misma llamó *situaciones* y *performances* en las que el espacio, la preocupación por la violencia urbana y la sutil interacción de la intimidad propia con el entorno, tuvieron un peso significativo. Yeni (1948) y Nan (1956), dupla artística también pionera de la performance y los conceptualismos venezolanos, conformada por Jennifer Hacksaw (Yeni) y María Luisa González (Nan), con quienes las reflexiones sobre los límites de los cuerpos fueron exploradas profusamente, a través de interrogaciones a las fronteras de lo individual y de una poética estrechamente trabajada con los elementos de la naturaleza. Sandra Vivas (1969), quien a partir de los noventa hizo presente su crítica feminista con un humor ácido desde su cuerpo y autobiografía en performances, videoperformances

y videoarte. Deborah Castillo (1971), quien desde sus inicios creó propuestas con una desnudez corporal retadora, cargadas de una erótica político-poética e insurrecta ante los manidos discursos del poder patriarcal y sus nacionalismos. Costanza De Rogatis (1976), quien trabaja con su cuerpo emplazada en la ambivalencia de la imagen fotográfica y en video desde el desconcierto, y sostenida en una sensualidad que ella hace aparecer en lo más inesperado de los objetos y las zonas más obvias y menos sospechosas de su cuerpo. Érika Ordosgoitti (1980), la artista y poeta más joven de todas, quien desde antes de egresar de la extinta Iuesapar,⁵ ya había realizado acciones en las que sus fluidos corporales tuvieron importante presencia, en la sexualidad de *hembra*, -no mujer-⁶ que ha tomado para construir una postura a su medida, donde se mostraba sin veladuras exprofeso, rebelándose frente a los mandatos heteronormativos de género. Y más adelante, exponiendo la vulnerabilidad de su cuerpo desnudo ante los monumentos de culto al poder autoritario patriarcal, estremeciendo a quienes se cruzaran con la fuerza de sus acciones en el espacio público.

Entre estas artistas venezolanas está Blanca Haddad (1972), una artista con la visibilidad que ella ha elegido, puesto que pone en discusión el acomodamiento institucional. Poeta, pintora, performer y agitadora cultural, es egresada de la primera cohorte del Iuesapar, forma parte de nuestra ya ingente diáspora, junto con varias de las antes nombradas, radicada en Barcelona desde 2005. Tiene una maestría en *Queen Margaret University* en Desarrollo Social y estudios universitarios

⁴Deleuze apunta a la idea de que el deseo es creador en tanto que tiene el poder de producir su objeto, generar realidad. El deseo, cuando no está colonizado desde los medios, es la potencia productiva de la vida. Cfr. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. (1987).

⁵Iuesapar son las siglas para nombrar al Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, desaparecido en 2008, y sustituido por la actual Universidad Nacional Experimental de las Artes (Uneartes).

⁶Como ella se autoidentifica con plena consciencia de teorías y activismos feministas.

en Salud Pública en Edimburgo. En los trabajos de Haddad, su cuerpo está presente y desobedece constantemente. Una desobediencia que se hace necesaria en nuestros actuales contextos globales de censura abierta o velada, y de domesticación del desacuerdo.

En su quehacer, Blanca Haddad muestra un Arte Punk (Imagen 1) particular, en el que aparecen sus más genuinos rasgos, aquellos que, entiendo, son los que más se precisan en la actualidad: la ruptura con el adormecimiento consumista, la permanente exigencia crítica de cambio, el no callar y hacer ruido ante la disconformidad, el crear desde, y a pesar, del desecho y la precariedad. Aunque su Punk está singularizado por una serenidad y una ternura reflexiva. Haddad es amante de lo bello, de esa belleza que incita al pensamiento. Esta artista deja ver la rabia, la insolencia y la violencia en sus trazos pictóricos, en algunos gestos en medio de sus acciones, en las palabras afiladas de sus poemas. Su Punk se conjuga con la ternura y un acento tropical al que ella misma identificó alguna vez como *Tropipunk*.

Dice Perrine Delangle sobre la pintura de Haddad que: “La violencia de su obra nos toma por la garganta, como si la artista hubiese sido tomada por una fuerza irreprimible que la forzó a transferir su furia sobre el lienzo”.⁷ Esa pintura de trazos enérgicos ha sido identificada por el mismo Delangle como *expresionismo latinoamericano*.⁸ En Blanca Haddad, están muy presentes la preocupación por la violencia social, pero también la respuesta expresada con mordacidad a los discursos barbitúricos de la política. Se trata de una pintura cargada de performance, que no está hecha para la pura contemplación, sino que sacude el lenguaje y los sentidos.

⁷Delangle, Perrine. 2006. *Entre lo ingenuo y lo sangriento*. (Texto de sala). Caracas: *Oficina #1*. Disponible en <https://www.oficina1.com/blanca-haddad/>

⁸*Ibid.*



Imagen 1. Blanca Haddad (2003-2004).
Autorretrato⁹(100 x 90 cm).

Al hacer un recorrido por algunas de las estaciones de la ya muy cultivada urdimbre poética de Blanca Haddad (en todos los lenguajes que ha abordado: la danza, el teatro, el circo, la pintura, la poesía, la música), se hace sencillo reconocerla como una artista que es poderosa agente de rebeldía *somatopolítica*¹⁰.

⁹Fuente: Valentina Gamero (2019). *Neo2*, disponible en: <https://www.neo2.com/blanca-haddad-la-inquietud-de-los-tiempos/>

¹⁰Cuando empleo el término *somatopolítica* estoy refiriéndome a una categoría basada en el concepto de *biopoder* propuesto por Michel Foucault, re trabajado críticamente por Paul Preciado en su libro *Testo Yonqui* (2008). El concepto somatopolítica alude a una articulación de tecnologías de producción de la subjetividad y de la representación corporal, que producen una determinada corporalidad, además de abrir formas de resistencias diferentes a las que se expresaban cuando el poder deseaba a los cuerpos, ya que “no existen relaciones de poder sin resistencia” (Preciado 2008). En el presente texto apunto a entender la fuerza del trabajo de Blanca Haddad, como formas de producción de la subjetividad por fuera de los ejercicios de poder que operan desde el interior del cuerpo y también desde sus representaciones (lo que Preciado llama farmacopoder y pornopoder), para inventar maneras distintas del deseo y de vínculo con los otros y con el mundo.

Las propuestas de Blanca Haddad están insertas en la tradición de las mujeres insumisas de la Historia del Arte. Aunque, cabe aclarar, que al hablar de mujer estoy aludiendo a una categoría política con una larga trayectoria histórica, y no a una perspectiva esencialista, cerrada y poco sostenible argumentación basada en la condición biológica, que es la que ha petrificado históricamente el radio de acción de quienes nacimos con útero, y que marca un recorrido de siglos de imposiciones limitantes en el accionar femenino en las artes, las ciencias, los deportes, y la presencia pública en toda dinámica social, cultural, política y económica. Es a esta insumisión a la que me refiero aquí y es a los linderos a los que Blanca Haddad viene desafiando, empujando los límites establecidos con respecto a los medios y los modos de hacer arte.

Los trabajos de Blanca Haddad suelen mostrar una posición activa, resiliente, y pronunciadamente distanciada del papel victimizado. Así espero que se perciba su trabajo, a través de la visión que ofrezco aquí a continuación, de los videos hechos por esta artista en su experiencia de este confinamiento, al que nos hemos visto recientemente sometidos, llenándonos indefinidamente de miedos nuevos.

Los diarios en pandemia de Blanca Haddad. Ser capaz de sostener un mundo propio.



Imagen 2. Blanca Haddad, Diario 6. Atención (2020).
Captura de pantalla 00:02:43.

Los videos sobre los que quiero trazar algunas líneas sinuosas ahora, están hechos a modo de diarios -los diarios son uno de los espacios recurrentes para las creaciones de Haddad- (Imagen 2) y, en menos de cinco minutos, concentran narraciones y reflexiones de alta densidad. En ellos la artista se toma la pantalla desde la práctica Punk del *hazlo tú mismo*,¹¹ aplicada con la cámara de su teléfono celular, para decir y desear. Como la artista aclara en uno de sus *posteos*: “Les recuerdo que lo hago de forma totalmente amateur con un teléfono bastante básico”,¹² y también decía recientemente en un audio enviado para el encuentro en *Vitrina Virtual*, desarrollado vía *Whatsapp*:¹³ “Yo no me prohíbo nada. Yo experimento. Muchos de los videos que estoy mostrando acá son grabados con mi teléfono, son humanos (...)”.¹⁴

La artista ha hecho ocho videos¹⁵ que se muestran desde su entorno caraqueño, al que fue de visita por veinte días,

¹¹DIY, *Do It Yourself* por sus siglas en inglés. Una práctica nacida del Punk.

¹²Haddad, Blanca. (2020^a). Diario 5.

¹³*Vitrina Virtual* es una innovadora iniciativa de Jaime De Armas, desarrollada para superar las limitaciones impuestas en Venezuela, y continuar conociendo a nuestros artistas. La misma se lleva a cabo a través de la red social *Whatsapp*, en una dinámica en la que el chat se abre en una fecha específica, a quienes integran el grupo y a la invitada, facilitando un intercambio, sin necesidad de moderador, que ocurre como una conversación con texto, imágenes, gif, stickers y mensajes en audio. Este chat se cierra al terminar el encuentro y se abre la semana siguiente con uno nuevo. La sesión con Blanca Haddad fue el 28 de agosto de 2020.

¹⁴Haddad, Blanca. (2020b). Conversatorio en *Vitrina Virtual*.

¹⁵Nombro aquí todos los diarios desarrollados por Blanca Haddad (2020a) en la experiencia de confinamiento a causa de la pandemia mundial de Covid-19: *Diario 1. La cancha*, 4 de abril de 2020; *Diario 2. Un día la nada*, 7 de abril de 2020; *Diario 3. Magia*, 14 de abril de 2020; *Diario 4. Jhonny*, 19 de abril de 2020; *Diario 5. Fashion Metal*, 24 de abril de 2020; *Diario 6. Atención*, 1 de mayo de 2020; *Diario 7. Voy por ti*, 17 de mayo de 2020; *Diario 8. El loco Juan Carabina*, 28 de mayo de 2020. La artista me ha comunicado en una conversación reciente que su plan es hacer dos diarios más en video, de modo que, finalmente serían diez.

pero en el que se ha visto obligada a permanecer, inesperadamente, por más de seis meses, a raíz de la repentina aparición de la pandemia por Covid-19. Durante este tiempo su casa materna ha sido su taller y nido de reflexiones que, muchas veces, quitan el aliento.

Situada, abismalmente situada en su *Novia loca*:¹⁶ “Caracas es criminal, / para lo bueno y lo malo. / La cota mil estira su cuerpo/callejero/ y te enamora, / te regala la montaña/ ¡y todo lo que quieras!”¹⁷, Haddad se hace preguntas, juega, y piensa -en ella el pensamiento y el juego no son una disyuntiva, sino desencadenadores el uno del otro- con su imborrable y característico acento caraqueño, marcando un sincero, cotidiano, y muy singular modo poético. Estos videos son, según la propia artista, un “registro auto-etnográfico de la excepción”¹⁸ en la que el cuerpo propio es abiertamente revelado en sus malestares, pequeñas alegrías, rebeldías y los pensamientos que surgen desde el asombro, la rabia, el hambre, el deseo, las angustias y las contradicciones. Se trata también, de ejercicios para aguantar un desastre que suma el grave deterioro sociopolítico y económico atravesado por los venezolanos durante los últimos años, y la agudización, este 2020, de ese colapso causado por un confinamiento que ha resultado más duro y amenazante que la propia pandemia global, quizá más que en muchas otras partes del mundo.

La vivencia cotidiana de estas crisis cruzadas, vividas por ese cuerpo sensible, vibrante de humanidad, aunque en intencionado tránsito hacia lo animal,

se muestra entre el *glitch*, un piano de juguete, las palabras hilvanadas en ritmos deliberados, la intimidad de las tensiones en las relaciones familiares y su restauración. Pero, asimismo, ese cuerpo se muestra cansado de los desatinos de los discursos políticos y sus repeticiones:

Hoy fuimos a hacer mercado a pie, porque no hay gasolina. Y era una cuesta empinadísima, y me crucé con el slogan ese de ‘el que se cansa pierde’. Y me molestó un poco, porque... bueno... el que se cansa, se cansa, ¡hombre! Yo no sé por qué los políticos usan esos slogans tan ridículos, como ‘la revolución bonita’ (risa). Son como infantilizantes. Niegan la realidad. Ninguna revolución es bonita, todas las revoluciones son dolorosas, las individuales, las colectivas son duras, difíciles, complejas...¹⁹

También, la artista se niega, rotundamente, aunque siempre con analítica dulzura, a la normalización de la violencia y de los discursos machos, e invita a desobedecer. Así se puede percibir en el video titulado *Atención*, Diario 6, cuando hace una asociación -que considero de gran elocuencia- entre imágenes de la pantalla de un televisor transmitiendo escenas de *El Chavo del 8*, e imágenes borroneadas de una agresión brutal entre lo que puedo llamar “hermanos de paisaje”²⁰, en alguna manifestación callejera en Caracas. Allí dice:

¹⁹*Ibid.*

²⁰Elijo esta manera de nombrar a quienes nacimos y crecimos en un mismo territorio, influenciados por un mismo paisaje. Lo hago con la intención de alejarme de las ideas nacionalistas que han alimentado confrontaciones basadas en otredades injustas y, también, para distanciarme de la palabra compatriota, asociada a la patria, fundada en valores que no integran a amplios grupos de minorizados, como las mujeres, los no binarios, los homosexuales, los niños y los discapacitados.

¹⁶ *Caracas es una novia loca* es uno de los poemas de Blanca Haddad más citados, por lo que se ha vuelto uno de sus poemas emblemáticos. Haddad, B (2011). “Caracas es una novia loca”, en: *Tropipunk. Caribe Contracorriente* (Blog), 27 de octubre. Disponible en: <https://tropipunk.wordpress.com/>

¹⁷*Ibidem.*

¹⁸Haddad, Blanca. (2020a). *Diario 3*.

Hoy estaba viendo El Chavo del 8 y a mí me encanta, pero... no sé, de repente me chocó un pelín ver un barrio de clase obrera donde los pobres le pegan a los pobres, al más vulnerable. Y cuando uno realmente presta atención pues, inevitablemente hace asociaciones... Pero a la gente no le gusta eso. No le gusta que uno venga a cuestionar lo que ya ha sido normalizado. Desde pequeña me di cuenta que una manera de sobrevivir a esas contradicciones era creando un mundo propio. -En la Imagen 2, el rostro de perfil de Blanca, plácido, en blanco y negro, al lado de peces en movimiento-. Pero sostener un mundo propio tampoco es tan fácil, porque cuando se pica la torta se suele repartir entre iguales y mientras más diferente piensas y eres, pues más difícil se pone la cosa.²¹

Ante este régimen radicalmente higienista que se ha superpuesto a los regímenes que, desde antes, ya habían socavado las bases fundamentales de la democracia, Blanca Haddad aviva su corporalidad reflexiva, con antenas invisibles y aguda presencia, buscándose permanentemente en lo salvaje y el riesgo, al tiempo que efervece una ternura de niña libre que no ha dejado de habitarla: En el Diario 2, del 7 de abril de 2020, intenta arrancar una antigua figura infantil pegada en una pared de su cuarto de niña, mientras su voz en off afirma con admiración: “joder ¡cómo se pega la infancia a las paredes de la casa! No hay manera de arrancarla”.²²

Sin modelos binaristas, llena de humor, plenamente consciente de la tragedia, aunque, como dije antes, sin victimismos paralizantes; más bien juego, travesura,

acidez punzante, Blanca hace reír y desconcierta, mientras muestra sus contradicciones, al ritmo automático de su pianito de juguete, sus poemas y sus más triviales acciones.

En el Diario 5, del 24 de abril de 2020, al que tituló *Fashion Metal*, entra ensayando el modo de recitar uno de sus poemas llenos de hartazgo y aguantando el calor, aparecen, asociadas a lo que dice, imágenes de una pelea de osos en un lago, una protesta callejera e incendiaria y ella misma en su habitación a la espera, hastiada del encierro, necesitando un vuelo de regreso, recordando los afectos que la esperan; dialoga a través de la pantalla con su pareja -que está en Barcelona, España- confesando sus dificultades para sobrellevar lo que ocurre. A la mitad del video conversa con su mamá, le cuenta cómo la noche anterior se vio atrapada por sus pensamientos, la madre se ríe, diciéndole que ella cree que todas esas reflexiones no son más que producto de “las veinte arepas que te comiste (risas)”, y Blanca se molesta. Cuenta que hizo ñoquis para consentir a su mamá y a su hermana. Más tarde, conversa nuevamente con su mamá y concluye:

Siento que ha sido muy importante poder compartir con mi mamá y con mi hermana, porque siempre vengo con tan poco tiempo y llena de compromisos, corriendo, siempre estoy en mil cosas, y no había tenido tiempo para compartir, y... bueno, todas las familias, sobre todo la mía, son intensas y necesitan tiempo para entenderse, para reencontrarse...²³

Y cierra el video con humor de niña traviesa, corroborando aquello dicho por su mamá, a través de varias imágenes de

²¹Haddad, Blanca. (2020a). *Diario 6*. (Los incisos son nuestros)

²² Haddad, Blanca. (2020a). *Diario 2*.

²³Haddad, Blanca. (2020a). *Diario 5*.

ella, en distintos momentos y espacios de la casa, encantada, haciendo caras de placer, comiéndose una arepa cada vez, como aparentando ignorar que una cámara registra esos movimientos hechos a hurtadillas.

En el Diario 8 muestra relaciones tiernas y juguetonas. Allí Blanca lee la borra del café con su mamá haciendo interpretaciones arbitrarias, aunque no equivocadas, en tanto que surgen de un juego creativo. Es un video que muestra algunas de sus ideas en relación con la locura, entendida como espacio sin fronteras entre fantasía y realidad. Valora nuestra capacidad para imaginar y crear, como balance necesario para habitar esta realidad. Dice: “la habitación de un artista tiene que estar llena de locura [...] definitivamente hay que perder el miedo al ridículo”. Se inventa una escena de raperos frente a la cámara para explicarle a su mamá qué es el rap, y se fuma un hisopo “pa’ no gastá. ¡Está bueno! ¡Está locatel!”.²⁴ Pero con la risa también está el tono reflexivo, la persona que se conmueve. Recuerda con afecto y cercanía la canción de Aquiles Nazoa y Simón Díaz *El loco Juan Carabina* mientras reconoce que, desde niña, muchas veces se ha sentido como el loco Juan Carabina –quizá como guardiana de la luna o como andante absorta– y afirma que no es fácil. Cierra el video con esta canción, en medio de la casa a oscuras, en medio de un apagón –de los que desde hace años son excesivamente frecuentes en Venezuela– con un rostro iluminado por la pequeña luz de una vela, al tiempo que la canción dice “va a perderse en la llanura, nadie sabe a dónde irá”.²⁵

En general, en estos videos, como en muchos otros de los trabajos de Blanca Haddad, también hay una búsqueda

por hacer de lo salvaje el cultivo de una cada vez más estrecha afinidad con la naturaleza.²⁶ La artista observa las flores, disfruta del encuentro con las frutas, libera su cuerpo de pesados mandatos, cuida las alegrías sencillas, sin llegar a la romantización utópica. En ellos es reconocible que el cuerpo de Haddad, a pesar de sufrir –como demasiadas de nosotras– los más recientes modos de captura de lo corpóreo, no se deja vencer fácilmente por los nuevos mecanismos de seguridad que han borrado las rendijas para la insurrección que el viejo régimen disciplinario nos había dejado a los cuerpos, y apela a lo que la bióloga, filósofa y feminista cyborg, Donna Haraway, ha llamado “los parentescos humanos y no humanos”,²⁷ haciendo un tejido arácnido de su flujo creativo, forjando una *biopotencia* que le hace contrapeso este nuevo *biopoder*,²⁸ al que algunos han llamado *la nueva normalidad*.

Estos videos, hechos desde recursos precarios y estética Punk, incorporan la reflexividad y los conocimientos de una artista con un recorrido atípico, una artista que ha trabajado con el cuidado de sí y el cuidado de otros, profesionalmente,

²⁶Cuando a Blanca Haddad, una vez en 2012, le preguntaron en qué época le gustaría vivir, ella respondió:

Me hubiese gustado vivir en el Paleolítico Inferior. Una época sin sacerdotes, ni políticos, ni banqueros, ni celebridades, ni modelos de nada, ni gillipollas de ningún tipo. Me hubiese encantado tener bastante pelo por todo el cuerpo, no tener encima ningún peso religioso, ser inconsciente, nómada, comer insectos y dormir acurrucada en grupos de hombres monos. Me hubiese dedicado, como todos los demás, a recoger frutas silvestres y a tallar piedras enormes. Ahora eso sería interpretado como ser chef y escultora (ByKato 2012).

²⁷Haraway, Donna. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*.

²⁸Pál Pelbart, Peter. (2006). “Biopolítica y contra-nihilismo”.

²⁴Haddad, Blanca. (2020a). *Diario 8*.

²⁵Nazoa, Aquiles y Simón Díaz. (1994). *El loco Juan Carabina*.

teniendo la experiencia de trabajar con refugiados, víctimas de persecución y tortura, personas cuyos cuerpos han sido gravemente amenazados y expuestos a la atrocidad, pero que “desde adentro veías esa capacidad humana inagotable para reformularse o recrear y crear una vida”.²⁹

De aquí que me sea posible asumir estos *videodiaris* de Haddad, como “tácticas de lo cotidiano”,³⁰ es decir, como modos de realizar pequeñas acciones dentro de la vida diaria, de hacer significativas determinadas fracciones de las experiencias vitales, para fugarse de la crueldad de estos arrolladores tiempos que corren. A través de esta serie se puede volver a la comprensión de la práctica artística como un asunto profundamente concerniente a la salud pública. Como ya lo apuntó Félix Guattari: “deberíamos recetar poesía como se recetan vitaminas”.³¹ Estos videodiaris no solo han servido para el cuidado de sí, de la artista, sino que son impulso y abrigo para inventarnos modos de que nada nos cercene las pequeñas alegrías.

Quito, 2020

²⁹Haddad, Blanca. (2020b).

³⁰De Certeau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano*

³¹Guattari, Félix y Suely Rolnik ([1982] 2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

Referencias bibliográficas

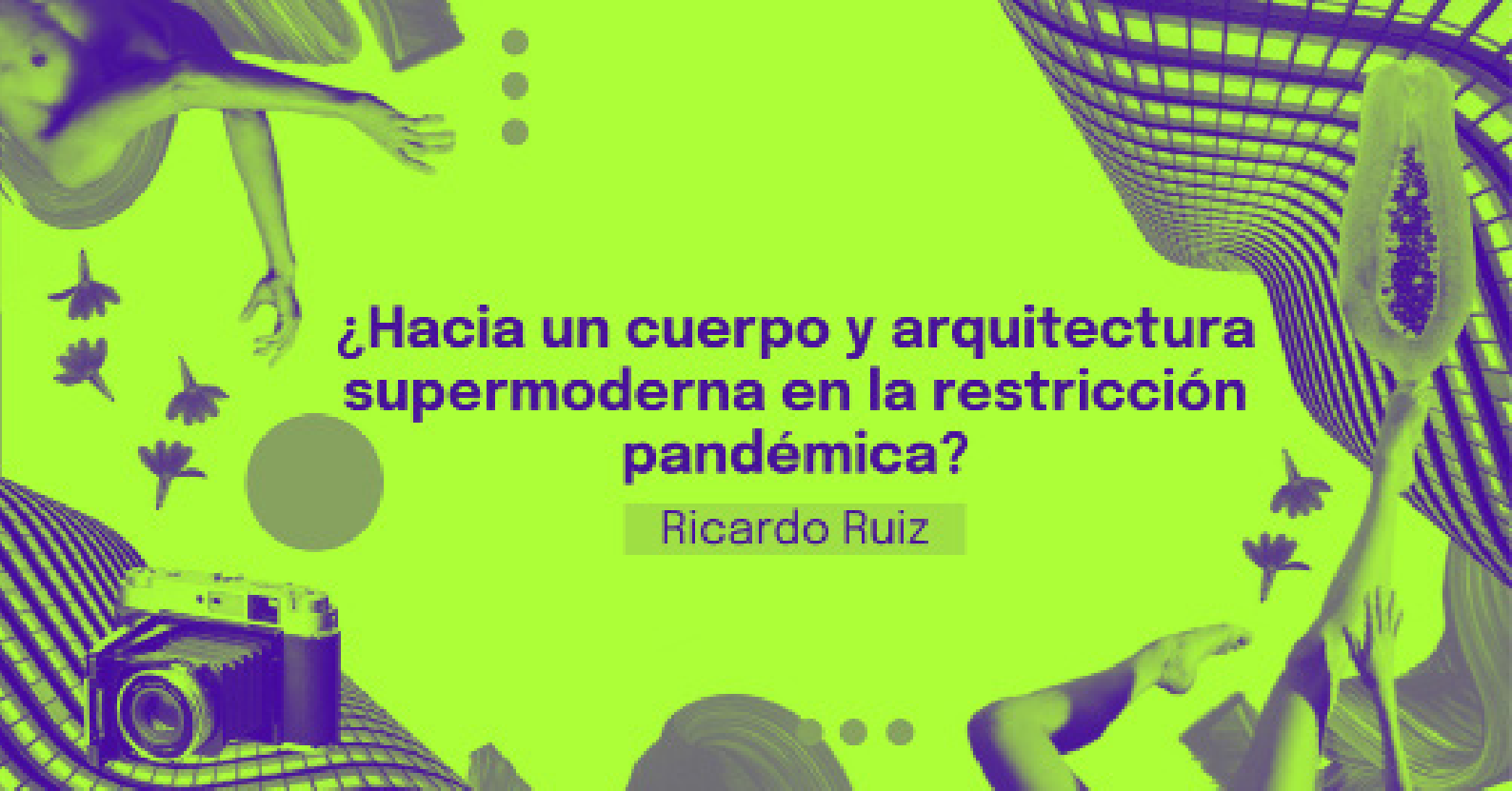
- BYKATO. (2012). “La poeta Blanca Haddad le contesta con duros epítetos al malvado Zuccherro. Zuccherro es un idiota”, en: *Urbe Salvaje. El otro periodismo*, Santiago de Chile, 7 de julio. Disponible en <https://urbesalvaje.wordpress.com/2012/07/07/la-poeta-blanca-haddad-le-contesta-con-duros-epitetos-al-malvado-zuccherro-zuccherro-es-un-idiota/> Última consulta: 07 de agosto 2020, 12:00h.
- DE CERTEAU, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- NAZOA, Aquiles y Simón DIAZ (1994). “El Loco Juan Carabina”. En: *Cuenta y canta [CD]*. Caracas, Venezuela: Palacio-Rodven.
- DELEUZE, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona (Esp.): Paidós.
- GUATTARI, Félix y Suely Rolnik. ([1982] 2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- HADDAD, Blanca. (2019). *Blanca Haddad Studio*, Wordpress, en: <https://blancahaddadstudio.wordpress.com/about/> (2011 -2019). *Tropipunk. Caribe Contracorriente*. Blogspot, en: <https://tropipunk.wordpress.com/> Última consulta: 02 de septiembre de 2020, 18:00h.(2020a). Diario 1. *La cancha*, 4 de abril de 2020; Diario 2. *Un día la nada*, 7 de abril de 2020; Diario 3. *Magia*, 14 de abril de 2020; Diario 4. *Jhonny*, 19 de abril de 2020; Diario 5. *Fashion Metal*, 24 de abril de 2020; Diario 6. *Atención*, 1 de mayo de 2020; Diario 7. *Voy por ti*, 17 de mayo de 2020; Diario 8. *El loco Juan Carabina*, 28 de mayo de 2020, Caracas, Muro personal de la artista en Facebook. (Se protege la dirección del muro de la artista). (Última consulta: 25 de julio de 2020, 15:00h)
- (2020b). *Conversatorio*, en: Whatsapp, Caracas, *Vitrina Virtual*, 28 de agosto. Última consulta: 30 de agosto de 2020, 19:00h.(2020c). “Para amarnos mil años”, en: *Postales del coronavirus*, EEUU: *The New York Times*, 12 de abril. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2020/04/12/espanol/opinion/postales-coronavirus-caracas.html> (Última consulta: 14 de abril de 2020, 15:30h.)
- HARAWAY, Donna. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- NOCHLIN, Linda. (2001). “¿Por qué no ha habido grandes mujeres en la historia del arte?”, en: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Cdmx, Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM/ Conaculta-Fonca/ Curare, pp. 17-44.
- PÁL PELBART, Peter. (2006). “Biopolítica y contra-nihilismo”, en: *Revista Nómadas*, núm. 25, pp. 8-19.
- PRECIADO, Paul. (2018). *Requiem por la norma*. Barcelona (Esp): La Virreina Centre de la Imatge.
- PRECIADO, Beatriz [hoy Paul]. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

Albeley Rodríguez Bencomo

Docente, escritora, investigadora, crítica y curadora de arte. Es PhD por el Programa de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB, Sede Ecuador) y Magister en Estudios de la Cultura, Mención Políticas Culturales por la misma casa de estudios. Tiene estudios de maestría en Museología (Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, Falcón- Venezuela) y un Diplomado en Enseñanza- Aprendizaje por la Universidad de las Américas (UDLA). Es Licenciada en Letras, Historia del Arte por la Universidad de Los Andes, Mérida. Actualmente, es docente tiempo parcial de pregrado en la UDLA, y docente invitada a las maestrías en Estudios de la Cultura y de Gestión y Políticas Culturales de la UASB. También ha sido docente en la Maestría de Arte y Ecología de la Universidad del Cauca, Popayán, y en la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Fue investigadora-curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Fue Directora de Posgrado de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador. Es autora del libro *Cuerpos irreales + arte insumiso* en la obra de Argelia Bravo (2014). Ha publicado artículos en revistas indexadas y publicaciones especializadas de Argentina, Chile, México, España, Ecuador y Venezuela.

Contacto: albeleyr@gmail.com





¿Hacia un cuerpo y arquitectura supermoderna en la restricción pandémica?

Ricardo Ruiz

RESUMEN

La revelación de un enemigo global, el COVID-19, ha obligado al ser humano a tener un nuevo modo de comportamiento frente a las distancias y los espacios, a propósito, en este ensayo nos permitimos reflexionar sobre la arquitectura en este aparente paréntesis -sospechosamente provisional-, de la historia contemporánea. La arquitectura percibida como segunda piel, es casi una armadura contra el miedo actual. Por ende, el cuerpo como hito de posición en el universo no solo trata de su relación con el espacio, el tiempo destaca en esta perspectiva, se remarcen el afuera y el adentro tanto de su corporalidad, como de la arquitectura, es también el reconocimiento de la finitud de ese cuerpo lo que lo invita a protegerlo. La realidad de la arquitectura como *no lugar* ha llegado bajo imperativos de supervivencia, el sueño jamás aspirado en la definición de arquitectura supermoderna que ofreció el crítico holandés Hans Ibelins, ha encontrado más cercanía a su origen antropológico en el francés Marc Augé, esta idea termina por llevarla a terrenos no sospechados en la era contemporánea.

Palabras clave: *No lugar*, arquitectura supermoderna, cuerpo.

ABSTRACT

The coming of a global enemy, COVID-19, has forced human beings to have new behaviors towards distances and spaces. This essay reflects on architecture in this apparent parenthesis of contemporary history. Perceived as a second skin, architecture is almost an armor against this contemporary fear. Therefore, the body as a milestone for positioning in the universe not only deals with its relationship with space, but time also stands out in this perspective, the outside and inside of both its corporeality and architecture are highlighted, it is also the recognition of the finitude of that body which invites you to protect it. The reality of architecture as non-place has arrived under the imperatives of survival. The never aspired dream in the definition of supermodern architecture offered by the Dutch critic Hans Ibelins, has found closer to its anthropological origin in the French anthropologist Marc Augé, an idea that ends up leading to unsuspected lands in contemporary history.

Keywords: *Non-place*, supermodern architecture, body.



¿HACIA UN CUERPO ARQUITECTURA SUPERMODERNA EN LA RESTRICCIÓN PANDEMICA

*“Hasta que se logra encontrar un remedio
a una epidemia, la única cura que existe
es la arquitectura”.*

David A. García,
Fundador de MAP Architects (mayo de 2020).

El presente de la humanidad, se nos ofrece como un reto para la posteridad, los meses en desarrollo reciente, son un desafío para una sociedad que se piensa avanzada y superada ante lo que anteriormente eran miedos propios de los relatos de la industria cinematográfica. Una solución que se ha ofrecido es el confinamiento ante un enemigo global, el virus COVID-19, una enfermedad infecciosa que se considera al día de hoy, pandemia. El miedo y el riesgo, no vistos recientemente en el mundo globalizado, suponen revisar lo que hasta ahora era cotidiano o de uso habitual.

Una de las primeras restricciones es la de la libre movilidad y contacto, a nivel internacional se ruega evitar el tránsito humano para reducir el contagio del virus, a partir de allí, el ser humano está en un nuevo modo de comportamiento frente a las distancias y los espacios sociales, a propósito, en este ensayo nos permitimos reflexionar sobre la arquitectura en este aparente paréntesis -sospechosamente provisional-, de la historia contemporánea.

Proponemos al lector pensar en el cuerpo y su relación con el confinamiento y el espacio arquitectónico del mismo, considerando lo que de momento tiene la arquitectura pública de restricción de tránsito, y el reconocimiento de la vivienda en sus múltiples tipologías, desde la vivienda unifamiliar a las viviendas compartidas, con sus complejas relaciones de privacidad, incluyendo desde la

reproducción de modelos urbanos, hasta los espacios más personalizados por el diseño, comprendiendo además, a aquellas que la improvisación y recursos llevaron a una configuración apenas funcional. Luego de reconocer estas circunstancias, hay que volver sobre la experiencia de la habitabilidad en ellas, es decir, el contacto entre sujetos, la salubridad planificada y el sentido de confort aspirado.

A propósito de lo anterior, nos queda recordar que la manera en que el sujeto se adscribe a un lugar, puede ser por medio de la arquitectura, cuando adquiere un sentido distintivo de ese espacio configurado por el diseño. Entonces esta espacialidad (concreta, empírica y sobre todo existencial), tiene a lo largo de la historia de la humanidad distinciones específicas, por ejemplo: ya en el Barroco el arquitecto es el creador del espacio, determina qué hacer del lugar al disponer de elementos plásticos y estructurales que proporcionan una nueva mirada sobre lo habitable, luego la arquitectura moderna será intervenida por campos más diversos, hasta afirmar que el espacio, no solo es una configuración humana, es la relación entre los humanos y la realidad percibida es fenomenológica y, por consiguiente, modifica al sujeto desde lo personal hasta lo social a favor de programas civilizatorios, como la modernidad y el urbanismo propuesto por ella.

Mientras que, el periodo más reciente suma a lo anterior una negación de la arquitectura unificada por un programa y aparece la posmodernidad como discurso plural y una percepción del espacio modelado por preocupaciones más expresivas. En medio de estas distintas intenciones llegamos a la arquitectura actual, que se ve sorprendida por el confinamiento, elemento no previsto anteriormente, queda preguntar ¿Qué pasa entonces con esta nueva condición frente a la arquitectura actual?

Adicionalmente, sería conveniente volver sobre el epígrafe que encabeza este texto, para indicar que la arquitectura toma un valor relevante, ya que el espacio de confinamiento implica una privacidad y autorregulación del contacto, lo que entra y sale del espacio propio y personal; esto nos lleva a estimar que estamos frente a una nueva forma de percibir la arquitectura. En otras palabras, la edificación como segunda piel, pero en este caso, casi una armadura contra el miedo actual.

El *genius loci* del arquitecto noruego Norberg Schulz¹, propugna que cada lugar hipotéticamente presenta un carácter específico de acuerdo a su situación geográfica e histórica, el sentido comunicacional de la arquitectura pretende evidenciar o revelar el espíritu del lugar, si le damos crédito a esta idea, podemos entrar en conflicto cuando el sentido de la arquitectura termina por ser modificado por la cultura del habitante o transeúnte, respecto al propósito inicial del edificio. Partiendo de esta sospecha, la arquitectura tiene una dicotomía inicial alrededor del contexto que se enmarca, es decir, lo afianza o lo desafía, pero en síntesis busca crear un relación consciente entre sujeto, territorio y edificación.

Las edificaciones han sido pensadas convencionalmente para albergar en tránsito o permanentemente al sujeto, transeúnte o habitante. El ser humano establece relaciones no solo con sus pares, sino con la arquitectura, dota de significados y cada edificio es un significativo o cadena de significantes; es decir, una condensación que puede traducir un significado, por ejemplo: la sede de una universidad: el significado no es solo la construcción, sino el resultado de la construcción y los usos que le damos.

