

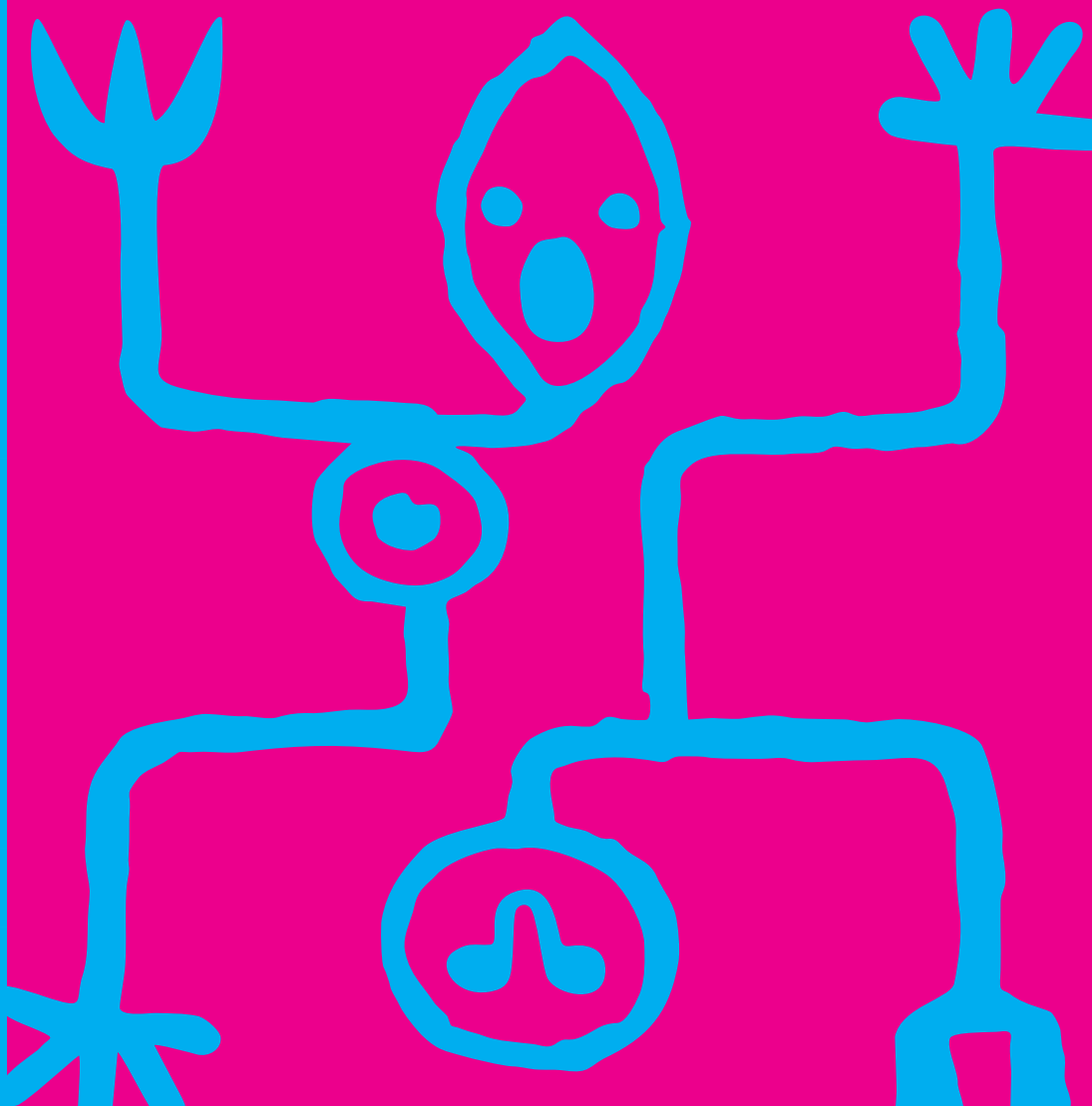
Revista de Estudios Culturales

BORDES

N.º 29 / Año 15 / enero - junio 2025
<http://revistas.saber.ula.ve/bordes/>

ISSN:2244-8667
www.bordes.com.ve

EL ANDRÓGINO



PARAÍÇOS PERDIDOS Y ANHELO DE PLENITUD

Depósito legal N.º: p.p.i. 201002TA4076 / ISSN: 2244-8667

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

Teléfonos: 58.276.3405140/276.3555621/414.7089905

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

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

Equipo Editorial

Directora

Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes - Núcleo Táchira. Venezuela.
faniacastillo@gmail.com

Editor adjunto

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

Editora del número 29

Fania Castillo

Consejo Editorial:

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

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

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

Dustano Rojas Garcés / Antropólogo / Universidad Nacional / Colombia / dustanoluis@gmail.com

Ildelfonso Méndez Salcedo / Historiador / Universidad Nacional Experimental del Táchira / Venezuela / ildefonsomendez@yahoo.com

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

Leonardo Páez Rodríguez / Antropólogo / Universidad de Pelotas- Brasil / tacariguarupestre@gmail.com

Norval Baitello Junior / Doctor en Ciencias de la Comunicación / Pontificia Universidade Católica de São Paulo / norvalbaitello@pucsp.br

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

Yara Altez / Antropóloga / Universidad Central de Venezuela / yara.altez@gmail.com

Árbitros externos:

Pedro Alzuru / Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+) / Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

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

Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima / norelsylima@gmail.com

Corrector:

Leonardo Bustamante / ljbr111280@gmail.com

Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / norelsylima@gmail.com

Nathaly Pineda / nathalypineda5@gmail.com

Diseño y diagramación: Oswaldo Barreto / oscuraldo@gmail.com



Sumario /Summary

El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud

The androgyne, lost paradises, and the yearning for fulfillment

Índice / Index

Presentación / Presentation

El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud

Fania Castillo.....5

Dossier

Seminario Bordes XIV (2023)

El andrógino Tiresias en dos obras de una «nueva» estética: Les mamelles de Tirésias, de Guillaume Apollinaire y The waste land de Thomas Eliot / The androgynous Tiresias in two works with a "new" aesthetic: Guillaume Apollinaire's Les mamelles de Tirésias and Thomas Eliot's the waste land

Javier Omar Costa Puglione.....8

La ficción de un paisaje: Alfredo Boulton en Los Andes venezolanos

The fiction of a landscape: Alfredo Boulton in the Venezuelan Andes

Norelly Lima.....24

Lo comunitario como idea de plenitud

The community as a metaphor for fulfilment

Anderson Jaimes Ramírez.....38

Two spirits: el concepto del andrógino en la cosmovisión de las etnias originarias de América del norte

Two Spirits: The concept of the androgynous in the worldview of the native ethnic groups of North America

Edgar Cuéllar Pabón.....50

El andrógino primordial y el Paraíso perdido desde la Kabbalah hebrea

The primordial androgyne and the lost Paradise from the Hebrew Kabbalah

Guillermo Miranda.....62

El animus en la mujer contemporánea / The Animus in contemporary women

Reina Hildalgo.....72

Ser dos: la distancia, el problema de la unidad y la posibilidad de lo no-dual

Being two: distance, the problem of unity and the possibility of the non-dual

Kathiana Thomas.....79

Pintar de negro, alcanzar lo absoluto. La procesión apofática de Kazimir Malevich y Ad Reinhardt / Painting in black, reaching the absolute. The Apophatic Procession of Kazimir Malevich and Ad Reinhardt	
Brandon Chacón.....	89
Arte contemporáneo y transespecies. Hacia una configuración de mundos simpoiética y andrógina / Contemporary art and transspecies. Toward a sympoietic and androgynous configuration of worlds	
Annie Vásquez Ramírez.....	104
Antropoceno, arte ambiental y narrativas impuras	
Anthropocene, environmental art and impure narratives	
Otto Rosales Cárdenas.....	121
El Andrógino-ciberpop. Constructo seductor-extraño, cercano-distante	
Androgynous-cyberpop. A seductive-strange, close-distant construct	
Osvaldo Barreto Pérez.....	127
Ensayo / Essays	
El mito del amor. Deseo y poder en las narrativas de aquellos paraísos perdidos	
The myth of love. Desire and power in the narratives of those lost paradises	
Fania Castillo.....	146
ARCA: la alquimia del cuerpo mutante / ARCA: The Alchemy of the Mutant Body	
Hassler Salgar.....	156
Performance / Performance	
Us (nosotros). El hilo rojo / Us. The red thread	
Alexandra Valencia.....	160
Disforia / Dysphoria	
Omar Ali González.....	165
Reseñas / Reviews	
<i>Mujer y guerrilla en Falcón (1962-1972)</i> de Isaac López	
Estefanny Alejandra Quintero González.....	170
<i>Crónicas de sangre. Arte, dioses y sombras</i> de Otto Rosales	
Anderson Jaimes Ramírez.....	173
<i>The Night</i> de Rodrigo Blanco Calderón	
Osvaldo Barreto Pérez.....	176
Normas de la revista / Magazine rules	
Instructivo para colaboradores / Instructions for collaborators.....	181



En esta edición, les presentamos distintas miradas al imaginario del andrógino, planteado como símbolo de plenitud o ilusión de totalidad a través de los trabajos que se mostraron en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**, celebrado en San Cristóbal los días 17 al 19 de agosto del año 2023.