Desde Aristóteles, el lugar es un cuerpo sin forma ni materia que envuelve otro cuerpo. Con Jean Piaget, se propone, luego de experimentos, que el lugar comienza por ser una masa de relaciones interpersonales, para llegar a centrarse en una piel de relaciones comunicativas². Ahora, acercándonos a la propuesta del antropólogo francés Marc Augé, de los no lugares, definidas como: “(...) instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (...) donde se estacionan los refugiados del planeta (...)”³. En las que teóricamente existe una restringida presencia humana y se delimitan ciertas modalidades de relaciones comunicativas. No obstante, de acuerdo con la siguiente advertencia de Augé:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación (...)⁴

Para clarificar este concepto de no lugar, debemos abordarlo como el espacio no vivido, no existencial, el espacio de tránsito, de vectorización de las relaciones de comunicación, este sería el modelo del no lugar⁵. Así mismo se va creando un concepto de época llamado supermodernidad o sobremodernidad, que encierra este exceso de modernidad, y las tecnologías que llevan el comportamiento humano a nuevas dinámicas.

Luego del aporte del francés sobre esta noción, el arquitecto holandés Hans Ibelins (1998) arrojó la idea de una arquitectura supermoderna y la relación

²Cfr. Muntanola, Josep. (2001). *La arquitectura como lugar*.

³Augé, Marc. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. p.41.

⁴*Ibid.*, p.84.

⁵*Ibid.*, p. 91.

¹Cfr. Norberg-Schulz, Christian. (1985). *Arquitectura occidental*.

de los moradores de la arquitectura contemporánea, aunque allí resalta la globalización como estilo, la virtualidad no llegaba a ser abundante como la que poseemos en la actualidad. Evidentemente, las ideas del crítico holandés, se basan en los cambios formales y el contexto de la época posmoderna para concluir que el término arquitectura supermoderna podría ajustarse con mayor exactitud. No obstante, el supermodernismo no solo está asociado por la forma y el diseño, sino por los comportamientos del transeúnte. Es decir, es una arquitectura que también funcionaría sin imagen, en la representación del carácter simbólico, sobre todo en lo no vivencial que padecemos en los espacios públicos del año 2020, por ello encontramos distintos roles y espacios de contacto, tal idea Ibelins la define así:

-la arquitectura supermoderna- (...) es esencialmente distinta de la variante posmoderna cuyos seguidores trataron siempre de encontrar la manera de esperar el propósito del edificio, bien siguiendo las convenciones de la tipología constructiva o añadiendo indicadores simbólicos. En la arquitectura supermoderna esto no ocurre casi nunca; en muchos casos, parece que estos edificios podrían albergar cualquier cosa: oficina o una escuela, un banco o un centro de investigación (...)⁶

En esta breve caracterización hay que destacar el tránsito, la vectorización del uso de este tipo de arquitectura. Esta consideración de supermodernidad o de condición de no lugar en la arquitectura contemporánea, es para comenzar la discusión de la relación cuerpo-arquitectura en medio de nuestra

condición pandémica. Para aclarar esas ideas, en esta ocasión volvemos sobre la noción de lugar y no lugar, considerando la consabida noción del espacio existencial:

Espacio y lugar son los escenarios mentales o físicos, donde se desarrolla una aventura arquitectónica que en cualquier caso intenta no ser estilística y donde la arquitectura se entiende en cualquier caso como particular, bien por su programa, o por el carácter que le imprime el lugar.⁷

Un lugar es un espacio, y el espacio arquitectónico es la apropiación del lugar, en ello coincidimos con el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright: “En la arquitectura, como en la vida, separar el espíritu de la materia equivale a destruir a ambos.”⁸. La arquitectura supermoderna, definida como un posible no lugar, nos obliga a preguntarnos: ¿Ese no lugar respondería entonces a la lógica de definirse como un no espacio? Por el contrario, el desplazamiento genera el espacio, tanto en su definición geométrica como en la concepción de la teoría de la relatividad de la relación espacio-tiempo, en realidad el no lugar se refiere a la no habitabilidad, no pertenencia, no propiedad o al acto contrario de instalarse en el lugar, es un espacio que no es artefacto de la identidad, ni es relacional, ni histórico, “(...) la sobremodernidad es productora de no lugares (...)”⁹

No toda la contemporaneidad es sobremoderna, pero los no lugares son los espacios sobremodernos. Por consiguiente, en su cuerpo arquitectónico se hallan los límites definidos,

⁶Belins, Hans. (1998). *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. p.89. (El inciso es nuestro).

⁷Del Rey, Miguel. “De espacios y lugares en arquitectura”. *Revista Vía Arquitectura*, 06 (1999). En: <https://www.via-arquitectura.net/06/06-014.html> (recuperado el 31 de julio de 2020).

⁸Wright, Frank. (1957). *El futuro de la arquitectura*. p.40.

⁹Augé, Marc. *Op.Cit.*, p. 83.

se presienten y palpan las fronteras internas. Sin embargo, hay un juego de la pérdida del sujeto en el vacío y viceversa.

Sobre esta idea Ibelins dice que: “Augé designa como ‘no lugares’ aquellos sitios por los cuales nadie siente un apego particular y que no funcionan como puntos de encuentro a la manera tradicional (...)”¹⁰. El no lugar y el espacio de la arquitectura sobremoderna son parte de la concepción dual de espacio habitable del filósofo francés Jacques Derrida y su concepto de huella, “(...) todo espacio habitable, parte de una premisa, que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el entrar (...)”¹¹

Dicho esto, arrojamos que todo lugar y no lugar, real e imaginario, todo emplazamiento y sus relaciones, son virtuales, son ficciones, más allá de la condición de lugar o no lugar, de representaciones y utopías. Son relaciones de alteridad entre uno y otro, heterotopías diría Michel Foucault. “(...) Todo el mundo puede entrar en los emplazamientos heterotópicos, pero a decir verdad, esto es sólo una ilusión: uno cree penetrar pero, por el mismo hecho de entrar, es excluido (...)”¹². Gastón Bachelard sugiere que la construcción de posiciones de adentro y afuera, generan una forma de alineación, en ella subyace hostilidad entre estos ámbitos¹³.

Sumamos otra advertencia, la visión espacial en el siglo XXI no considera el espacio como vacío en las relaciones

cuerpo a cuerpo que prevenía Paul Virilio, sino que la ciudad es humana cuando es ciberceptada: “(...) nada es más humano, cálido y sociable que una pandilla de chicos dando una vuelta por internet (...)”¹⁴. Sobre esta idea volveremos al final.

El lugar es un espacio, el no lugar es un espacio, la diferencia radica en el desplazamiento que genera espacio, se referirá entonces a su posición ante su habitabilidad, a su pertenencia, a su propiedad o a la instalación del lugar. Por eso podemos afirmar que la arquitectura supermoderna es autorrevelación del tránsito sobremoderno.

En Heidegger, se percibe el habitar como un permanecer libre, es decir en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia.¹⁵ En la idea del no lugar se cuida la transitividad del transitar, en el estar de paso perdemos la identidad, no habitamos sino que desh abitamos en el espacio. La arquitectura supermoderna no es una arquitectura para quedarse, no para el reposo, es una arquitectura para potenciar el movimiento. En Edificar Morar Pensar Heidegger sostiene que:

La cuestión del hombre para con los lugares, y a través de los lugares con los espacios, descansa en el morar. La relación de hombre y espacio, no es otra cosa que el morar pensando esencialmente.

Cuando de acuerdo con la forma intentada reflexionamos sobre la conexión entre lugar y espacio, pero también acerca de la relación hombre y espacio, se nos aclara la cuestión de la esencia de los objetos que son los lugares, y que nosotros denominaremos edificaciones.¹⁶

¹⁰Augé, Marc. *Ibid.*, p. 65.

¹¹Derrida, Jacques. (1986). “La metáfora arquitectónica”. En: *Derrida en castellano*, <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/arquitectura.htm>.

¹² Foucault, Michel. (1967) “De los espacios otros” En: *Espacio, saber y poder*, (Conferencia de 1967). En: <https://www.bloghemia.com/2019/06/de-los-espacios-otros-por-michel.html>

¹³ Cfr. Bachelard, Gaston. (1986). *La poética del espacio*.

¹⁴Ascott, Roy. (2000). *La arquitectura de la cibercepción*, p. 97.

¹⁵ Cfr. Heidegger, Martin. (1951).

¹⁶Heidegger, Martin. (1951). *Edificar, morar, pensar*. p. 76.

Volviendo al tema del no lugar, el cuerpo humano tiene una parte anterior, una posterior y dos laterales, ocupa el centro de este conjunto de seis direcciones de ese espacio. A propósito, traemos a colación la consideración del cuerpo en relación con la urbe, tomamos el ejemplo de M. Douglas, de cierta casta, (coorgos) en la India:

(...) consideran el cuerpo como si fuera una ciudad sitiada; todas las entradas y salidas están vigiladas, pues se teme la presencia de espías y traidores. Lo que ha salido del cuerpo ya nunca debe entrar en él y ha de evitarse a toda costa. Cualquier cosa que, una vez salida del cuerpo, vuelve a introducirse en él, está contaminada en el más alto grado (...). De este modo el sistema de entradas y salidas de los orificios corporales puede simbolizar el miedo de un grupo a una sociedad mayor y como tal amenazadora.¹⁷

La percepción del cuerpo como cuidado y al mismo tiempo, protección de la salud, es el tema más vigente de los últimos meses, el cuerpo como hito de posición en el universo no solo trata de su relación con el espacio, el tiempo destaca en esta perspectiva, no solo sabe que hay un afuera y un adentro de su corporalidad, es también la finitud de ese cuerpo lo que lo invita a protegerlo.

El cuerpo como receptor se convierte en el juez de lo racional y lo pasional de la experiencia que vive en el mundo, la idea de la realidad y sus transformaciones no solo son dramáticas, son primordiales en el juicio sobre la permanencia y los

cambios. Le Breton, lo describe de la siguiente forma:

(...) La comprensión del mundo es en sí misma asunto del cuerpo, a través de la mediación de signos interiorizados, decodificados y puestos en juego por el actor. El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. A través de él, el sujeto se apropia de la sustancia de su existencia, según su condición social y cultural, su edad, su sexo, su persona, y la reformula al dirigirse a otros (...)¹⁸

El cuerpo para cada sociedad, y la diferencia cultural que implique, es un hecho biológico y además, un territorio de representaciones permanentemente en construcción y reconstrucción de imágenes culturales, donde se manejan como apropiaciones el espacio y el tiempo¹⁹. Por ello, Manuel Martín (1997), sostiene que, según Norberg Schulz, deben distinguirse dos formas de espacio: el arquitectónico y el existencial; este último consiste en el espacio psicológico y ordenado topológicamente, percibido y narrado, compuesto por centros, lugares, direcciones, caminos, áreas o regiones, para ser conformado como una dimensión humana, a diferencia del espacio arquitectónico que se constituye de una concreción del espacio existencial²⁰.

El cuerpo confinado, es una autoimposición, desde el aparato de poder que busca que sea internalizado y aceptado por el sujeto, recuerda el concepto de biopoder de Foucault²¹, no es lo normal permanecer así, ni

¹⁷Acuña, Ángel. (2001). "El cuerpo en la interpretación de las culturas", En: *Boletín Antropológico*. Año 20, Vol. 1, N° 51. (31-52), p. 40-41.

¹⁸Le Breton, David. (2010). *Cuerpo sensible*. p.18.

¹⁹Cfr. Acuña, Ángel. *Op. Cit.*

²⁰Cfr. Martín, Manuel. (1997). *La invención de la arquitectura*.

²¹Foucault, Michel. (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*.

siquiera la huida del centro de densidad demográfica alta, puede ser la respuesta al resguardo del cuerpo. Seguimos sin la solución, tratando de normalizar la vida en medio de una idea de no lugar extendido en lo público, o viceversa, tratando de volver a lo que existía antes de la pandemia: un músculo económico que no puede atrofiarse, una vida pública y publicitada que debe continuar en redes sociales. Hay resistencia para mantener el confinamiento, es razonable que sea así, el mundo se ha ralentizado junto a sus dinámicas, eso es inconcebible, la conquista del futuro que auguran los vestigios modernos aún, es incompatible con el estado de alerta y resguardo que debemos, porque el miedo no es general, hay necesidades y suspicacias que trepan sobre el miedo.

Los espacios vetados de habitabilidad parecen temporales, aquellos escenarios públicos han recibido limitaciones, así que la modalidad de tránsito se ha modificado, el ejercicio solitario, la experiencia individual estética, la fugacidad de la movilidad son maneras que prevalecen, la realidad de la arquitectura como no lugar ha llegado bajo imperativos de supervivencia, el sueño jamás aspirado en la definición de arquitectura supermoderna, ha encontrado más cercanía a su origen antropológico en Augé.

Se ha trasladado a la intimidad del hogar lo que anteriormente era lo convencional: “(...) el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio (...) es un espacio compuesto y jerarquizado que puede recibir una carga desde el exterior (...)”²². El paroxismo de la superabundancia de relatos, de historia, crean una sobremodernidad en la que el sujeto percibe su cuerpo entre utopías y heterotopías, en representaciones

espaciales más o menos dilatadas y espectrales, tal como la virtualización de los quehaceres del individuo y la socialización en el internet, a la par de una selectiva presencia y compartir colectivo.

El hogar es el lugar por preferencia, la arquitectura residencial es ahora la que posee mayor multifuncionalidad de hábitos. La consecuencia es que el concepto de habitar es distinto en nuestra contemporaneidad provisional, las prácticas de la contemplación, de circular alrededor o comulgar frente al objeto son un aliciente no imprescindible. Un enemigo microscópico cuyo espacio es desconocido e invisible respecto a nuestra relación con los cuerpos humanos, nos obliga a un cambio de comportamiento, no tomado como algo definitivo.

El concepto de aire libre y encerramiento no representan seguridad plena, ninguno parece ser contención, aunque el confinamiento del cuerpo reduce a la arquitectura como gran recubrimiento de protección. Entretanto, la pregunta más inmediata es ¿Qué ocurrirá en el futuro con la arquitectura doméstica, la pública, cómo se adaptará a lo sanitario, al teletrabajo, a la aglomeración del público y como resolverá el trato humano? ¿Estaremos frente a una reformulación de la supermodernidad finisecular? Tal vez, la probabilidad del cambio consecuencia de la pandemia, termine superando las expectativas, como ocurre cuando entramos en los ríos, somos y no somos los mismos al salir.²³

Mérida, 2020

²²Augé, Marc. *Op. Cit.*, p. 66.

²³Cfr. Heráclito.

Referencias Bibliográfica

ACUÑA, Ángel. (2001). “El cuerpo en la interpretación de las culturas”, *Boletín Antropológico*. Año 20, Vol. 1, N° 51. pp. 31-52.

ASCOTT, Roy. (2000). “La arquitectura de la cibercepción”, En: GIANNETTI, Claudia (ed). *Ars Telemática, comunicación, internet y ciberespacio*. Barcelona (Esp): Langelot.

AUGÉ, Marc. (1998). *Los No Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona (Esp): Gedisa.

BACHELARD, Gaston. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

DEL REY, Miguel. “De espacios y lugares en arquitectura”. *Revista Vía Arquitectura*, 06 (1999). En: <https://www.via-arquitectura.net/06/06-014.html> (Recuperado el 31 de julio de 2020).

DERRIDA, Jacques. (1986). “La metáfora arquitectónica”. En: *Derrida en castellano*, <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/arquitectura.html> (Recuperado el 29 de julio de 2020).

FOUCAULT, Michel. (1967). “De los espacios otros” En: *Espacio, saber y poder*, (Conferencia), <https://www.bloghemia.com/2019/06/de-los-espacios-otros-por-michel.html> (recuperado el 29 de julio de 2020). (1986). *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

HEIDDEGER, Martin. (1951). *Edificar-morar-pensar*. Caracas: UCV.

IBELINS, Hans. (1998). *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili.

LE BRETON, David. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados.

MARTÍN, Manuel. (1997). *La invención de la arquitectura*. Madrid: Ediciones Celeste.

MUNTAÑOLA, Josep. (2001). *La arquitectura como lugar*. Bogotá: Alfaomega.

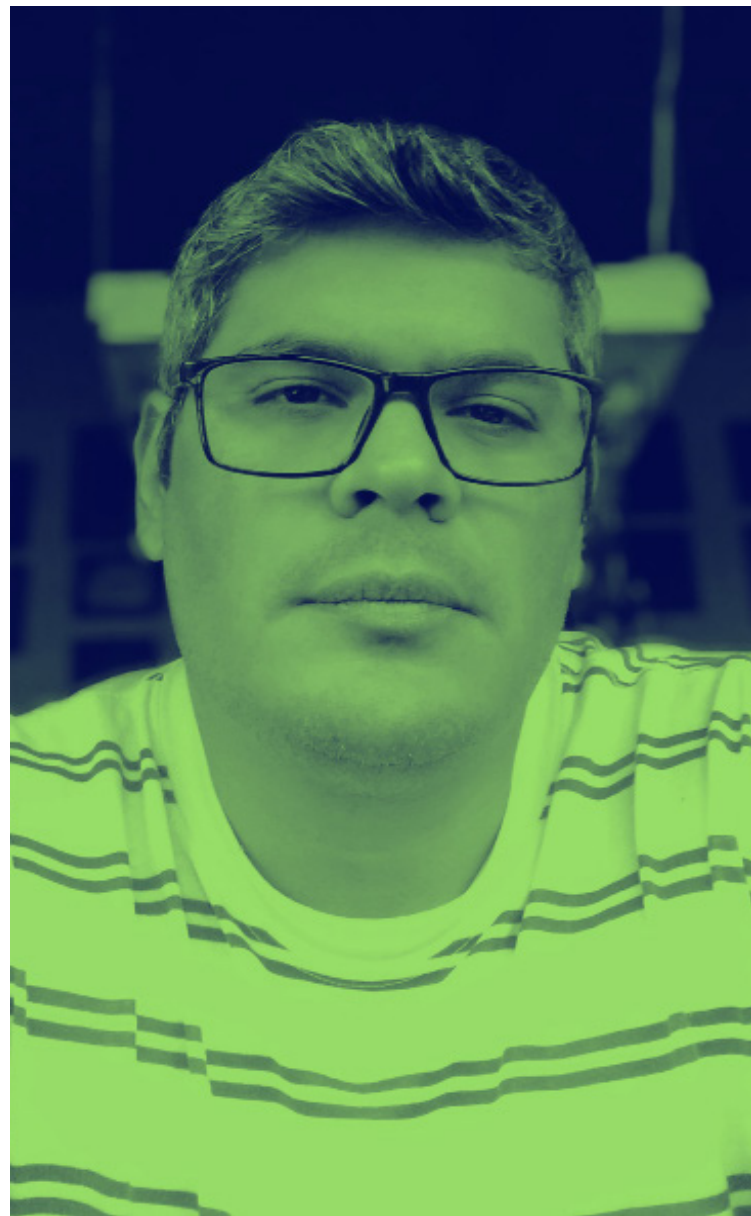
NORBERG-SCHULZ, Christian. (1985). *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili.

WRIGHT, Frank. (1957). *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Ricardo Ruíz

Profesor de la Universidad de Los Andes (Mérida - Venezuela), en la Facultad de Arte, Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, Departamento de Teoría e Historia, en asignaturas de Estudio del Pensamiento Universal, Estética e Historia del Arte Latinoamericano. Director de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes (Mérida - Venezuela). Es Historiador del Arte, MSc en Teoría, Historia y Crítica de Arquitectura, Doctorante en Antropología. Sus líneas de investigación son: arte contemporáneo, arquitectura contemporánea, estudios sobre la cultura, estética y filosofía que han sido publicadas en revistas como: *Voz y Escritura*, *Presente y Pasado* y *Revista Filosofía* (ULA), *Portafolio* (LUZ), *Kaleidoscopio* (UNEG), entre otras.

Contacto: ricruizjr@gmail.com





Cuerpo fotografiado

Wilson Prada

RESUMEN

El cuerpo como espacio de expresión es el motivador de importantes conceptos que definen nuestra cultura; así, belleza, sacralidad, violencia o tortura se manifiestan desde su superficie. Esta masa que nos sostiene es el indicador de la existencia, el soporte de huellas de nuestra historia y la estructura de nuestra supervivencia. La tecnología lo transforma aumentando su capacidad de respuesta ante el entorno. Desde ese ámbito, la fotografía como lenguaje es su vía hacia el triunfo sobre lo efímero; esta lo muestra, pero también lo vende. A través de ella es que ha sido moldeado para un mercado de supuesta perfección, estableciendo categorías que llegan a mostrarnos tanto lo sublime, como la maldad humana. No obstante, el arte hace del cuerpo un espacio simbólico y resume su metamorfosis; por ello nos preguntamos ¿cómo se manifiesta el cuerpo hecho obra desde la imagen fotográfica ya desmaterializada en el mundo virtual?

Palabras clave: cuerpo, metamorfosis, fotografía, tecnología.

ABSTRACT

The body as space of expression is the motivator of important concepts that define our culture; thus, beauty, sacredness, violence or torture are manifested from its surface. This mass that sustains us is the indicator of existence, the footprint support of our history and the structure of our survival. The technology transforms it by increasing its responsiveness to the environment. From this area, the photography, as visual language, is his way to the triumph of the ephemeral, it shows it, but it also sell it. Through it, is that it has been molded for a market of supposed perfection, establishing categories that show us both the sublime and human evil. However, art makes of the body a symbolic space and resumes its metamorphosis; therefore, we wonder: How does the body manifests itself, made work, from the photographic image already dematerialized in the virtual world?

Keywords: body, metamorphosis, photography, technology.



EL CUERPO FOTOGRAFIADO

“No se necesita sortilegio ni magia, no se necesita un alma ni una muerte para que sea a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa; para que sea utopía basta que sea un cuerpo”.

Michel Foucault

Desde un acercamiento primario, el cuerpo representa una gran complejidad, un espacio limitado sobre el que se ha construido gran parte de la historia, pues se extiende más allá de su estructura motivando una cantidad de interrogantes respecto a los conceptos de belleza, erotismo, violencia, sacralidad, sometimiento, arte, mercancía, pornografía heroísmo, esclavitud y tantos otros que hemos establecido como paradigmas en la memoria individual o colectiva. Luego, la materialidad o virtualidad de esa pequeña extensión corpórea está llena de significados que se complementan con la subjetividad del alma. (Imagen 1)



Imagen 1. Hippolyte Bayard, *El ahogado*, 1840.

Partiendo de esta premisa, el cuerpo no es sólo la estructura mecánica que nos sostiene como seres vivientes, también podemos decir que es aquella sobre la que construimos nuestros temores

y esperanzas porque a través de su transformación entendemos la pérdida, la ausencia y, por ende, nuestra relación con lo efímero y la inmortalidad, así como nuestro sentido de futuro. Por ello, lo corpóreo representado en la fotografía nos invita a repensarlo como consecuencia de los importantes cambios tecnológicos que han estremecido el piso sobre el que se había construido gran parte del andamiaje teórico a lo largo de las últimas décadas del siglo XX.

El mundo virtual y las nuevas experiencias con el espacio impuesto por los eventos que contextualizan el confinamiento, aceleran nuestra relación con la imagen del otro que, ahora desmaterializado y distante nos permite mirar una y otra vez, entonces ampliamos y recorremos a nuestro antojo esa representación. El tiempo en la imagen es nuestro y ese dominio nos hace dueños de la historia contenida que vamos adaptando a conveniencia a esta otra realidad de la comunicación a distancia.

Hacia una lectura de la imagen corpórea

Sabemos que la sobreexposición de imágenes temáticas en red llega a causar un aplanamiento en su capacidad estimuladora, una desensibilización del espectador que lentamente alimenta la indiferencia. Esta repetición reitera el mensaje, lleva al cansancio visual y hace disminuir nuestra capacidad de respuesta. Para que esto se minimice se necesitan imágenes más potentes, fotografías que estimulen nuevas sensaciones y emociones, se necesita una gran espesura simbólica y, es precisamente esta carga, lo que nos aproxima al cuerpo desde lo visual como territorio mil veces recorrido en toda su extensión.

La representación fotográfica del cuerpo, nos asalta en cada visita al móvil, el libro

o los carteles. En ellos, esa imagen nos invade entregada a Eros, a Tánatos, Bía o Némesis, otras veces se nos presenta como contenedor del alma y, en otras, como vacío; sólo carne y desecho, sin embargo, independientemente de ello, nos enfrenta con lo fotografiado: esa supuesta huella de lo que existió. Entonces, debemos hurgar en ese pasado de la imagen fotográfica.

La fotografía, resumida en su temporalidad el noema barthesiano¹ del *eso ha sido* o en su naturaleza de índice de la existencia de lo fotografiado² lentamente ha sido desplazada por la traducción numérica de la fotografía digital,³ de modo que esa representación primaria de los cuerpos que entendemos como presencia de lo ausente, convierte lo que *ha sido* en una duda ¿será una ficción? Esa inmaterialidad nos hace ver el cuerpo como algo sin un pasado cierto y, con ello, hemos perdido gran parte de nuestra capacidad de asombro ante su presencia en cualquiera de las manifestaciones a la que hacemos referencia. Tal vez ya no es un cuerpo creíble en el que la belleza o el dolor son comprendidos de la misma manera en que lo era a mediados del siglo pasado.

La lectura de la fotografía ha cambiado al mismo ritmo del desarrollo tecnológico, esto, a su vez, ha modificado seriamente las posibilidades de difusión y transformación de las imágenes en el mundo interconectado en el que gran parte de la información se produce a través de la inmaterialidad. Luego, nuestra visión del cuerpo está ahora más condicionada por los dinámicos ámbitos de difusión y recepción para los cuales no hemos sido lo suficientemente educados. Tal limitación nos impide comprender

la diferencia visual entre las narrativas del cuerpo desde el cine, el video o la fotografía. Como sabemos, en los dos primeros mostrados como linealidad temporal, mientras que la fotografía se muestra como un tiempo coagulado⁴. En esta última, está detenido y silente ante nosotros, pero a la vez está ausente.

En los cuerpos fotografiados no hay músculos que hagan materia para la movilidad, en ellos no solo se sacrifica la posibilidad de la caricia sino también la desaparición. Tal vez para muchos, las heridas en la fotografía no significan dolor en sí mismas. Hay algo en su presentación que, nos ubica fuera de esa realidad y nos refleja invencibles, nos presenta inmunes mientras miramos al otro. No obstante, acontecimientos mundiales como la pandemia nos han marcado la pista de aterrizaje, su efecto igualador respecto a la fragilidad del cuerpo nos obliga a detener el vuelo y reescribir nuestras ideas sobre la existencia. La supervivencia de cientos de miles de individuos conectados a electro-ventiladores sin distinción de raza, credo o posición social, nos lleva a entender los límites espaciales entre los cuerpos y a dudar del roce, la caricia, el beso o el sexo. Esos límites también se resumen en el espacio de vida mostrado en la fotografía que nos invade desde los dispositivos. El espacio visual y el geográfico han difuminado sus fronteras para convertirse en uno solo ahora resumido en un *display* en el que los seres son más pequeños, más biplanos; son cuerpos que se hacen a la vez ubicuos, expandibles, transferibles, fragmentables, deseables o desechables.

El cuerpo del mercado

El cuerpo es el modelo de la tecnología o el arte y, la fotografía, es la forma

¹Cfr. Barthes, Roland. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*.

²Cfr. Dubois, Phillippe. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*.

³Cfr. Concha, J. (2011). *La desmaterialización fotográfica*.

⁴Cfr. Lizarazo, Diego. (2012). "Hermenéutica de las imágenes y estética de la mirada". En: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3Vh9CMcdY>

de registrar y difundir cada avance. Como sabemos esta se desarrolló en el momento en el que la estructura que nos sustenta transformaba su capacidad de trabajo en el marco de una gigantesca industrialización, de modo que encontró el ambiente ideal para la reflexión en torno a nuestras limitaciones corpóreas, así como a la expansión del registro de los conflictos bélicos y transformaciones sociales en las que se manifestaba nuestra fragilidad. La imagen como huella de la realidad se convirtió en el medio en el que el cuerpo era mostrado ya sea como advenimiento de la vida, como vitrina de la vanidad, como denuncia de las injusticias sociales u objeto carnal en la imagen prohibida que contrastaba con el morbo de los monstruos de circo.

Lentamente nos acostumbramos a nuestra propia devoración como miembros de una manada de lobos que utiliza sus ojos como fauces. La fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX (Imagen 2), lanzaba la verdad a los ojos de los incrédulos, de este modo oponía los cuerpos rozagantes en la moda o la pornografía como patrones que dinamizaron una industria de la belleza a la vez que exhibía como cuerpos raros a esclavos, indígenas, siameses. Toda suerte de seres extraños se convirtió en mercancía tenebrosa que habitaba la historia de los miedos infantiles.



Imagen 2. Century Flashlight Photographers.

Tal vez, estos cuerpos se convirtieron en un adelanto de lo que sería nuestro futuro como consumidores visuales. Al parecer,

las atracciones circenses han cambiado de espacio. Se pretende la unicidad como un diferenciador de la gran masa a través de la representación de lo inusual; sin embargo, encontrar esa individualidad se hace más cuesta arriba en la uniformidad de las redes sociales.

La idea del éxito por parte de un sin número de productores visuales está en parte sustentada por la necesidad de lo fenomenal y lo impactante, todo aquello que les ayude a ser vistos entre miles y para ello son importantes las narrativas del cuerpo, ya sea según los patrones del mercado que han marcado sus estándares de lo bello y lo deseable a partir de una superficie vendible y modificable como paradigma de perfección, o si, por el contrario, se trata del cuerpo transgredido y violentado como consecuencia de la guerra, las migraciones forzadas, el hambre o el racismo. Las imágenes de estas dos formas tan distintas de mostrar la corporeidad han llevado a miles de millones de seres humanos a convertirse en competidores tras la meta de mover los contadores de visitas y seguidores que les permita tener su efímero paso por la historia y, con ello, una individualidad momentánea.

Por lo antes planteado, podemos pensar que nos debatimos entre el cuerpo tonificado y tecnificado y los que se convierten en banderas de resistencia y justicia. Nos debatimos entre el cuerpo como soporte de la moda y los cuerpos famélicos de quienes ruegan la ayuda de cualquiera mientras yacen tendidos en las camas de refugios y campamentos. En el marco de estas fronteras corpóreas, toman sentido los conceptos de obesidad, anorexia, víctima o contrahecho, cuyas representaciones escapan a los proporcionados modelos del mercado que cada vez ganan más terreno en los espacios virtuales.

Luego, ya sea desde la frivolidad o desde la necesaria búsqueda de justicia social, la fotografía sustrae al cuerpo de esa

vorágine de imágenes que nos rodean para otorgarle cierta identidad, así que deja de ser solo imagen para convertirse en forma a la que se le asigna una historia, deja de ser una abstracción para convertirse en un nuevo núcleo de palabras e ideas adosadas como comentarios que ahora tienen un soporte visual. Ese cuerpo que ahora vemos puede ser él, ella o ello; puede ser ese, esa o eso y, aun cuando está compuesto de códigos binarios, deja de ser simplemente una cifra.

La construcción del mensaje

El cuerpo fotografiado también puede ser un recordatorio de los límites de la maldad, pues esta imagen que engancha al espectador denota con fuerza las manifestaciones violentas de la conducta humana. Como hemos planteado antes, algunas veces se intenta hacer de ella algo cotidiano que anule el asombro en el espectador. En estos casos, se corre el peligro de normalizar la violencia en el tratamiento del cuerpo como mensaje, como hemos podido ver en imágenes de Ruanda, Burundi, Nicaragua, México, Colombia, Venezuela o Siria y es de allí que el dolor da paso lentamente a la comparación con otras que le han antecedido y que habitan en la memoria colectiva. La fotografía entonces comienza a ser silente porque los gritos no pueden mostrarse, ellos no pertenecen a la naturaleza de la fotografía, sino a las ausencias que la complementan. Demás está decir que esto solo lo comprendemos cuando la imagen nos toca como lectores actantes. (Imagen 3)



Imagen 3. Fuente: Últimas noticias.

Como es de suponerse, la identificación del cuerpo fotografiado ubica geográfica y políticamente al espectador, por lo cual una de las estrategias más utilizadas en los medios de comunicación y en los espacios estéticos, es el uso de los planos cerrados que convierten el cuerpo en un paisaje de desestructuración de la carne, es entonces una evidencia despersonalizada que deviene en un extracto del colectivo y activa los recuerdos de todos ya que no son asignados de manera particular a ningún protagonista ante la ausencia del rostro o de marcas identitarias.

El fotógrafo deja al texto adjunto, la función de código escritural que sugiere o indica la identificación del fotografiado. El acercamiento descontextualizado es un signo de admiración en el discurso. Ergo, desde la fotografía, no solo se coloca al espectador en un espacio, sino a una distancia determinada según las intenciones narrativas. Quienes asesoran al poder saben que esa realidad tan fuerte se convertirá en una motivación de gran fuerza a la que ningún fotógrafo será indiferente, con lo cual algunos se convierten en vehículos de propaganda gratuita para sus intereses⁵. El poder practica el ocultamiento, el efecto bóveda en el que sistematiza su inventario y sus taxonomías en las que ubica, identifica,

⁵“Ante la presentación del cuerpo del otro como resultado de la muerte o el sometimiento, este se convierte en instrumento político, un cuerpo al servicio de la ideología pasa de ser sujeto a objeto y de objeto a propaganda. Pasa de tener derechos a tener mensajes. Si alguien puede hacerlo imagen, ya se trate de que ese alguien sea Sabrina Morgan con los prisioneros de Abu Ghraib o Fernando Botero quien, utilizando interpretaciones basadas en imágenes de la narcisista, satisface su propio ego llevándolo como obra al museo. Visto de ese modo, la vanidad se expresa desde las fotografías de Abu Ghraib hasta los cadáveres de Aleppo; desde la miseria humana de la guerra hasta la tasación de la obra en la exhibición en los espacios del arte; desde Pablo Escobar como celebridad mediática rodeado de bienes y luego de victimarios, hasta el cadáver del delincuente más buscado. Un claro ejemplo del desbordamiento de esa manera de concebir el cuerpo político la representan los espectáculos propagandísticos del estado islámico”. Prada, Wilson. (2016), p. 19.

enumera, apresa y reprime.

Ese silencio hace creer al otro que puede arriesgar más para construir su identidad corporal⁶.

Otras miradas del cuerpo

En el mundo del arte, el cuerpo no sólo es lienzo, soporte y reconstrucción -como en el performance: el *body art*-, la nueva carne como proyecto evolutivo es el *cyborg*, de modo que se convierte en obra, galería o avatar, según sea la intención del artista. Para problematizar su existencia, su evolución y su obsolescencia como estructura, el creador planifica sistemáticamente la expresión de sus conceptos y, en esa planificación, la fotografía se fortalece como eje visual que permite producir nuevos cuerpos cada vez más complejos o fantasiosos como en los performances de Carolee Schneemann, Ana Mendieta o Esther Ferrer en los años 70'. (Imagen 4)

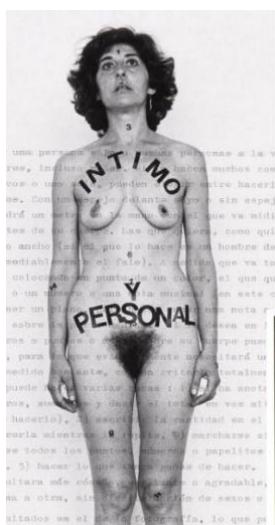


Imagen 4. San Sebastián.
Esther Ferrer, España. 1977

⁶"El diseño del cuerpo en la comunicación audiovisual, por consiguiente, está supeditado a unas estrategias ideológicas determinadas que se apoyan, por una parte, en la gestión del archivo de las imágenes del horror y, por otra, en una conceptualización de control basada en mecanismos de alta visibilidad. Teniendo en cuenta todos estos mecanismos de dominio, se puede establecer una distinción entre lo que puede denominarse macroestructuras en la representación visual del cuerpo y las configuraciones principales del cuerpo surgidas de los escenarios del mal". Romo, Marisol. (2007), p.4.

Otras manifestaciones en este ámbito son los cuerpos fotografiados por artistas ya sea que estén apilados como texturas en el paisaje como en el caso de la obra de Spencer Tunick, fabricados de retazos como en las fotografías de Joel Peter Witkin o que muestren el lento deterioro de la propia carne, como en la obra de Nebreda, cuyas imágenes nos acercan a nuestros miedos más profundos. (Imagen 5)



Imagen 5. El espejo los excrementos
y las quemaduras. Autorretratos.
David Nebreda. España. 1989-90.

Para otros artistas como Sterlac (Imagen 6) u Orlan, la naturalidad del cuerpo se convierte en obstáculo, ellos problematizan la naturaleza y sus tiempos de acción como individuos, por lo cual han reconstruido su estructura corpórea a través de prótesis e implantes. El primero afecta su acción mecánica con la adición de prótesis altamente tecnificadas capaces de conectar el organismo con la máquina para convertirse en *cyborg*, mientras, la segunda, reconstruye quirúrgicamente su cuerpo para implantar objetos que redefinen sus rasgos de manera muy marcada, esta artista se opone a los cánones de belleza a través de la trasgresión extrema de lo natural. En ambos, es importante el uso de la fotografía como registro de la transformación que acompaña y difunde

la nueva apariencia como cuerpo-obra para darle permanencia y se abre una importante ruta para la documentación secuencial de experiencias estéticas sobre y desde el cuerpo.

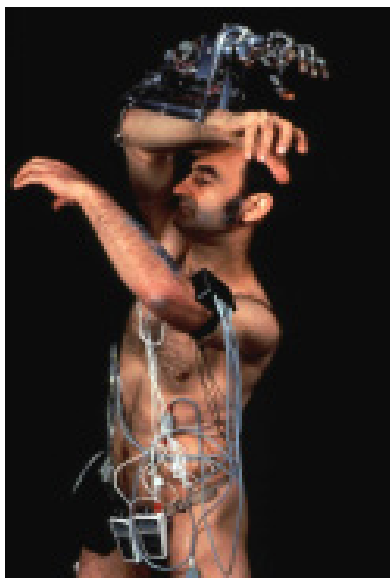


Imagen 6. Third Hand. Stelarc. 1980.

El cuerpo desmaterializado

La virtualidad de la red abre una ventana para la comunicación y el desarrollo cultural, pero también para venderse o exhibirse desde el supuesto anonimato que se esconde tras la figura del avatar. Este es ahora el cuerpo traducido, uno que no es huella y que es visto desde mil lugares que la miniaturización del dispositivo de captura ha colonizado como espacios impensables.

El avatar es la forma no material de cuerpo que desean los usuarios de red. Un cuerpo construido de retazos que se identifican en la irrealidad del fluido virtual y, sobre él, escogen o construyen el género que les abrirá las puertas de determinados grupos sociales, de tal modo que, en su búsqueda de identidad, han encontrado su armario de máscaras y pieles que los hacen política y socialmente aceptables tal como podemos encontrar en imágenes corpóreas como Lil Miquela (Imagen 7) o Inma Gram -dos influencers creadas en

su totalidad por algoritmos-. ¿Se trata de una negación del cuerpo que miro? La respuesta, tal como nos dicen Gómez y Antonietti: “(...) ese cuerpo virtual, no es un cuerpo orgánico en el orden de lo biológico, sino un cuerpo como efecto del lenguaje en el que se anudan lo imaginario, simbólico y real”⁷.

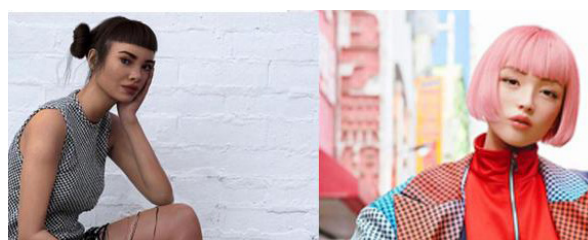


Imagen 7. Lil Miquela. Influencer Robot.

Los cuerpos están allí virtuales o no, tal vez nunca hacemos inventario de ellos, pero si nos detenemos a categorizar sus formas, sus relaciones con la sociedad, así como con la religión, la política o la guerra; nos encontramos un sinfín de aristas que nos permiten ver desde la fotografía como esta estructura que nos sostiene ha sido documentada, manipulada o sublimada a lo largo de casi 200 años de historia. Lentamente el cuerpo está perdiendo su carácter de vehículo del alma, que dominó gran parte de la historia humana para presentarse en la postmodernidad como una masa moldeable y vendible.

Un cuerpo que deviene en premio o detritus de guerra; esta estructura que nos sostiene y nos permite la supervivencia se convierte en una propiedad transferible al vencedor. En fin, existen cuerpos convertidos en pancartas políticas que nos muestran las huellas de los perdigones, hay los que narran sus evoluciones quirúrgicas y los que ceden ante el hambre; todos ellos habitan nuestros ojos y nuestra memoria.

⁷GÓMEZ, Alejandro y ANTONIETTI, Andrea. (1919). *Cuerpo Virtual-Cuerpo Real en la Virtualización de las Organizaciones*. s/p.

Referencias Bibliográficas

BARTHES, Roland. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós Comunicación.

CONCHA, José. (2011). *La desmaterialización fotográfica*. Chile: Metales Pesados.

Dubois, Phillippe. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós comunicación.

GÓMEZ, Alejandro y ANTONIETTI, Andrea. (2019). "Cuerpo Virtual-Cuerpo Real en la Virtualización de las Organizaciones". En: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/aifp/article/view/20763> (Recuperado el 02 de octubre de 2020. Hora: 10:00am).

LIZARAZO, Diego. (2012). "Hermenéutica de las imágenes y estética de la mirada." En: <https://www.youtube.com/watch?v=gy3Vh9CMcdY> (Recuperado el 20 de mayo de 2020. Hora: 4:00pm)

OLAYA, V. y HERRERA, M. "Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes". En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5857396.pdf> (Recuperado el 12 de agosto de 2019. Hora: 7:00pm)

PRADA, Wilson. (2015). *Miradas ajenas: una introducción a la crítica de la obra fotográfica*. Venezuela: Ediciones Prada Escuela de Fotografía.

ROMO, Marisol. (2007). "Diseño del cuerpo y escenarios del mal". En: <https://www.solromo.com/articulos/8-fotografia/92-diseno-del-cuerpo-y-escenarios-del-mal> (Recuperado el 29 de febrero de 2020. Hora: 11:00pm)

Wilson Prada

Fotógrafo, biólogo, docente y comunicador social. Investigador, articulista y conferencista en el área de la Cultura Visual, además de Profesor de los talleres de Lenguaje fotográfico, Ensayo, Estética y Crítica fotográfica en Prada Escuela de fotografía, de la cual es fundador. Profesor invitado de distintas escuelas de fotografía en Venezuela. Autor de los libros *Miradas ajenas* y *Hacia una lectura de la fotografía*, además es coautor del libro *La diversidad de la mirada. Reflexiones sobre fotografía y cultura visual*. Ha participado en foros y conversatorios en Colombia, Chile, Brasil, Ecuador, Cuba, España y Estados Unidos. Ha sido curador de exposiciones individuales, así como de 11 muestras colectivas. Fue Profesor en la Universidad Bicentennial de Aragua, Universidad Arturo Michelena y Universidad Católica Cecilio Acosta.

Contacto: wilsonprada1958@gmail.com





INVITADOS ESPECIALES

Esta sección está encabezada por una selección musical y poética que devela la obra musical de Andrés Levell, compositor y músico venezolano, (Premio Schnoegass de Composición en la X edición del Concurso Nacional “El Piano Venezolano 2020”, Premio a la mejor música en el XVI Festival de Cine Venezolano 2020), su magistral composición musical es por primera vez publicada en una editorial digital en el presente número, el canal de youtube de la Revista Actual, aloja entre otros audiovisuales, tres piezas musicales de su obra: **La quema de la Bestia (2019)**.

Entre nuestros invitados especiales se encuentra también el poeta venezolano Rafael Cadenas, (Premio Nacional de Literatura de Venezuela, 1985, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 2009, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2018). El poeta escribió especialmente para la Revista Actual **Tres Nociones Elementales sobre el Cuerpo**, y recopiló una serie de **Dichos Inéditos** en torno a dicho tema, a los que hemos dedicado una Sala Especial de Poesía, denominada: **Dichos (Inéditos) 2019-2020 (...)**.

Contamos con la participación de Rowena Hill, poeta y traductora inglesa radicada en Venezuela, (obtuvo en 2004 la 1ra mención en el I Premio universitario de literatura de la Universidad Simón Bolívar, USB), autora de **Planta Baja del Cerebro**, (2011) y **No es tarde para alabar**, (2012), entre otras importantes obras. Residenciada en Mérida y muy querida por nuestra Universidad, tanto por su labor literaria como docente; Rowena Hill, ha realizado una selección poética alusiva al cuerpo y dedicada especialmente a la **decrepitud**.

Por último el poeta, narrador y antólogo venezolano radicado en México, Fedosy Santaella, (Premio Internacional Ciudad de Barbastro de Novela Corta, 2016, en 2010 estuvo entre los diez finalistas del Premio Cosecha Eñe de España. En 2013 ganó el Concurso de Cuentos del diario El Nacional, y ese mismo año quedó entre los nueve finalistas del Premio Herralde de novela). Ha realizado una selección de poemas alusivos al cuerpo entre sus varias obras publicadas, además de escribir el texto introductorio de la Sala de Poesía: **Sobre el temblor abisal**.







(Obra Musical de *La Quema de la Bestia*.)

Vigésima tercera danza: Cuerpo-Prótesis-Contemporánea

por Andrés Levell

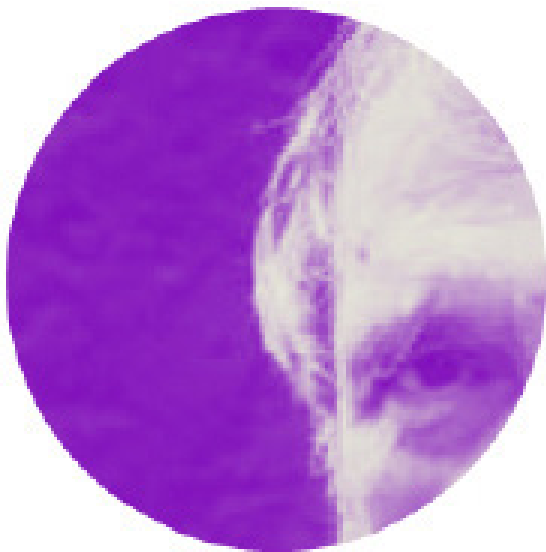
LA QUEMA DE LA BESTIA ●●● Escuchar Pieza 🎵

La quema de *La Bestia* es un ciclo de treinta improvisaciones grabadas entre 2009 y 2010, organizadas en tres álbumes a modo de tríptico. La *Primera parte* consta de diez piezas para piano solo, la *Segunda parte* de once piezas para piano preparado y la *Tercera parte* de nueve piezas para *lyra* diti-rám-bica. Se ha realizado especialmente para la Revista Actual una selección de tres piezas alusivas al *Cuerpo*.

Al tratarse de un encordado de piano, despojado de toda la maquinaria, asis-timos a la separación definitiva del cuerpo enfermo y el cuerpo-máquina de la *Primera y Segunda parte*. El encordado, que es la parte interior, el alma del piano, ha quedado liberada; ya no está oculta dentro de la caja de su cuerpo resonante. El alma del piano, al expandirse a un espacio mucho más am-plo, se encuentra con un cuerpo elemental y primigenio, un cuerpo sutil. La *Tercera parte* observa a *La Bestia* desde esta nueva realidad, observa su transformación. Acá, *La Bestia* es un ángel condenado a caer continuamen-te, pero, también, es la rebelión de ese ángel convertido, ahora, en demo-nio. Acá, *La Bestia* es una crisálida de la que surge una mariposa nocturna. *La Bestia* es esa fuerza inmanente que enciende el fuego de oscuros diti-rambos, *La Bestia* es una serpiente emplumada que muere y vuelve a la vida, *La Bestia* es un monstruo inmaterial, invisible, en transición.

La pieza *Vigésimo octavo ditirambo* transforma las cuerdas de la *lyra diti-rámbica* en tambores que traspasan las realidades en medio de una danza catártica ritual. Acá, el cuerpo es atravesado por impulsos invisibles, arras-trado al trance por una avalancha de energías densas y telúricas. Es una danza de cavernas, de fuego ancestral y numinoso; la bestia dionisiaca.

Nota: El piano tocado en la *Primera y Segunda parte*, es un piano viejo, en lo que los puristas llaman *muy mal estado*. Con teclas que no funcionan, cuer-das desafinadas, mecanismos internos rotos, ruidosos, artefacto magnífico de una extrañeza casi mística, que se desarma a medida que suena. En esta *Primera parte*, el piano representa un cuerpo enfermo. Los ruidos que ema-nan de él parecen ataques de tos, ronquidos inesperados y desagradables, incluso sonidos de articulaciones dañadas. Se intentó captar con la graba-ción, en la medida de lo posible, la mayoría de los ruidos generados no sólo por el piano mismo, sino también de los ruidos de pedales oxidados, de los dedos y palmas (a veces brazos, codos, cabeza, etcétera) sobre las teclas y cuerdas. Más enfático aún, este criterio, en el caso de la *Segunda parte*, con *piano preparado*, donde el sonido de los objetos y dispositivos sobre las cuerdas generan una cantidad de sonidos que conforman la base estética y conceptual fundamental de esta *Segunda parte*, en la que se trabajan imá-genes de prótesis, o bien de mecanismos, herramientas que se superponen al cuerpo, virus, infecciones, descuartizamientos rituales. En la *Tercera parte* Las cuerdas fueron tocadas con los dedos, manos y uñas, además de baquetas de madera, metal y piedras de diversos tamaños y texturas. La grabación es lo más fiel posible a las tomas originales, agregando durante la *masterización* sólo reverberación adicional. Todas las piezas fueron gra-badas de una sola toma, no hay superposiciones, ni ediciones, ni mezcla. Todas las piezas fueron improvisadas. Grabadas en el Estudio *La Retorta*, en Mayo 2009 (*Primera y Segunda parte*) y Estudio *Cúpula Pecaya* en Marzo 2010 (*Tercera parte*) por Akanis ALP.





Nociones Elementales III

por Rafael Cadenas

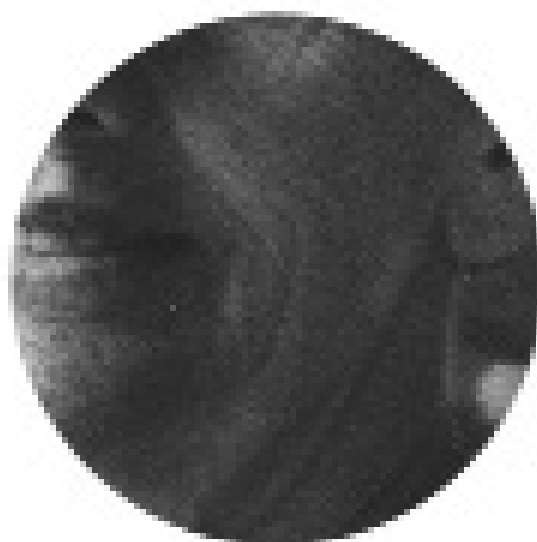
NOCIONES ELEMENTALES III ●●●

Hace tiempo, no sé precisar desde cuándo, presenciamos protestas de mujeres ante malos tratos de que son víctimas por parte de la pareja. Este movimiento tiene lugar solo en países con gobiernos democráticos, en los de dictaduras totalitarias son inconcebibles. Por eso siempre reitero la necesidad de defender la democracia, la forma más civilizada de convivencia, a pesar de sus fallas, porque es mejorable, afirmación que ya es un lugar común, al que ha conducido la evidencia. *Democracia o barbarie* se titula un libro de Fernando Mires que resume lo que trato de decir.

Carl Jaspers, tal vez el pensador que más la defendió, proponía un cambio de mentalidad en los ciudadanos; hasta usaba la palabra conversión en tal sentido, pero su exigencia en favor de la democracia tenía no solo carácter político, sino moral, lo que no se ha cumplido como lo deseaba. También había en él dos temores: una guerra atómica y un totalitarismo mundial que aniquilaría la esencia del hombre.

La concepción de Jaspers es muy compleja para poder exponerla en estas breves líneas. Baste esta vez con señalar su empeño infatigable en la defensa de otras causas también dignas, a tal punto que no tuvieron efectividad e incluso fue acusado de idealista, pues planteaba una regeneración total.

Caracas, Noviembre-Diciembre de 2020





de *Marea tardía*, 2019

Elemento Agua

por Rowena Hill

ELEMENTO AGUA ●●●

I

El río en la tarde tibia
¿es retrato de una dimensión
oculta de mi cuerpo?
En las cascadas la sangre fluye rauda
recobrando el ritmo de otros años;
más abajo se desliza partiéndose
en torno a rocas y ramas caídas
como los vasos del cerebro
que busca iluminaciones;
en los remansos pinta el sueño.

II

La corriente blanca fría
atraviesa mis linderos
penetra por mis poros,
en el ímpetu

en el calor de mi cuerpo
agua y sangre se vuelven
una sola cosa
vena de la tierra.

III

Sángrenme les ruego,
corten mi brazo derecho
atándolo para que la actividad febril
cese y la fuerza que llevaba
mane rociando de rojo la tierra
y me deje pálida y floja
sin compromiso con el deseo.





(De *El barco invisible*. Oscar Todtmann editores. 2020)

La política de la acnestis

por Fedosy Santaella



LA POLÍTICA DE LA ACNESTIS ●●●

Este círculo virtuoso, amoroso, de la incapacidad.
Esta garra limada de cazador,
domesticada en rasguño necesario, casi caricia.
Este ver lo que no podemos ver,
este tocar lo que no podemos tocar.
Este mi alcanzar de ti, este tu alcanzar de mí.
Este saciarnos como bestias de aguas lejanas.
Este matar de hormigas antediluvianas.
Este gesto que nos retrocede al origen.
Porque sí, hemos logrado mucho con la silla o la pared
(sobre todo si aventaja en lo rugoso),
y es posible, claro que es posible,
pero viéndolo bien, siempre nos sentimos

tan ridículos y, sobre todo,
tan solos.



CUERPO SOCIAL

En esta sección el cuerpo es abordado como entidad social y receptáculo de resistencias, como sistema dinámico de relaciones y percepciones. Tres ensayistas exponen nociones asociadas al hombre como ser *sensible* y al individuo como ente sujeto a condiciones sociales complejas, en las que el cuerpo es transformado y aprehendido como indicio de resonancias. Ricardo Gil Otaiza, Elizabeth Marín y Arelys Rondón se encargan de afrontar y bosquejar, cada uno desde su línea de investigación y su concepción del cuerpo en sociedad, ese fenómeno sensible e individual, crítico y colectivo, que enmarca a todo cuerpo/sujeto. Hemos incorporado la perspectiva rousseauiana en este espacio, porque la naturaleza, en general, del hombre, -para el filósofo francés- puede empezar a ser contada desde sí mismo y desde su conciencia corporal.



Un arte de vivir

Ricardo M. Gil Otaiza

RESUMEN

Desde el género ensayístico se ahonda en la noción del cuerpo como lenguaje universal, así como desde su articulación e interacción consigo mismo y con los otros (el todo y las partes), lo que permite una visión integral de la persona como individuo y como sociedad, que vaya más allá de lo biológico y utilitario (cosificación de la condición humana) para adentrarse en el terreno de la Ética. Se plantea así, bajo la concepción moriniana del pensamiento complejo, un arte de vivir, que busca la conjunción de principios y de valores que conduzcan a la hominización del ser y a la conquista de un mundo mejor, en el que sea posible la paz, el desarme y la misericordia como piezas claves para la construcción de la verdadera vida.

Palabras Clave: Cuerpo, arte de vivir, ética.

ABSTRACT

From the essayist genre, the notion of the body as a universal language is deepened, as well as its articulation and interaction with itself and with others (the whole and the parts), which allows for an integral vision of the person as an individual and as a society, going beyond the biological and utilitarian (reification of the human condition) to enter the field of Ethics. Thus, under the morinian conception of complex thought, an art of living is proposed, which seeks the conjunction of principles and values that lead to the hominization of the being and the conquest of a better world, in which peace, disarmament and mercy are possible as key pieces for the construction of true life.

Keywords: Body, art of living, ethics.

UN ARTE DE VIVIR

*“La reforma de la vida es, en primer lugar,
la conquista de un arte de vivir.”*

Edgar Morin.

*La Vía. Para el futuro de la humanidad*¹

A mi esposa e hijas

Todos nuestros actos están determinados por una ética; incluso aquellos que contradicen su noción en nuestras vidas. Así como lo es en lo individual, en lo atinente a mi persona, resulta también esencial en los otros, es decir, en lo social. Desde muy niños se nos inculcan valores y esa introyección deberá darse en la medida en que busquemos asirlos, hundirlos en lo más profundo de nuestro ser, asimilarlos en nuestras vidas como lo hacemos con el oxígeno que respiramos o con los alimentos que ingerimos. Ahora bien, ese hiato que se abre entre la persona que conoce los valores, pero no los ha internalizado en lo más recóndito de sí, es la diferencia entre la ética como mera abstracción intelectual (aquella que es colgada en pancartas y vallas que rezan unos principios y unos valores que nadie cumple) y el ethos, como forma de entender y de vivir una vida signada por el respeto y la solidaridad con el otro.

Con ethos se quiere decir otra cosa: no, en primer término, una doctrina o un sistema, sino la interna actitud fundamental, moral y ética de un hombre que se rige de acuerdo con determinadas normas y reglas cuyo criterio es la conciencia, es decir, una actitud fundamental que en el fondo determina todo su comportamiento. Y a favor de este ethos vale la pena preguntarse: ¿Qué es lo que realmente ha de determinar mi actitud ética fundamental?²

Es por ello, que podemos tener existencias perfectamente ancladas a un arte de vivir, o simplemente deambular en los espacios íntimos y sociales como si hubiésemos sido puestos sobre este planeta (o emergido de él, como creemos algunos), sólo para satisfacer a ultranza hasta el último de nuestros caprichos, independientemente de si nos llevamos a todos por delante. La conjunción de esto se entenderá así como la resultante exponencial de un comportamiento individual, que se hace compartido, y que marcará la diferencia entre un colectivo sano, armonioso, en un equilibrio casi osmótico, y una sociedad enferma de odio y de arbitrariedad, en la que cada cual deberá salvar su pellejo a costa de los otros.

Para que toda esta noción tenga un sentido y una lógica no bastará sólo con el deseo y con el propósito de enmienda, como lo plantean algunas religiones, sino que deberá darse un auténtico salto cualitativo que busque transformar nuestras vidas a lo interno (persona, familia y entorno), y que esto se multiplique hasta hacerse parte de nuestra manera de entender lo que soy, y lo que implican los demás en mi cotidianidad. Mi existencia sin la asunción de la alteridad, es una gran mentira. Se requiere entonces que la concepción del yo se erija también en un nosotros, y así de esta manera podamos comprender lo que significa la vida en sociedad, en conjunto, en la que cada cual sea interdependiente, sin que esto implique esclavitud, sumisión o vicio.

La concepción del yo que interactúa con los otros en esa dinámica que se hace en sí misma un arte (el de la vida), parte desde un cuerpo orquestado bajo una visión integradora, que busque articular lo disjunto (visión simplista del Ser) hasta alcanzar una auténtica interrelación entre sus partes. La visión simplista de la existencia se conjuga de tal manera en nuestra mente, que terminamos por creer

¹Morin, Edgar. (2011). *La Vía. Para el futuro de la humanidad*, p. 247.

²Küng, Hans. (2002). *¿Por qué una ética mundial?*, p. 27.

que somos un conjunto de órganos que forman sistemas, y la suma de éstos trae consigo un cuerpo. Es decir, una noción fragmentaria de nosotros mismos, al no comprender la necesaria articulación e interdependencia que existe entre cada parte constitutiva de ese todo, y de la existencia misma. Este pensamiento disjunto implica el que olvidemos que como personas nos interrelacionamos entre nosotros y con el mundo, hasta el punto de establecerse una real interdependencia que hace posible eso que llamamos vida. No somos solo un cuerpo colocado sobre un planeta, sino la trama posible de dimensiones, que por inasibles (algunas de ellas) no dejan de ser reales.

De los antiguos nos llega la noción de mente, cuerpo y espíritu, ampliada al medioambiente (y al universo): como ese gran contexto en el que nos movemos y nos realizamos como especie, entre las otras especies. El cuerpo humano (también el de los animales y el de las plantas) es la resultante de la inter-retroacción de diversas variables, sin cuya actuación sería inviable la existencia, y esta conciencia de nosotros (y de lo que nos rodea) nos hace responsables en lo personal y frente a la sociedad.

La irrupción del Covid-19 nos lleva a la necesaria reflexión ontológica de seres con un cuerpo articulado e interrelacionado (a lo interno y hacia el mundo), en medio de una compleja urdimbre de circunstancias que trae consigo la certeza de ser imágenes especulares de los otros porque formamos parte de una misma humanidad. En otras palabras: somos un cuerpo humano conjuntando con el de las otras especies, sin cuya interacción sería incomprensible (e imposible) la dinámica biológica dada desde siempre.

El cuerpo, visto así, pasa entonces a ser parte y todo de una nueva noción antropológica, en la que como humanos ya

no estamos en el centro de la existencia, sino una realidad necesaria dentro de un equilibrio planetario en el que todos somos importantes. Ergo, el juego incomprensible e infinito que es la vida en todas sus expresiones y formas.

El siguiente texto tiene como objetivo fundamental indagar, desde el género ensayístico, en la noción del cuerpo como lenguaje universal, así como desde su articulación e interacción con el mundo de relaciones, lo que permita una visión integral de la persona que trascienda lo meramente biológico para adentrarse en la Ética. Para ello, y tomándose como herramienta epistémica el pensamiento complejo, se plantea un arte de vivir, que conduzca a la denominada hominización del ser como posible camino para la conquista de un mundo mejor.

El cuerpo como lenguaje universal

Desde el inicio de los tiempos el hombre y la mujer han buscado maneras efectivas de establecer contacto unos con otros, y esto conformó desde entonces su mundo de relaciones. No obstante, no sólo el lenguaje verbalizado ha sido la única herramienta de contacto, sino que el cuerpo se hace lenguaje también y expresa así emociones, estados de ánimo, espiritualidad y arte. Independientemente de la cultura de los pueblos, de las regiones planetarias y de los tiempos vividos, hay expresiones corporales universales, que establecen entre las personas una comunicación efectiva, aunque no se puedan entender por medio de las palabras. La negación mediante un giro o rotación de la cabeza, es comprendida sin mayores problemas en disímiles contextos; así también la afirmación al mover la cabeza de manera vertical. Indicar algo con el dedo índice implica en casi todos los ámbitos una dirección determinada, así como también el señalar a un objeto. El cruzarse de

brazos significa en diversos lugares de la tierra el cerrarse a establecer contacto, el negarse a aceptar una determinada situación, o simplemente el no querer aceptarse los argumentos de los otros.

Allan Pease en su obra *El lenguaje del cuerpo*³ estructura de manera organizada y científica la verbalización del cuerpo, y cómo debería ser interpretada a la luz de los tiempos presentes. En este sentido, el autor no sólo busca dar un significado eficaz y útil al lenguaje corporal en el entorno cercano, sino que pretende ahondar de manera importante en los referentes dados al mismo a lo largo del tiempo, y cómo se puede hacer de su comprensión e impronta algo que tenga relevancia y pertinencia en unas relaciones humanas provechosas para todos. Tal vez por ignorancia, o también por la vorágine de los días (que lleva a todos a vivir superficialmente), se dejan pasar cientos de gestos, miradas, poses y señas que emiten deliberadamente o no los interlocutores, perdiéndose (o diluyéndose) la necesidad de establecerse relaciones efectivas, afectivas y profesionales, que estén en consonancia con los deseos e intereses del conjunto.

El cuerpo habla y es a través de su integralidad cómo edificamos nuestro mundo de relaciones, y cómo a su vez construimos un mundo a la medida de todos. El lenguaje corporal ha sido reverenciado siempre. Es más, se podría afirmar sin temor a caer en tremendismos, que el lenguaje corporal es el que en definitiva mueve las grandes relaciones, y a él se debe en buena medida el éxito o el fracaso de muchas empresas humanas. Si bien es cierto que desde el ángulo de lo filosófico, de lo teológico y de lo epistémico, el ser humano es la confluencia perfecta de lo intelectual y lo espiritual, no es menos cierto también

que es a través del cuerpo cómo esas dimensiones sutiles anidan y se hacen evidentes y sensibles.

La vida se expresa a través del arte del cuerpo (y su verbo hecho piel) y el lenguaje del cuerpo se hace vida al representarla en sus más recónditos intersticios. Este binomio, comprendido en su más amplia gnoseología desde antiguo, enriquece al ser humano y también lo hominiza (ergo, lo hace más humano), ya que lo acerca al ideal planteado desde siempre. No en vano el gran teatro de la vida, immortalizado por William Shakespeare, entre muchos otros grandes autores, nos permite recordar que la corporeidad y un arte de vida son inmanentes en su esencia: se unen, se separan, se repelen, pero también se necesitan en toda su experiencia humana y espiritual.

Un arte de vivir

Un nuevo orden civilizatorio requiere de un arte de vivir, y éste requiere a su vez de una ética mundial (o *ethos* global, como lo plantea el propio Küng)⁴:

Por   tica mundial entendemos un consenso básico sobre una serie de valores vinculantes, criterios inamovibles y actitudes básicas personales. Sin semejante consenso ético de principio, toda comunidad se ve, tarde o temprano, amenazada por el caos o la dictadura y los individuos por la angustia.⁵

La   tica, asumida como *ethos*, trae consigo la noción del yo y del nosotros, y de cómo articulamos todo esto para “vivir la vida en vez de correr tras ella.”⁶

⁴K  ng, Hans. *Op. Cit.*, p.27.

⁵K  ng, Hans y Karl-Josef Kuschel (*Editores*). (1994). *Hacia una   tica mundial. Declaración del Parlamento de las religiones del mundo*, p.23.

³Pease, Allan. (2006). *El lenguaje del cuerpo*, p. 416.

Vivir la vida es sabernos parte y todo de un cuerpo que se comprende a sí mismo y a su vez como una totalidad abierta al mundo, a las similitudes y a las diferencias con los otros, a la empatía por el dolor y el percance del otro; es la necesidad de formar parte de una humanidad que sufre en su integralidad y en su individualidad. En otras palabras: la ambivalencia y la complejidad de lo humano. “El arte difícil y necesario de vivir comporta una navegación permanente, aleatoria como todo arte, bajo la doble protección antagonista de la razón y de la pasión.”⁷ El cuerpo es en sí mismo receptáculo y emisor de humanidad; sin él somos la nada disuelta en la noche de los tiempos. El cuerpo nos conecta con el mundo físico y con el nuestro (el intrínseco, el que subyace en nosotros), desde cuya atalaya asumimos nuestra condición de intérpretes de la realidad. La visión disjunta de nuestro cuerpo atomiza a la vez nuestra noción de realidad, desarticulando la posibilidad de erigirnos en hacedores permanentes de civilidad, de punto de encuentro, de amalgama de todo aquello que nos hominiza. “La prosecución de la hominización debe concebirse como el desarrollo de nuestras potencialidades psíquicas, espirituales, éticas, culturales y sociales.”⁸ En todo caso, la importancia de la hominización (que aún se sigue dando), estriba en que “es capital para la educación de la condición humana.”⁹ Un arte de vivir sustentaría nuestro actuar sobre la base de las virtudes, deslastrándolo de los condicionantes del mundo moderno (economía, tecnociencia y desarrollo, entre otros), que hacen de nuestra existencia un pesado fardo a superar cada día, y nos impide el disfrute de la esencialidad del vivir acorde con el

entorno (familiar, social y ecológico). Un arte de vivir es el ethos fundamentado en la auténtica internalización de principios (y con ellos, de valores), que nos empuja a dejar atrás todo aquello que nos desdibuja como seres llamados a la realización, a la plenitud y a la trascendencia.

En cierta medida la dramática experiencia del Covid-19 ha posibilitado el recobrar “nuestros ritmos vitales”¹⁰, el disfrute de los momentos con nuestra propia interioridad y con la de nuestros seres queridos, así como la comprensión de una existencia que pasa a toda prisa, a causa precisamente de la velocidad que le hemos impreso a nuestros días. El disfrute de nuestro cuerpo articulado de manera perfecta con nuestro yo y con nuestro entorno, es sinónimo de plenitud y de goce, lo que se traduce en una mejor relación con nosotros mismos y con quienes nos acompañan en este incierto viaje planetario. El confinamiento nos ha interpelado como personas y como colectivo, y en ese proceso hemos tenido que reinventarnos. La conquista de un arte de vivir es la conquista de nuestro ser, que clama por su espacio y por su tiempo; es el preludio que nos insta como humanos en medio de un mundo desbocado y que ha perdido su norte.

La visión compleja del cuerpo como receptáculo del Ser, articulado en toda su pluridimensionalidad, nos lleva a replantearnos todo lo que hasta ahora habíamos alcanzado como civilización, para recoger los pasos de una sociedad planetaria cosificada, con un excesivo “afán de lucro y (con) la supremacía de lo cuantitativo.”¹¹ En el ínterin, hemos dejado desperdigados en el camino la espiritualidad, lo inmanente y lo trascendente, la solidaridad, la empatía y el sentido de humanidad. En otras palabras,

⁶Morin, Edgar. *Op. Cit.*, p.249.

⁷*Ibidem.*

⁸Morin, Edgar y Anne Brigitte Kern. (1993). *Tierra-Patria*, p.118.

⁹Morin, Edgar. (2000). *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, p.54.

¹⁰Morin, Edgar. *La Vía. Para... Op. Cit.*, p.249.

¹¹*Ibid.*, p.248.

nos empequeñecemos en nuestra propia condición.

Reflexiones finales

El cuerpo, su interrelación y nuestra responsabilidad ante la vida, son en esencia piezas claves en la articulación de una sociedad más fraterna, en la que los condicionantes del desarrollo (economía, tecnociencia, educación y progreso), no sigan siendo excusas para no contribuir desde nuestra propia realidad con un mundo más justo y comprometido con la vida en todas sus manifestaciones. El cuerpo, como lenguaje universal, se erige así en vaso comunicante con el todo y las partes, de tal forma de que ya nada podrá ser para nosotros ajeno a nuestros propios intereses, porque nos sentimos conjuntados desde nuestras diferencias biológicas y culturales y ganados para la construcción de una realidad global distinta, que palpita en nuestros pechos, y que sus latidos sean también los de todos los que habitamos la biósfera, y cuya resultante no sea otra que la vida en toda la extensión de su significado.

Se hace urgente un arte de vivir que suscite el deseo de emular comportamientos y acciones que nos conduzcan por los senderos de la paz, del desarme, de la misericordia (no como noción religiosa, sino antropológica), lo que podría ser tal vez una utopía, pero también el comienzo de una nueva era en la que las personas nos reconozcamos como humanos, y rehagamos sin rémora los espacios para la verdadera vida, porque, en definitiva “somos una minúscula fracción interior del cosmos, que, a su vez, está en el interior de cada uno de nosotros.”¹²

¿Estamos preparados para el inmenso desafío que implica la reforma de la vida, que conlleva asumir un ethos personal

y global? Es más: ¿queremos hacerla? No estamos seguros. Sin embargo, la indagación en la interioridad del Ser continúa y surgen así nuevas interrogantes.

A manera de Epílogo

Los humanos somos una especie vulnerable, nos rompemos y morimos, es muy fácil hacernos daños físicos, morales y sentimentales, no podemos hacer lo que se nos antoje con los demás, debemos tener cuidado con ellos. La deliberación ética se impone porque somos mortales.¹³

Hans Jonas, conocido filósofo de la ética ecológica, formuló el principio de la responsabilidad en este imperativo ético-ecológico: “Obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de una vida humana auténtica en la Tierra”; o, expresado negativamente: “Obra de tal modo que los efectos de tu acción no sean destructivos para la futura posibilidad de esa vida.”¹⁴

(...) nos sentimos impulsados por la bondad, la solidaridad, la compasión y el amor. Y simultáneamente tenemos en nosotros pulsiones de llamada al egoísmo, la exclusión, la antipatía e incluso el odio. Estamos hechos con estas contradicciones, que nos vienen dadas con la existencia. Antropológicamente se dice que somos al mismo tiempo sapiens y demens, gente de inteligencia y lucidez y junto a eso, gente de rudeza y violencia. Somos el encuentro de las oposiciones.¹⁵

Mérida, 2020.

¹²*Ibid.*, p.167.

¹³Savater, Fernando. (2012). *Ética de urgencia*, p.19.

¹⁴Boff, Leonardo. (2011). *Ecología: grito de la Tierra grito de los pobres*, p.174.

¹⁵Boff, Leonardo. (2012). *El cuidado necesario*, p.84.