El mito griego, así como el paraíso cristiano, el encuentro místico con la divinidad, otros mitos sobre tierras sin mal, reinos utópicos o territorios de abundancia infinita indican que parece ser común a distintas culturas humanas la existencia de historias y símbolos asociados a la ausencia de límites o carencias, tiempos dorados o edades arcaicas de inocencia y plenitud. La riqueza y exuberancia como condiciones naturales perdidas, la inexistencia de pobreza o desigualdades, la ausencia de falta, la ilusión del enamoramiento.

El psicoanálisis lo abordó desde el mito de Edipo y la instauración del orden paterno o la ley simbólica para marcar límites en un sujeto que al nacer es puro deseo informe. El célebre “perverso polimorfo” es el humano amoral, antes de que el cuerpo sea marcado por mapas restrictivos y ordenadores, que debe ser “castrado”, metáfora de una aceptación de que no podemos ser todo y uno con la madre y el universo, que tenemos carencias, que estamos incompletos.

Platón en *El banquete* pone en boca de Aristófanes una descripción del amor como la búsqueda de la otra mitad que falta para alcanzar la perfección de los primeros humanos, andróginos esféricos que fueron cercenados por los

dioses para evitar la soberbia que generaba la posesión de ambos sexos en todo su esplendor.

Adán y Eva fueron expulsados también del Edén cristiano, condenados a parir y a sudar. Con esa caída de la gracia divina adviene la carencia, el cese del suministro ilimitado de recursos, que no había que ganarse antes, en esos tiempos primordiales de inocencia, porque eran dados.

América es imagen de paraíso para los colonizadores europeos, con sus paisajes exuberantes y territorios vastos, de colores y temperaturas distintas. La ilusión de una naturaleza abundante y generosa, ilimitada en sus riquezas, un Mundo Nuevo para construir a semejanza de los ideales realistas, católicos o puritanos.

Hoy en Occidente se emulan prácticas antiguas de otras culturas en una especie de búsqueda masiva de espiritualidad perdida. La América originaria o hasta el Lejano y Antiguo Oriente en sus formas simplificadas e importadas parecen adoptados como imagen de plenitud y equilibrio, de sabiduría mística y regeneración.

Existe otra forma distinta de utopía en las fantasías futuristas postorgánicas, que proponen la abolición del cuerpo y de cualquier límite o distinción entre géneros y especies, incluso entre el humano y la máquina. Desde el Manifiesto Cyborg de Donna Haraway se ha seguido explorando esta noción que, a diferencia de otras teorías, no plantea un retorno sino la construcción de subjetividades radicalmente nuevas.

En otra corriente de la psicología analítica, liderada por Carl Jung, se propone una visión de la unidad como destino, en un camino de integración que se basa principalmente en la relación dinámica entre los opuestos. En este modelo teórico es fundamental la dualidad entre lo femenino y lo masculino, en franca oposición a otras psicologías más culturalistas como la lacaniana, considerando que hay una especie de principios esenciales masculino animus y femenino anima.

Este planteamiento resulta controversial hoy, ante el cuestionamiento de la división binaria de la sexualidad y las constantes revisiones que hacen activistas y filósofos contemporáneos como Judith Butler y Paul B. Preciado a las nociones de género.

Existe una tendencia a proponer la abolición de los géneros, como un regreso a esa libertad primigenia añorada que cita Foucault en su Historia de la sexualidad. Quizá sea otra forma de paraíso perdido, una utopía aplicada al cuerpo, esa implacable utopía.

Aunque desde la visión de los defensores de la familia tradicional, los tiempos dorados perdidos son aquellos donde las buenas costumbres imperaban y estas escandalosas desviaciones ignoradas. Esto sin considerar que no se encuentra en la historia registro fidedigno de culturas donde no exista desviaciones de la norma, cualesquiera que haya sido, en las interacciones sexuales individuales.

Tampoco se conoce una sociedad sin abusos de poder, violencia o desigualdades sociales, pero en todas las culturas y en todos los tiempos hay imágenes míticas de alguna forma de esta perfección o plenitud. Siguen proliferando sectas que brindan la ilusión de totalidad y contención en el siglo XXI.

En el panorama presentado por los distintos contribuyentes a esta edición, desde una variedad de campos, los seres humanos seguimos buscando el amor y la perfección. En tiempos cibernéticos, ya no cruzando mares, las utopías se aplican al primer topo: el cuerpo es el lugar del mito, conquista y transformación.

Fania Castillo
Grupo de Investigación Bordes



El andrógino Tiresias en dos obras de una «nueva» estética: *Les mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire y *The waste land*, de Thomas Eliot

Grabado de Johann Ulrich Krauß / *Tiresias golpeando a las serpientes* / 1690

Recibido: 08-07-2023
Aceptado: 17-08-2025

Javier Omar Costa Puglione¹
Universidad de Barcelona (UB), España
javiercosta369@hotmail.com

Resumen: Este ensayo presenta como eje central el análisis de la figura de Tiresias en dos obras literarias, pertenecientes a géneros literarios distintos: *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire y *The Waste Land*, de Thomas Eliot. En primer lugar, menciona los puntos de convergencia entre las dos creaciones, en el marco de una «nueva» estética, derivas hacia el arte de la vanguardia. Y, por otra parte, incursiona y examina lo andrógino del personaje de Tiresias. En Zanzíbar, Teresa plantea el desafío de cuestionar el centro hegemónico del poder asignado a los hombres y, para ello, transforma su identidad: decide ser Tiresias. Colmado de vitalidad, la autoridad masculina pasa a estar a su cargo y modifica su entorno más próximo al establecer nuevas relaciones de poder. En cambio, en *The Waste Land*, Tiresias es el personaje más significativo de la obra porque es su matriz unificadora. Asimismo, es la representación de las «voces» femeninas y masculinas, así como de los tiempos y espacios, de una época pretérita gloriosa y de un presente y futuro, opacos, decadentes, fragmentados, vacíos, de los que es testigo ocular, pero también visionario de una vida sin esperanza para los habitantes de las ciudades de la Modernidad.

Palabras clave: Tiresias; *Les Mamelles de Tirésias*; *The Waste Land*; Apollinaire; Eliot.

1. Es profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Obtiene el título de Magíster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UB), con una tesis sobre la poesía de Sara de Ibáñez. Actualmente, ejerce la docencia en enseñanza media, tanto en Secundaria como en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>.

The androgynous Tiresias in two works with a "new" aesthetic: Guillaume Apollinaire's *Les mamelles de Tirésias* and Thomas Eliot's *The waste land*

Abstract: This essay presents as its central axis the analysis of the figure of Tiresias in two literary works, belonging to different literary genres: *Les Mamelles de Tirésias*, by Guillaume Apollinaire and *The Waste Land*, by Thomas Eliot. In the first place, it mentions the points of convergence between the two creations, within the framework of the «new» aesthetic, drifts towards avant-garde art. And, on the other hand, he explores and examines the androgynous character of Tiresias. In Zanzibar, Teresa poses the challenge of questioning the hegemonic center of power assigned to men and, to do so, she transforms her identity: she decides to be Tiresias. Filled with vitality, the masculine authority becomes his charge and modifies his closest environment by establishing new power relations. In contrast, in *The Waste Land*, Tiresias is the most significant character in the play because he is its unifying matrix. Likewise, it is the representation of the feminine and masculine «voices», as well as of the times and spaces, of a glorious past era and of a present and future, opaque, decadent, fragmented, empty, of which she is an eyewitness, but also visionary of a life without hope for the inhabitants of the cities of Modernity.