Referencias Bibliográficas

BOFF, Leonardo. (2011). *Ecología: grito de la Tierra grito de los pobres*. Madrid: Trotta. (2012). *El cuidado necesario*. Madrid: Trotta.

KÜNG, Hans y Kuschel Karl-Josef (Editores). (1994). *Hacia una ética mundial. Declaraciones del Parlamento de las religiones del mundo*. Madrid: Trotta.

KÜNG Hans. (2002). *¿Por qué una ética mundial?* Barcelona: Herder.

MORIN, Edgar. (2000). *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*. Caracas: UNESCO, Ediciones FACES/UCV y CIPOST.

MORIN, Edgar y KERN Anne Brigitte. (1993). *Tierra-Patria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MORIN, Edgar. (2011). *La Vía. Para el futuro de la humanidad*. Barcelona: PAIDÓS. Estado y Sociedad.

PEASE, Allan. (2006). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

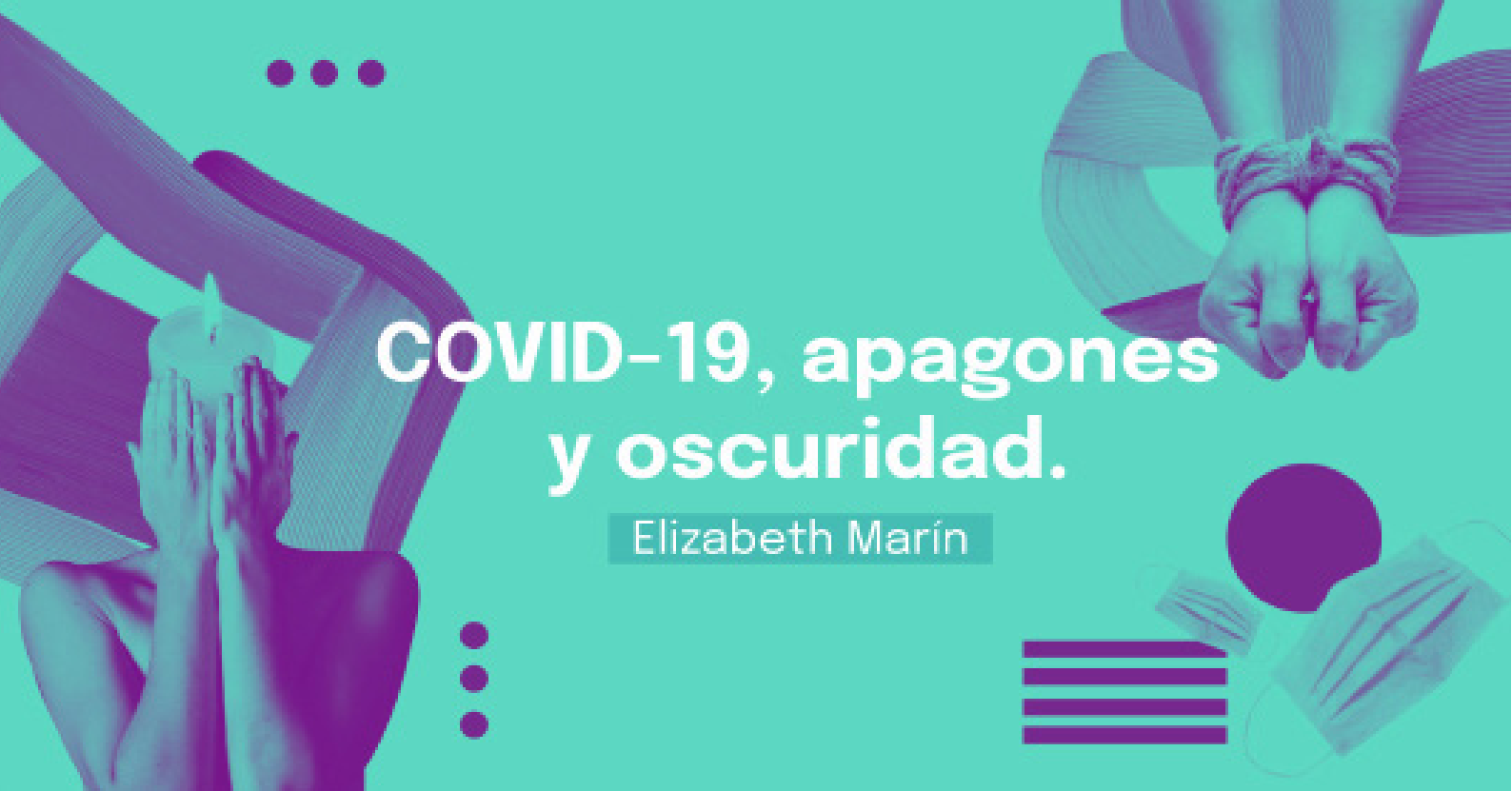
SAVATER, Fernando. (2012). *Ética de urgencia*. Bogotá: Ariel.

Ricardo Gil Otaiza

Académico y escritor merideño. Es egresado de la Universidad de Los Andes como Farmacéutico. Fue decano electo de la Facultad de Farmacia y Bioanálisis (2002-2005). En la actualidad, es Profesor Titular (J) de la Universidad de Los Andes. Es investigador activo en las áreas de etnobotánica, farmacognosia, educación superior, andragogía, historia, gerencia, pensamiento complejo y filosofía de la ciencia. Fue presidente de la Academia de Mérida (2016-2017 y 2018-2019) y su actual Segundo Vicepresidente. Es el creador y coordinador del *Programa de Estudio Postdoctoral Gerencia para el Desarrollo Humano* de la ULA. Dicta seminarios doctorales en diversas universidades del país. Es conferencista, cuentista, novelista, poeta, ensayista, biógrafo, crítico literario, editor y columnista del diario *El Universal* (Caracas) desde hace casi tres décadas. Ha publicado 44 artículos en revistas científicas arbitradas e indexadas y su obra bibliográfica alcanza ya los 35 libros en distintos géneros (cuento, novela, ensayo, poesía, plantas medicinales, educación, epistemología, biografía y reflexión filosófica), editados en Venezuela y, algunos de ellos, en el exterior. Es Miembro Correspondiente Nacional de la Academia Venezolana de la Lengua correspondiente de la Real Academia Española.

Contacto: rigilo99@gmail.com





COVID-19, apagones y oscuridad.

Elizabeth Marín

RESUMEN

Nuestra cotidianidad ha sido alterada por la *pandemia* que nos ha conducido al confinamiento, al encierro y a un aislamiento que en nuestro territorio ya se venía operando desde el poder necropolítico del estado venezolano. Se habla de una nueva biopolítica, de nuevos controles, de sistemas de vida conducidos por definiciones como: distanciamiento social, nueva normalidad, disciplinada, o vigilada.

Situación que confina al cuerpo individual a una nueva realidad manejada desde la opacidad de la *infodemia* y del pánico generado por la misma, en esta intervenida nueva realidad. Contexto, que pretendemos estudiar en la realidad venezolana, en la que el Covid-19 es solo un factor más de lo que ya vivimos entre los apagones y la oscuridad, que han confinado a nuestros cuerpos antes del tapabocas.

Forzados a movilizarnos en la oscuridad, en el apagón, en los que hemos aprendido a ver con otros ojos a nuestros cotidianos espacios en la resistencia de cuerpos sociales, que se niegan al sometimiento, y como estos cuerpos en resistencia se desbordan en obras como *Apagón* (2020) de Manuela Armand o en *Estudios para un apagón* (2019-2020) de Rafael Arteaga.

Palabras clave: Apagón, cuerpo social, necropolítica, resistencia, sometimiento.

ABSTRACT

The *pandemic* has altered our everyday life leading us to confinement, a seclusion and isolation that has been operating in our territory originated in the necropolitical power of the Venezuelan state. A new biopolitic is being talked about, of new controls, of life systems conducted by definitions such as: social distancing, new normality, disciplined or under surveillance.

This situation confines the individual body to a new reality driven from the opacity of *infodemics* and its generated panic, in this new interfered reality.

We pretend to study this context in the Venezuelan reality, in which Covid-19 is just another factor of what we already have lived through electrical blackouts and obscurity that have confined our bodies previous to the use of protecting masks. Forced to mobilize in obscurity, in the blackout, in which we have learned to see with another eyes, our everyday resistance spaces of social bodies denying subjugation, and how this resistant bodies burst in works such as *Apagón* (2020) from Manuela Armand or in *Estudios para un apagón* (2019-2020) from Rafael Arteaga.

Keywords: blackout, social body, necropolitics, resistance, subjugation.



COVID-19

apagones y oscuridad

“El virus actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar, materializar, intensificar y extender a toda la población, las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional y sus límites”

Paul B. Preciado. *Aprendiendo del virus*. (2020).

Una pandemia a la venezolana

La cotidianidad global, en este extraño año 2020, se encuentra alterada por un hecho absolutamente inesperado: una *pandemia* de escala planetaria que nos ha conducido al confinamiento, al encierro y a un aislamiento marcado por el ejercicio de políticas sociales y sanitarias absolutamente desconcertantes, en medio de una situación de pánico y de excesos informativos opacos, que nos han conducido a una inestabilidad social y emocional en todo el orbe.

Confinamiento, que por otras razones ya se ha venido operando en el territorio venezolano desde la definición de un poder de corte necropolítico en el que la muerte o la reducción de la sociedad y de su existencia ha sido accionada por el Estado, a través de una continua situación de emergencia en la cual el mismo se abroga el estado de derecho de todos los venezolanos.

La pandemia del Covid-19 suma un agente más de afectación a la frágil subsistencia de la Venezuela contemporánea, atrapa dentro una discursividad originadora de sistemas de control definidos en la precarización de la vida. Creada en la suspensión de todos los contratos de convivencia, de los derechos humanos y sociales, desde la ausencia de los servicios públicos y hospitalarios hasta el suministro de alimentos, pues el Estado ha declarado administrativamente la sobrevivencia en la detención de una digna vida.

En este sentido, el Estado venezolano se moviliza dentro de un férreo régimen de garantías suspendidas en las que establece las estrategias con las que constituye:

(...) la acción política -de- fabricar un cuerpo, -un cuerpo social- ponerlo a trabajar, definir sus modos de reproducción, prefigurar las modalidades del discurso a través de las que ese cuerpo se ficcionaliza hasta ser capaz de decir “yo”. (...) -y como lograrlo por medio de- las distintas técnicas a través de las que el poder gestiona la vida y la muerte de las poblaciones.¹

Acciones, por medio de las cuales la sociedad venezolana se encuentra apresada dentro de formas discursivas que hablan de una nueva biopolítica, aún más reductiva de nuestras existencias, en las que nuevos controles de los sistemas de vida son conducidos por el oropel disfuncional de definiciones como: distanciamiento social, nueva normalidad, normalidad disciplinada, vigilada o cuarentena restrictiva.

Todas ellas, parte de un reciente andamiaje de protección en el que las relaciones humanas terminan en una nueva frontera: *el tapabocas*. Nuevo límite del cuerpo individual y colectivo que transforma al rostro en ausencia dentro de un disciplinamiento higiénico en la aparente presencia de “una sociedad que gestiona y maximiza la vida de las poblaciones en términos de interés nacional.”²

¹Preciado B. Paul. (2020). “Aprendiendo del virus”, en: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemia*, p.164. (Las cursivas son nuestras).

²*Ibidem*.

Situación, que confina al cuerpo individual y colectivo a una realidad manejada, en nuestro caso, desde una opacidad informativa, exuberante, en la que no poseemos certeza sobre las cifras de contagios o de fallecimientos, a lo que se suma la proliferación de rumores sobre nuestra mal llamada política, convertida en cotidiana, y a las condiciones de precarización de los venezolanos, establecidas:

(...) por derecho, en la práctica, mediante una autorización provisional (...) “una tolerancia revocable” acordada por la ley escrita (...) Se trata de una condición cuya duración no está garantizada, excepto para los hombres, que la han redactado, decretado e impuesto este contrato.³

Condición precaria, acordada desde un poder que asume a la confusión como recreación agobiante, proveniente de los medios informativos actuales que han acentuado considerablemente el acercamiento a la confusa realidad en la que nos encontramos inmersos. Un exceso de información continuo, de modos de reflejar lo que nos acontece y que mayormente se encuentra en las redes sociales, como supuesto territorio libre para la opinión y carente de censura.

Sin embargo, nos hallamos dentro de la consolidación de un campo denominado como *infodemia*, entendido como la proliferación de noticias falsas o inexactas. Como consecuencia, el pánico que estas pueden originar en nuestra intervenida, e inexacta realidad, en la que el Covid-19 pareciera actuar cada siete días en el

relajamiento aparente de la cuarentena en Venezuela, y en la que los venezolanos continúan enlazados a las redes sociales tratando de hallar respuestas.

Según la Organización Panamericana de la Salud la *infodemia* se ha tornado masiva ante el aumento del volumen de información relacionada con el Covid-19 y esta información:

(...) puede volverse exponencial en un período corto debido a un incidente concreto como la pandemia actual. En esta situación aparecen en escena la desinformación y los rumores, junto con la manipulación de la información con intenciones dudosas. En la era de la información, este fenómeno se amplifica mediante las redes sociales, propagándose más lejos y más rápido, como un virus.⁴

Un agobiante contexto de *infodemia* que somete a cuerpos sociales, como el nuestro, a otro tipo de degeneración social creado por “un estado de excepción biopolítico -que- instala la restricción de libertades, y peor aún, produce apatía y miedo al otro/a, ya que cualquiera es un potencial portador del virus.”⁵

Un novísimo estado de sujeción que causa estragos en los cuerpos sociales ante la divergencia de las políticas del Estado y de sus aparentes resultados sobre las formas

³Joseph, Manuel citado por Foster, Hall. (2017). En: *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, p.129.

⁴S/A. (2020). “Entender la infodemia y la desinformación en la lucha contra la COVID-19. Hoja informativa”. En: OPS, <https://www.paho.org/es/documentos/entender-infodemia-desinformacion-lucha-contra-covid-19>

⁵Yañez González, Gustavo. (2020). “Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia”. En: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemia*, p.141. (Las cursivas son nuestras).

higiénicas, las que desde ya avizoran la construcción de otros cuerpos en la consolidación de una excepción y a una alarma continua, que aún no encuentra asidero jurídico sobre lo humano, así sea que se presente como:

(...) la forma legal de aquello que no puede tener forma legal (...) si la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de sí por medio de la propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho.⁶

Derecho que, escrito por unos se expande sobre los cuerpos en medio de las medidas de contención marcadas por la visibilidad del tapabocas, en el temor y la angustia causada por la expansión de la *infodemia* que recorre al globo dentro de los circuitos inasibles de las redes sociales. Aspectos estos, que han originado la precarización de los cuerpos en la ausencia de las relaciones afectivas y cercanas. Con ello se evidencia la presencia indetenible de nuevas formas de corporeidad, basadas en “una red de poder que desborda el ámbito legal o la esfera punitiva convirtiéndose en una fuerza *somatopolítica*, una forma de poder espacializado que se extiende en la totalidad del territorio hasta penetrar en el cuerpo individual”⁷, con la finalidad de generar la transformación necesaria para un tiempo pospandémico, en el cual las relaciones humanas se verán por completo afectadas, mucho más de lo que ya se hallaban.

⁶Agamben, Giorgio. (2005). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*, p.24.

⁷Preciado B, Paul: *Op. Cit.*, p.164.

Relaciones sociales y afectivas, que se inscriben en los cuerpos y en sus espacios de socialización, que para los venezolanos de este confuso tiempo ya se encontraban coartadas en la acción del poder, condenando a nuestras existencias y sujetando al cuerpo social por medio de mecanismos de disciplinamiento en los que los elementos básicos de las estructuras de servicios de la sociedad, son utilizados de forma punitiva.

De allí, que el cuerpo social venezolano, entendido en la capacidad del funcionamiento de las relaciones de los individuos con el Estado, se encuentre movilizado en este complejo tiempo en la precarización y la carencia de fundamentos jurídicos que avalen nuestro largo y particular estado de excepción.

Un estado logrado en la ambigüedad discursiva del poder sobre la vida, de una necropolítica solapada y oculta que obliga a los cuerpos individuales a la reducción de su existencia, por medio de la somatización de la misma, con ello la aprehensión definitiva del cuerpo social dentro de una dislocación, permanente, causada por la emergencia inexplicable que nos ha obligado a vivir entre apagones y oscuridad.

Apagones y Oscuridad

Las carencias continuas del fluido eléctrico han confinado a nuestros cuerpos antes del surgimiento del distanciamiento social y de la barrera física del tapabocas. Nuestras existencias se han transformado en territorios cerrados, ausentes, alejados de toda sociabilidad. Nuestros cuerpos individuales y colectivos han sido convertidos en “múltiples cuerpos anónimos que deben ser disciplinados (...) El nuevo ejercicio del poder, ahora relacional y múltiple, hallará su máxima intensidad atravesando capilarmente a los cuerpos inmersos en las relaciones

más cotidianas.”⁸

Relaciones, en las que los cuerpos individuales, son apartados de la participación pública y social ante la evidente disminución de la vida en común, sujetos por la somatopolítica interiorizada por el cuerpo social, que han reducido sus posibilidades de interacción en su entorno y con nosotros mismos.

Somos forzados a movilizarnos en el apagón diario, esperado y angustiante, en la oscuridad que nos confina al silencio y a la inoperatividad, en la que también la infodemia funciona como condición casi psicótica de nuestra nueva y sujeta existencia, disciplinada en la somatización corpórea de una:

(...) nueva anatomía política -que- no se debe entender como un repentino descubrimiento, sino como una multiplicidad de procesos menores, de origen diferente, de localización diseminada, que coinciden, se repiten, o se apoyan unos sobre otros, se distinguen según su dominio de aplicación, entran en convergencia y dibujan poco a poco el diseño de un método general.⁹

Metodología progresiva de la carencia y de la precarización, decidida para la necesaria reducción de la existencia y de los cuerpos colectivos obligados a aprehender, a ver con otros ojos a nuestros cotidianos espacios, a generar o a recuperar, en medio de la espera

de nuestros largos días, las imágenes que expresan nuestra indignación o a redimensionar aquellas que emergen del recuerdo de lo luminoso.

Imágenes que emergen como ruptura al disciplinamiento forzoso generado por el poder del Estado, del que se desprende un cuerpo en resistencia, definido en el no dejarse someter con facilidad, en el poner en acción sus recursos, saberes y comprensión, dados por la obstinación del no obedecer, con la que es posible fracturar a la ambigüedad del sometimiento operado sobre los cuerpos individuales, colectivos y sociales desde diversos flancos de precarización en los que se:

(...) asocia una “mecánica del poder” que no propende únicamente por el aumento de las habilidades del cuerpo, ni tampoco se centra exclusivamente en hacer más pesada su sujeción. Se trata en cambio, de la formación de un vínculo particular que, al interior de un mismo mecanismo, procura hacer al cuerpo tanto más obediente cuanto más útil, y al revés.¹⁰

Cuerpos anónimos, sociales, sometidos, pero al mismo tiempo con la capacidad de romper con las mecánicas de sujeción a través de la consciencia que provee un estado de emergencia prolongado y en el que la contención de los cuerpos no encuentra su plena realización.

Corporeidades, que fracturan a los mecanismos de la obediencia disciplinaria, cuerpos que se encuentran en resistencia dentro de una particular condición que escapa de lo impuesto por medio de

⁸Benavides Franco, Tulio. (2013). *El Cuerpo como espacialidad ambigua: Somato-política y resistencias corporales en Michel Foucault*, (Trabajo de Grado para optar por el título de Magister en Filosofía), p.64.

⁹Foucault, Michel. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, p.142.

¹⁰Benavides Franco, Tulio. *Op. Cit.*, p.66.

“(...) -espacialidad ambigua en la que pueden confluir y yuxtaponerse múltiples espacios o utopías- se presentan como posibilidad des-sujetante frente a mecanismos de poder sujetantes que operan espacializaciones determinantes y normalizadoras.”¹¹ Espacios múltiples, con la capacidad de maniobrar desde dimensiones particulares con las que abrir y colocar en escena al cuestionamiento.

Resistencia, que emerge por una marcada asimetría de actuación en la sujeción y la des-sujeción que encuentra su canal de salida, expresiva en el trastorno generado por la intencionada precarización de los sistemas de servicios. Acción, que “(...) elude la difusión del poder y se expresa a sí mismo como indocilidad y resistencia”¹², en el cómo cuestionar al apagón esperado, pero no certero, que ocasiona la detención de los cuerpos sociales e individuales, obligados a redimensionar su existencia y sus labores, ante la arbitrariedad constante con la que el apagón se ubica como sujeción sobre los venezolanos.

Apagón, palabra que parece haberse normalizado en el lenguaje y en el comportamiento de todos, como un elemento más de la cotidianidad y no como un hecho expresado en su excepcionalidad. Muestra de sujeción de los cuerpos, que impedidos de realizar sus labores se expresan, en la inasibilidad de la electricidad, en la impotencia ante lo inevitable de su carencia.

Lugar de irritación y de angustia que emerge en la obra *Apagón* (2020) de la artista Manuela Armand (Mérida, 1982), quien realiza en la penumbra la expresión de la desobediencia, de su no adaptación a los mecanismos de control. Todo ello logrado por las manchas que en su abstracción simbolizan la molestia

que ocasiona la carencia. En el *Apagón* (Imagen 1) de la artista, son plasmados los deseos y las angustias represadas, no necesariamente por medio de una figuración clara y objetiva, sino por una abstracción que pareciera negar la presencia de lo corporal, como es concebido en su fisicidad, pues su centralidad expresiva se encuentra en la emotividad imposible de figurar.

En este sentido, *Apagón* -como escribe W. J. T. Mitchell- es una imagen que no quiere ser imagen: “Pero el deseo de no mostrar, deseo es (...) imagen, (...) tratada como algo que debe despertar deseo en el espectador en tanto no revele ningún signo de deseo o conciencia de que eso está siendo mirado (...)”¹³ por la oscuridad impuesta en la cual es sumergido por los mecanismos de control.

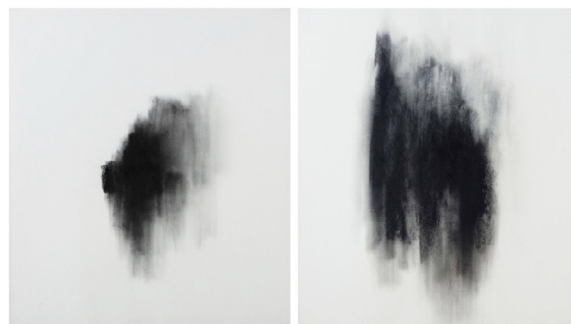


Imagen 1. Manuela Armand: *Apagón*, (2020)

(Cortesía de la artista)

Cuerpos impotentes, sumergidos en la oscuridad obligatoria y controlada con la que se somete al cuerpo social sujetado por el poder necropolítico, reductivo de las existencias. Poder que puede ser cuestionado en el establecimiento de una resistencia proveniente del saber reflexivo que se revela contra la detención impuesta bajo la movilidad y la inestabilidad que opera en la misma.

¹¹*Ibid.*, p.95.

¹²*Ibid.*, p.98.

¹³Mitchell, William J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* p.19.

Cuerpos individuales, capaces de configurar lugares de cuestionamiento en la recurrente oscuridad, de hacer surgir de ella cuerpos de recuerdo, en los cuales es evidente que “(...) existen relaciones de poder a través de todo el campo social, (...) -pero- por todas partes hay libertad.”¹⁴ Una necesaria libertad capacitada para *des-sujetarse* del poder, para hacer visible la imposición a la que se es sometido, y que como cuerpo nostálgico brota de la penumbra en la nueva visión dada por la misma. Visión que se niega al olvido de lo que lo ha conformado como cuerpo de saber.

Cuerpo desobediente, que se muestra y se expande en las memorias contemplativas, ausentes, que aparecen en la oscuridad. Fantasmáticas posibles del recuerdo que surgen en los *Estudios para un apagón* (2019-2020) del artista Rafael Arteaga (Caracas, 1986), en los que la *Mujer de la perla* o *Miranda en la carraca* (Imagen 2) irrumpen en el obligatorio recogimiento proveído por la oscuridad del apagón.

Arteaga, sumerge a diversos íconos del arte, conocidos por todos, en la ausencia total de la luz. Oscuridad marcada por una somatopolítica que ha invadido a nuestros cuerpos sin una aparente posibilidad de liberación. Cuerpos conscientes, centrados, en la penumbra que trata de borrarlos, de cancelarlos, que, sin embargo, se revelan a su desaparición, en el desdoblamiento ocasionado por el apagón pautado y sujetante.



Imagen 2. Rafael Arteaga. Estudios para un apagón (2019-2020)

(Cortesía del artista)

Una serie de acciones ejecutadas por el cuerpo del saber desobediente del artista, que fracturan a la intencionada oscuridad operada por el poder, pues en *Estudios para un apagón* se experimenta una compleja discursividad, apropiativa y adaptativa, “que resulta del entrecruzamiento de formas de inteligibilidad disímiles que no permitirían que el cuerpo llegara a ser visibilizado de una única manera. (...)”¹⁵, ni sujetado de forma definitiva.

Sujeción, disciplinamiento, necropolítica, somatopolítica, términos de un discurso que conforman los mecanismos de reducción y de explicación de las existencias que experimentan sobre sus cuerpos en medio de un continuo

¹⁴Foucault, Michel. (1999). “La ética de sí como práctica de libertad”. En: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, v. 3, p. 406. (Las cursivas son nuestras).

¹⁵Benavides Franco, Tulio. *Op. Cit.*, p.54.

estado de emergencia, escrito por otros para ser implementado sobre otros, cuya tolerancia revocable es decidida por el poder en su negatividad.

Coda

Nuestro cuerpo social es sometido a regulaciones continuas de servicios, a la observancia de cuerpos individuales y colectivos que se diluyen en el apagón y en la oscuridad, junto a otras acciones de paralización que delimitan la precariedad en la ausencia de una vida digna. Acciones, no aisladas, que el poder ejecuta en tanto su necesidad de mantener su preeminencia sobre la vida, no el sentido de la mejora o de la optimización de los cuerpos sino en su desaparición.

Y en ese preciso lugar de reducción de la vida, emergen los cuerpos resistentes. Cuerpos desobedientes, capacitados para expresarse en el medio plástico tal como lo hacen visible los artistas Manuela Armand o Rafael Arteaga, quienes a través del estado cognoscente de su precaria realidad, se revelan, y tienen presente que su resistencia no proviene de una simple negación al confinamiento generado por la oscuridad, ahora redimensionada en la pandemia.

La resistencia de ambos, expresa formas productivas, analíticas y estéticas sobre las afectaciones que el poder ha ejecutado sobre nuestros cuerpos. El apagón y la oscuridad no aparecen como vacío, sino como materia simbólica con la cual comprenden nuestra adaptabilidad a este particular y largo encierro. Una adaptabilidad que no quiere decir sumisión, ni aprobación de la sujeción, sino el no hacerse ajeno a ella con la finalidad de resistir a lo que nos acontece.

Mérida, 2020

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2005). Estado de excepción. Homo sacer, II, I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BENAVIDES FRANCO, Tulio. (2013). El Cuerpo como espacialidad ambigua: Somato-política y resistencias corporales en Michel Foucault, (Trabajo de Grado presentado para optar por el **título de Magíster en Filosofía**). Bogotá: Universidad de los Andes.

Foster, Hall. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.

FOUCAULT, Michel. (1999). “La ética de sí como práctica de libertad”. En: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, v. 3, Barcelona: Paidós (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MITCHELL, WILLIAM J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México D.F.: COCOM© Press.

PRECIADO B, Paul. (2020). “Aprendiendo del virus”, en: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemia*, Pablo Amadeo (ed.), ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

S/A. (2020). “Entender la infodemia y la desinformación en la lucha contra la COVID-19. Hoja informativa”. En: OPS, <https://www.paho.org/es/documentos/entender-infodemia-desinformacion-lucha-contra-covid-19> (recuperado el 31 de agosto de 2020 a las 8:24 am).

YAÑEZ GONZÁLEZ, Gustavo. (2020). “Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia”. En: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemia*, Pablo Amadeo (ed.), ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

Elizabeth Marín Hernández

Licenciada en Letras, mención Historia del Arte y Licenciada en Educación, mención Letras, Universidad de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela. Doctora en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, España. Profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA. Investigadora activa de la ULA. Ha publicado numerosos artículos sobre arte contemporáneo y latinoamericano en revistas nacionales e internacionales. Ha sido directora y curadora de la Galería de Arte La Otra Banda adscrita a la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes Mérida, Venezuela. Junto a su ejercicio docente, actualmente, coordina y cura el Espacio Proyecto Libertad para la difusión y la investigación del arte contemporáneo nacional en la ciudad de Mérida, Venezuela.

Contacto: elizabmarin@gmail.com



A collage of images related to the body and health: a person's legs in a yoga pose, hands in prayer, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose, a person's hands in a yoga pose.

Aproximación a la noción de cuerpo

desde la perspectiva del hombre natural
de Jean Jacques Rousseau

Arelys Rondón

RESUMEN

El propósito de este ensayo es aproximarnos a la noción de cuerpo en el hombre natural de Jean Jacques Rousseau. No es una temática manifiesta en su filosofía, sin embargo, haremos un examen de esta categoría en tanto que se hallan indicaciones precisas a ésta en su obra. En este sentido, uno de sus primeros textos, el Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres (1754), es una referencia central en nuestra indagación, ya que allí se dispone a delimitar el sentido del hombre natural en su aspecto físico y en su aspecto metafísico y moral. Por otra parte, una obra de la madurez, Las ensoñaciones de un paseante solitario (1776) confirman la tesis acerca del cuidado del cuerpo y del alma que él medita a través de su propia existencia.

Palabras clave: Hombre natural, cuerpo, existencia.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to approach the notion of body in the natural man of Jean Jacques Rousseau. It is not a clear theme in his philosophy, however, we will examine this category while precise references are found in his work. In this sense, one of his first texts, the Discourse on the origin of inequality (1754), is a central reference in our inquiry since there he is about to delimit the meaning of natural man in his physical appearance and in his appearance metaphysical and moral. On the other hand, a work of maturity, *Reveries of the solitary walker* (1776), confirms the thesis about the care of the body and the soul that he meditates throughout his own existence.

Keywords: Natural man, body, existence.



Aproximación a la noción de cuerpo desde la perspectiva del hombre natural de Jean Jacques Rousseau

“El cuerpo del hombre salvaje siendo el único instrumento que él conoce, lo emplea en diversos usos, de que son incapaces los nuestros por falta de ejercicio, y es nuestra industria la que nos quita la fuerza y la agilidad que la necesidad lo obliga a adquirir”.

J. J. Rousseau, *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres*. (1832)

“Mi cuerpo ya no es para mí, sino una traba, un obstáculo, y me libro de él siempre que puedo”.

J. J. Rousseau, *Las ensoñaciones de un paseante solitario*. (1833)

Consideraciones previas

En la filosofía de Jean Jacques Rousseau, el asunto del estado de naturaleza del hombre es el eje central de su argumentación. No solo para justificar el pacto social, pues éste es un desencadenante de su modo de ser en sociedad, sino para alcanzar el objetivo fundamental de su meditación filosófica que es el conocimiento del hombre. Sin este conocimiento, afirma el ginebrino, es difícil llegar a conocer otros fenómenos¹ y acceder a la verdad.

¹En el Prefacio del *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres*, Rousseau expresa: “*La plus utile et la moins avancée de toutes les connoissances me paroît être celle de l'homme; et j'ose dire que la seule inscription du temple de Delphes contenait un précepte plus important et plus difficile que tous les gros livres des moralistes. Aussi je regarde le sujet de ce Discours comme une des questions les plus intéressantes que la philosophie puisse proposer, et malheureusement pour nous comme une des plus épineuses que les philosophes puissent résoudre: car comment connaître la source de l'inégalité parmi les hommes, si l'on ne commence par les connaître eux-mêmes*”. Véase Jean Jacques Rousseau. (1832). *Oeuvres complètes*. Tome I. París: Armand-Aubrée, p. 151.

Por esto, es determinante afirmar que no es sólo un filósofo político², como bien se le ha conocido en el ámbito académico, se trata de un filósofo que desvela al hombre natural y esto le ubica en otros contextos de la filosofía.

Con estas afirmaciones queremos expresar que el propósito de este ensayo es aproximarnos a la noción de cuerpo en el hombre natural rousseauiano. Esta no es una cuestión explícita en su filosofía; pero, sí es cierto que en su obra se encuentran referencias al hombre físico y su cuerpo y, por ello, nos hemos planteado examinar esas indicaciones puntuales en algunos de sus textos, especialmente en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. No queremos forzar una interpretación acerca de esta cuestión, pero tampoco pretendemos dejarlo de lado, en tanto que es posible hallar indicaciones ciertas acerca de esta noción en su filosofía. Este examen lo haremos, en el idioma original del autor, con el fin de ceñirnos a la expresa claridad de la palabra corps (cuerpo) en el texto e interpretarla en su contexto.

Es esta obra, también denominada Segundo Discurso, que a nuestro juicio es un bosquejo de su proyecto filosófico,

“El más útil y el menos avanzado de todos los conocimientos me parece ser el del hombre; y me atrevo a decir que la sola inscripción del templo de Delfos contenía un precepto más importante y más difícil que todos los gruesos libros de los moralistas. También, miro el tema de este Discurso como una de las cuestiones más interesantes que la filosofía pueda proponer, y lamentablemente para nosotros, como una de las más espinosas que los filósofos pueden resolver: porque cómo conocer el origen de la desigualdad entre los hombres sino se comienza por conocer a ellos mismos”. (Traducción nuestra).

² Sobre este aspecto ya se ha advertido en otro ensayo sobre la filosofía de J. J. Rousseau. Véase: Rondón, Arelys. (2014). “El estado de naturaleza del hombre en la obra de Jean Jacques Rousseau desde la perspectiva hermenéutica”. *Actas del Congreso Internacional III Centenario de Jean Jacques Rousseau (1712-2012)*, Universidad de Murcia, 17-19 de octubre de 2012.

en el que el ginebrino detalla cómo va a proceder a estudiar el hombre natural y se plantea de modo hipotético cómo es éste, desde la perspectiva física, metafísica y moral. Así que nos proponemos desglosar esta noción, según nuestra interpretación, en todo caso ajustada a lo dicho en el texto: por una parte, el hombre físico, su cuerpo y su cuidado y, por otra parte, el hombre metafísico y moral. Aquí debemos considerar que su obra se ubica, en el ámbito de la filosofía moderna y sigue la tendencia de la filosofía del sujeto³. Esta subjetividad presente en su meditación filosófica nos acerca a un Rousseau obstinado por comprender y alcanzar la verdad de la existencia misma. En este afán recurre a la naturaleza para hallar lo auténtico, lo originario, lo transparente, aquello que de cuenta de un ser que él mismo representa.

También, en ciertos pasajes de otro texto del autor que corresponde a su madurez, como son *Las Ensoñaciones de un paseante solitario*, se refiere al cuerpo desde una perspectiva existencial. Precisamente, su postura ante el hombre es la de sí mismo, de su propio desvelamiento y esto nos muestra un Rousseau que reivindica el diálogo consigo mismo⁴.

³“La filosofía del sujeto que tiene su raíz conceptual en el sujeto cognitivo cartesiano, influyó en la modernidad ilustrada, pero ésta la amplía en su concepción del mundo y del individuo. Nosotros agregaríamos que esta ampliación ha despertado el interés filosófico por el hombre en una perspectiva diferente, incluso en el momento mismo de la modernidad ilustrada y, ha dispuesto el camino para pensar al hombre de manera distinta. En el caso concreto de Rousseau, le permite avanzar en su tesis del hombre natural desde una perspectiva ontológica asignándole al sentimiento la preeminencia en su existencia” Véase: Rondón, Arelys. (2016). *El sentimiento como fundamento ontológico de la naturaleza del hombre en el Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres de Jean Jacques Rousseau*. Tesis doctoral inédita, Universidad de los Andes, Mérida, p. 192.

⁴En el *Primer paseo* de *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, Rousseau se muestra abatido por lo que ocurre en su mundo exterior, que según él, ya no podrá hacerle ni mal ni bien. Expresa

Desde esta perspectiva abordaremos este breve ensayo.

El mito de Glauco

En el prefacio del Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres, el filósofo de Ginebra, cita el mito de Glauco⁵ como recurso interpretativo para mostrar la metamorfosis del alma y del cuerpo humano, en el tránsito del hombre natural al hombre social. Es una suerte de circularidad en la que este hombre que se hace sociable puede degenerar y ser totalmente opuesto a sus orígenes; es decir, se aparta de su modo de ser auténtico para transitar la vía de la apariencia. Pero, paradójicamente, este hombre desnaturalizado tiene la posibilidad de retornar a su estado originario, de bondad⁶, sustentado en dos

de manera rotunda su disposición a la soledad y al diálogo consigo mismo. En este sentido, afirma: “*Je consacre mes derniers jours à m’étudier moi-même et à préparer d’avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi. Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon ame, puisqu’elle est la seule que les hommes ne puissent m’ôter*”. Véase: Jean Jacques Rousseau. (1833). *Oeuvres complètes de* Tome XIII. París: Armand-Aubrée, p. 358. “Consagro mis últimos días a estudiarme a mí mismo y a preparar con anticipación las cuentas que no tardaré en rendir de mí. Librémonos por entero a la dulzura de conversar con mi alma, ya que ella es la única que los hombres no me pueden quitar” (Traducción propia).

⁵ Platón cita el mito de Glauco para referirse al alma y a los cambios que en ella ocurren. Afirma que la naturaleza originaria del marino Glauco, no se podía percibir debido a los cambios que habían ocurrido: “en los antiguos miembros de su cuerpo, los unos habían sido rotos y los otros consumidos y totalmente estropeados por las aguas, mientras le habían nacido otros nuevos por la acumulación de conchas, algas y piedrecillas, de suerte que más bien parecía una fiera cualquiera que lo que era por nacimiento, en esa misma disposición contemplamos nosotros al alma por efecto de una multitud de males”. Véase: *La República*. (2003). Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial. 611-d, p. 587.

⁶Rousseau afirma en el *Segundo Discurso* que los hombres en estado natural no pueden ser ni buenos ni malos, no poseen ni vicios ni virtudes.

principios ciertos e invariables⁷: la piedad (pitié) y el amor a sí mismo (amour de soi-même). Se trata de una alteración de su modo de ser originario, que le afecta a cada hombre en su existencia y, que de algún modo, influye en la sociedad. Aquí nos vamos a detener para examinar un extracto del texto de este Segundo Discurso:

Semejante a la estatua de Glauco, que el tiempo, el mar y las tormentas habían desfigurado de tal modo que se parecía menos a un dios que a una bestia feroz, el alma humana, alterada en el seno de la sociedad por mil causas que renacen sin cesar, por la adquisición de una multitud de conocimientos y de errores, por los cambios ocurridos en la constitución de los cuerpos, y por el continuo choque de las pasiones, ha cambiado, por así

decir, de apariencia, hasta el punto de ser irreconocible; y ya no encontramos más, en lugar de un ser obrando siempre conforme a principios ciertos e invariables, en lugar de la celestial y majestuosa simplicidad de que su autor la había dotado, sino el disforme contraste de la pasión que cree razonar y del entendimiento en delirio.⁸

(Traducción nuestra).

Por un lado, el mito invoca la transformación del *hombre natural*, ya que abandona el modo de ser originario y transita a otro modo de ser que no le es propio; en consecuencia, debe adaptarse a éste y corre el riesgo de ser una mera apariencia tanto en el cuerpo como en el alma. El tiempo⁹, como lo señala el autor, es determinante en este cambio, pero el mar y las tormentas también sirven de figura retórica e interpretativa que va articulando posibilidades de ser en cada hombre. Starobinski afirma que Rousseau recurre al mito de Glauco (mito del origen)

De allí que podría interpretarse como una suerte de suspensión del juicio, en la que el hombre se deja guiar por los principios de piedad y amor a sí mismo, aún no ha conocido el mal porque éste se halla en la sociedad. Véase: Jean Jacques Rousseau. (1832). *Oeuvres complètes*. Tomo I. París: Armand-Aubrée, p. 180.

⁷Estos principios son anteriores a la razón y, al mismo tiempo, son sentimientos que permanecen inmutables en la naturaleza del hombre. Al respecto, Rousseau afirma: "*C'est du concours et de la combinaison que notre esprit est en état de faire de ces deux principes, sans qu'il soit nécessaire d'y faire entrer celui de la sociabilité, que me paraissent découler toutes les règles du droit naturel; règles que la raison est ensuite forcé de rétablir sur d'autres fondements, quand, par ses développements successifs, elle est venue à bout d'étouffer la nature*". Ibid., p. 155. "Es del concurso y de la combinación de estos dos principios que nuestro espíritu está en estado de hacer de estos dos principios sin que sea necesario incluir el de la sociabilidad, que me parece que de él derivan todas las reglas del derecho natural; reglas que la razón se ve forzada a reestablecer sobre otros fundamentos, cuando, por sus desarrollos sucesivos, ella ha venido a sofocar la naturaleza". (Traducción propia).

⁸"*Semblable à la statue de Glaucus, que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée qu'elle ressemblait moins à un dieu qu'à une bête féroce, l'âme humaine, altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connaissances et d'erreurs, par les changements arrivés à la constitution des corps, et par le choc continuel des passions, a pour ainsi dire changé d'apparence au point d'être presque méconnaissable; et l'on n'y retrouve plus, au lieu d'un être agissant toujours par des principes certains et invariables, au lieu de cette céleste et majestueuse simplicité dont son auteur l'avait empreinte, que le difforme contraste de la passion qui croit raisonner, et de l'entendement en délire*". Ibid., p. 151.

⁹Cuando Rousseau se refiere a la categoría tiempo, en diversos momentos de su obra, tiene la intención de mostrar lo determinante de éste en la existencia del hombre (tiempo del hombre); pero, de igual manera, prevalece en ese tiempo (tiempo infinito) los principios y a éstos corresponde la verdad. Lo contingente o lo variable no permanece y, por lo tanto, es aparente.

para contar una naturaleza del hombre desde sí mismo, que en cierto modo le lleva a desvelar la transparencia original y a encontrar los rasgos originarios del hombre, lo que equivaldría a una suerte de reminiscencia, así expresa:

Para descubrir al hombre de la naturaleza y para convertirse en un historiador, Rousseau no ha tenido que remontarse al comienzo de los tiempos: le ha bastado con descubrirse a sí mismo y con referirse a su propia intimidad, a su propia naturaleza, en un movimiento a la vez activo y pasivo, buscándose a sí mismo y abandonándose al ensueño.¹⁰

Tanto el cuerpo como el alma, según el ginebrino, son modificados por la sociedad y por las pasiones¹¹. Paradójicamente, estos cambios son necesarios, un modo de ser distinto en el que el hombre alcanza la perfectibilidad o por el contrario también puede descender a los abismos de la corrupción o de la depravación. En *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, Rousseau se refiere a ese cambio constante que ocurre en la existencia del hombre, “Todo está sobre la tierra en un flujo continuo que no permite que nada tome una forma constante. Todo cambia alrededor de nosotros: nosotros nos cambiamos a nosotros mismos, y nadie puede estar seguro que amará mañana lo que

ama hoy.”¹² Aquí, por una parte, el hombre en su subjetividad se ve cambiado por sí mismo y él es consciente de ello; pero, por otra parte, su existencia está marcada, como lo señalamos anteriormente, por ciertos principios *a priori* que definen el modo de ser del *hombre natural* y que permanecen inalterables.

Del hombre físico al hombre metafísico y moral

En la primera parte del Segundo Discurso, Rousseau medita sobre el modo de ser del hombre natural. En un primer momento describe el hombre físico (*homme physique*), que posee un cuerpo y, que para él es el único instrumento (*instrument*) que conoce y que emplea para diversos usos. En otro pasaje de este Discurso también se refiere al cuerpo como una máquina (*machine*)¹³, como la de cualquier otro animal, sólo se diferencia de aquel en su capacidad de ejecutar todas sus operaciones como un agente libre. En un segundo momento, se refiere al hombre desde el punto de vista metafísico y moral (*homme méthaphysique et moral*) y, sobre éste hace las consideraciones más relevantes. Esta es una tesis cercana a la concepción cartesiana del hombre¹⁴.

¹²“(…) Tout est sur la terre dans un flux continuel qui ne permet à rien d’y prendre un forme constante. Tout change autour de nous: nous changeons nous-mêmes, et nul ne peut s’assurer qu’il aimera demain ce qu’il aime aujourd’hui”. *Op. Cit.*, Tome XIII, p. 449. (Traducción nuestra).

¹³En la tercera *Carta a Malesherbes*, Rousseau se refiere al cuerpo como una máquina que en su vejez ya es pobre, pero, que está apegada al alma cada día y que al final se separará de ésta. Esta carta fue escrita doce años más tarde que el *Segundo Discurso*, mantiene la coherencia acerca de la noción de cuerpo expresada en sus primeros textos. Cfr. Jean Jacques Rousseau. (1833). *Oeuvres Completes*, de Tome XII.

¹⁴Para Descartes el cuerpo es una máquina que Dios ha formado para hacerla lo más semejante posible a nosotros. En *Tratado del hombre*, Descartes afirma: “Estos hombres estarán compuestos, igual que nosotros, por un alma y un cuerpo. Y es necesario que os describa, en primer lugar, el cuerpo por una parte y, después, el alma por otra y separadamente; y que os muestre, finalmente, cómo esas dos naturalezas deben ser juntadas y unidas para componer hombres que se asemejen a nosotros” Véase: *Descartes*. (2011). *Tratado del*

¹⁰Starobinski, Jean. (1983). *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, p. 30.

¹¹En cuanto a las pasiones, es necesario aclarar que en la filosofía de Rousseau no hay una distinción de sentimientos y pasiones; no obstante, no se entienden como sinónimos. Remitiéndonos a la interpretación de sus obras entendemos por pasiones aquellas que afectan al hombre en su ser de una manera negativa como la ira, la pereza o cualquiera otra. Mientras que los sentimientos hacen referencia a la bondad del hombre.

En este sentido, “Arrocha, citando a Derathé expone: “Rousseau admite con Descartes la distinción de dos sustancias, la una activa, el espíritu y, la otra pasiva, la materia. El hombre está compuesto de la una y de la otra, no es un ser simple: él se encuentra dividido entre dos tendencias naturales opuestas: donde una es relativa a su naturaleza física y la otra a su ser moral.”¹⁵ Es cierto que Rousseau se decanta por el estudio del hombre metafísico y moral, o tal pareciera, que para él éste tiene preeminencia; pero, también es cierto, que hay disertaciones acerca del hombre físico y debemos poner atención a éstas, cuestión que ha sido poco tratada o inadvertida por los intérpretes del filósofo ginebrino.

Pero, ¿cómo es este hombre?, dice Rousseau, es como se observa en la actualidad: “Marchando a dos pies, sirviéndose de sus manos como nosotros de las nuestras, poniendo su mirada sobre toda la naturaleza y midiendo con los ojos la vasta extensión del cielo.”¹⁶ Este animal es el más organizado de todos y observa un cuidado de sí¹⁷.

Uno de los principios ciertos e invariables como es el amor a sí mismo, implica este cuidado, tanto del cuerpo como del alma. Los requerimientos de descanso o reposo, de alimento tomado con medida, de sueño, de trabajo moderado, el manejo de las pasiones e incluso el ejercicio físico, así lo indican. La agilidad y la fuerza, es propia del hombre

natural que está hecho para la actividad física, si se carece de ésta, lo aleja de su propia naturaleza. Pero, ese transitar del modo de ser natural al modo de ser sociable, trae ciertas consecuencias para el hombre y una de éstas es la pérdida de esa agilidad y de la fuerza que él poseía en su origen. Y, ¿en qué puede afectarle?, pues su cuerpo se resiente y enferma; por esto, el ginebrino advierte que la enfermedad es propia de la sociedad y que allí donde más se cultiva la medicina, la edad promedio del hombre es menor que en otras donde es descuidada. Además, la sensibilidad espiritual se resiente en cuanto el hombre se aleja de su bondad natural (sentiment) y transita a las pasiones (passions), convirtiéndose en un obstáculo para el acceso a la verdad.

En este orden de la naturaleza, advierte el ginebrino, lo que está previsto es que el hombre pase por ciertas etapas de su existencia como la infancia y la vejez. Y, estas cuestiones las experimenta en sí mismo¹⁸, por esto cuando en su propia vejez se refiere a su cuerpo lo describe como un estorbo, un obstáculo del cual quiere deshacerse. Con el alma no ocurre igual, pues, él afirma que está sigue activa y su vida interna y moral está más fortalecida ya que ha superado el interés por lo meramente terrenal. Esto implica la finitud del hombre físico pero al mismo tiempo la infinitud del alma y el cuidado de sí mismo debe apuntar en ambos sentidos. Este cuidado proviene de nosotros mismos, del diálogo constante con nosotros mismos, por eso somos libres para tomar las decisiones pertinentes a nuestra propia existencia.

Rousseau nos advierte: “He aquí los funestos garantes que la mayor parte de nuestros males son nuestra propia obra, y que nosotros los hubiésemos podido evitar conservando la manera de vivir simple, uniforme y solitaria que nos fue prescrita por la naturaleza.”¹⁹ Esto desvela que hay una rigurosidad en

Hombre. Estudio introductorio por Cirilo Flórez Miguel, p.675.

¹⁵ *Op. Cit.*, (2016) Tesis doctoral inédita, Universidad de Los Andes, Mérida. pp. 163-164.

¹⁶ *Op. Cit.*, “*Marchand à deux pieds, se servant de ses mains comme nous faisons des nôtres, portant ses regards sur toute la nature, et mesurant des yeux la vaste étendue du ciel*”, Tome I. pp. 160-161 (Traducción nuestra).

¹⁷ La categoría *cuidado de sí* es propia de la filosofía de Michael Foucault, en la que a su vez, se refiere al concepto de épiméleia *heautou/cura sui* que está presente en el mundo greco-romano y que constituye el modo como se ha reflexionado la libertad cívica como ética. Ese cuidado de sí implica el cuidado del otro. En la filosofía de Rousseau interpretamos que hay indicaciones de este cuidado de sí tanto respecto del cuerpo como al alma del hombre, entendiendo que su concepción filosófica se encuentra en el marco de la filosofía del sujeto. Cfr. Foucault, Michael. (1994). *Hermenéutica del sujeto*.

¹⁸ *Op. Cit.*, (1833) Tome XIII, París: Armand-Aubrée, p. 359.

¹⁹ *Op. Cit.*, (1832) Tome I, París: Armand-Aubrée, “*Voilà les funestes garants que la plupart de nos maux sont notre propre ouvrage, et que nous les aurions presque tous évités en conservant la manière de vivre simple, uniforme et solitaire qui*

la manera de vivir, a modo de exigencia, que atañe a cada hombre.

En el aspecto metafísico y moral, el hombre que describe el ginebrino, es aquel que es libre y posee la facultad de la perfectibilidad. Además, posee la facultad de querer o elegir y la de razonar. Pero la más relevante es la facultad de la sensibilidad, tanto física como espiritual, es en esta facultad donde se encuentran operando los principios de piedad y de amor a sí mismo que son preeminentes sobre la razón. Precisamente, estos dos principios son los que proveen al hombre de la bondad natural, que aun cuando éste se corrompa, conservan la posibilidad de retornar a su origen.

Aparecen el lenguaje y la moral como aspectos que este hombre desarrollará en la sociedad. Son parte de ese cuidado de sí, en ese modo de ser sociable en el que lo natural es sustituido por lo que no lo es; por lo tanto, el hombre debe tener el cuidado de conservarse auténtico en medio de este artificio. Es así como derivados de estos aspectos, devienen la política y la educación, convirtiéndose en instituciones que sostienen una sociedad en la que el hombre desarrolla todas sus facultades. Entonces, en el modo de ser sociable, el hombre debe estar atento de mantener la rigurosidad en el modo de vida y en el cumplimiento de los deberes.

sobre la existencia

Comprendemos que el filósofo ginebrino inicia el conocimiento del hombre a partir de la meditación de su propia existencia²⁰. El hallazgo de un hombre natural que

ontológicamente está precedido de dos sentimientos que son anteriores a la razón. Luego, este hombre con estos sentimientos a priori, contempla su existencia desde su subjetividad y, desde allí, le da sentido. La sociedad está ahí, afuera, en el exterior, de la cual quizás lo mejor es escapar y refugiarse en sí mismo. Esa felicidad pública (félicité publique)²¹ de la que nos habla en *Las Ensoñaciones de un paseante solitario* siempre queda inalcanzable para el hombre, en su lugar, lo mejor es el recogimiento interior que conlleva a la paz del alma y la felicidad. Sólo queda el estar consigo mismo.

En este contexto la noción de cuerpo²² como referencia al hombre físico está en relación con el alma, o como Rousseau le ha denominado, el hombre metafísico y moral. De allí que lo imprescindible en esta filosofía

étoit *arrangé, comme ils auroient étudié quelque*

machine qu'ils auraient aperçue, par pure curiosité. Ils étudioient la nature humaine pour en pouvoir parler sagement, mais non pas pour se connoître, ils travailloient pour instruire les autres, mais non pas pour s'éclairer en dedans". Véase: *Op. Cit.*, (1833) Tome XIII. París: Armand-Aubrée. p. 372. "He visto a muchos que filosofaban más doctamente que yo, pero su filosofía era por así decir ajena. Queriendo ser más sabios que otros, estudiaban el universo para saber cómo estaba compuesto, como hubieran estudiado cualquier máquina que hubieran visto, por pura curiosidad. Estudiaban la naturaleza humana para poder hablar sabiamente, pero no para conocerse, trabajaban para instruir a otros, pero no para esclarecerse dentro" (Traducción propia).

²¹Se refiere Rousseau a la felicidad que alcanza el conjunto de la sociedad. Véase: *Op. Cit.*, (1833) Tome XIII. París: Armand-Aubrée. p. 428.

²²Esta noción, tal como lo señala el Doctor Mauricio Navia (Universidad de los Andes, Mérida- Venezuela) al referirse al concepto de **cuerpo**, no está tematizada en la filosofía. La tendencia tradicional en el pensamiento de occidente considera "en sus rasgos más generalmente aceptados: el cuerpo es lo físico respecto de lo metafísico (el alma, lo inteligible, lo eidético); lo material (hyle, $\mu\alpha\lambda\alpha$) respecto de lo espiritual; lo sensible, espacio-temporal, respecto de lo suprasensible, idéntico, permanente y eterno («*sub specie aeternitatis*»); Véase. (2017) "El origen del concepto "cuerpo" (somà, $\sigma\mu\alpha$) en Aristóteles, desde las interpretaciones de Nietzsche, Heidegger y Gadamer: Las pruebas de la "in-existencia" del cuerpo a partir de las cinco ficciones metafísicas: Physis, Ente, Causa, Materia, Alma". En: *Seminario de investigación avanzada de estudios del cuerpo (ESCUEC)* México: UNAM. (2017).

nous étoit prescrite para la nature", p.165.

²⁰Así lo manifiesta en el Prefacio del *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres*. También, en *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, específicamente en el *Tercer paseo*, cuando expresa: "*J'en ai beaucoup vu qui philosophoient bien plus doctement que moi, mais leur philosophie leur étoit pour ainsi dire étrangère. Voulant être plus savants que d'autres, ils étudioient l'univers pour savoir comment il*

es el cuidado del alma; por un lado, en el modo de ser natural sujeta a los principios de piedad y amor a sí mismo (*pitié et amour de soi-même*) y por otro lado, en el modo de ser social, la moral es el fundamento de estos principios para asegurar su permanencia.

Pero, al mismo tiempo, el cuerpo sufre la metamorfosis, a modo del Dios Glauco; contiguo al alma, el hombre siendo consciente de su existencia, debe procurarle ciertos cuidados para sostener su agilidad y fortaleza. No obstante, el cuerpo sufre los cambios y va cediendo ante el tiempo. Por esto, Rousseau en su vejez afirma que el cuerpo es algo antiguo y obsoleto (*vieille ou caduque enveloppe*) y que el alma ofuscada y obstruida por sus órganos carece del vigor de antes y sale con esfuerzo de esta envoltura²³. Sólo quedan los recuerdos.

Sin embargo, en otros pasajes de este texto interpretamos que en la medida que el cuerpo envejece, el alma permanece activa y la vida interna y moral parece acrecentarse. El cuerpo en su finitud va indicando el momento de prepararse para la muerte, que es precisamente toda la vida del hombre, pero, quizás éste no lo advierte a tiempo. Entonces, el cuidado de sí va en atención a procurar que el hombre en su subjetividad, a través de sus experiencias, encuentre un lugar en el que se detenga a meditar su propia existencia y hallar la felicidad. Esto vale para todo hombre que está en disposición de comprender los principios y acceder a la verdad.

Mérida, 2020

²³Véase: *Segundo y Octavo paseo de Las enseñanzas de un paseante solitario. Op. Cit.*, p. 361 y 438.

Referencias bibliográficas

DESCARTES, René. (2011) “Tratado del hombre”. En: Descartes. Estudio introductorio por Cirilo Flórez Miguel. Madrid: Gredos.

FOUCAULT, Michael. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Fernando Alvarez-Uría. (Ed. y Trad.). Madrid: Ediciones de La Piqueta.

NAVIA, Mauricio (2017) “El origen del concepto “cuerpo” (σὸν, σῶμα) en Aristóteles, desde las interpretaciones de Nietzsche, Heidegger y Gadamer: Las pruebas de la “in-existencia” del cuerpo a partir de las cinco ficciones metafísicas: Physis, Ente, Causa, Materia, Alma”. En: *Seminario de investigación avanzada de estudios del cuerpo (ESCUEC)* México: UNAM.

PLATÓN. (2003). *La República*. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial.

RONDON, Arelys. (2014). “El estado de naturaleza del hombre en la obra de Jean Jacques Rousseau desde la perspectiva hermenéutica”. *Actas del Congreso Internacional III Centenario de Jean Jacques Rousseau (1712-2012)*, Universidad de Murcia, 17-19 de octubre de 2012. Editores: López Hernández, José, Messeguer Campillo, Antonio, Saura Sánchez, Alfonso, Novella Suárez, Jorge y Viñao Frago, Antonio. Murcia: Editum.

RONDON, Arelys. (2016). *El sentimiento como fundamento ontológico de la naturaleza del hombre en el Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres de Jean Jacques Rousseau*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.

ROUSSEAU, Jean Jacques. (1832) *Oeuvres complètes*. Tome I. París: Armand-Aubrée.

ROUSSEAU, Jean Jacques. (1832) *Oeuvres complètes*. Tome XII. París: Armand-Aubrée.

ROUSSEAU, Jean Jacques. (1832). *Oeuvres complètes*. Tome XIII. París: Armand-Aubrée.

STAROBINSKI, Jean. (1983). *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Trad. Santiago González Noriega. Madrid: Taurus Ediciones.

Arelys Ramona Rondón de Guillén.

Es abogado egresada de la Universidad de Los Andes, Mérida. Además de completar los siguientes ciclos académicos en la misma universidad. Politólogo egresada (Magna Cum Laude), tiene un Magíster en Ciencias Políticas, ha completado un Doctorado en Filosofía. 2007-2020 Profesor agregado de la Universidad de Los Andes, Mérida. Profesora de las asignaturas en la Facultad de Ciencias jurídicas y Políticas de la Universidad de Los Andes: Deontología jurídica y Hermenéutica jurídica.

Contacto: arelysrrondon@yahoo.es





SALAS ESPECIALES

ANTE EL DOLOR (SALA ESPECIAL DE FOTOGRAFÍA)

**DICHOS (INÉDITOS) 2019-2020. RAFAEL CADENAS
(SALA ESPECIAL DE POESÍA)**

Interesados en la interacción de texto e imagen, hemos destinado un espacio especial a la obra fotográfica de Camilo Paparoni y a la obra poética de Rafael Cadenas. La fotografía de Paparoni, revela los sucesos acaecidos en las protestas y guarimbas ocurridas en Venezuela en el año 2017; estas imágenes introducidas por el texto de Manuel Vásquez-Ortega, revelan un cuerpo penetrado por el dolor social y por el impacto del choque entre dos polaridades políticas que han habitado las calles del país por varios años. Seguido de la violencia de estas imágenes de guerra e introducidas por el texto de Dianayra Valero, se encuentra la poesía mínima de Rafael Cadenas, haciendo del lenguaje un acto definitorio que resume la brevedad de lo que existe en dichos esenciales, su escritura está comprometida con otro tipo de decir que narra y describe, lo que es, casi con el poder de una imagen. Cadenas resume en una línea experiencias primordiales del acontecer humano, que no están fuera del tiempo que vivimos y en el que debemos tratar de *reencantarnos*.





Fotografías por Camilo Paparoni

Texto por Manuel Ortega

Ante el dolor

ANTE EL DOLOR: CAMILO PAPARONI ●●●

“Mira, dicen las fotografías, así es,
esto es lo que hace la guerra”
Susan Sontag

Como objeto central de toda política, todo cuerpo vivo supone mortalidad, vulnerabilidad y praxis, a través de “la piel y la carne -que- nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia” (Butler, 2006). Ante esta, es necesario recordar siempre que son también ‘cuerpos’ aquellos que nos someten al ejercicio tangible del poder, ya que, si su puesta en práctica es fundamentalmente física, esto se debe a que su objeto de aplicación se acentúa siempre en lo corpóreo, y con ello, en todo lo apuntado en espacios sociales de hegemonía.

Por su parte, colmada de estos territorios de poder, a lo largo de la historia de Venezuela, es posible enumerar las promesas proclamadas por líderes y cúpulas (siempre en nombre de un supuesto progreso), cuyas palabras se convierten en la esperanza y aliento de una sociedad que, a pesar de las

desilusiones, se ha acostumbrado a esperar un buen futuro en medio de un presente constantemente apocalíptico. Sin embargo, contraria a la aceptación de dichos discursos, una parte -notable- de la población se encargó, desde la entrada al segundo milenio y el desarrollo del gobierno de Hugo Chávez Frías, a establecer una tradición de protestas populares, cuyo porcentaje demuestra un alto crecimiento tras los sucesos del Caracazo de 1989, hasta llegar a convertir los actos confrontacionales de colectividades indignadas en aspectos comunes de la vida en las ciudades.

Dar testimonio de estos encuentros ha sido labor de fotógrafos que continúan la práctica de la fotografía de conflicto, instaurada en los años circundantes a la primera Guerra Mundial. Tiempo desde el cual la imagen ha funcionado como testimonio de los hechos y el sufrimiento de comunidades,

propias o ajenas, mientras dota de “realidad a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (Sontag, 2003). De esta forma, el conocimiento existente –hoy– de la guerra, es producto del impacto de sus imágenes. Fotografías y videos que capturan las batallas y masacres que acaparan la atención de los noticiarios y que, en la Venezuela del 2017 se convirtieron en una constante en flujo a través de las herramientas de comunicación que nos permite la actualidad.

En medio de los sucesos, el fotógrafo Camilo Paparoni describe desde la perspectiva de un narrador testigo una serie de momentos, tan efímeros como definitorios, del choque entre dos fuerzas polares reconocidas como anónimas, encontradas en las calles de varias ciudades venezolanas para izar banderas, levantar pancartas, gritar necesidades, en medio de los desequilibrios propios de un país en crisis. Empero, un conjunto de imágenes destacan en estas manifestaciones, en las que el poder despliega su fuerza a través de su capacidad de ejercer el dolor y la muerte en los cuerpos. Imágenes frente a las cuales es posible cuestionarse, “¿en qué condiciones concretas se ejerce ese poder de matar, de dejar vivir o de exponer a la muerte? ¿Quién es el sujeto de ese derecho?” (Mbembe, 2001). Coincidentes con la premisa de Susan Sontag de que, de cara a las imágenes de guerra “no debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (Sontag, 2003), las capturas de Paparoni hablan del padecimiento de un cuerpo propio, extendido al colectivo. Fotografías que crean en la conciencia de los espectadores expuestos al drama, un mirador para el conflicto determinado, mientras logran volver algo ‘real’ para aquellos que están en otros lugares siguiéndolo como noticia a través de su representación.

A tres años de los dolorosos sucesos de las protestas en contra del gobierno de Nicolás Maduro en Venezuela, es posible aún recordar sus punzadas gracias al legado gráfico de aquellos que enfrentaron su cuerpo ante la hegemonía y sus acesos. Mientras sus fotografías nos demuestran que, en una actualidad saturada de información, recordar es cada vez más la capacidad de evocar una imagen.



● ● ● REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith (2006).
Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia. Paidós: Buenos Aires.

MBEMBE, Achille (2001):
Necropolítica, Melusina: Madrid.

SONTAG, (2003): *Ante el dolor de los demás*, Santillana: Madrid.





Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos a la distancia 1
Año: 2017



Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos a la distancia 6
Año: 2017



Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos enfrentados 4
Año: 2017



Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos enfrentados 5
Año: 2017



Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos enfrentados 2
Año: 2017



Autor: Camilo Paparoni
Título: Cuerpos heridos 2
Año: 2017

Manuel Vásquez-Ortega

(Aragua, 1994) Arquitecto por la Universidad de Los Andes (2018), en la que se desempeña como profesor del Dpto. de Materias Históricas y Humanísticas. Como investigador independiente de la ciudad venezolana contemporánea, sus procesos y dinámicas, ha desarrollado una serie de búsquedas en torno a lo **social y lo político** cuyos resultados han sido exhibidos en el I Salón “Arte y Sociedad” (Centro Cultural B.O.D. / Goethe Institute, 2018), 20° Salón Jóvenes con FIA (Maczul, 2017), 13° y 15° Salón Nacional de Jóvenes Artistas (Maczul, 2016-2018) y I Salón “Representación contemporánea de la imagen” (IV Festival Méridafoto, 2016). Así mismo, sus textos e inquietudes teóricas han sido publicadas en plataformas web como el Archivo de Fotografía Urbana, Tráfico Visual, el Blog de La ONG, entre otras revistas académicas internacionales. Desde 2017, es Coordinador de Espacio Proyecto Libertad, Mérida Venezuela.



Camilo Eduardo Paparoni Zamora

Comienza siendo asistente de fotografía para su padre a los 13 años. Licenciado en Medios Audiovisuales (U.L.A) mención Fotografía, teniendo entre sus maestros a Cezary Jaworski, Rafael Marziano (ambos cine fotógrafos de Lodz Film School) y Adriano Moreno (EICTV-Cuba). Crea un fuerte interés en la fotografía documental y cine de exploración social en Venezuela, en este sentido su documental fotográfico **"Pirata, Las cartas de Ernesto"** fue Selección Oficial del Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana 2011), y también ganador del 2do Lugar al Mejor Cortometraje en el Festival de cortometrajes Manuel Trujillo Durán (Maracaibo 2012). Director de fotografía del cortometraje **"Salta"**, ganador de una mención especial en el festival de TriBeCa (New York 2017). Ganador del 2do lugar en el año 2018 en la competencia Maratón Atómico Continental, en el marco del Festival del Cine Venezolano por el cortometraje **"Inagotable"**. Director de fotografía de los largometrajes **"Casas Muertas"** de Rosana Matecki y **"Voy Por Tí"** de Carmen la Roche. Ha trabajado como fotógrafo de obras de arte y retratista para distintos artistas como Jesús Guerrero y Franklin White. Participa en la exposición fotográfica colectiva *República Colapsada Vol.2* (BabyCastles Gallery) en New York, en torno a las protestas populares del 2017 en Venezuela. Ganador este año del concurso *10 Fotografías En Casa*, organizado por la Escuela Nacional de Cine y teniendo entre sus jurados las instituciones: Trasncho Cultural, Taller de Fotografía Roberto Mata y el Centro de Investigaciones y Estudios Fotográficos. Comprometido en buscar y desarrollar herramientas para el oficio fotográfico con elementos mínimos, para realizar proyectos de acuerdo a las complicadas circunstancias de su país.



Los héroes en el poder
se convierten
en tiranos.

Todos lindamos con el

enigma.

No puedes divorciarte
de la corporalidad.

Los sentidos

crean la realidad

que conocemos,

sin ellos **no existe.**

No se sabe Tus dones

dónde termina
nuestro cuerpo, se te han dado,

sus sentidos *si miras bien*
llegan muy lejos. **no son tuyos.**

Nuestro mejor El cuerpo es inseparable

misterio
es maravillarnos. **del TODO,**

Las estatuas dicen: pero eso no lo sentimos

un día caeremos. **vívidamente**

La realidad es fantástica, porque el yo se interpone.

pero la costumbre nos **impide sentir eso.** Somos astillas de una

La ciencia ha sobrepasado **embrujada madera**

la división entre La boca saborea

cuerpo y espíritu, **las palabras.**

hoy este se encuentra incluso **Me avergüenza**
en la materia. **la palabra**

No puedes divorciarte **de la corporalidad.** **enemigo.**

El cuerpo es inseparable
del TODO,
pero eso no lo sentimos
vívidamente
porque el yo se interpone.

Gestiona un
reencantamiento.

Dichos (Inéditos)

Rafael Cadenas 2019-2020

Texto por Dianayra Valero

RAFAEL CADENAS. POESÍA MÍNIMA. ●●●



“Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje
... para que muestre lo que es ...” (IV. 246)

Friedrich Hölderlin¹

Mostrar lo que es (*um zu zeigen, was er ist*), equivale a mostrar lo mínimo, a hacer del lenguaje un acto definitorio que encierre la brevedad de lo que existe, no por finito, sino por esencial. Las notas esenciales que salen al encuentro al momento de *nombrar*, o de *definir* una cosa o situación determinada, serán siempre las pocas que acompañen con inmediatez a la experiencia del conocer; el nombrar reúne lo sustancial y destierra lo superfluo. Rafael Cadenas se siente cómodo en su escritura y “*en su modo de ser*”² con el aforismo, con sus anotaciones breves o con sus nociones elementales, ha hecho de esta brevedad un arte reflexivo, aquel que se cuelga en los muros del pensamiento para siempre. En estos tiempos aciagos sus diálogos cotidianos nunca abusan de la palabra, es como si al hablar reconociera en el lenguaje el valor infinito y pesado de cada vocablo, y atesorados dentro de su

resguardo verbal, clasificara cada unidad fonética en el lugar preciso donde habrá de encontrarlo a la hora de conversar o de escribir. Su voz y su poesía se van haciendo tan pausadas como mínimas, tan breves como esenciales.

El aforismo al no ser solamente poesía, está comprometido con otro tipo de decir que también narra y describe, sin que necesariamente acuda a la metáfora, y a pesar del compromiso de narrar y describir, está sujeto dentro de los límites del decir lo que es y silenciar todo lo demás. En su texto *El amor a la lengua* Cadenas afirma: “Es extraño que para acallar la mente haya que usar tantas palabras”³, como una sentencia esta frase reveladora expresa que la *peligrosidad del lenguaje* reside entonces en otorgarle el valor de lo que es esencial a lo superfluo; el mundo está forrado de papeles redundantes disfrazados de fundamentales.

¹ Heidegger, Martín. (1958). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En: *Arte y poesía*. Tít. Orig., Der Ursprung des Kunstwerkes y Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Trad. Samuel Ramos. F.C.E: Mexico, p.126.

² Cfr. Cadenas, Rafael. (2011). *Dichos*. Mérida: Laboratorio de Investigación Arte y Poética. Universidad de los Andes.

³ Cadenas, Rafael. (2016). “El amor por la lengua”. En: <https://historico.prodavinci.com/blogs/el-amor-a-la-lengua-por-rafael-cadenas-1/> (Recuperado el 07 de diciembre de 2020, 9:00pm), s.p.

Aquello que es, se manifiesta especialmente en el silencio, en la mente *acallada* que observa pacientemente; la escritura debe intentar reunir experiencias primordiales desde la quietud, no de aquellas que exaltan al yo, sino de aquellas que describen al *ser en el mundo*.

Armando Rojas Guardia decía que la poesía estaba íntimamente relacionada con la *experiencia originaria*, ahora bien ¿de qué trata la experiencia originaria? En Rojas Guardia sin duda tiene una estrecha relación con la experiencia mística, pero su misticismo ha pactado con el pensamiento, no solo para sangrarlo, también para desde la *herida* alumbrarlo, ha invitado a Dios a la *intemperie*, lo ha esperado desnudo de pretensiones, abierto a la revelación. La poesía tiene un papel fundamental ante esta *herida*, cuya cicatrización depende de la vuelta al origen, al diálogo con lo esencial, a la recuperación del ser en el momento primordial en que se encuentra con las cosas, porque de tanta distancia y encierro nos vamos haciendo insustanciales, desarraigados, efímeros y perecederos, nos estamos quedando absortos tras las redes. Rafael Cadenas, incorpora lo *místico* en el misterio, más como una experiencia humana en la que nos maravillamos y nos quedamos a la espera, cada cosa es contentiva de un fragmento de universo, y le debemos al menos un silencio, uno observador. El poeta narra la experiencia sucintamente y en dos oraciones lo cuenta todo: “Dios es un nombre que le damos al misterio, pero no hay modo de allegarse con nombres a lo innombrable”⁴. Es la poesía la que nos arraiga y posiciona ante el asombro de ese enigma.