Keywords: Tiresias, *Les Mamelles de Tirésias*, *The Waste Land*, Apollinaire, Eliot.

Tiresias, por su carácter andrógino y cuyo origen mitológico remite a la cultura de la Grecia antigua, es convocado en diferentes manifestaciones artísticas. En la literatura, está evocado en obras de relevancia universal, tales como la *Odisea*, de Homero, *Las siete contra Tebas*, de Esquilo, *Edipo rey* y *Antígona*, de Sófocles, *Las metamorfosis*, de Ovidio, *Edipo*, de Séneca, la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, *El paraíso perdido*, de John Milton, entre otras y su representación simbólica llega hasta nuestros días

1. Tiresias: el mito

Célebre adivino que desempeña en el ciclo tebano el mismo papel que Calcante en el ciclo troyano. Pertenece, por su padre Everes, descendiente de Udaeos, a la raza de los Espartoi [...] Su madre es la ninfa Cariclo.

Existían varias leyendas sobre la juventud de Tiresias y el modo cómo había adquirido sus dotes adivinatorias. Se contaba, por una parte, que había sido cegado por Palas, por haber visto accidentalmente a la diosa desnuda. Mas, a petición de Cariclo, Palas le había concedido, en compensación, el don profético. La versión más célebre es bastante distinta. Paseando un día por el monte Cileno (o bien por el Citerón), el joven Tiresias separó a los animales, ora los hirió, ora mató a la hembra. Sea lo que fuere, como resultado de su intervención él quedó convertido en mujer.

Siete años más tarde, paseando por el mismo lugar, volvió a ver otras dos serpientes acopladas. Intervino de igual modo y recuperó su sexo primitivo. Su desdichada aventura lo había hecho célebre; un día en que Zeus y Hera disputaban para saber quién, el hombre o la mujer, experimentaba mayor placer en el amor, se les ocurrió la idea de consultar a Tiresias, el único que había efectuado la doble experiencia. Sin vacilar, Tiresias afirmó que si el goce del amor se componía de diez partes, la mujer se quedaba con nueve, y el hombre, con una sola. Esta respuesta encolerizó a Hera, al ver revelado de este modo el gran secreto de su sexo, y privó a Tiresias de la vista. Zeus, en compensación, le otorgó el don de la profecía y el privilegio de una larga vida (siete generaciones humanas, según se dice). (Grimal, 2008, p. 518).

2. El andrógino y su simbología

Juan Eduardo Cirlot (1992) explica sobre el andrógino:

El andrógino es así el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una dualización integrada. [...] Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de androginia representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la «totalidad», de la «integración de los contrarios». Es decir, traduce a términos sexuales y por tanto muy evidentes la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad. En consecuencia, según Eliade, la androginia es sólo una forma arcaica de biunidad divina (p. 67).

Destaca la convergencia en la unidad, de los dos polos contrarios, cuestión en la que también repara Hans Biedermann (1996): «La imagen del andrógino significa siempre la recobrada unidad primigenia, la originaria totalidad del reino maternal y paternal en divina plenitud, que disuelve todas las tensiones» (p. 34). Por su parte, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2012): «El andrógino es el símbolo de la indiferenciación original y de la ambivalencia» (p. 95).

3. Intersecciones entre obras

3.1. Dos décadas: ¿proximidad o distancia?

Los años de escritura de la obra *Les Mamelles de Tirésias* (en adelante *LMT*), es muy discutido². G. Apollinaire, en el «Préface» a la primera edición, afirma que la compone entre los años 1903 y 1916 y es estrenada en 1917. Las diferencias, respecto a su génesis escritural, hace a la cuestión, en tanto pueda

ser leída como una obra de los tímidos albores de la experimentación de la vanguardia o como obra creada durante el transcurso de la primera guerra mundial. En este último sentido, *LMT* puede ser interpretada desde un tono pacifista, porque el humor aplaca el abatimiento y la desolación de la guerra por la que cursa Europa.

The Waste Land (en adelante *TWL*) ve la luz en el año 1922 y es escrita en el período entreguerras. Para el año 1914, T. Eliot está radicado en Londres y, cinco años después, en 1919³, empieza a esbozar su magna obra. *TWL* está intervenida por la maestría de Ezra Pound, quien sugiere cambios al manuscrito original, al proporcionarle giros a las imágenes desde una óptica imaginista y vorticista.

3.2. Obras de una «nueva» estética en Europa

LMT está inscrita en la atmósfera de la innovación emergente y es claro que es el germen del teatro del absurdo. Sin embargo, es difícil asignarle una corriente. En el «Préface» a la obra el dramaturgo es contundente: «[...] je ne prétends nullement fonder une école, mais avant tout protester contre ce théâtre en trompe-l'œil qui forme le plus clair de l'art théâtral d'aujourd'hui» (Apollinaire, 1918, pp. 17-18). Incluso, y más complejo aún, está sometida a discusión acerca de si es teatro de experimentación o teatro de vanguardia. Esta tesis es expuesta por Jorge Dubatti⁴.



Guillaume Apollinaire
1880-1918

2. (Viene de la página anterior) M. Fiszman lo enuncia de forma directa: «*Las tetas de Tiresias* muestra una nueva realidad y nuevas formas de abordarla. La obra fue escrita en 1903, con agregados en 1916, antes de su estreno» (Apollinaire, 2009, p. 12). De todos modos, para profundizar las posiciones, con respecto a los posibles años de escritura y concepción de *LMT*, puede ampliar con las fuentes que proporciona J. Dubatti (2017), verbigracia, en análisis de Pascal Pía (1958).

3. De la génesis y continuidad del proyecto, hasta la concreción de *TWL*: «La primera mención a *La tierra baldía* apareció en una carta de Eliot a John Quinn, el 5 de noviembre de 1919: «espero poder empezar un poema que tengo en mente». Seis semanas después le confesaba a su madre que su deseo de año nuevo era «poder escribir un poema largo» en el que había estado pensando desde hacía mucho tiempo» (Eliot, 2006, p. 60). Son varios los acontecimientos y circunstancias personales que, en el 1920, lo acucian y no lo dejan prosperar en su iniciativa. Entre su estancia en Lausana —por su enfermedad— y el año 1922, es que puede escribir y corregir.

4. Sobre esta tesis, J. Dubatti llega a la conclusión: «[...] podemos caracterizar la micropoética de *LMdT* como un espacio de tensiones entre drama experimentalista y estructuras del drama moderno. Pero también como una poética innovadora que, sin ser exponente de la vanguardia histórica, pone a circular una energía artística que estimula la emergencia y el desarrollo de la vanguardia teatral en Francia. Poética experimentalista de fusión de procedimientos, *LMdT* no sería entonces, de acuerdo a nuestras conclusiones, un hito de la vanguardia histórica, sino de los procesos de modernización radical en la historia del teatro europeo» (2017, p. 53).

Por su parte, *TWL* adscribe al movimiento de vanguardia anglo-norteamericano «imagismo» (en inglés, *imagism*), nacido en Inglaterra.

3.3. Tiresias como personaje

En *LMT*, Tiresias está desmitificado, es decir, su presencia no está invocada desde la concepción sagrada de lo mítico. Y su aparición es circular: está presente al comienzo y al final de la obra.

En *TWL*, si bien Tiresias recuerda sus tiempos míticos, queda cautivo, por un lado, de la turbiedad de los habitantes de la landa estéril y gris y, por otro, es fiel representante de la multiplicidad de «voces» y de tradiciones que la obra invoca. Aparece en la parte III, justo en la mitad del poema, tensionado entre el conglomerado de escenas de las dos primeras y de las dos últimas.

En cualquiera de las dos obras, lo significativo es que Tiresias, de un modo u otro, las atraviesa en su integralidad.

3.4. Adivinación y cartomancia

En *LMT*, Teresa está vestida de Cartomante; en *TWL*, hay una línea de personajes vinculados a la adivinación: la Sibila de Cumas, Madame Sosostriis (cartomante) y Tiresias.

4. *Les Mamelles de Tirésias*

Un año antes de morir, el 24 de junio de 1917, G. Apollinaire logra estrenar la obra teatral *LMT*, en cuya portada del programa para el estreno aparece un dibujo de Pablo Picasso. Su puesta en escena causa escándalo, es considerada una provocación y, en consecuencia, despierta punzantes rechazos. Desde que irrumpen las primeras experimentaciones de vanguardia y hasta el tramo de las dos o tres primeras décadas del siglo XX, deben luchar contra las más tormentosas reacciones sociales de los lectores y del público, en general, atravesado por lo conservador y tradicional⁵.