El oficio del poeta es escribir lo que somos, lo que es, en ello también reside el peligro de este bien; las crisis, las pandemias, las guerras, los otros rostros del devenir más trágico, nos separan de nuestra conexión más íntima con el mundo, la que pone en evidencia nuestra existencia y que se narra solo a través del lenguaje. El mundo contemporáneo ha perdido estas relaciones íntimas con el pensamiento, se narra la *herida*, sin describir hasta donde llega y en lo que se transforma. En algún diálogo extraviado con Fedosy Santaella, el también poeta y escritor, afirmaba que los

millennials están acostumbrados a pensar desde la *herida*, a perderse en el ardor efímero de las cosas; podemos agregar que quizás están regidos por una desconexión profunda con el lenguaje, y siendo éste la manera como el ser se comunica, entonces también están un poco desconectados del ser, el de las cosas y el de nosotros mismos. Estos hechos están manifiestos en esta pequeña sentencia de nuestro poeta: “La actividad febril, te destierra”⁵.

Nombrar en el *espacio* del aforismo o del poema, es encenderle luces al mundo, dejar aparecer las cosas como son, en su esencia, y el dolor oculta a veces esa esencia, en el mejor de los casos la soporta para hacerla salir a flote. En estos *Dichos (inéditos)*, Cadenas encuentra una forma de decir al mundo sin mostrar su herida, una ética profunda ilumina sus aforismos, nos invita a reinventarnos en estos tiempos lesionados cuando dice: Gestiona un *reencantamiento*; al leerlo palpita en nosotros el enigma que él siempre nombra en sus breves reflexiones: *Nuestro mejor misterio es maravillarnos*; nos advierte sobre lo inútil que resulta la búsqueda de lo trascendental fuera del tiempo que vivimos y a describir lo que existe en su esencia, a conservar la imagen de lo que somos, narrando lo que se nos revela, no solamente lo que nos duele, a recuperar el asombro griego (*thaumazomen*). Rafael Cadenas, recatado y sencillito, mientras más íntimo se hace más poeta, guarda su espíritu noble en lo breve, repasa las cosas del mundo que hay que anotar, recuerda a los hombres lo que hemos heredado: *Somos astillas de una embrujada madera*, nos advierte sobre lo que todavía no hemos hecho: *No estamos a la altura del cuerpo*, nos invita a llegar más allá: *No se sabe dónde termina nuestro cuerpo, sus sentidos llegan muy lejos*. El cuerpo que nos describe, es un cuerpo ontológico, que sin prescindir de su historia debe alojar sus esperanzas en lo que todavía no ha descubierto de sí mismo, lo que permanece oculto.

La Revista Actual reúne en este número algunos de sus *Dichos (inéditos)* (2019-2020) más recientes, el poeta ha realizado para nosotros una cuidadosa selección de aquellos que nombran al cuerpo, al que vemos y al que no vemos.



El **cuerpo** es inseparable
del TODO,
pero eso no lo sentimos
vívidamente
porque el yo se interpone.

La boca saborea
las palabras.

Todos lindamos con el
enigma.



Los sentidos
crean la *realidad*
que conocemos,
sin ellos **no existe.**

No puedes divorciarte
de la corporalidad.

No estamos a la altura
del cuerpo.



Tus dones
se te han dado,
si miras bien
no son tuyos.

Nuestro mejor
misterio
es maravillarnos.

Somos astillas de una
embruja da madera



**Gestiona un
reencantamiento.**

**Me avergüenza
la palabra
enemigo.**

Las estatuas dicen:
un día caeremos.



La realidad es
fantástica,
pero la costumbre nos
impide sentir eso.

No se sabe
dónde termina
nuestro cuerpo,
sus sentidos
llegan muy lejos.

Los héroes en el poder
se convierten
en tiranos.

La ciencia ha sobrepasado
la división entre
cuerpo y espíritu,
hoy este se encuentra incluso
en la materia.



Foto: Alberto DiLolli/Fuente: *El Cultural*

Rafael Cadenas

Rafael Cadenas (Barquisimeto, Lara, 8 de abril de 1930) es un poeta, ensayista y profesor universitario venezolano. Formó parte del grupo «Tabla Redonda» de Latinoamérica a comienzos de la década de los sesenta. En 1985 recibió el Premio Nacional de Literatura de Venezuela y en 2009 el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, en Guadalajara, México, entre muchos otros, Cadenas también fue galardonado en 2018 con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.¹ Cadenas se lanzó a la creación poética a temprana edad, sus obras han sido recibidas positivamente por la crítica y valoradas como indispensables si se desea un análisis profundo de la realidad a través de la lírica; suele vincularse su estilo con el pensamiento filosófico y se lo compara con autores como Hölderlin, Rilke y Gorostiza. Al acercarse a su voz, el lector puede encontrarse con un universo mágico, lleno de matices y capaz de transportarle a otro espacio, para reflexionar sobre las cosas más relevantes de la vida. Su poema «Derrota» fue tomado como referencia en la poesía venezolana de los años 60 y en general un referente absoluto de la poesía universal, por manifestar una sensación de soledad y desamparo ante una realidad cruel e incomprensiva. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Amante* (1983), *Realidad y literatura* (1979) y *El taller de al lado* (2005), en donde se encuentran también «Inquisidores», «Dificultad» y «Nuevo mundo». Nacido en Lara, publicó su primer poemario en una imprenta local de Barquisimeto, con prólogo de Salvador Garmendia. Desde temprana edad combinó la pasión por la literatura con la militancia política en el Partido Comunista de Venezuela. Por esta razón sufrió cárcel y exilio durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Se refugió en la isla de Trinidad hasta 1957. En Caracas escribe y publica *Una isla* (1958) y *Los cuadernos del destierro* (1960). Durante esos años forma parte del grupo de debate político y literario «Tabla redonda», junto con Manuel Caballero, Jesús Sanoja Hernández, Jacobo Borges, entre otros. Contrajo matrimonio con Milena González Carvallo, de quien enviudó en 2017. Es profesor jubilado de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Dotado de una refinada sensibilidad para la experiencia poética, este singular poeta venezolano se caracteriza por crear una obra densa y estrechamente vinculada al pensamiento filosófico. Siguiendo la tradición de Hölderlin, Rilke y José Gorostiza, su poesía parece fusionar los derroteros de la actitud reflexiva con la inspiración pura. Su poema más famoso «Derrota» ha trascendido como la marca poética de la generación de los años sesenta. Su obra más celebrada es el poemario *Amante*, en el que expresa toda su fina sensibilidad. Publicó su primer poema en su natal Barquisimeto, Cadenas reside actualmente en la ciudad de Caracas en Venezuela.



Dianayra Valero Molina

Dianayra Valero Molina. Licenciada en Letras Mención Historia del Arte; Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y estudiante del Doctorado en Filosofía, en la Universidad de los Andes (ULA) Mérida-Venezuela. Se encuentra desarrollando su tesis doctoral denominada *El espacio ontológico en Martín Heidegger. Una mirada al mundo del espacio interior (weltingenraum) en Rainer María Rilke*. Su línea de investigación es el *Espacio Ontológico en la arquitectura, las artes y la poesía*. Cursó estudios de *Metodología Holística* en el Centro Internacional de Estudios Avanzados (Ciea Sypal) (no culminados). Fue Directora General de Cultura y Coordinadora Académica de la Escuela de Comunicación Social en la Universidad Santa María (USM), Caracas-Venezuela. Fue Coordinadora de Enlace UCV-ULA, de la Revista de Cultura de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y Editora Invitada de la misma, (Número 121, dedicado a Armando Reverón). Fue Asistente de Investigación y Curaduría en el Museo Jacobo Borges, Caracas-Venezuela. Fue colaboradora (en calidad de pasante) en el área de curaduría, entre otras, en el Museo de Bellas Artes, Caracas-Venezuela. Es miembro asociado de la Sociedad Venezolana de Filosofía; del Grupo de Investigaciones Estéticas (CIE); del Grupo de Investigaciones Filosóficas del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes y de otros reconocidos grupos de investigación de la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido certificada por varios programas de estímulo al investigador y al docente. Ha impartido clases a nivel de pregrado y posgrado en las Facultades de Arquitectura, Derecho y Arte. En esta última en las Escuelas de: Artes Visuales y Diseño Gráfico, Actuación, Danza y Artes del Movimiento, en la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido asesora metodológica independiente, nacional e internacionalmente. Ha publicado en la Revista Estética del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE), Universidad de los Andes (ULA). Tuvo una participación especial en el libro *Ejercicios para cuidarse, Foucault, Nietzsche y Maquiavelo como herramientas* de Jonatan Alzuru Aponte, editado por bid & co. Actualmente es Directora de la Revista Actual, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes (ULA) y Editora responsable de los Números 73 y 74 de la misma. Es Profesora ordinaria de las materias de *Lógica del Discurso e Introducción a la Filosofía* en el Departamento de Filosofía, Escuela de Educación, Universidad de los Andes (ULA). Se encuentra trabajando en la realización de sus poemarios: **Sonata del Adentro y Poemas con un piso de elevación**, así como también en un texto para libro denominado: **El espacio interior del mundo** que aloja las disciplinas de: filosofía, poesía, artes y arquitectura



SALAS (POESÍA, DANZA, FOTOGRAFÍA)

Cada sala presente en este número de **Actual Divulgación** procura estimular y sacudir todas las concepciones e inquietudes del lector en torno al símbolo del cuerpo presentado en expresiones artísticas como la poesía, la danza y la fotografía. Artistas plásticos, fotógrafos, **performers**, bailarines y poetas, compartieron sus más íntimas visiones del cuerpo en tres espacios de exposición visual, bajo la curaduría de Fedosy Santaella, Denise Morales y Analy Trejo, encargados de introducir las obras seleccionadas para este número. Hemos incorporado a la poesía también como un recurso visual, en tanto sus imágenes metafóricas son un despliegue sublime de una galería interior de imágenes, aquellas que no vemos, pero que decimos viéndolas dentro de nosotros.



Sala de poesía

Temblor Abisal ...

Curaduría: Fedosy Santaella

SOBRE EL TEMBLOR ABISAL ●●●

Para hablar de la poesía que se busca en el cuerpo comienzo, justamente, con poesía, con unos versos que forman parte del gran poema que es *El cuerpo y otra cosa* de Darío Jaramillo Agudelo:

El cuerpo inventa el bien y el mal,
el cuerpo nunca permanece.
Proteo eterno, el cuerpo divide sus horas
entre gozo y dolor, entre vigilia y sueño,
el cuerpo impone el amor y lo padece
y explota con él, traspasa límites.
El cuerpo está hecho de tiempo.¹

Las variantes, las distintas esferas del cuerpo se encuentran acá registradas. No son, valga decir, exclusivas de las transformaciones de la edad del individuo, sino que también están dadas por las edades colectivas, es decir por las generaciones. O eso creo.

He leído estos poemas y lo he notado; también me lo he preguntado. ¿Qué bulle en estas escrituras? ¿Qué otras comprensiones

del cuerpo guardan estos jóvenes poetas? ¿Qué variaciones del cuerpo encuentro en ellos que son de un tiempo distinto al mío? ¿Qué puede encontrarse, además, que tenga que ver con los tiempos que vivimos? ¿Cómo el cuerpo de ellos inventa el mal y el bien? ¿Cómo oscila la vieja diatriba del placer y el dolor, tan esencial al cuerpo, en ellos? ¿Qué tanto en estos poemas el cuerpo se sueña o tiene pesadillas? ¿Cómo se asumen el amor y el deseo?

EL TEMBLOR, EL ABISMO

Creo encontrar en estos poemas la imagen transversal del temblor, que pareciera nacer de un profundo cuestionamiento en torno al cuerpo convertido en un espacio de batallas, de dudas, de conflicto y también de fascinación. Este, el cuerpo, es *la gran paradoja*, tal como señala el poema de Gladys Mendiá. Allí el placer y el dolor, allí la mente y la carne, la fusión y la separación, la verdad y el espejo/espejismo.

¹ Jaramillo, Agudelo. (2018). *El cuerpo y otra cosa*. España: Pre-Textos, p.17.

En la lectura de estos poemas el cuerpo se me antoja un obstáculo, un lugar de miedos, una cárcel, un abismo. Hay temores –temblores– abisales que nacen del pensar y del sentir el cuerpo como una inmensidad desconocida, profunda, monstruosa, oceánica. De hecho, las imágenes llaman recurrentemente al mar y a una profundidad donde pululan criaturas, perdiciones y verdades, la memoria –el pasado– de cierta felicidad triste, pero muy poco el placer en verbo presente. Whitman no está en estos poemas.

Hay miedo y fascinación, y esa fascinación me parece cercana, heredera, de lo sublime del romanticismo. Lo sublime fascina, por su belleza terrible, y así, causa dolor. Hay luz y oscuridad en lo sublime, elevación también, pero siempre temblor, terremoto del abismo. En el poema de Jairo Rojas están la luz y la penumbra (que es del mar), y el cuerpo flota pero también se hunde. ¿Acaso el buzo no flota en ese cosmos líquido que es el mar, acaso el buzo no se hunde al mismo tiempo que vuela?

Dice el poema de Rojas:

poco a poco empiezo a sentir mi cuerpo:
las manos titilan luz, el pecho que fustiga
la penumbra con sus mares,
el iris del tercer ojo
enganchado al origen
de este cuerpo que flota
cuerpo para hundirse

En sus versos Cristina Gutiérrez Leal habla de ahogos, pero además de monstruos, de serpientes, de tentáculos, de lenguas bífidas, y de la debilidad de la voz poética ante estos monstruos terribles y al mismo tiempo fascinantes, sublimes. María Navas nos trae naufragios, cuerpos que se escurren, que se hunden desterrados del amor. Lo dice Jaramillo Agudelo: el cuerpo es el que

impone el amor, y también el que naufraga con la pérdida. El amor es una cosa del cuerpo que la mente no controla. *Tengo la mano llena de naufragios*, repite el poema en varias ocasiones. No hay nada más del amor que la mano, porque la mano toca el rostro y la otra mano, la del amado, lo que constituye un elevado gesto de la ternura, del espíritu. Pero por igual no hay nada más del cuerpo que la mano: la mano es el principio de la unión de los cuerpos, la punta del deseo. La mano es el amante siempre deseoso del cuerpo del amado.

En el poema de Jessica Claire Rivas, el cuerpo también padece el desamor, o la separación, la distancia: el cuerpo brota agua, fuentes, hay cauces. Acá, el cuerpo repite el ahogo (dice: *mi cuerpo se ahoga de ropajes*) y también ama a otro cuerpo. Es decir, los cuerpos se aman entre ellos, a pesar de nosotros, más allá de nosotros mismos.

En los versos de César Torres el temblor es una danza de hombres y de tentáculos. Así leemos: *Hombres danzan y crecen / se deforman en tentáculos frente a mis ojos*. La danza es una agitación, un frenesí, un maremoto. La danza, más que júbilo, engendra terror, digo acá, casi como lo indica textualmente el poema. Terrible sí: la danza, que podría entenderse como una rebeldía del cuerpo ante las rutinas de las fábricas, las oficinas, las escuelas y los cuarteles, o incluso como una forma de ritualización que te saca de ti y te pone en contacto con algo superior y ajeno a los poderes terrenos, termina siendo, en este poema, una expresión del miedo. Allí los tentáculos y los abismos: Lovecraft y su visión del cuerpo, ese temor profundo a bajar, a explorar, a encontrarse con una luminosa oscuridad, con el dolor que puede transformarte y darte un bien supremo. Pero es así: Lovecraft sí pareciera estar en estos poemas.

Con los versos de Ángel Pacheco los cuerpos caen, caen a montones contra el abismo de la muerte; son masa, estadística que deja de importar. El poema los mira caer, pero su horror encuentra un recodo de alivio: los cuerpos caen sonrientes, como si su caída tuviera un sentido y fuese un sacrificio que vale la pena, que le da sentido al dolor del cuerpo frente a lo que sospechamos una tiranía que sólo quiere una cosa: la obediencia del cuerpo. Caer en ese abismo es una forma de rebeldía.

Pero sí, llegado a este punto, puedo pensar que es difícil —casi imposible— para estos poetas hablar del cuerpo como refugio en un país donde al cuerpo no se le da tregua. Si nos vamos hacia Platón, ¿cómo puede ser el cuerpo una vía a la felicidad, si el goce es un chiste lejano entre el hambre del cuerpo, las frustraciones y los miedos que trae la tiranía, y si el dolor no resulta un camino al bienestar sino a más barrancas del dolor, a más abismo, a más temblores abisales?

LA MIRADA, EL ROSTRO

Y allí, entre el cuerpo y la realidad: la mirada, tan contemporánea, tan digital, tan de interfaz. Los hijos de estos tiempos —y los anteriores también impelidos— se encuentran fuertemente ligados a la mirada. Las redes son la patria de la imagen, de la pantalla. Miramos y somos mirados. La pandemia además ha acelerado esa otra presencia del cuerpo: el cuerpo virtual, el cuerpo que mira. En los chats, en las salas de conferencias virtuales, el cuerpo se ha condensado en la molécula del rostro, y el rostro, por supuesto, es el centro de la visión, la paradoja de los silencios y de la voz.

El poema de Gladys Mendiá, apenas abriendo la muestra, asoma al cuerpo como una voz de silencios. En Jairo Rojas es mirada luego de entrar en contacto con lo

sublime (¿aquel ángel terrible de Rilke?), pero en este caso, el cuerpo suena, vibra, tiembla, quien sabe si en el temor o en el gozo, expresión sublime al fin y al cabo.

En José Manuel López hay un rostro, un rostro que tiene un antifaz (interfaz) de metal. Es una coraza, un artefacto, un objeto, aquello que intermedia entre nosotros y el mundo. ¿No es todo antifaz una pantalla? Es como si el cuerpo-rostro tuviese la función de ser un medio para evitar el dolor, para separar el cuerpo. Como si fuese más llevadero mirar y anular el cuerpo a través de la mirada.

En el verso ya citado de César Torres, los danzantes se deforman en tentáculos ante un testigo, ante unos ojos que no participan de la monstruosidad. En Jessica Claire Rivas alguien se mira al espejo. ¿Pero qué son los espejos sino pantallas? Pantallas donde mirar(se) el cuerpo que ya no existe sino en el reflejo, en la imagen, que ya carece de dolor, donde el dolor, digamos, ha sido distanciado, apartado.

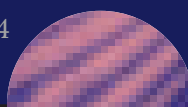
En el poema de Ángel Pacheco, también se ha dicho, los ojos son testigos de la caída de los cuerpos:

Caen ante nuestros ojos,
Cómodos ojos,
Testigos ojos,
Cómplices ojos,
ojos que callan,
que cantan letanías,
ojos que susurran plegarias.

Cuerpo y rostro, cuerpo y mirada, y atravesando todo el espacio entre el sueño y la pesadilla, entre lo virtual y la carne, el temblor. El poema de Daniel Arella, ya en el cierre, pareciera, sin embargo, encontrar un puerto de llegada, un lugar que resuelve los temblores del cuerpo-cuerpo

y del cuerpo-rostro a través de la transformación de la mirada, que no es una cualquiera, sino una que nace en la intervención, en la aparición, en la irrupción de la poesía. *Escribir poemas es dar la cara*, dice el poema de Arella. El poema es un rostro de rastros, un lugar de transformaciones donde el tiempo ha escrito cada letra. *El cuerpo está hecho de tiempo*, concluye Darío Jaramillo Agudelo. Por su parte, el poema de Arella nos dice que cada arruga, cicatriz, cortada del rostro (que es cuerpo, recordemos, virtual y real) es un verso de poema.

Así, entre el rostro y el cuerpo, entre tiempo y el cuerpo, entre el temblor de estas jóvenes miradas, la poesía, el cuerpo mismo convertido en poema, y así, todo es fuerza, resistencia.



El cuerpo del dolor y el cuerpo del gozo



Gladys Mendía

El cuerpo dolor. El cuerpo densidad de los cinco elementos. El cuerpo fantasía comunitaria que duele y pesa.

El cuerpo placer, fuente de goce. El cuerpo fiesta de los sentidos. Fantasía chispeante de belleza. El cuerpo que flota y vuela.

¿Qué hacemos con los cuerpos? ¿Qué podemos hacer? El mismo cuerpo que experimenta el dolor es el mismo que goza. El cuerpo sufre y goza. El cuerpo fundamento, el cuerpo base de toda ilusión de dolor y gozo. El cuerpo espejo que refleja vida y muerte. El cuerpo sublimado y desgarrado.

El cuerpo, la casa de la voz.

El cuerpo, la gran paradoja.

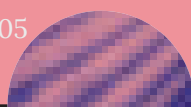
El cuerpo mental el cuerpo sutil. Los cuerpos del cuerpo. Las emociones de la mente del cuerpo. ¿Qué es mi mente sino un proyector de cuerpos?

Cuerpo de luz. Cuerpo de sombra. Luz y sombra: dualidad. Separación. Espejismo.

Sensación aceptada: placer. Sensación rechazada: dolor. La paradoja de los cuerpos también es ilusión. Buscar la identidad en el cuerpo y no hallarla. ¿Dónde estoy yo en el cuerpo?

El cuerpo de la *impermanencia*. Cada dolor y cada gozo es *impermanente*. Nada que sea del cuerpo se mantiene, todo muta. Los cuerpos nunca son los mismos. No somos estatuas. Somos cuerpos de agua, tierra, aire y fuego. Los elementos nos constituyen, pero no nos limitan; nuestros límites son otros: mente: tiempo y espacio. ¿Te atreverías a salir de esos límites? ¿Realmente te atreverías?

Yo escribo porque aparentemente tengo un cuerpo. Reinvento y resignifico a través de la palabra poética que me nace en relación a otros cuerpos. El cuerpo como un vehículo, un puente, una conexión que no existe. El cuerpo como una voz en silencio.



Del libro Pasear lunático (fragmento)



Montevideo: Dios Dorado (2018)

Jairo Rojas

(...)

poco a poco empiezo a sentir mi cuerpo:

las manos titilan luz, el pecho que fustiga
la penumbra con sus mares, el iris del tercer ojo
enganchado al origen
de este cuerpo que flota cuerpo para hundirse
lleno de letras los huesos poderosos, la lengua amanecida
por venganza,
la oreja llena de olas desmedidas, la entrepierna enjoyada
con luces salvajes,

y un puñado de tierra del camposanto en el ombligo,

este cuerpo de niño que crece pasando planetas,
cuerpo de bestia pues
que se asoma para no pensarlo demasiado

qué poca atención al cuerpo masticado
y su relación con la luz,

porque me cuesta ver lo obvio

ahora encantado estoy
con el milagro y el misterio;

heme acá: castigado por hablar con el ángel coronado con chamiza y mujo
la pela al cuerpo constelado los chancletazos buenos no sólo

a este cuerpo poseído por la furia
¿de Dios?

Heme acá: mirado por todos
luego de probar la miel que alimenta el cielo
luego de hacer el amor con el ángel,
o la sauria, o el agua sin confines,
luego de nacer de mi vientre

:soy mi madre como todo el mundo
la madre es Dios como ayer;

Gracias por llevarme a vivir
en el fondo del agua
con mi familia
en la ciudad ruinosa
enmugrecida por el odio

poeta, heme acá: hace poco vi cómo se hundieron todos los ídolos
mi lengua ya era otra o de otro no sé
gracias por las calaveras en el amanecer patrio
que me llevan a ir jugando con sus huesos,
llenos de señas el movimiento de la luz
a cada paso
que abre el poema como se abre el mar en dos
gracias porque nada termina

y esta historia apenas empieza
con el mover de luz a cada paso

así:

s o n a n d o

Hidra



Cristina Gutiérrez Leal

De ciertos monstruos aprendí a esconderme
de los cuerpos culebra
mis manos no dudan la belleza
me sé deleznable en las zonas profundas.

Ese veneno me encontraría exhausta y abierta demás
respirando lento
ahogada al observar sus tentáculos.

Aprendí a mirar de lejos al monstruo
soy débil a las lenguas partidas en la punta
a los tallos con vertientes
a lo bífido.

XIII



José Manuel López

Reconstruir el aliento con trozos de tierra
Desde el cabello hasta los dedos de los pies
Contener los episodios del bronqueo

Episodio 1: inhalar-exhalar
2: Abrir los ojos

Episodio 3: Con la boca cerrada-gritar

4: Caminar

5: Enfermarse

Episodio 6: Fulminar.

Es un camaleón:

Su piel	armadura débil
Su rostro	antifaz de metal
Fosa entreabierta	su cuerpo.



Naufragios



María José Navas

Tengo la mano llena de naufragios
del tacto lleno de nácar que alguna vez fue
y que se quedó perdido en el azul
de la orilla que no tengo

Los cuerpos se van escurriendo sin anclas
ya sin arena, ya sin piel iridiscente,
huyen de los insomnios perlados
y escapan de las libélulas ahogadas
en la humedad de la punta de los dedos

Tengo la mano llena de naufragios
del beso que se ha hundido
de las caricias que terminan en el fondo de algún lado

Los labios se van naufragando sin anclas
hasta convertirse en conchas vacías
ya sin lenguas tiernas, sin palabras ardientes
ya sin verbos salados, sin ombligos absurdos
Se despiden en silencio como eufemismos del agua
se sumergen bajo la aleta de una ballena
porque prefieren estar perdidos
en el oleaje de un sueño

apenas si salpican mi nombre
y me sueltan.

∞¹

...

César Torres

Hombres danzan y crecen
se deforman en tentáculos frente a mis ojos
las visiones se vuelven bóveda
laberinto
primer sol en el mapa
exprimido en lago de finitud
reto a las visiones
llego a sus imposibles más cercanos
castigo a mi bóveda
me doy valor junto a la existencia
estos hombres aún danzan y dan pruebas de infinito
con embriaguez a la memoria
hombres bailan y crecen
en deleitoso castigo.

¹ Observo el papel, la copia barata, los colores chirriantes, a pesar de esto la Danza de Matisse continua: movimiento circular eterno, primitivista, acorde solar, clímax abrumador de luminosidad. En la cúspide de un monte, desconozco por qué las mujeres (debido a la pasión en la que están inmersas, debido al poder del ritmo que todo lo consume) se distorsionan aún más en mi mente, transformándose en pelotón terrible, que celebra la muy probable violación de A.R., en calle Babilonia, treinta y ocho años antes de ser pintada la danza. No hay júbilo más que terror, buscaba escapar de estas visiones.

El objeto del olvido a quien olvida (fragmento)



Jessica Claire Rivas

En mis sueños me reencuentro con el espejo que perdí, en el espejo de mi sueño me veo de espaldas, descubro que miles de fuentes se dispersan de mi cuerpo, nacen y encuentran su cauce sin descubrir todavía a la muerte.

Ahora, bajo mis pies desnudos deseo encontrar caminos, paisajes, mas sólo siento adoquines fríos. No tendrías idea de cuán helados pueden volverse mis pies al caminar durante el invierno por mi propia casa.

He intentado caminar tan lejos, me rindo ante la primera salida del sol.

Renuncio a los espejos, mis cabellos crecen con rebeldía mientras mi cuerpo se ahoga de ropajes y hastíos cuando solo deseo la soltura del viento, la libertad de la desnudez; tocar mi cuerpo es rozar el tuyo.

9,8 m/s



Ángel Pacheco

Caen,
cada vez más,
cada vez inquietan menos.

Caen,
entre los escombros,
sobre las sábanas,
sobre la mesa,
sobre las fuentes,
sobre la acera,
sobre la calle,
sobre escaleras,
sobre los carros,
sobre sus madres,
sobre la sangre de otro caído.

Caen,
¡Siempre caen!
En los escritorios,
en la basura,
en los arbustos,
en los tejados,
en los brazos del hermano,
frente a tu puerta,
bajo tus pies,
¡Caen bajo nuestros pies!
Caen ante nuestros ojos,

Cómodos ojos,
Testigos ojos,
Cómplices ojos,
ojos que callan,
que cantan letanías,
ojos que susurran plegarias.

Caen,
de costado,
de cabeza,
de pie,
de rodillas,
de perfil,
con la espalda;
Caen en su caída,
tan suya,
tan propia,
tan libre.

Caen,
sonrientes,
satisfechos,
conformes con la herida que se abre,
con la sangre que brota,
con la vida que se esfuma.
Caen,
cada vez más,
cada vez inquietan menos.

Rostro de nadie



Daniel Arella

Escribir poemas es dar la cara
pero un poema no es todavía un rostro
Y si es verdad que al loco lo traiciona el rostro
al poema lo traiciona la cara
y al loco lo traiciona el poema
y el poema los traiciona a todos
El poema es cara o cara, no hay azar, eso es todo
Cada arruga de ese rostro es un verso de ese poema
Cada cicatriz de ese rostro en un verso de ese poema
Cada marca de dolor de ese rostro es un verso de ese poema
Cada cortada de ese rostro es un verso de este poema
La nada no es la resignación perfecta
La nada es la perfecta responsabilidad
Nada de blanca ceniza
nube de amor sin soledad
perdida en la miel
es luz anterior a la luz
no es ausencia
una colmena de relámpagos
un cielo hecho de tierra
es el espíritu que se hizo cuerpo y memoria para esperarte

Fedossy Santaella

(Venezuela, Puerto Cabello, 1970). Ha publicado con editoriales como Alfaguara y Ediciones B. Sus dos novelas más recientes, *Los nombres* y *El dedo de David Lynch*, fueron editados por Pre-Textos (España). En 2009 fue becario del programa internacional de escritura de la Universidad de Iowa. En 2010 quedó entre los diez finalistas del Premio Cosecha Eñe de España. En 2013 ganó el concurso de cuentos de El Nacional (Venezuela). Ese mismo año estuvo entre los nueve finalistas del premio de novela Herralde. En 2016 se hizo acreedor del premio internacional Novela Corta Ciudad de Barbastro. En 2018 publicó el libro de poemas *Tatuaje criminales rusos* (Oscar Todtmann Editores). En 2019, publicó su libro de ensayos *Gabinete del ocio* (Abediciones) y *Retablo de plegarias* (El Taller Blanco Ediciones, Colombia). Algunos de sus textos han sido traducidos al chino, al esloveno, al japonés, al ruso y al inglés. En 2020, publica *El barco invisible*, también con Oscar Todtmann Editores.

Contacto: fedossy@gmail.com





Sala de danza

Kínesis

Texto por Dénise Morales

DANZAR SOBRE LO ESCRITO ●●●

Escribir desde el cuerpo, encarnar lo incorpóreo a través del movimiento danzado, he allí el acto de la escritura para un danzarín.

La alfabetización del cuerpo se inicia mucho antes del aprendizaje de la lengua. Lo pre-verbal: motricidad, postura, gestualidad, y sus respectivos significados, sellan la base kinestésica de las relaciones con el mundo.

Cuerpo a cuerpo, verso a verso, trazo a trazo, el humano corporeiza su ser y este le habita. Indisociables de su saberse ser y del tejido social que asignará su alfabeto significativo, lo metafórico y lo poético cobrarán visibilidad gracias al aprendizaje de la técnica y el oficio de danzante donde se vierten sus experiencias de vida. Jamás el cuerpo será un mero organismo.

Un universo de relaciones e intercambios afectivos le asignan lugar y coherencia dentro del gran tejido que es la cultura; y, consciente del Soplo supremo, el danzarín elige lo imprescindible. Intimar con Eros. Juego

de crear y crearse continuamente. La eficacia de sus acciones para adecuarse al tejido social reside en los actos que potencian su ser interno.

La palabra «cuerpo» es una definición y una máscara, una conjunción de conceptos y desaprobaciones, un acertijo de identidad y encubrimiento, un pre-texto para hablar de todo y de nada.

Ningún pájaro eleva vuelo sin alas y sin ellas no se explicaría su presencia en el mundo. Presencia, inmanencia, potencia y sutileza toman la forma de un cuerpo -vegetal, animal, mineral- que le infunde realidad sensorial.

IMAGEN Y NADA

La imagen del cuerpo prevalece como toda la construcción mental de la realidad. El sujeto que lo encarna es residencia del sol, de la historia, de la poesía, del juego, del dolor, de la consciencia de Ser.

En esa imagen, fijan sus discursos las redes numéricas, las políticas de gobierno, los programas de vacunación masiva, los experimentos armamentistas, e incluso ciertas prácticas de auto-crecimiento. El danzarín no es un cuerpo; su obrar traza un dibujo inédito, inaprehensible, aunque la cámara lo fije o lo reproduzca el boceto; su obra desaparece tan pronto como surge, en ello reside su trascendencia.

Un cuerpo a cuerpo tiene lugar entre el vacío y la consciencia de la forma significada que la danza revela.

Quien baila Chimbangles o interpreta un *grand jeté* en escena no es un cuerpo, es.

Ser le faculta para actuar y saberse actuando.

Ser pincel y mano y metáfora fundidos en los trazos que narran y le narran.

Su escritura se torna legible dentro de la maraña mental y mediática que llamamos cuerpo.

París, 30 de septiembre de 2020





*“La danza es el
lenguaje oculto
del alma.”*

Martha Graham.

Ver Vídeo ●●●

Autor: Dénise Morales

Título: Narración 10

Año: 2020



*“Como un árbol se aferra
a la tierra, mi cuerpo
se aferra al recuerdo,
a la ausencia, al abrazo,
a la piel, a cada sensación
que atraviesa mi ser, y me
permite estar aquí...”*

Oswaldo García.

Ver Vídeo 



Autor: Oswaldo García
Título: Adagio para un Cuerpo
Año: 2020. Trabajo desarrollado
en el contexto de pandemia
Música: José Materano
Dirección de arte: Anny Gómez
Making of: Héctor Bermúdez

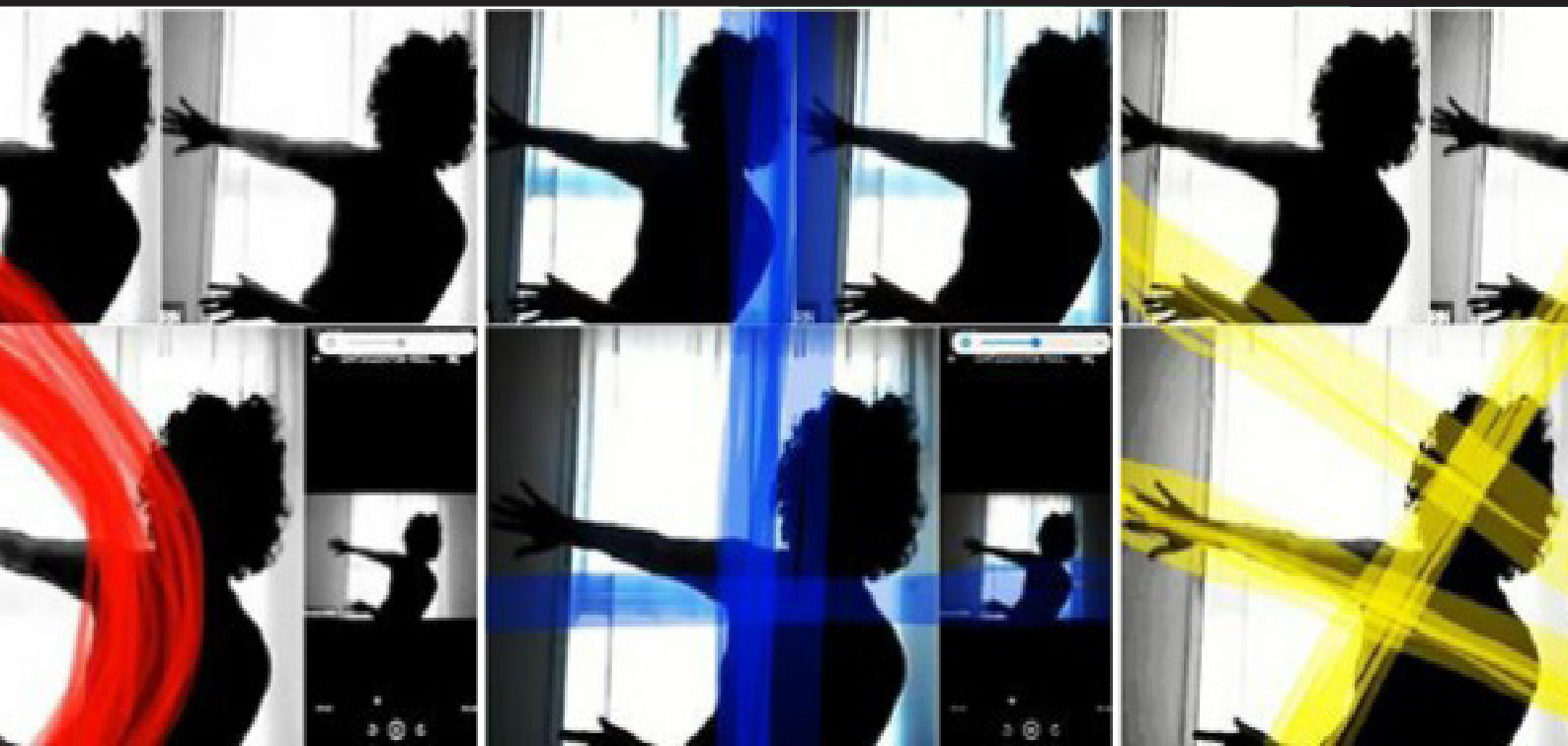


“Ocho estrellas, la huída, siete estrellas el recuerdo. “Bandera contumaz” es una frase que resuena, inserta en el poema “Patria” de Armando Rojas Guardia que reclama su atención. Una atención que sólo puede dialogar en movimiento, en el suelo. Sintiendo la gravedad del asunto, la gravedad en el propio peso del cuerpo. La huida del apátrida, la huída del lúcido poeta.”