El título de esta obra está acompañado de un subtítulo: «Drame surréaliste en deux actes et un prologue». Es la primera vez que el término



Les mamelles de Tiresias
portada del libro, 1918

5. Mario De Micheli alega a esa actitud embrionaria de los artistas hacia la ruptura con la tradición: «El significado de que viene a cargarse en este período la conocida fórmula *épater le bourgeois* es, sin duda, indicativo. Escandalizar al burgués, gastarle bromas pesadas, [...] fue una práctica común de los artistas de vanguardia [...] Pero más allá de estos gestos, la polémica y la protesta estaban ya a punto de entrar en una fase de aspereza extrema y de turbadora agresividad. El artista tendía cada vez más a transformarse en *signum contradictionis*. De los síntomas aislados de la rebelión se pasaba, así, al *segundo tiempo*, es decir, a la organización de los movimientos de la rebelión» (2001, pp. 62-63).

«surréaliste» es empleado, pero no bajo las significaciones que adquiere, posteriormente, cuando André Breton lo rescata y reconquista, en su primer *Manifeste du surréalisme*, del año 1924, para dar origen a un nuevo movimiento artístico de vanguardia por él liderado.

Apollinaire utiliza la palabra «surréaliste» con la finalidad de ir en contra de la mimesis decimonónica y de crear, mediante la obra literaria, otra manera de intervenir y entender la realidad, según las inéditas ideas estéticas, relacionadas al «Nuevo Espíritu» que va emergiendo a principios del siglo XX⁶. Sobre *LMT*, Mariano Fiszman expone: «Reaccionaba contra una forma de representación que ya no era verosímil, sino puramente convencional. Se proponía volver a la naturaleza, pero no a la manera de los fotógrafos, sino a la manera de los poetas» (Apollinaire, 2009, p. 12).

Con la injerencia inventiva de la vanguardia en los objetos, distorsiona los modelos anteriores y elabora novedosas, incisivas y provocativas propuestas para una original concepción de lo artístico⁷.

5. Tiresias en *Les Mamelles de Tirésias*

Teresa es el primer personaje de *LMT* que aparece en escena, y en los dos versos iniciales, la primera palabra que enuncia, de manera categórica, es el adverbio de negación «non». En la escena primera expone su negación a cumplir la voluntad del hombre y, mediante una lúcida y avasallante declaración de su posición como mujer, imprime el desafío al poder ejercido por el hombre:

6. Guillermo De Torre entiende que G. Apollinaire, si bien intenta innovar y dejar el germen para la revolución en el arte, desde la vanguardia, su proyecto queda a medio camino: «Situado en una época-bisagra, su obra representa tanto una ruptura como un comienzo. Se mueve en un tiempo intermedio, entre un estilo que ya ha perdido vigencia y otro que no ha alcanzado a tenerla. Sufre el deslumbramiento de la modernidad, pero mantiene visibles los hilos retrospectivos. Su manifiesto *El espíritu nuevo y los poetas* es ambiguo. Ciertamente es que pesan mucho las circunstancias en que fue escrito —al finalizar la guerra del 18 y pocos días antes de la muerte del autor—, dándole un aire de compromiso más que de afirmaciones categóricas. La única absoluta es ésta: «El espíritu nuevo reside íntegramente en la sorpresa. La sorpresa es el mayor resorte del arte nuevo.»» (1971, p. 264).

7. En el año 1944, Francis Poulenc compone la ópera *Les Mamelles de Tirésias*, con base en la obra de G. Apollinaire: «[...] Poulenc compuso su primera ópera basada en este texto, donde se vuelve a encontrar el gran talento inventivo de Apollinaire unido a su lírica, a su humor y a su valoración tanto del arte popular como de ciertos textos tradicionales» (Apollinaire, 2009, p. 12).

Non Monsieur mon mari

Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez

Chuintement

Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité de l'homme

Chuintement

Du reste je veux agir à ma guise

Il y a assez longtemps que les hommes font ce qui leur plaît [...]

(Apollinaire, 1918, p. 45)

Teresa muestra el deseo de generar su espacio de autonomía y de libertad, sin estar sometida a los caprichosos de su esposo, quien tiene un discurso muy lacónico, agresivo, imperativo y repetitivo que lo define como un autómatas: «Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard» (Apollinaire, 1918, p. 46).

En la segunda intervención, Teresa declara que quiere practicar las actividades y ocupar roles que están más reservados para los hombres. Y, entre estornudos y crisis nerviosa, habla como si ya fuese un hombre: soldat⁸, député, avocat, sénateur, ministre, médecin, physique, psychique. Pero, también emerge la «voz» femenina, en el mismo parlamento: «Je veux être mathématicienne philosophe chimiste / Groom dans les restaurants petit télégraphiste / Et je veux s'il ne plaît entretenir à l'an / Cette vieille danseuse qui a tant de talent» (Apollinaire, 1918, p. 46). Este segundo discurso de Teresa es sintomático, en este momento, de una esencia andrógina, pero, asimismo, de lo que sucede a continuación en la obra: la transformación de su identidad.

En el tercer discurso de Teresa, ella anuncia sus cambios físicos y queda convertida en un hombre:

[...] Mai sil me semble que la barbe me pousse

Ma poitrine se détache

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort

es mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche,

8. Este punto es esencial problematizarlo. G. Apollinaire es soldado en la guerra y Teresa, también, lo es, pero desde el lugar de la comicidad, porque parodia ese y otros roles sociales que son atribuidos, exclusivamente, a los hombres. A pesar de que el autor participara en la guerra, eso no significa que el mensaje sea ensalzarla, muy por el contrario, el personaje de Tiresias en la obra, con un tono provocador, deja entrever el claro rechazo antimilitar y propone la igualdad de los sexos. Las mujeres pueden y deben tener el mismo derecho que los hombres a ocupar lugares en la sociedad, que le son prohibidos. Eso colabora a pensar una sociedad más ecuatorial en cuanto a oportunidades. La obra hasta hoy, en su argumento, sigue estando vigente: sus temáticas son muy actuales.

elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenues par les fils
Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse [...]
Non seulement ma barbe pousse mais ma moustache aussi [...]
Je me sens viril en diable
Je suis un étalon
De la tête aux talons
Me voilà taureau (Apollinaire, 1918, p. 50).

En la escena segunda, cambia de atuendo, de aspecto y El Marido queda sorprendido porque no la reconoce. Ella reafirma, tres veces: «Tu as raison je ne suis plus ta femme», «Mais Thérèse qui n'est plus femme», «Et comme je suis devenu un beau gars» (Apollinaire, 1918, p. 53) y queda identificada con un nuevo nombre: «Je porterai désormais un nom d'homme / Tirésias» (Apollinaire, 1918, p. 53).

LMT muestran, claramente, las relaciones de poder porque es Teresa, devenida en Tiresias, quien toma el poder y, en la escena cuarta, como hombre que es, enfrenta a su esposo y le impone cambios: los pantalones por sus faldas. De este modo, El Marido ahora es una «belle Mademoiselle». El sello de la transformación de identidad de ambos queda sellado al final de la escena en un aparente cruce en antítesis: «Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche» (Apollinaire, 1918, p. 57). Ella es un hombre y «caquetant»; él es una mujer y pronuncia un sonido fuerte. Esta paradoja plasma esa transición de ambos, es decir, la inversión de roles.

En las siguientes escenas —de la quinta a la novena—, del primer acto, Tiresias desaparece y el protagonismo lo adquiere el personaje de El Marido. En primera instancia, es asediado y seducido, de manera permanente, por El Gendarme, que está locamente enamorado de ella y lo confiesa: «Mademoiselle ou Madame je suis amoureux fou / De vous / Et je veux devenir votre époux» (Apollinaire, 1918, p. 66). El Marido siente la necesidad de admitir su nueva realidad y de afirmar su feminidad por lo que, en un aparte, expresa: «Puisque ma femme est homme / Il est juste que je sois femme / Au gendarme pudiquement. / Je suis une honnête femme-monsieur / Ma femme est un homme-madame» (Apollinaire, 1918, p. 64). El Gendarme pretende girar la feminidad recién construida de la figura de El Marido con un gesto de masculinización, situación que permite deducir que aquel quiera habilitarse a vivir su homosexualidad reprimida: «Eh ! fumez la pipe bergère / Moi je vous jouerai du pipeau» (Apollinaire, 1918, p. 65).

El Marido hace una alusión al mito de Tiresias, que cada siete años cambia de sexo: «Et cependant la Boulangère / Tous les sept ans changeait de

peau» (Apollinaire, 1918, p. 65). Además, las «Voix d'hommes» exaltan a Tiresias en su nuevo rol social: «Vive Tirésias / Vive le général Tirésias / Vive le député Tirésias» (Apollinaire, 1918, p. 67). Y las «Voix de femmes» insisten en la liberación de Teresa y en el rechazo del lugar asignado a la mujer, como procreadora: «Plus d'enfants Plus d'enfants» (Apollinaire, 1918, p. 67).

El Marido, al final de su primer discurso, de la escena octava, formula un axioma que revierte la realidad biológica puesto que, si no es la mujer la que procrea, propone que lo haga exclusivamente el hombre:

Zanzibar a besoin d'enfants sans mégaphone donnez l'alarme
Criez au carrefour et sur le boulevard
Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar
La femme n'en fait plus Tant pis Que l'homme en fasse
(Apollinaire, 1918, p. 68).

El encargado de repoblar, es decir, de llevar adelante, en la ficción, el mensaje de G. Apollinaire, es El Marido, no Teresa. Entonces, El Marido desafía tanto a El Kiosko como a El Gendarme que él puede dar a luz, los hijos que Zanzíbar necesite: «Revenez dès ce soir voir comment la nature / Me donnera sans femme une progéniture» (Apollinaire, 1918, p. 71). Es la naturaleza que le otorga la suficiencia para dar a luz sin mujer. Apollinaire explica en el «Préface» a *LMT*:

J'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature, fantaisie, qui selon les jours, se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme, mais toujours, et autant qu'il m'est possible, avec un bon sens où il y a parfois assez de nouveauté pour qu'il puisse choquer et indigner, mais qui apparaîtra aux gens de bonne foi (1918, p. 13).

El autor es consciente de que su obra induce, en el público, algo diferente, provocativo. Y más adelante agrega: «[...] la fable que j'ai imaginée [...] un homme qui fait des enfants, est neuve au théâtre et dans les lettres en général [...]» (1918, pp. 13-14).

LMT es una obra teatral muy bulliciosa, en la que las imágenes auditivas son las predominantes. En el segundo acto, los sonidos abundan más aún, porque hay innumerables gritos de bebé debido a que nacen, fecundamente, 40.049 hijos en un solo día, cifra absurda e hiperbólica *in extremis*, pero que le ocasiona plena felicidad a El Marido por lograr su cometido. El personaje de El

Periodista sintetiza lo andrógino en la figura de El Marido, al mismo tiempo que coloca en jaque su capacidad maternal: «En Somme vous êtes quelque chose comme une fille-père / Ne serait-ce pas chez vous instinct paternel maternisé» (Apollinaire, 1918, p. 87). De forma también absurda, los hijos nacen ya adultos y con una profesión que les permite, gracias a su economía, cuidar de su madre-padre, como ella-él pretende: «Eh oui c'est simple comme un périscope / Plus j'aurai d'enfants / Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir» (Apollinaire, 1918, p. 91).

En la escena cuarta, en el mismo contexto de delirio que impregna la obra, uno de los hijos pretende estafar, principalmente al padre-madre, aunque también a su familia, si él no cumple con lo que le pide:

Si vous me donnez cinq cents francs
Je ne dis rien de vos affaires
Sinon je dis tout je suis franc
Et je compromets père sœurs et frères
J'écrirai que vous avez épousé
Une femme triplement enceinte
Je vous compromettrai je dirai
Que vous avez volé tué donné sonné barbé
(Apollinaire, 1918, p. 94).

El Marido juzga los discursos de ese hijo cruel porque es traicionero y desleal: «Celui-ci n'est pas réussi / J'ai envie de le déshériter» (Apollinaire, 1918, p. 96).

La escena sexta oficia como preámbulo para la intervención de La Cartomante, que es Teresa disfrazada, en la siguiente. Hay tantos hijos, concretamente 40.050, y El Gendarme explicita: «Mais la population Zanzibarienne / Affamée par ce surcoût de bouches à nourrir / Est en passe de mourir de faim» (Apollinaire, 1918, p. 98).

La Cartomante hace su aparición irónica porque define a los ciudadanos como «castos» y queda destacada su figura: «Elle arrive du fond de la salle. Son crâne est éclairé électriquement» (Apollinaire, 1918, p. 99). Luego, hay un enfrentamiento entre La Cartomante y El Gendarme, en el que este queda casi muerto, porque es estrangulado, pero resucita. Teresa deja su disfraz de La Cartomante y El Marido le pregunta si es Teresa o Tiresias, porque no le observa sus senos, cuestión que tampoco importa porque hay stock de globos y pelotas, con los que amamantan a todos los niños recién nacidos. En un gesto delirante, Teresa, que vuelve a ser mujer, manifiesta:

«Elle lâche les ballons d'enfants et lance les balles aux spectateurs / Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse / Allez nourrir tous les enfants⁹ / De la repopulation¹⁰» (Apollinaire, 1918, p. 108).

La obra concluye con otra visión de la relación marital. Sobre la resolución del conflicto, J. Dubatti lo condensa como una reconciliación entre Teresa y El Marido, al emprender una nueva relación, por ende, hay una «reconstitución de la pareja, pero desde un nuevo orden (no regreso al orden anterior, a la mutación de Teresa (Teresa deviene [en] una madre universal cuyos senos alimentan a todos los niños de la repoblación)» (2017, p. 49).

6. *The Waste Land*

TWL está compuesta por 433 versos y dividida en cinco partes. En la tercera, aparece la figura de Tiresias. T. Eliot incorpora notas explicativas sobre su obra. Y, en la nota n.º 218, afirma: «Tiresias, aunque mero espectador y no realmente un «protagonista», es, sin embargo, el personaje más importante del poema, el que une a todos los demás.» (Eliot, 2006, p. 291).

Tiresias está ubicado estratégicamente en la mitad del poema por lo que une las «voces» anteriores y las ulteriores. En primer lugar, hay una sucesión de personajes asociados a la adivinación. Al comienzo, la Sibila de Cumas, luego Madame Sosostri y Tiresias. En segundo término, el perfil de cada uno de ellos está construido desde la desmitificación, así como sucede también con Tiresias de *LMT*. Las dos obras analizadas muestran a estos personajes



T. S. Eliot (1888 -1965)

9. Al final de la obra, son necesarias muchísimas ubres que amamanten a los nacidos. Y la respuesta que ofrece Teresa promueve una solución patafísica a la situación: hay pechos para todos. Es relevante no dejar a un lado la influencia de Alfred Jarry en *Les Mamelles de Tirésias*. Guillermo De Torre agrega que, en esta obra teatral, G. Apollinaire «[...] paga tributo al deslumbramiento que ejercicio sobre él Alfred Jarry y su «patafísica», «ciencia de las soluciones imaginarias», según queda definida en *Le Docteur Faustroll* [...]» (1971, p. 258).

10. G. Apollinaire, en el «Préface» a la obra, razona sobre los objetivos trazados con *LMT* e insiste, fundamentalmente, en uno, que es la repoblación de Francia: «Et pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. Au demeurant, il m'est impossible de décider si ce drame est sérieux ou non. Il a comme but d'intéresser et d'amuser. C'est le but de toute œuvre théâtrale. Il a également pour but de mettre en relief une question vitale pour ceux qui entendent la langue dans laquelle il est écrit: le problème de la repopulation» (Apollinaire, 1918, p. 12). La guerra hace estragos y él es testigo de hecho de eso, porque le toca participar en la guerra. Por lo tanto, está saturado de muerte, quiere apostar a la vida: «Je leur ai signalé le grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants, et pour y remédier je leur ai indiqué qu'il suffisait d'en faire» (Apollinaire, 1918, p. 14). Por último, exhorta a quienes están en el poder que hagan suyo ese mensaje y lo transmitan: «C'est aux gouvernants à agir, à faciliter les mariages, à encourager avant tout l'amour fécond [...]» (Apollinaire, 1918, p. 16).

con fuerte presencia en la mitología —Tiresias y la Sibila de Cumas—, inmersos en las ciudades de la Modernidad. En *LMT*, Tiresias desarrolla su acción en Zanzíbar¹¹, región de Tanzania, es una isla del Océano Índico, aunque el mensaje de la obra está destinado a los franceses. Por su parte, en *TWL*, la ciudad es Londres. Las dos obras hacen eco de los acontecimientos históricos del momento en Europa, en el siglo xx: las dos guerras mundiales.