Zenaida Marín.

[●●● Ver Vídeo](#)

Autor: Zenaida Marín
Título: Bandera Contumaz
Año: 2020.





Denise Morales Cardozo

Licenciada en Comunicación Social (LUZ). Maestría en Educación (Université de Montréal). Estudios de Danza, Expresión Corporal, Artes del movimiento (LUZ, París, Boston, Barcelona, Montreal, Madras, Toubab-Dialaw). Docente, danzarina y creadora en la ULA durante 28 años. Autora de tres libros de cuentos publicados por la ULA. Periodista en varias oficinas de prensa de Mérida. Premio Municipal de Periodismo 1991. Participante de numerosos Festivales y Encuentros de Danza, Semiótica y Artes Integradas nacionales e internacionales. Autora de obras de Video-Danza y Collages.

Contacto: ahoramismo7@gmail.com





Sala de cuerpo plástico

Corpus

Curaduría: Analý trejo

CORPUS: SUSTANCIALIDAD HUMANA ●●●

*Con mi cuerpo me relaciono
y por mi cuerpo me reconocen,
en mi cuerpo soy...y por mi cuerpo soy!*

La experiencia del existir pasa a través de la materialidad de nuestro cuerpo, sustancia que nos hace posible percibir el mundo desde las cualidades visuales, táctiles, gustativas y olfativas. A su vez, es en el cuerpo donde toda experiencia perceptual se vuelca hacia un proceso cognitivo, reflexivo y volitivo que nos lleva a relacionarnos con el entorno y con otros cuerpos. De allí que la palabra *Corpus* refiera a esa realidad corpórea que define la arquitectura biológica y física del humano, aunado a sus procesos mentales y espirituales. Una palabra muy arraigada en la cultura occidental, signada por aspectos judeocristianos donde el *Corpus Christi*, o cuerpo de cristo, nos revela la solemnidad del cuerpo a partir de la glorificación de los procesos de pasión y dolor. Pero que desde otra acepción, nos anuncia también la recopilación de un universo de materiales o recursos que versan sobre un asunto particular.

En el encuentro que nos convoca este momento, el tema central será el cuerpo - el cuerpo humano - visto a través de múltiples narraciones, o metáforas, planteadas por un grupo de jóvenes artistas venezolanos que lo toman como eje central dentro de sus discursos visuales. Pues el cuerpo puede ser un ámbito desde el cual se cuenta alguna historia, que bien puede ser autobiográfica, de referencia social o genérica, real o fingida, aunque por lo regular es de consistencia real, que aparece en la muestra virtual -CORPUS- desde lenguajes fotográficos y de video, donde se despliegan narrativas que conducen la mirada hacia el propio cuerpo, su relación con la cultura, el territorio, la construcción de identidad o la complejidad del existir en las siguientes líneas que relatan:

El gesto de fotografiar diariamente un fragmento del cuerpo como prueba de vida

¹ Barbancho, Juan Ramón. (2007). *De cuerpo presente, narrativas del cuerpo en Andalucía*. Sevilla: Escadón.p. 11.

donde la existencia se cuenta en número de horas desde el momento de nacimiento (Juan Requena); observarse a través del autorretrato con la intención de reconocer y valorar la profunda belleza corporal (Ana Terán); ubicar el cuerpo en un escenario natural para establecer un diálogo con el paisaje y generar vínculo con el arte corporal realizado por las artistas venezolanas Yeni y Nan (Costanza De Rogatis); desdibujar los rasgos del rostro solapado bajo capas de pieles textiles que objetualizan el sujeto (Eliseo Solís Mora); el inicio de un registro cronológico que da presencia al cuerpo femenino desde un vestigio corporal (Enmaly Ramírez); la relación objeto-cuerpo para establecer una metáfora sobre el territorio y los sucesos que en él acontecen (Max Provenzano); El desplazamiento desbordado de un cuerpo social en situación fronteriza y migrante (Carmen Ludene); la libertad cuestionada o estigmatizada sobre el cuerpo (Raúl Rodríguez); el cuerpo sumergido en los engranajes tecnológicos y absorto en la ilusoriedad del ámbito virtual (Yuliana Guedez).

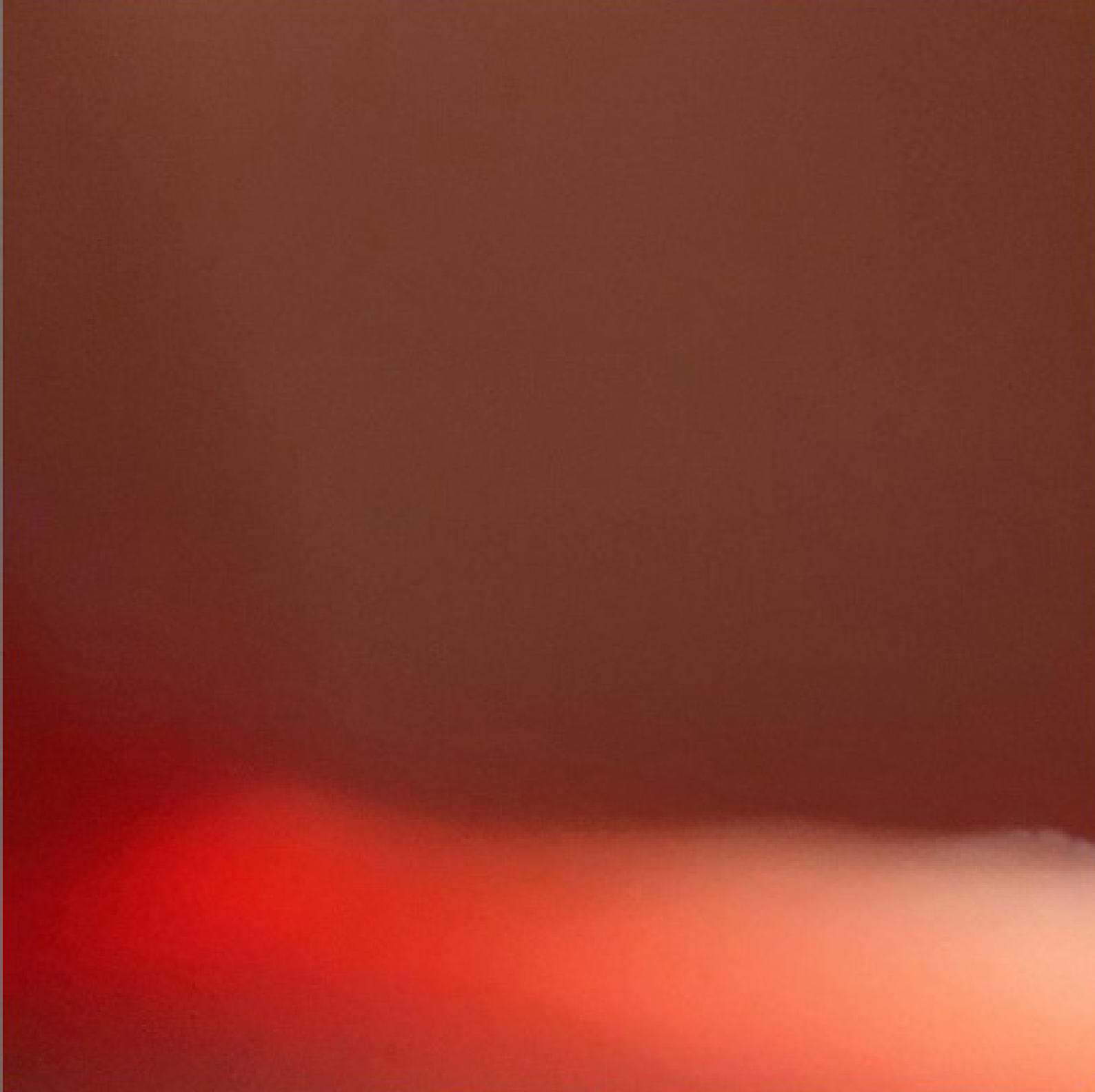
Así, en esta recopilación de artistas, se hace evidente la amplísima posibilidad del cuerpo como soporte y como medio, más allá de su representación, para comunicar ideas, sentimientos, conceptos o discursos que invitan a pensar el CORPUS como algo común, no solo desde su cualidad biológica sino como un complejo entramado simbólico sobre el que se ponen en juego valores sociales tan importantes como la definición de la identidad, la regulación de las conductas, el territorio y la intersección entre lo público y lo privado.



Autor: Juan Requena

Título: 361.292 hours. I put my finger on the camera and I take a picture of it. This is a daily proof of life – the n° of hours I am alive since I was born.

Año: 2020



Autor: Juan Requena

Título: 360.116 hours. I put my finger on the camera and I take a picture of it. This is a daily proof of life – the n° of hours I am alive since I was

Año: 2020

Autor: Ana Terán
Título: Lo erótico a través
del espejo #3
Año: 2020



Autor: Ana Terán
Título: Lo erótico a través
del espejo #2
Año: 2020





Autor: Costanza De Rogatis

Título: Sin título (Las Cumaraguas. After Yeni y Nan).
De la Serie Aquí

Año: 2019

Acción para la cámara
realizada en las salinas Las Cumaraguas, Falcón.



Autor: Costanza De Rogatis
Título: Sin título (Las Cumaraguas. After Yeni y Nan).
De la Serie Aquí
Año: 2019
Acción para la cámara
realizada en las salinas Las Cumaraguas, Falcón.



Autor: Eliseo Solís Mora
Título: Flor Man Confinado
Año: 2020



Autor: Eliseo Solís Mora
Título: Mantilla Man
Año: 2020



Autor: Enmaly Ramírez

Título: De la Serie “Huellas, vestigios y secuelas” (proceso)

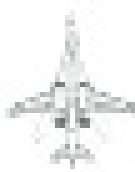
Año: 2020



Autor: Enmaly Ramírez

Título: De la Serie “Huellas, vestigios y secuelas” (proceso)

Año: 2020

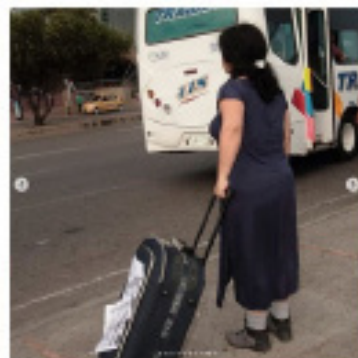
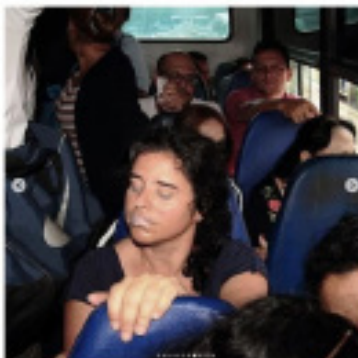


Autor: MAr Provenzano
Título: Cisnes Blancos en Venezuela
Año: 2019



Ver Vídeo ●●●

Autor: Mx Provenzano
Título: Derrame
Año: 2020



Autor: Carmen Ludene
Título: La Veneco
Año: 2019



Autor: Raúl Rodríguez
Título: Asfalto Caliente
Año: 2018



Autor: Raúl Rodríguez
Título: Esquivar una bala
Año: 2018



Autor: Yuliana Guedez (Naufragia)
Título: Sin título. De la serie El futuro es hoy
Año: 2018

Autor: Yuliana Guedez (Naufragia)
Título: Sin título. De la serie El futuro es hoy
Año: 2018



Analy Trejo

Artista visual e investigadora independiente, egresada de la *Universidad de Los Andes-Venezuela* (2010), institución en la que hoy es profesora en el área de las expresiones tridimensionales. Sus procesos creativos se despliegan desde distintos lenguajes, teniendo acercamientos a la gráfica, la instalación, el videoarte, el performance, la fotografía y el collage. Su trabajo se enfoca en el cuerpo, los objetos y el orden. Ha participado en exposiciones colectivas como: *1er Salón Caroní* (2007), *Salón Mérida Foto* (2015), *Imago Mundi* (2017), *LATENTE* (2018), *Los del Espacio* (2018-2019), *12 Propuestas* (2019), *Luces* (2019) y *Tierra de Gracia* (2019); todas en el país en que reside. Su primera exposición individual, *In-vestidos* (2013), tuvo lugar en Galería La Otra Banda, Mérida-Venezuela y su obra forma parte de la colección Luciano Benetton Collection y de la colección Beatrice Schnell Blohm.

Contacto: analytrejo@gmail.com





MARQUESINA CULTURAL

En este número especial, la **Revista Actual** presenta un espacio vital para reseñar el acontecer cultural e investigativo, en su mayoría relacionado con la Universidad de los Andes. La Marquesina Cultural del **#73** de **Actual Divulgación** incorpora eventos nacionales e internacionales correspondientes a la literatura, teatro, cine y algún reconocimiento a la labor de personajes icónicos de la ciudad de Mérida y nuestra Universidad de los Andes.



X ENCUENTRO
PARACINEFADOS
Festival de CineArte
en la Península 2020
del 10 al 14 de mayo, 19h y 21h

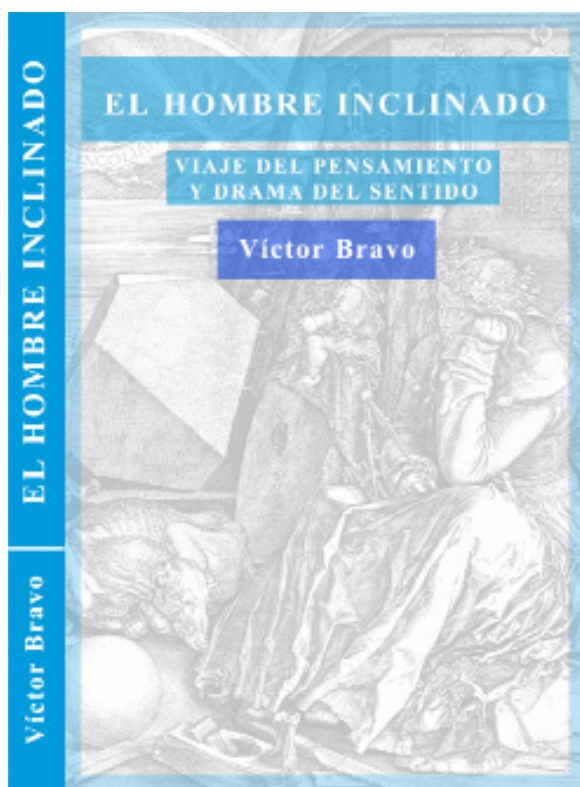
FREE COLOR

Marquesina Cultural

UNA NOVELA DEL PENSAMIENTO

Comentarios en torno a un texto lúcido
sobre la reflexión del pensamiento

Juan Carlos Guzmán Ríos



La reacción y sensación que me provocaron la lectura del texto *El Hombre Inclinado*. Viaje del pensamiento y drama de sentido (Amazon, Texas, 2020), ensayo escrito por Víctor Bravo, fueron de asombro y de admiración por el esfuerzo y el desafío que se plantean en esta obra y que, desde mi particular punto de vista, convocan y aplican un análisis desde la filosofía, la literatura y el arte, sin dejar de recobrar a la sociología, la antropología y la historia, encontrando argumentos basados en esas disciplinas expuestas en partes de su contenido, donde las líneas fronterizas de estas disciplinas del conocimiento se traspasan, siendo más evidente cuando se recurre a la física y se ubica la discusión en el terreno del conocimiento científico.



Es importante destacar que este no es un texto sencillo de leer, no es de una lectura rápida. Esta obra nos exige pautas, consultas y nos presenta preguntas complejas en torno al hombre y la sociedad; sus puntos de partida son el logos griego y la reflexión teológica, la llegada de la modernidad, la expresión posmoderna; este es un esfuerzo que, conforme se va leyendo el libro, se logra ubicar ese arco que nos dibuja el autor y que, en mi caso, aparecen los que llamo puntos o momentos de quiebre en el pensamiento del hombre; es decir, desde los gramáticos griegos, la síntesis teológica y la recuperación de la cuna helénica, el estallido del Renacimiento, la consolidación de la ciencia y la confrontación y conflicto constante en este siglo XXI.

La lectura de este libro nos lleva a ubicar la flecha del tiempo y a los diferentes seres humanos que han contribuido a esta reflexión del pensamiento, junto a sus esfuerzos por concretarlos. Desde la salida de la caverna y la visión de la luz, al refugio en un dios, al reclamo individual, a la observación del universo, a su explicación y a la construcción de las catedrales de la modernidad; pero con la sensación de permanencia de un desencanto, ante la expectativa sobre el destino de la humanidad, la aparición de la paradoja, el sin sentido y el terrible vértigo de la sensación de la caída en un abismo. Es entonces donde aparecen los discursos en el ser humano que provocan la percepción de un destino trágico; pero esto no es solo así, el autor hace un llamado a la razón, a la libertad, a la utopía y al encontrar sentido a lo que estamos viviendo. No es gratuita la recuperación de reflexiones de Sartre y del existencialismo, del discurso de Nietzsche y de la

muerte de Dios, de la epopeya de Kant, del atrevimiento del idealismo de Hegel y mucha, mucha literatura, en un esfuerzo titánico por seguir imaginando y considerando la consolidación de la utopía. Igualmente, en este texto, se recuperan a Freud, a Lacan, Foucault, Rorty, Morín, Weber Ricoeur, Popper, Lyotard, Žižek, por citar algunos que enriquecen el contenido de esta obra en la que, vuelvo a insistir, la preocupación intelectual en ella vertida nos lleva a una reflexión del pensamiento, también desde la epistemología y la hermenéutica.

Este es un texto que dirige su preocupación a discernir sobre el pensamiento, lo que nos lleva a su densidad y, a la par, nos ubica en la potencialidad de éste, pero, de igual forma, en su fragilidad y en sus límites. En este libro no perdemos de vista lo inevitable y pasajero en todo ser humano, pero sin demeritar, sin desconocer, cada una de las posibles construcciones del pensamiento.

Víctor Bravo nos expone, al final del texto, algunos tipos de hombre: un hombre basado en la relación con la fe, otro hombre al que marca esa sensación de un final próximo, pero (igual siempre, un pero), la posibilidad de un hombre que sigue insistiendo en salir de la caverna y rebasar ese mundo de tinieblas y oscuridad que se nos quiere imponer.

En verdad, la obra escrita que nos presenta Víctor Bravo en *El Hombre Inclinado*. Viaje del pensamiento y drama del sentido, es un aporte clave ante el actual escenario del debate de las ideas, del conocimiento, en estas dos primeras décadas del siglo XXI; refresca el campo de la filosofía, una disciplina desdeñada bajo el modelo económico imperante en

el mundo (el cual se centra más en las relaciones comerciales y de mercado), igual en otras expresiones y avances de la ciencia, como es el caso de la genética, imperando una visión biologicista con respecto al hombre, además de la llamada revolución tecnológica, basada en las TICs. Todos estos elementos generan una visión sobre el hombre en la que se nota la ausencia de reflexión en torno del pensar que se relaciona directamente con la conciencia, queriendo imponer una visión única sobre el hombre.

Lo anterior me lleva a rescatar un elemento crucial que me ha generado esta lectura: el hombre puede lograr una mayor atención a su bienestar económico, puede atender su estado de salud, puede manejar de mejor manera su estado emocional, pero si carece de una atención a su estado espiritual, el resultado de la construcción de ese hombre será un vacío existencial latente. La propuesta que encontramos en esta obra es una opción para evitar ese resultado, señalando la necesidad de un nuevo proceso de alfabetización en el que se considere un nuevo lenguaje, siendo la clave en la construcción de nuestras sociedades, en las que la aplicación de la verdad y el diálogo son factores fundamentales.

El texto de Víctor Bravo es una convocatoria a la lucidez, a la conciencia crítica, a la libertad. El arte como respuesta a las angustias del hombre y, sin duda, la importancia del lenguaje como elemento clave en la conformación de la narrativa del mundo. La apuesta sigue, la moneda se encuentra en el aire, el hombre inclinado permanece pensando, y no quisiera dejar de comentar que esta obra que invito a leer, es como un proceso de sedi-

mentación del recorrido del pensamiento y reflexión de Víctor Bravo.

EL AMOR X KILO

de Haydee Pino

Jony Josué Parra

Como los más sagaces merolicos de feria, Jessica Liñán y Angel Pacheco-D'Andrea irrumpieron, a las 4 de la tarde de este viernes 13 de noviembre, el rojo piso de La Escena Teatro-Bar del estado Mérida, para ofrecernos, con desparpajo, *EL amor por kilo*, pieza de teatro escrita y dirigida por la no menos talentosa y apasionada Haydeé Pino. Entre el bullicio, los tapabocas y el distanciamiento social, se dio inicio al espectáculo.

Puestos sobre un gran fondo negro, una escalera de tijeras, una silla de metal y una pequeña mesa descansan en el espacio. Una luz fría y desdeñada hiere la vista; luego de apagarse abruptamente, se enciende apresurada para dejarnos ver un cuerpo enjuto que, arrastrado por una pequeña caja transparente, se abre camino por el indiferente lugar. El delgado cuerpo, con su oscilante caminar, alcanza la escalera para treparse a ella y, desde su último peldaño, transformarse en extensión de la misma. Poseída, trémula y groseramente seductora, Jessica Liñán se va apoderando de cada elemento que toca, haciéndolo suyo; su presto cuerpo se traslada con tal gracia y libertad que envuelve a quien espía, robándole, así, su más profundo soplo al desaparecer lentamente en la oscuridad. Luego, transcurridos unos minutos y como sacado del más bello cuadro manierista del Greco, con voz trémula y apacible, hace su entrada Angel Pacheco-D'Andrea; su prolongado y extendido cuerpo desgarrar el espacio; cada zancada perfora, fragmenta, irrumpe. Sugerente, su figura se desplaza de un lado al otro llamando la atención. Presto y como tratando de encajar en un diminuto lienzo, sus grandes

dimensiones se ajustan a la pequeña silla que lo recoge y así, al mejor estilo de una película erótica, una botella con agua lo empapa completamente, derrochando sensualidad y pasión. Pícaro y mordaz, recorre el lugar brindándose al público como mercancía, hasta que se desvanece.

Jessica y Angel son cuerpos que ofrecen, que venden, que invaden, cuerpos que se dibujan y desdibujan, que se transforman en el espacio para poder plasmar lo que sienten; son cuerpos zanjados, profanados, embellecidos; son solo eso: cuerpos hechos cuerpos como imagen de lo que son.



VENEZUELA VOL.20

De Jessica Liñan
Leonardo Rivas

Jessica Liñan ganó con el corto Venezuela Vol. 20 el Maratón de Cine Átomo en su categoría de Ficción (en el marco del XVI Festival de Cine Venezolano, 2020).

En un minuto pueden pasar muchas cosas para el ojo avizor, aunque mis pupilas no son tan agudas. Lo que sigue es lo poco que pude desglosar del corto de Jessica Liñan.

¡Acción! El acaso mítico llamado presenta a Magdiel González (el sujeto del acto,

la voz del manifiesto) apenas vestido, inmerso en un hueco, sucio, lleno de barro, comiendo arroz (¿cocido o en granos?) de una bolsa. Eso a grandes rasgos, desde la superficialidad. Lo que sigue ya es una exploración del monólogo/manifiesto del actor.

Las palabras salen mientras que los granos de arroz ¿entran?; la cámara se acerca al rostro del hombre, empujándolo progresivamente. Su mirada se torna vidriosa, la voz se quiebra y la cámara permanece allí, para luego apartarse como otra mirada avergonzada. (¿Del artista, de la miseria, de las condiciones adversas, de un país llamado Venezuela?). Mi lectura de este corto se sustenta en dos palabras: gesto y manifiesto. Ambas son respuestas (artísticas, emotivas, o ambas) a situaciones extremas que rodean al individuo.

El gesto, la mayoría de las veces, despegando naturalmente del instante, superponiéndose a una emoción (he allí su potencial de obra de arte: en pinturas, obras de teatro y cortos, en este caso), porque la impotencia y la zozobra (en esta Venezuela del 2020, particularmente) no pueden anular el carácter especulativo y reaccionario/atómico del artista.

Un individuo debe entender su condición (¿contexto?) y crear un aparato capaz de procesar el entorno, para que lo resultante de esa ecuación inverosímil y personal, permanezca como la huella maleable de algo superior, ante la mirada atónita de cualquier espectador.

La palabra manifiesto nos remite a esas vanguardias artísticas de principios del siglo pasado. En “Venezuela Vol.20” el monólogo es una declaración de la condición del artista: sus aspiraciones, sus cargas, sus apuestas y su capacidad

de romper el ensimismamiento (imperante) en una cultura como la venezolana.

El extrañamiento es esencial en cualquier manifestación artística, este corto aprovecha al máximo sus limitaciones de formato (plano secuencia sencillo, 3 actores como máximo, sin maquillaje y sin intervenciones en el ambiente). Después de verlo pensé en Kafka, recordé su frase: «Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado que hay dentro de nosotros.» y este corto logra eso al incomodarte, al dejarte con interrogantes y en última instancia, al conmoverte. Si no lo hubiera logrado, solo sería una parada más en los dominios de lo panfletario; una forma de enraizar el ideario político de un sistema derruido (y ya tenemos mucho de eso en diversos ámbitos, que no puntualizaré acá)

Un premio es el reconocimiento a una apuesta (de soledad, de miedos, de avatares y de miserias) un espaldarazo al artista que presenta nociones, cimientos de una obra que bien pudiera permanecer más allá de estas fronteras. Jessica Liñán nos presenta un minuto en esta Venezuela del 2020: individuos asediados por miradas ajenas que solo tratan de erigir un nicho de porvenir, aquí o en otro lado. Lo que dije y no dije, debemos buscarlo de nuevo en el corto de Jessica Liñán.



FREDDY TORRES.

Una orden a la ética del maestro

Igor Martínez



Para Platón (427-347 a.C.)

La Ética es eudemonista, un estado supremo de todo aquello que contribuye al alcance de la felicidad, dirigido al bien supremo del hombre que se desarrolla como ser racional, moral y en constante cultivo del alma... la armonía perfecta de cuanto se es... ¡El bienestar!

Constantin Stanislavski en su *Carta hacia una ética teatral* (1912) expuso que el actor necesitaba orden, disciplina, un código ético, no sólo para las circunstancias generales de su trabajo, sino también, y especialmente, para sus fines artísticos y creadores. Para Stanislavski la primera condición para que se produjera este estado preliminar era siguiendo este principio: *amando al arte en uno mismo y no a uno mismo en el arte*.

El Maestro Freddy Torres: actor, escritor, director, académico, maestro de actores y de la escena, teórico teatral y extraordinario ser humano, camina siempre a paso seguro, con un cuaderno en el que reposan sus ideas; esa visión personalísima de un Maestro que desde la vida y su profesión, transita en el sueño, el imaginario, el pensamiento, la realidad y la reflexión del trabajo técnico del actor y la escena teatral. El Maestro suele hacer gala con humildad y belleza a ese principio ético del artista que existe y vive para el arte y que en cada paso en las Aulas de la *Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte, Universidad de Los Andes*, magistralmente expone a sus estudiantes, no sólo desde el conocimiento, sino desde el artista que vive y respira en el arte teatral, con tanta pasión

que a veces olvida el límite de los horarios. El Maestro es un caminante de la ética, esa que constituye el estado supremo y en la que reposa el alma del artista escénico, con poder para escribir, para crear, con fuerza y humildad, porque ha vivido junto a ella. Ha aprendido desde la disciplina y el estudio, intensos procesos formativos sin horarios, a punta de pasión y de la insistencia inagotable del ensayo que materializa la grandeza del Teatro; de profundas reflexiones acerca del oficio y una conmovedora dimensión creativa que le han hecho construir conocimiento.

Este Maestro de caminar de paso seguro, ha sido reconocido en el marco de la *Feria Internacional del Libro FILVEN* y del *Día Nacional del Teatro 2020*, con la *Orden Maestro José Antonio Abreu*; una orden al mérito, al trabajo, al artista, al cultor y al maestro de la escena. ¡Bravo Freddy Torres! formador de nuevas generaciones de artistas para la escena teatral venezolana. ¡Que siga subiendo el Telón!

X ENCUENTRO PARA CINÉFAGOS

Festival de CINEARTE en la fronteral 2020.

Inti Torres

Hace un par de meses se celebró una nueva edición del décimo Encuentro para Cinéfagos en San Cristóbal- Táchira, organizado por mis queridos amigos de Fundación Bordes y el apoyo de sus patrocinantes, en esta edición por primera vez se hizo una apertura internacional en varias categorías que incluyeron no solo cine de ficción, documental y animado, sino vídeo danza y vídeo arte. Cada categoría se premiaba independiente, el premio al mejor cortometraje ficción del festival se lo llevó Passport, un cortometraje iraní dirigido por la directora Hanieh Bavali, una película súper inteligente y crítica, magistralmente actuada y dirigida. Tuve la oportunidad de servir de jurado con dos experimentados cineastas venezolanos de sabida experiencia y respetada jerarquía, excelentes investigadores y promotores del cine, Carlos Caridad y Maurizio Liberatoscioli. El festival se organizó en condiciones



Fotografía por José Alfonso Prado

muy especiales, no sólo debido a la pandemia sino a las vicisitudes del país, especialmente por las condiciones técnicas afectadas por las recurrentes ausencias de luz y de internet. Sin embargo, el equipo de organizadores supo sobreponerse a las eventualidades y llevar al frente el Festival con películas realmente especiales, sin duda merece un reconocimiento a la categoría de vídeo danza, una sorpresa muy grata. El encuentro para cinéfilos es una cita imperdible para los cortometrajistas venezolanos, en la que tuve el agrado de participar como Director hace un par de años, con la dicha de haber obtenido el premio al mejor cortometraje en una co-dirección que hice con Bhima Gandica y la producción general de Soledad López en El Vuelo de los Cangrejos. El Festival Bordes cuenta con grandes anfitriones y excelentes promotores culturales y van por la décima edición, espero sinceramente que se mantengan en el tiempo, son exigentes y la curaduría de sus películas es delicada. Extiendo un saludo a mi amiga Fania Castillo y su equipo, los admiro y los respeto muchísimo, gracias por el encuentro, espero volver a acompañarlos en una siguiente edición, larga vida al encuentro para cinéfilos.



FESTIVAL DE MOVIMIENTO

XXIX 29 Nov. 2020

Valmore Gómez



Esta es la edición número XXIX de un Festival que originalmente nació en la *Escuela de Danza* y dependía de la *Dirección de Cultura y Extensión de la ULA*, este evento se realizaba con la intención de mostrar los trabajos coreográficos que más destacaban al concluir el año académico. Luego se integraron otros grupos locales, después se hizo una muestra regional y nacional de las más importantes agrupaciones del País, y fue creciendo de tal manera que llegó a poner de manifiesto lo que estaba ocurriendo con la *Danza Contemporánea* a lo largo de cada año en Venezuela, tanto que convocó la presencia de periodistas, funcionarios de los organismos culturales y especialistas del país para su evaluación y obligada reseña. El Festival trascendió al plano internacional y agrupaciones provenientes de países latinoamericanos, norteamericanos, africanos, asiáticos y europeos, dejaron sentir, en diversos escenarios de la ciudad, su calidad artística en el milenar arte de la Danza. Hoy, quienes acompañamos la organización del Festival durante tantos años y quienes fueron discípulos de la Maestra Mireya Tamayo, promotora incansable por la formación y difusión de la danza en Mérida y Venezuela, siguiendo su indeleble huella y preciado legado, decidimos darle continuidad a tan prestigioso y necesario evento, declarado el pasado año *Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes*.



Free Color

El ciclo cinético

de Carlos Cruz-Diez

Leonardo Rivas

Free Color es un documental producido por **Gabriela Camejo** (Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte, Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela) (*Karibanna Content LLC*) y dirigido por el cineasta venezolano, **Alberto Arvelo** (quien también realizó otro recorrido histórico con su *Libertador*, en 2013). Esta es una visión distinta sobre lo que fue la vida del maestro del arte cinético:

Carlos Cruz- Diez. En su realización participaron egresados y profesores de nuestra Universidad de los Andes, entre ellos podemos nombrar a la Asistente de Investigación (que también ha sido árbitro impecable en este *número 73 de la Revista Actual*), la Investigadora y Curadora de Arte: **Graciela Moser.** (Licenciada en Letras, Mención Historia del Arte, Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela). La banda sonora es obra de **Gustavo Dudamel, Nascuy Linares,** (Escuela de Medios Audiovisuales, Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela) **Devendra Banhart, Alvaro Paiva-Bimbo, Sebastián Arvelo y Nella Rojas.** Músicos venezolanos que acompañan el recorrido de un artista tan emblemático, dentro y fuera de Venezuela.

El documental dura 67 minutos y se divide en varios segmentos, los cuales comienzan con frases enmarcadas de Cruz-Diez. Se incorporan secuencias tomadas de grabaciones caseras de la familia del artista venezolano, sus años en Venezuela, su vida en París y escenas familiares en el **Taller Cruz-Diez.**

● *Free Color* revela la obsesión del artista con su obra: *liberar al color de la forma.* A sus 94 años el artista venezolano seguía empeñado en hallar una invención (artística, tecnológica) que le permitiera presentar una *nube de color sobre el río Sena*, sin la necesidad de recurrir a artificios relacionados con la forma. Para él, ese era el punto culminante de su labor como artista, en el documental se presentan secuencias de muchas de sus obras en exposiciones y recintos arquitectónicos alrededor del mundo, en estos recorridos es puesta en evidencia dicha obsesión.

Se muestra a un Maestro que lejos de complacido, permanece inquieto, porque su exploración a través de los dominios del color estaba lejos de terminar. En el documental reconocemos a un Cruz-Diez, que como una pequeña chispa creadora, recorre París, va al taller familiar, camina, piensa y contacta a científicos del campo visual perceptivo, aparecen: **Ana Asenjo, Spyridon Michalakis y Seamus Blackley,** quienes tratan de elaborar una propuesta teórica capaz de realizar el sueño cinético del Maestro.

Free Color revela a un artista orgulloso de su trabajo: el Maestro revisa entre sus archivos en el taller y le muestra al espectador sus primeros dibujos: *un caballo, una carreta, un papagayo, un automóvil, un avión,* son algunos de los más curiosos, reveladores de su noción de movimiento. Me llamó la atención escucharle decir que para dibujar sus caballos, él elabora una *plantilla* en un cartón, conocer este tipo de anécdotas, tan íntimamente poéticas, resultó fascinante. En estas escenas sus productos artísticos archivados,

sus maquetas y bocetos, clasificados bajo un aura cromática, anticipan y son rastro al mismo tiempo, de su maravillosa mecánica plástica.

Mientras veía el documental no pude evitar pensar en la obra presente del Maestro Cruz-Diez en Mérida, específicamente: la *Inducción cromática merideña*, en el “Aeropuerto Alberto Carnevali” y la *Inducción cromática por cambio de frecuencia doble faz*, en el Núcleo Universitario “Pedro Rincón Gutiérrez, La Hechicera” de la U.L.A. Ellas sobreviven sobre el escenario de una ciudad herida, que aún respira por las magníficas huellas de grandes artistas.

El legado de Cruz-Diez es inmenso, su propuesta artística salió de Venezuela y lo consolidó como uno de los íconos de la plástica y del cinetismo a seguir durante el siglo pasado y aún en parte del presente. *Free Color* es el honor *-fílmico-* al mérito de un maestro que nunca dejó de aprender y de enseñar a los suyos. El documental también aborda a la familia Cruz-Diez, varias generaciones pasaron y son parte del **Atelier Cruz-Diez**, cada uno está enfocado en mantener vivo su legado artístico. Ellos siguen dándole vida al taller y no queda duda de que *la liberación del color de la forma*, seguirá siendo una meta colectiva para estos sucesores del arte cinético, impulsados por nuestro inolvidable Maestro.