La «voz» de la Sibila de Cumas está en el epígrafe de *TWL*, cuando expresa: «En cuanto a la Sibila, yo la vi con mis propios ojos en Cumas, colgada dentro de una botella. Cuando los niños le preguntaban: “¿Qué quieres, Sibila?”, ella respondía: “Quiero morir”» (Eliot, 2006, p. 192). La Sibila, una de las sacerdotisas de Apolo, que posee el don de la videncia, desea morir porque puede avizorar un futuro atestado de calamidades, indicio de los sucesos de *TWL*.

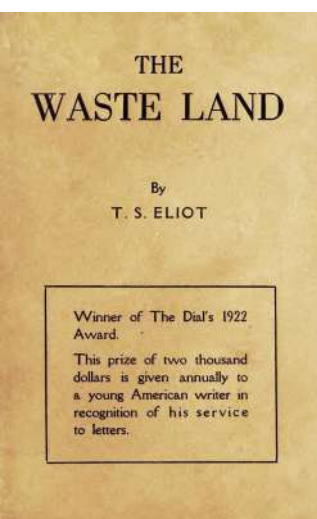
Por otra parte, Madame Sosostriis es una cartomante y su perfil está construido desde la ironía y la burla, porque es la «más sabia», pero sus profecías, mediante las cartas del tarot, no son claras, aunque anuncian las desgracias de personajes que aparecen más adelante en *TWL*, como el Rey Pescador y Flebas.

7. Tiresias en *The Waste Land*

Y, luego, Tiresias, cuya presentación y discurso, ocupan los versos 215-255. La descripción de Tiresias muestra su condición andrógina, con la que convive: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts» (Eliot, 2006, p. 240). Es un hombre longevo con los atributos femeninos «arrugados» por la avanzada edad y, evidentemente, hay un guiño de T. Eliot a la obra de G. Apollinaire, al referenciar «arrugados pechos». Sobre Tiresias, en su nota n.º 218, T. Eliot agrega:

Así como el mercader de un solo ojo, vendedor de pasas, se disuelve en el Marino Fenicio, y éste no se diferencia del todo de Ferdinand, Príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que ve Tiresias es, de hecho, la sustancia del poema (2006, p. 291).

11. Con respecto a este lugar, Jorge Fondebrider comenta: «Zanzíbar es una isla del Océano Índico y también el nombre de un juego de dados —el zanzi— practicado por los franceses. En varias oportunidades el doble sentido le permitirá a Apollinaire desarrollar escenas cómicas basadas en el equívoco, como por ejemplo durante la discusión de Presto y Lacouf en la escena cuarta del primer acto» (Apollinaire, 2010, p. 52).



The waste land
portada del libro, 1922

Lo mitológico y la condición andrógina de Tiresias le permite a T. Eliot que, por metonimia, represente y congrege no solo las «voces» de los demás personajes masculinos y femeninos¹², sino también que oficie como elemento cohesivo de las tradiciones culturales y literarias, por distantes que sean. Asimismo, y en ese sentido, al integrar los tiempos (pretérito, presente y futuro), los espacios y las cosmovisiones de Occidente y de Oriente¹³ trasciende las fronteras y es, así, atemporal. R. Costa Picazo anota sobre Tiresias:

Eliot nos dice en una nota que todos encuentran unidad en Tiresias, que fue hombre y luego mujer, y tuvo el don de la profecía. A Eliot le interesa Tiresias, asimismo, porque su percepción está tomada desde una perspectiva fuera del tiempo y del espacio: es como una visión superior, y distante, capaz de percibir lo esencial sin prejuicios de ninguna especie (Eliot, 2012, p. 41).

Al aludir a las referencias literarias anteriores, en *Edipo rey*, Tiresias enfrenta a Edipo y el contraste entre ellos está determinado por la dicotomía entre la ceguera real de Tiresias y la metafórica de Edipo. Tiresias logra ver que Edipo es asesino de su padre a quien está buscando y Edipo, con ojos, no lo puede ver. Tiresias de *TWL* es ciego, pero, sin embargo, también puede «ver» y escuchar lo que sucede en toda la obra, especialmente, lo acontecido a la hora del té, entre la mecanógrafa y el joven carbuncoso. Ninguno de los dos posee un nombre que los identifique, solo son conocidas sus profesiones: «mecanógrafa» y «un simple empleado de cualquier agencia». Eso los despersonaliza, los deshumaniza y, al mismo tiempo, los expone como

12. En lo referido a Tiresias andrógino y a la complejidad de su presencia en el poema, Olga Osorio subraya su relevancia y amplía: «Al situar la clave de interpretación del poema en este personaje, T. Eliot confirma lo que venimos apuntando: *La tierra baldía* es un poema global, es el poema del Hombre contemporáneo con todo lo que es, fue y será. Todos los personajes se identifican y se confunden a lo largo del poema porque todos son uno. Son el mismo Rey Pescador que tiene a su espalda la llanura estéril, el Marino Fenicio que muere ahogado, no sin antes haber cobrado consciencia de los cadáveres que deambulan por las calles londinenses (presente y pasado mezclados de nuevo), el rey Tereo que fuerza a Filomena y el joven que abusa tristemente de una mecanógrafa que “se deja hacer”, el soldado Albert que, como el Marinero y el pescador de caña (Rey Pescador) regresará en breve a un hogar donde lo espera una relación decadente, Sweeney (que aparece equiparado a Acteón) y muchísimos otros que discurren a lo largo del poema. Lo mismo puede decirse de las mujeres. En este caso la identificación aparece todavía más clara: forzadas sexualmente o resignadas, viven sus relaciones de una forma en la que conviven la culpabilidad y la indiferencia. La esterilidad de la tierra —no olvidemos que es un símbolo que hace referencia a la falta de una respuesta— aparece en ellas reflejada, como, por ejemplo, en los abortos de Lil o, en un plano distinto, en la incomunicación [...]» (Osorio, 2002).

13. Recordar que Tiresias integra la tercera parte del poema, que lleva por título «THE FIRE SERMON» («EL SERMÓN DEL FUEGO»), en alusión a un sermón de Buda, «[...] en el que éste revela a sus discípulos las causas que destruyen al hombre» (Eliot, 2006, p. 231).

personajes signados por el hastío, causado entre otros motivos, por sus empleos rutinarios, que anulan su creatividad. La «voz» de Tiresias está inmiscuida entre las acciones de estos dos personajes. La presencia de la mecanógrafa está enfatizada por dos adjetivos «bored and tired» y él, por su parte, por un deseo sexual que lo consume. Para ella, es un encuentro automatizado, sin goce, sin deseo y, principalmente, sin amor: él «Endeavours to engage her in caresses / Which still are unproved, if undesired» (Eliot, 2006, p. 242).

En los versos 243-246, la «voz» de Tiresias congrega los tres tiempos: por un lado, recuerda su célebre pasado en Tebas; luego, vive el presente de la enunciación y, por otro lado, el declive y la decadencia futuras. En el presente, está presenciando y sufriendo, porque él representa los tristes sentimientos y la «voz» de la mecanógrafa que, en silencio, acepta ese encuentro sexual casi forzado, cuyo antecedente es el episodio de Filomena —estupro—, en la parte II, versos 97-103, de *TWL*. Concluida la escena, ella queda sola y el paisaje es desolador:

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
'Well now that's done: and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.
(Eliot, 2006, p. 244).

A la descripción de su soledad interior y de su vacío existencial, ella recibe una idea «incompleta», es decir, fragmentada, parcial, quebrada, que implica el rechazo de la situación porque, de inmediato, ese pensamiento adquiere «voz»: «'Well now that's done: and I'm glad it's over'» (Eliot, 2006, p. 244). El verso insinúa un mensaje bímembre: el primer segmento acentúa la noción de automatismo y desgano; el segundo, sugiere el abuso sexual.

La mujer está perturbada, ensimismada y clausurada en un íntimo ostracismo que la conduce a sentir el agobio y la angustia de la vacuidad en su aislamiento, con una vida sin motivación.

Tanto Tiresias como la mecanógrafa están presos de una reciprocidad: él padece la tristeza de la mujer, siente como si estuviese en su lugar y es testigo porque «ve». R. Costa Picazo entiende: «[...] lo que ve Tiresias

constituye la *sustancia*, la esencia: Tiresias ve la esterilidad, el tedio, la degradación del sexo. Esa es la sustancia de la vida en la tierra desolada» (Eliot, 2012, p. 35).

Tiresias, como adivino que es, visualiza el futuro de la mecanógrafa antes de terminar presenciando los acontecimientos y, a su vez, el futuro funesto que van a vivir los habitantes de *TWL*.

8. Conclusiones

«Dios ha muerto», expresa Friedrich Nietzsche. Por lo tanto, el destino de los hombres de la Modernidad está a cargo de ellos mismos: su inteligencia o necedad forjan sus opciones. Los personajes de *LMT* y los de *TWL* no apuntan a un mismo mensaje o similar.

Sucede que, en el caso de *LMT*, los personajes están del lado de la vida y proponen la procreación. Francia viene quedando diezmada a consecuencia de la primera guerra mundial, entonces, G. Apollinaire, mediante su obra, deja un mensaje: la importancia de la natalidad. Sin embargo, los de *TWL* no disfrutan de una sexualidad plena, sus vidas son superfluas, vacías y no conectan con la vida, al contrario, son muertos en vida. Uno de los temas centrales de *TWL* es, precisamente, la esterilidad de la tierra y de la vida. En esa tierra no hay vitalidad ni estimulación. Además, mientras el desarrollo de la sexualidad en *LMT* es abierta y vivida con libertad hasta el colmo del absurdo, sin ningún tipo de tapujos, en *TWL*, está vinculada a los ritos de supervivencia, vivenciada desde el ángulo de la culpa y desde lo yermo —lo que no produce—; es impuesta u obligada y, por lo tanto, carece de sentidos.

En cuanto a la estructura temática y a los personajes, si bien son obras que siembran la concepción de una «nueva» estética emergente, cuyos parámetros transitan por el caos, este no está trazado desde el mismo lugar. En *LMT*, en medio del desconcierto y a pesar de él, existe una meta comunicativa para los espectadores, una solución ante la problemática de la muerte, estrechamente ligada a la vida: repoblar Francia. Teresa es el único personaje de la obra que posee un nombre; es un personaje dinámico y, al decidir ser Tiresias, provoca una serie de sinergias que hacen mover los hilos de los demás. Desde una órbita irónica, jocosa y delirante, *LMT* lleva adelante su atmósfera teatral y los desdoblamientos del juego de máscaras, como el de Teresa-Tiresias, ponen en escena asuntos como la transformación de la identidad y la igualdad de sexos. En *TWL*, el caos proviene de su fragmentarismo polifónico, de los múltiples tiempos, espacios, personajes, engarces referenciales al punto que es un mosaico de culturas y Tiresias es

testigo del caos, del fracaso, del estancamiento y de la tristeza del hombre de la Modernidad. No obstante, está resignado a aceptar, junto con los personajes de *TWL*, la eterna búsqueda de sentido. Los de *LMT* indagan y obtienen resultados, pero, los de *TWL* buscan y reciben más incertidumbres.

Tiresias en *LMT* es activo, discurre, toma el poder, muestra su fuerza e iniciativa; Tiresias en *TWL* es un testigo que ve lo sucedido en el pasado, lo que acontece en el presente y lo sucesos del futuro, mas su intervención es como espectador, un personaje estático, sin poder revertir el porvenir.

Referencias

- Apollinaire, G. (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Éditions Sic.
- Apollinaire, G. (2009). *Las tetas de Tiresias*. Trad. y nota preliminar de Mariano Fisman. Losada.
- Apollinaire, G. (2010). *Las tetas de Tiresias*. Trad. de Jorge Fondebrider. Gog y Magog ediciones.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Paidós.
- Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (2012). *Diccionario de símbolos*. Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- De Micheli, M. (2001). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza.
- De Torre, G. (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo I. Ediciones Guadarrama.
- Dubatti, J. (2017). Les Mamelles de Tirésias (1917) de Guillaume Apollinaire en la historia teatral: ¿vanguardia histórica o experimentalismo? Análisis de su poética. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 29-54.
- Eliot, T. (2006). *La tierra baldía*. Ed. bilingüe de Viorica Patea. Trad. de José Luis Palomares. Cátedra.
- Eliot, T. (2012). *The Waste Land*. Trad. y ed. crítica de Rolando Costa Picazo. Academia Argentina de Letras.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Osorio, O. (2002). «La Tierra Baldía: un Palimpsesto del siglo xx». *Espéculo: Revista de estudios literarios*. N.º 20. Universidad Complutense de Madrid. <https://biblioteca.org.ar/libros-comedias/5585.html> (22/02/2023).

La ficción de un paisaje: Alfredo Boulton en Los Andes venezolanos¹



Fotografía: Alfredo Boulton / *El Valle del Motatán*

Recibido: 03-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Norelsy Lima²
Universidad de Los Andes, Venezuela
norelsylima@gmail.com

Resumen: El estudio del paisaje andino venezolano ha sido una empresa cautivadora para viajeros europeos, hispanoamericanos y venezolanos debido a su biodiversidad. Entre los años 1939 y 1940 el fotógrafo y crítico de arte caraqueño Alfredo Boulton viaja a Los Andes venezolanos con la voluntad expresa de iniciar un proyecto iconográfico a escala nacional en torno al paisaje, que fuera reconocible para todos los venezolanos. Como resultado de esta apuesta artística y teórica, surge la serie *Los Andes*, donde el autor se propone registrar visualmente el paisaje de la región y sus habitantes a medida que lo recorre, desde una mirada mestiza que no reniegue de la tradición europea ni ceda a la utopía del hombre americano o las tesis indigenistas. La presente investigación de corte historiográfico pretende estudiar la percepción del paisaje de Los Andes venezolanos en los testimonios visuales del viajero Alfredo Boulton (1939-1940). El análisis de las fotografías *El Valle del Motatán* y *Santo Domingo* desde la historia cultural, pondrá en diálogo los factores socioculturales, artísticos y estéticos que condicionaron la mirada mestiza presente en el proyecto boultoniano, donde a través de la imagen se documentó ese paisaje primigenio y arcádico de la Venezuela agraria donde se cimentaba la identidad del mestizo, un paraíso perdido que la modernidad llegó a cambiar.

Palabras clave: viajeros, Alfredo Boulton, paisaje, testimonios visuales, Andes venezolanos.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iGTHak2ZokU>

2. Licenciada en Letras Mención Historia del Arte por la Universidad de Los Andes. Magíster Scientiae en Estudios Sociales y Culturales de Los Andes por la Universidad de Los Andes. Integrante del Grupo de Investigación de Historia de las Regiones Americanas (GIHRA). Ha publicado diversos artículos y reseñas en revistas nacionales. Trabaja como Investigadora en la Dirección de Patrimonio Histórico y Cultural del estado Bolívar. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4060-2634>

The fiction of a landscape: Alfredo Boulton in the Venezuelan Andes

Abstract: The study of the Venezuelan Andean landscape has been a captivating undertaking for European, Spanish American and Venezuelan travelers due to its biodiversity. Between the years 1939 and 1940, the photographer and art critic from Caracas Alfredo Boulton traveled to the Venezuelan Andes with the express desire to start a national-scale iconographic project around the landscape, which would be recognizable for all Venezuelans. As a result of this artistic and theoretical bet, *Los Andes* serie, where the author intends to visually record the landscape of the region and its inhabitants as he travels through it, from a mestizo perspective that does not deny European tradition or yield to the utopia of the American man or the indigenous theses. This historiographical research pretends to study the perception of the landscape of the Venezuelan Andes in the visual testimonies of the traveler Alfredo Boulton (1939-1940). The analysis of the photographs *El Valle del Motatán* and *Santo Domingo* from cultural history, will put into dialogue the sociocultural, artistic and aesthetic factors that conditioned the mestizo look present in the Boultonian project, where through the image that primitive and arcadian landscape of agrarian Venezuela was documented where the identity of the mestizo was cemented, a lost paradise changed by the modernity.

Keywords: travelers, Alfredo Boulton, landscape, visual testimonies, Venezuelan Andes.