Juan Carlos Guzmán Ríos

Doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana. Maestro en Sociología del Trabajo por la UAM Unidad Ixtapalapa. Licenciado en Sociología por la Universidad Veracruzana. Profesor perfil PRODED. Líder del Grupo de Investigación “Estudios Sociológicos Regionales”. Miembro de la Red Nacional de Investigación Urbana, desde 1988. Investigador Estatal del CECYTET desde el 2000, con Núm. 46 de registro. Profesor de Sociología en la Universidad Veracruzana de 1986-1989. Profesor Investigador de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, en la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades (1989-2020). Coordinador de Estudios Básicos, de la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades. (1999-2001). Coordinador de Investigación de la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades (2016-2020). Encargado de Dirección de la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades (2017). Director de Proyecto de Investigación sobre Impacto Social de empresas petroleras. (2015-2016). Asesor de tesis de Licenciatura, Maestría y Doctorado, sumando un total de 60. Tiene publicaciones en 21 libros y 42 artículos en diferentes revistas. Ha publicado 31 reseñas sobre libros de Historia, Sociología y Literatura.



Jony Josué Parra

Nace en Torondoy, Estado Mérida. Director teatral, director de arte, maquillador, actor y artista plástico. Licenciado en Actuación (2012,) Mención *Summa cum laude*. Licenciado en Artes Visuales (2019), Mención *Summa cum laude*, ambas licenciaturas por la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela. Miembro fundador de la agrupación Tarima Teatro. Ha dirigido y realizado el diseño teatral de distintos trabajos de grado en la escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. Ha participado en más de treinta montajes teatrales de repertorio para niños y adultos, *Café Concert*, performance e intervenciones urbanas. Fue profesor, durante 10 años, en la cátedra “Técnica de Animación y Efectos Especiales” y, durante 4 años, de la cátedra Dirección de Arte, en la Escuela de Medios Audiovisuales, Facultad de Humanidades (ULA). Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte de la ULA, en las cátedras Introducción al Diseño Teatral y Maquillaje.



Leonardo Javier Rivas Lobo

(Timotes, 1995). Estudiante de Letras, mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana en la Universidad de Los Andes (ULA, Mérida) actualmente se desempeña como preparador de las materias de Literatura Venezolana I y II. Obtuvo el 3er lugar en el I Concurso de Ensayos “Constelaciones”, organizado por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y venezolana. Participó en el IV Encuentro de Jóvenes Creadores, edición Mérida 2015 y también participó en las IX Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria organizada por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y venezolana. Forma parte de la antología de poesía venezolana, *Antropología del fuego* (Ediciones Palindromus, 2020)



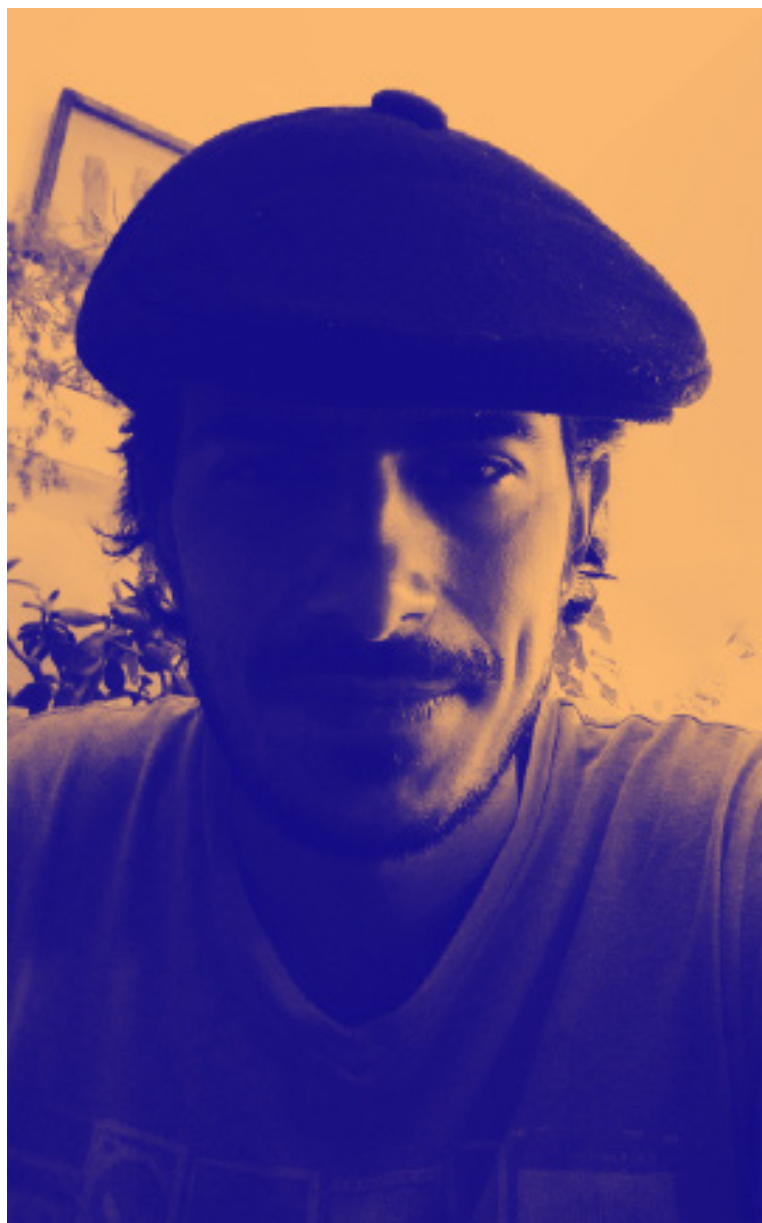
Igor Martínez

Actor, Dramaturgo, Director y Profesor de Teatro. Especialista en Estudios Teatrales. Dr. en Ciencias de la Educación. Profesor adjunto al Departamento de Actuación, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. Profesor en Artes Plásticas y Diseño. (1986). Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Caracas. Venezuela. Licenciado en Pedagogía Alternativa. Mención: Desarrollo Artístico (2014). Universidad Politécnica Territorial Kléver Ramírez. Mérida. Venezuela. Postgrado en Estudios Teatrales y Cinematográficos, Universidad de La Coruña. Galicia España. 25 créditos aprobados y trabajo de investigación intitulado *El Teatro como herramienta pedagógica*. Especialista en Educación para la Gestión Comunitaria, Universidad pedagógica experimental Libertador (UPEL). Mérida. Estado Mérida. Tesis intitulada: *El Teatro educativo, una alternativa de vinculación escuela comunidad*. Diplomado Internacional en Creatividad y Liderazgo, Universidad de Los Andes (ULA). Mérida Venezuela. 200 horas académicas y tesina intitulada: *Dime qué y cómo diriges y te diré quién eres* Mención: Sobresaliente. Profesor a dedicación exclusiva en el Departamento de Actuación, Escuela de Artes Escénicas. Facultad de Arte. Universidad de Los Andes.



Inti Torres

Director, guionista, productor. Creación de conceptos, desde la idea a la ejecución del proyecto. Nacido el 15 de julio de 1985 en Valera, Venezuela. Licenciado en Letras mención Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, profesor de cine en Unearte, profesor invitado en la escuela de medios de la Universidad de los Andes. Ganador de reconocimientos como director y guionistas en festivales, convocatorias y concursos nacionales e internacionales, seleccionado en 2020 en La Fabrique de Cannes como co-escritor de los Sin nombre de la directora venezolana Valeria Bolívar.



Valmore Gómez

Poeta narrador, guionista y productor de cine, libretista, productor de televisión y de radio, actor de teatro y cine, cantautor, actualmente es conductor del programa radial Auditorium por ULA FM 107.7, fue productor de televisión del programa Caleidoscopio Cultural en la TAM y de ARTV en ULA TV. Ha ejercido como promotor cultural durante 23 años en la Dirección Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes. Productor Ejecutivo del Festival Internacional del Movimiento, evento anual con XXIX ediciones en su Mérida. Colaborador de diversas revistas culturales de América Latina y España.



NORMAS EDITORIALES DE LA REVISTA ACTUAL DIVULGACIÓN

La Revista Actual Divulgación es una publicación de la Fundación Ediciones Actual, adscrita a la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes y destinada a investigaciones actuales sobre los diversos campos de la cultura y las artes. Su objetivo es plasmar los resultados de la investigación más reciente –tanto de los investigadores de nuestra universidad, como de cualquier otra institución en el mundo– para ponerla al alcance del lector especializado y del que está en formación. Para garantizar la calidad académica de sus publicaciones, Actual somete las contribuciones a las siguientes normativas:

1.- Arbitraje

–Los ensayos publicados en ACTUAL DIVULGACIÓN son rigurosamente arbitrados y clasificarán dentro de las siguientes categorías:

- a) Aceptado sin cambios sustantivos
- b) Aceptado condicionalmente
- c) Rechazado, pero se ofrece al autor la oportunidad de volver a evaluarlo y revisar el trabajo de acuerdo con los lineamientos sugeridos
- d) Rechazado

–Se evaluarán en atención a su originalidad y aportes en el campo del arte y la cultura. Las contribuciones recibidas serán remitidas a un árbitro especialista en la materia. El nombre del árbitro designado para cada evaluación es confidencial. Se informará del resultado a los autores en un plazo máximo de 30 días hábiles después de recibida la evaluación.

– Serán aceptados trabajos inéditos en español, y aquellos que estén en otra lengua quedarán a consideración del Comité de redacción.

–Se tomará en cuenta la coherencia argumentativa que garantice el rigor del trabajo de investigación.



2.- Normas para envíos de documentos

-Los autores enviarán la redacción del ensayo a través del correo electrónico: revistaactual1968@gmail.com (como documento adjunto en formato Word).

-El correo electrónico debe contener dos archivos: uno en el que pondrá su nombre, dirección de habitación, teléfono, dirección de correo electrónico y un breve resumen curricular que no exceda las 150 palabras en el que resalte las publicaciones, así como el cuerpo de la contribución en cuestión; y otro archivo sin ninguno de estos datos personales y con el título y el cuerpo del ensayo para ser enviado a referato.

-El correo electrónico debe contener dos archivos: uno en el que pondrá su nombre, dirección de habitación, teléfono, dirección de correo electrónico y un breve resumen curricular que no exceda las 150 palabras en el que resalte las publicaciones, así como el cuerpo de la contribución en cuestión; y otro archivo sin ninguno de estos datos personales y con el título y el cuerpo del ensayo para ser enviado a referato.

NOTA ESPECIAL: En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

-Los ensayos y las reseñas deben ser escritos a doble espacio, con márgenes superiores y inferiores de 2,5 cm y laterales en 3 cm, en papel tamaño carta y en formato Word. La tipografía del cuerpo y de las notas debe ser Times New Roman, a 12 puntos para el cuerpo y 10 puntos para las notas, con un interlineado doble para el cuerpo. La extensión de los ensayos no debe ser menor a las 10 páginas ni superior a las 12 páginas, con una extensión máxima de 3400 palabras. Las reseñas (para la Marquesina cultural) podrán ser de una extensión máxima de 900 palabras, lo equivalente a 3 páginas.

-El título del artículo debe ir completamente en MAYÚSCULAS y en Negrita, los subtítulos en minúsculas con la primera letra en mayúscula y los títulos de los tópicos en VERSALES y en Negrita. Se debe prescindir de numeraciones y subrayado.

-Al final del texto deberá escribirse la fecha de elaboración del artículo.



-Los ensayos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 150 palabras y de tres a cinco palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, se señalarán las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

-Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas y referenciadas debidamente dentro del texto. Las fotografías deben ser originales, de buena calidad (mínimo 300 píxeles) y en formato PNG o JPG para su publicación en los créditos correspondientes. La leyenda de la fotografía debe ir en la parte inferior de las mismas. Las fotografías deben estar enumeradas y correctamente referenciadas dentro del contenido; así mismo, deben tener señalados los créditos/derecho de autor. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando estas sean de una calidad muy deficiente.

-Si el texto contiene imágenes, estas deben tener una buena resolución ser enviadas en un archivo aparte en formato PNG o JPG y mostradas en las referencias o fuentes consultadas.

-Si la contribución para la revista consiste o incluye documentos multimedia, estos deberán contar con una ficha técnica que ofrezca los siguientes datos:

- Título
- Autor
- Fecha
- Dirección (Si la hay)
- Guion (Si lo hay)
- Intérpretes (actores o actores de doblaje, animadores, performers, etc.) (Si los hay)
- Edición
- Música
- Producción
- Procedencia
- Duración
- Premio, selección o participación en certámenes (si los hay)
- Sinopsis o descripción

-En el envío, el autor debe adjuntar una fotografía tipo retrato en buena resolución, que será utilizada para acompañar la publicación en caso de que sea aceptada por árbitro miembros del Comité de arbitraje.



3.- Normas de referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial.

Así, por ejemplo:

MILANCA, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros:

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas. En: APELLIDO, Nombre del compilador (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de edición: editorial.

Por ejemplo:

WALTER, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

MARCUSE, Herbert. (1995). “La represión sobrante”. En: BAIGORRIA, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, Buenos Aires: La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDO, Nombre del autor. (Año). “Título del artículo” entre comillas, Título de la revista, en cursivas, número (año), páginas.

Por ejemplo:

BOHIGAS, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.



Referencias de la web:

APELLIDO, Nombre del autor o entidad (si lo señala). (Año). “Título del documento entre comillas” (si lo hay). En: Título de la página en cursivas. En: dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en la que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación; si existe, deben señalarse.

Así, por ejemplo:

TRUJILLO, Oscar. (s/f). “Acerca del peso de la tradición, los campeones destronados y las princesas sin reino”. En: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*. En http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i (Recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a. m.).

VALLESPÍR, Jordi. (1999). “Interculturalismo e identidad cultural”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46. En: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (Recuperado el 3 de diciembre de 1999 a las 3:30 p. m.).

4.- Normas de citas a pie de página:

a.- Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

b.- Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a

c.- Formato de las referencias a pie de página

Libros:

Apellido, Nombre del autor. (Año). Título de la obra en cursivas, número(s) de página
(si es una sola página, se abrevia “p.”, si son dos o más páginas, se abrevia “pp.”).



Milanca, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*, p. 97.

Capítulos de libros:

Apellido, Nombre del autor. (Año). “Título del capítulo” entre comillas. En: Apellido, Nombre del compilador (si lo hay), *Título de la obra en cursivas*, número(s) de página.

Por ejemplo:

Walter, Benjamin. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*, pp. 245–247.

Marcuse, Herbert. (1995). “La represión sobrante”. En: Baigorria, Osvaldo, *Argumentos para la sociedad del ocio*, pp. 332–335.

Artículos de revista:

Apellido, Nombre del autor. (Año). “Título del artículo” entre comillas, *Título de la revista*, en *cursivas*, páginas.

Por ejemplo:

Bohigas, Oriol. (1985). “La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables”, *Arquitecturas Bis*, pp. 28–31

Referencias de la web:

Apellido, Nombre del autor o entidad (si lo señala). (Año). “Título del documento entre comillas” (si lo hay). En: *Título de la página en cursivas*. En: dirección de la que se ha bajado la información. Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación; si existe, deben señalarse.

Así, por ejemplo:

Trujillo, Oscar. (s/f). “Acerca del peso de la tradición, los campeones destronados y las princesas sin reino”. En: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*. En http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i



Vallespir, Jordi. (1999). "Interculturalismo e identidad cultural". Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 36 (1999), pp. 45-46. En: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432

NOTA: las notas a pie de página deben cumplir con una tipografía de 10 puntos y con interlineado sencillo y deben realizarse según el formato anteriormente planteado. Las referencias completas (con todos los

d.- Citas textuales:

- Cortas o menores de 40 palabras: van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final. Finalizada la cita, se agrega un número en superíndice y los datos se vacían al pie de página.
- Largas o de 40 palabras o más: se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de dos centímetros a ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo de la cita se reducirá un punto en relación al del texto. El interlineado debe ser de 1 punto. El uso de comillas no es necesario, puesto que el

e.- Textos citados varias veces:

- Ibídem (Ídem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes.
- Ibíd. (si es la misma obra en diferente página (Ibíd., p.)
- Op. cit.: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página.

Notas esenciales

-Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los ensayos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

-De ningún modo la Revista Actual Divulgación emitirá pago alguno a los contribuyentes de la revista.

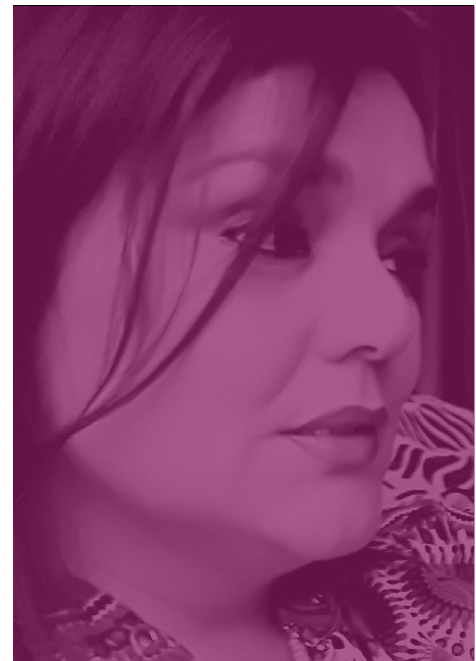
-El trabajo de los colaboradores es ad honorem, al igual que la figura del pasante.

-La Revista Actual Divulgación cuenta con un grupo de Correctores de estilo internos que se encuentran en la libertad de hacer modificaciones





CRÉDITOS DE LA COMISIÓN PERMANENTE



Dianayra Valero Molina

DIRECTORA DE LA REVISTA ACTUAL
EDITORIA #73

Dianayra Valero Molina. Licenciada en Letras Mención Historia del Arte; Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y estudiante del Doctorado en Filosofía, en la Universidad de los Andes (ULA) Mérida-Venezuela. Se encuentra desarrollando su tesis doctoral denominada *El espacio ontológico en Martín Heidegger. Una mirada al mundo del espacio interior (weltinnenraum) en Rainer María Rilke*. Su línea de investigación es el *Espacio Ontológico en la arquitectura, las artes y la poesía*. Cursó estudios de *Metodología Holística* en el Centro Internacional de Estudios Avanzados (Ciea Sypal) (no culminados). Fue Directora General de Cultura y Coordinadora Académica de la Escuela de Comunicación Social en la Universidad Santa María (USM), Caracas-Venezuela. Fue Coordinadora de Enlace UCV-ULA, de la *Revista de Cultura* de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y Editora Invitada de la misma, (Número 121, dedicado a Armando Reverón). Fue Asistente de Investigación y Curaduría en el *Museo Jacobo Borges*, Caracas-Venezuela. Fue colaboradora (en calidad de pasante) en el área de curaduría, entre otras, en el Museo de Bellas Artes, Caracas-Venezuela. Es miembro asociado de la *Sociedad Venezolana de Filosofía*; del *Grupo de Investigaciones Estéticas (CIE)*; del Grupo de Investigaciones Filosóficas del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes y de otros reconocidos grupos de investigación de la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido certificada por varios programas de estímulo al investigador y al docente. Ha impartido clases a nivel de pregrado y posgrado en las Facultades de Arquitectura, Derecho y Arte. En esta última en las Escuelas de: Artes Visuales y Diseño Gráfico, Actuación, Danza y Artes del Movimiento, en la Universidad de los Andes (ULA). Ha sido asesora metodológica independiente, nacional e internacionalmente. Ha publicado en la *Revista Estética del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE)*, Universidad de los Andes (ULA). Tuvo una participación especial en el libro *Ejercicios para cuidarse, Foucault, Nietzsche y Maquiavelo como herramientas de Jonatan Alzuru Aponte, editado por bid & co*. Actualmente es Directora de la *Revista Actual*, Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes (ULA) y Editora responsable de los Números 73 y 74 de la misma. Es Profesora ordinaria de las materias de *Lógica del Discurso e Introducción a la Filosofía* en el Departamento de Filosofía, Escuela de Educación, Universidad de los Andes (ULA). Se encuentra trabajando en la realización de sus poemarios: *Sonata del Adentro y Poemas con un piso de elevación*, así como también en un texto para libro denominado: *El espacio interior del mundo que aloja las disciplinas de: filosofía, poesía, artes y arquitectura*.

Contacto: divamo78@gmail.com

Angel Pacheco-D'Andrea

ASISTENTE EDITORIAL
COLABORADOR

24 años. Venezolano nacido en la ciudad de Puerto Cabello, estado Carabobo. Licenciado en Actuación –con distinción *Magna cum laude*– (2019) por la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Estudiante del octavo semestre de Letras, mención Lenguas y Literaturas Clásicas por la misma casa de estudios. Actor de teatro y cine con ocho años de experiencia, participando en más de una veintena de montajes teatrales y una decena de proyectos audiovisuales; dramaturgo, director de arte, corrector de estilo y poeta. Articulista y reportero en los estados Carabobo y Mérida para la revista digital GE Magazine, con sede en Puerto Cabello, Carabobo (2015 – 2018). Finalista del IV Concurso de Poesía Joven Rafael Cadenas (2019). Mención honorífica en el Concurso de dramaturgia Relatos del Ostracismo (2020) con la obra *El triunfo de bulo*. Poeta seleccionado para las antologías «Te ofrezco mi poema» (Colombia-Argentina, 2020, –Actualmente en edición–) y «Ant[rop]ología del fuego Vol. II» (Venezuela, 2020).

Contacto: pachecodandrea@gmail.com



Don Rodrigo Martínez-Andrade

CORRECTOR DE ESTILO PERMANENTE

Dr. en Filosofía, Dr. en Educación, MBA & Leisure Management, MBA en Dirección de Empresas. Profesor universitario de filosofía, epistemología, orientalismo, complejidad, gerencia, creatividad; Coordinador de la Cátedra Libre de Estudios Orientales; Investigador del Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes (ULA) Mérida, Venezuela. Premio ‘Ente Consciente’ 2010, Fundación Occidente Salvador de Bahía, Brasil. Poeta, Ensayista, Artista, Terapeuta.

Contacto: doncreator@gmail.com



Eugenia Osorio Caldera

CORRECTORA DE ESTILO PERMANENTE COLABORADORA

Licenciada en Letras mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, graduada con honor Magna cum Laude, Universidad de los Andes, 2000 - 2006, Mérida, Venezuela. Hizo pasantías en el área de corrección y diagramación de textos, en la editorial Equinoccio, bajo la tutoría del profesor Carlos Pacheco, coordinador de la editorial, de febrero a junio del 2005, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela. También cumplió labores como correctora en los Talleres Gráficos de la Universidad de Los Andes (entre julio del 2010 y julio del 2011). En el ámbito de la investigación académica, ha realizado las siguientes investigaciones: Noción de especialidad en las Tesmosforias (1999) Motivo fáustico en El anfitrión de Jorge Edwards (2004) Aproximación Al filo de la lectura (ensayo crítico del libro de Javier Lasarte, Al filo de la lectura, 2005).

Contacto: eugenia.osorio@gmail.com

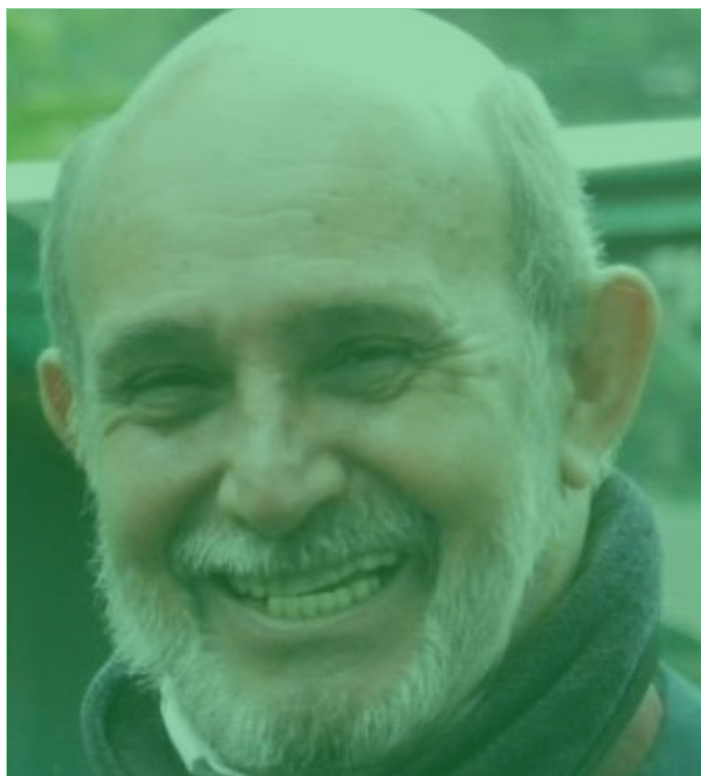


Rubén Bressan

SUPERVISOR DE IMÁGEN

(Miranda, Venezuela, 1951). Diseñador gráfico, profesor. Entre 1969 y 1972 cursó estudios de Diseño Gráfico y tipografía en la School of Visual Art de N.Y., USA. Creador y diseñador de campañas publicitarias e imagen gráfica para numerosas marcas y empresas del país. Profesor contratado o invitado en diversos institutos y universidades del país. Ha sido merecedor de numerosos reconocimientos gráficos y premios publicitarios. Entre 2009 y 2012 fue profesor de Dibujo, Informática, Técnicas Gráficas y Encuadernación en la Escuela Técnica Industrial Padre Madariaga CECAL y en Fe y Alegría, Mérida, Venezuela. Desde 2013 es profesor de Diseño Gráfico en la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida y desde 2016 es Director de Imagen Institucional y Diseño de la ULA.

Contacto: rubre24@gmail.com



María José Navas

DISEÑADORA – REDES SOCIALES
CREADORA DEL CONCEPTO GRÁFICO
PASANTE ULA

(San Felipe – Venezuela, 1999) Diseñadora gráfica, poeta, collagista. Estudiante de Diseño Gráfico en la Universidad de Los Andes (ULA). Integrante del grupo literario Tinta Negra, actualmente es Asistente Editorial en la Revista Actual de la Universidad de Los Andes (ULA). Poeta seleccionada para la antología “Horas de Extravío” (2020) de la Revista Awen. Ha participado en diversas muestras de artes visuales y recitales poéticos en la ciudad de Mérida. Incursiona también en la pintura, el dibujo, la fotografía y la narrativa gráfica.

Contacto: marijonavas29@gmail.com

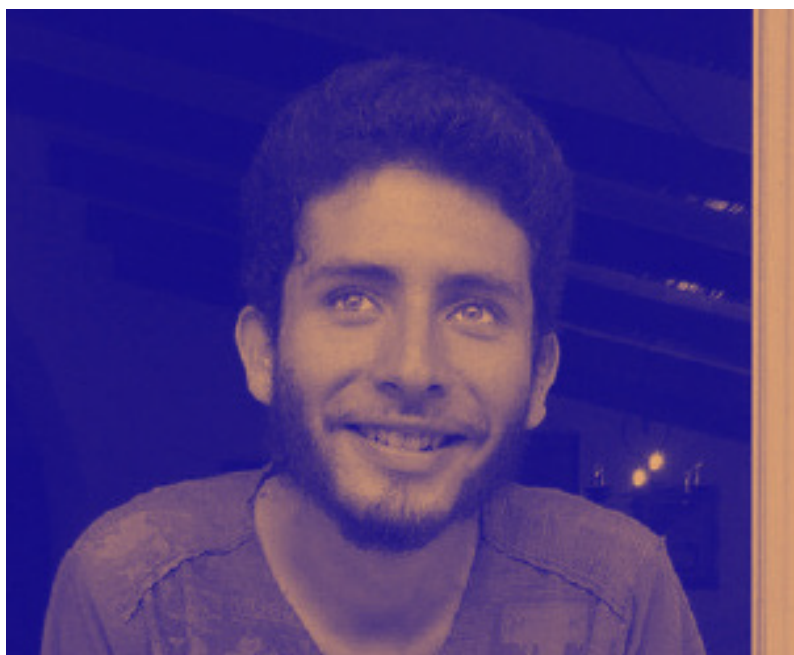


Leonardo Rivas Lobo

CRONISTA CULTURAL – REDACTOR
COLABORADOR

(Timotes, 1995). Estudiante de Letras, mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana en la Universidad de Los Andes (ULA, Mérida) actualmente se desempeña como preparador de las materias de Literatura Venezolana I y II. Obtuvo el 3er lugar en el I Concurso de Ensayos “Constelaciones”, organizado por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y venezolana. Participó en el IV Encuentro de Jóvenes Creadores, edición Mérida 2015 y también participó en las IX Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria organizada por el Departamento de Literatura Hispanoamericana y venezolana. Forma parte de la antología de poesía venezolana, *Antropología del fuego* (Ediciones Palindromus, 2020)

Contacto: leor16writer@gmail.com



Michell O taiza

ASISTENTE DE DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO
PASANTE ULA

Venezolana nacida en la ciudad de Mérida. Estudiante del cuarto semestre de Diseño Gráfico en la ilustre Universidad de Los Andes, y cursando el cuarto trimestre de Ingeniería en Informática en la Universidad Politécnica Territorial del Estado Mérida. Diseñadora y desarrolladora en servicios web, aplicativos móviles y material gráfico, soluciones en sistemas y líder de proyectos de la misma índole. Ha prestado servicios para empresas alrededor del mundo desde el año 2015, comenzando en Colombia, Bélgica, Argentina, Perú, Chile, España, Francia y Venezuela. Practicante de artista visual en ilustración y animación 3D, *storyteller* amateur.

Contacto: michellotaizam@gmail.com

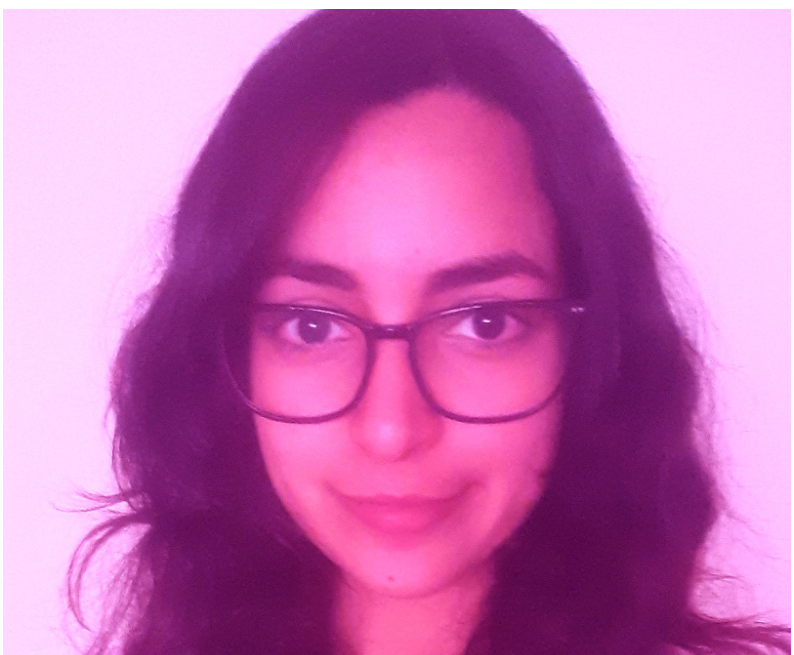


María Anaíz Mercado

ASISTENTE DE DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO
PASANTE ULA

(Acarigua-Venezuela, 1997) Diseñadora Gráfica/ Web, Artista. Estudiante de Diseño Gráfico en la Universidad de los Andes, Técnico Superior Universitario en Informática en el Instituto Universitario de Tecnología Dr. Cristóbal Mendoza. Diplomado en Diseño Web Estrategia y Diseño de la Información Digital. Cursos de El Cartel, Diseño Editorial, Narrativa Gráfica. Experiencia laboral en el área del diseño gráfico, web e ilustración.

Contacto: anaizmq@gmail.com

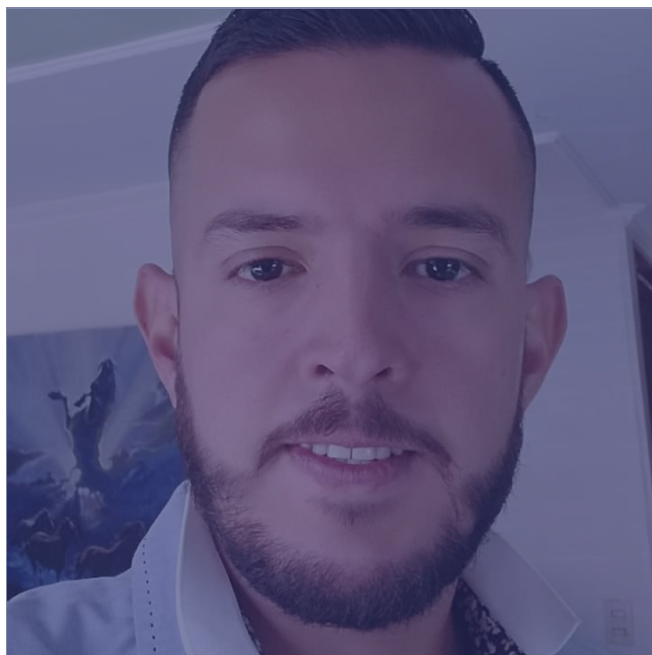


Román Novoa

ASISTENTE DE DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO
COLABORADOR INVITADO UAC - COL

Diseñador (Universidad Autónoma de Colombia) y Especialización en docencia. Universitaria (Universidad Piloto de Colombia). Énfasis en Desarrollo de conceptos de marca, basadas en la comunicación visual. Desarrollo de conceptos: Diseño, modelado, render. Elaboración de planos y producción de stands para ferias. Rediseño: Logos y marca.

Contacto: roman.novoa.r@gmail.com

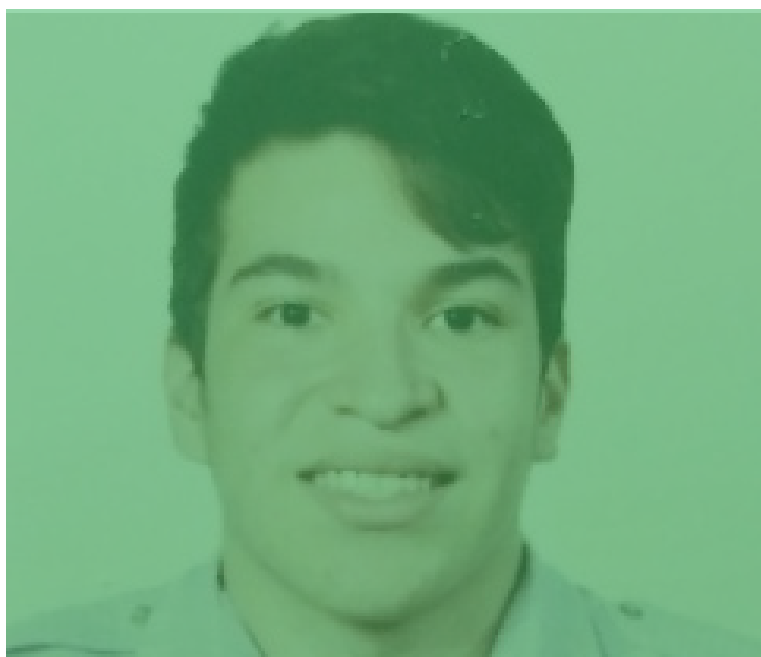


Manuel Aguilar

GESTOR DE PLATAFORMA OJS
COLABORADOR

Manuel Aguilar. Bachiller en Ciencias. Estudiante de segundo semestre en Educación Mención Matemática, en la Universidad de los Andes. Conocimiento informático y habilidades tecnológicas en las principales redes sociales y plataformas digitales.

Contacto: manuelocanto11@gmail.com





La presente edición de Actual Divulgación
enero-diciembre 2020
se terminó de editar en la Dirección de Cultura
de la Universidad de Los Andes,
Avenida Tulio Febres Cordero,
Edificio Administrativo de la
Universidad de Los Andes, 4to piso,
Mérida, Venezuela,

Esta versión digital de la Revista Actual
Divulgación #73, se realizó cumpliendo con los
criterios y lineamientos establecidos para la
edición electrónica en el año 2020.
Publicada en el Repositorio Institucional
SaberUla.
Universidad de los Andes - Venezuela.
www.saber.ula.ve / info@saber.ula.ve



Este número ha sido editado con el apoyo institucional de la Dirección General de Cultura y del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de los Andes.

Depósito Legal PP196802ME262
ISSN 13158589

La Revista Actual asegura que los editores, autores y árbitros cumplen con las normas éticas internacionales durante el proceso de arbitraje y publicación, del mismo modo aplica los principios establecidos por el comité de ética en publicaciones científicas (COPE). Igualmente todos los trabajos están sometidos a un proceso de arbitraje y de verificación por plagio.