El estudio del paisaje andino venezolano ha sido una empresa cautivadora para viajeros europeos, norteamericanos, hispanoamericanos y venezolanos debido a su biodiversidad. Entre este último grupo se encuentra Alfredo Boulton, quien además de ser viajero, fue fotógrafo, historiador y crítico de arte, empresario, coleccionista y promotor cultural. Nació en Caracas en el año 1908, estudió fotografía en Europa y a su retorno a Venezuela en el año 1928 comenzó a desarrollar en paralelo dos líneas temáticas de investigación en fotografía: sus conocidos *Ensayos*, que se trataba de una fotografía experimental influenciada por Man Ray y el surrealismo; y otra en torno al paisaje local, en su caso *El Ávila*, que estuvo influenciada por la obra paisajista de los pintores de la Escuela de Caracas.

Después de casarse, se mudó a Maracaibo en el año 1937 para atender los negocios familiares. Entre los años 1929 y 1940 viajó a Los Andes con la voluntad expresa de iniciar un proyecto iconográfico a escala nacional en torno al paisaje que fuese reconocible para todos los venezolanos. Allí se dedicó a registrar aquellos detalles que llamaron su atención con el asombro de un viajero, pues su lente traduce esa constante tensión entre lo conocido y aquello que acaba de descubrir. Para él su fotografía era esencialmente un testimonio

autobiográfico de su paso por el país, hecho con el propósito de no olvidar el paisaje, la arquitectura y las gentes que llegó a observar y que más adelante no existirían (Boulton, 1985, p. 12). Muchas de ellas se utilizaron para ilustrar fotolibros bien sea en colaboración con otros escritores como Arturo Uslar Pietri en *Imágenes del Occidente Venezolano* (1941), y Antonia Palacios en *Viaje al frailejón* (1955); o en solitario como su fotolibro *Imágenes* (1985) (Boulton, 2020).

Considerando la importancia de la obra de Alfredo Boulton como pionero de la fotografía artística en nuestro país, la presente investigación de corte historiográfico pretende estudiar la percepción del paisaje de Los Andes venezolanos en los testimonios visuales del viajero Alfredo Boulton (1939-1940). El análisis de las fotografías *El Valle del Motatán* y *Santo Domingo* desde la historia cultural³, pondrá en diálogo los factores socioculturales, artísticos y estéticos que condicionaron la mirada mestiza presente en el proyecto boultoniano, donde la imagen funciona como documento histórico porque recoge aspectos de ese paisaje primigenio y arcádico de la Venezuela agraria sobre el cual se cimentaba la identidad del mestizo, un paraíso perdido que la modernidad llegó a cambiar.

En nuestro caso las tesis de Peter Burke servirán para encaminar estas reflexiones pues él manifestaba que dentro de la historia cultural existe un grupo de autores que se han dedicado a estudiar el tema de la percepción, señalando que los lugares tienen sonidos, olores, colores y sabores particulares que los caracterizan (Burke, 2004, pp. 136-139). La percepción del viajero es bastante privilegiada en ese sentido porque el viajero a pesar de que se instala y dialoga con el país; no llega a habitarlo, precisamente porque el habitar se presenta como contrario al acto de viajar (Kessler, 2000, p. 20). Él sólo está de paso, recorre el territorio y eventualmente regresa a su lugar de origen. Pero por su condición liminal, él sí puede notar aspectos de la cotidianidad que normalmente pasan desapercibidos para los habitantes de la región, por ser algo que le resulta extraño, ajeno, curioso; situación de la cual nunca escapa del relato de Boulton.

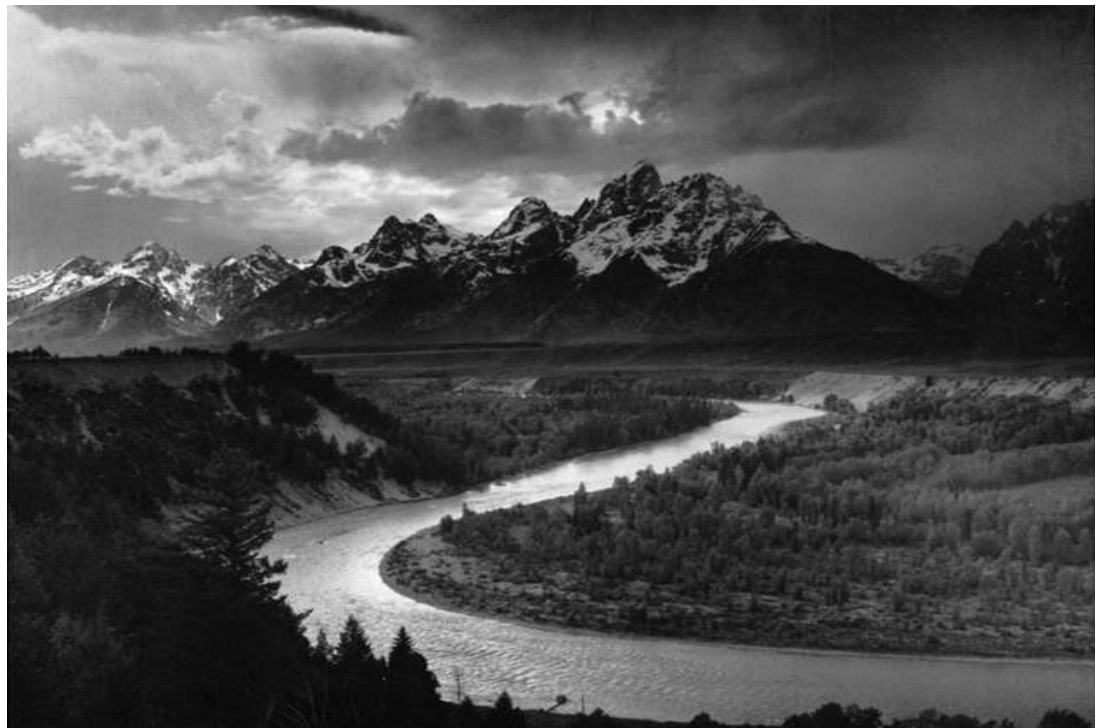
Su fotografía paisajística toma elementos de fotógrafos modernos como Ansel Adams (figura 2) pero también de los pintores viajeros que cultivaron el romanticismo, un movimiento artístico que tuvo como uno de sus

3. Se trata de una corriente historiográfica muy amplia que propone el diálogo entre las diferentes artes con el propósito de conocer el espíritu de una época, y que por su amplitud y propensión a la interdisciplinariedad, admite el estudio de la imagen como documento histórico para tal fin.

principales representantes al pintor alemán Caspar David Friedrich, especialmente en la manera de representar la montaña (figura 1), de una manera que conjugaba la observación directa de la naturaleza con el sentimiento, para que así no se perdiera el sentido de totalidad, de unidad, en el registro de la naturaleza. Ese cosmos, como diría Humboldt (Corbera, 2014, pp.38-57; Miranda, S/F).



Figura 1:
Caspar David Friedrich
The Watzmann (c. 1825)
Óleo sobre tela
Tomada de:
commons.wikimedia.org



Figuras 2 (1 de 3):
Ansel Adams
Los Teton y el río Snake,
Parque Nacional Grand
Teton, Wyoming (1942)



Figuras 2 (2 de 3):
Ansel Adams
El Golden Gate
antes del Puente,
San Francisco, (1932)



Figuras 2 (3 de 3):
Ansel Adams
Jeffrey Pine Sentinel Dome,
Yosemite (1940)
Fotografías tomadas de:
independent-photo.com

Desde el punto de vista estético, vamos a ver que en la serie *Los Andes*, Boulton trabaja las categorías estéticas de lo bello, lo sublime y lo pintoresco, heredadas de los pintores viajeros a través del Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas. Donde lo sublime sirve para representar la vastedad y desmesura de la naturaleza del trópico⁴, pero en esta representación de la monumentalidad del paisaje de montaña hay un relato que trasciende el paisaje, que ya es un fin en sí mismo, y hace que la representación de este vaya dirigido más alma que a los sentidos, como será el caso de El Valle del Motatán (figura 3) (Kessler, 2000, pp.15-16; Penhos, 2007, p. 7).



Figura 3:

Alfredo Boulton
El Valle del Motatán
(c. 1939-1940)
Foto: Archivo
Fotografía Urbana/
Alberto Vollmer
Foundation Inc.
Tomada de:
prodavinci.com

4. De acuerdo con la historiadora del arte y curadora argentina Martha Penhos (2007), lo sublime refiere a lo excesivo, lo majestuoso y lo colosal, que rebasa nuestra capacidad de aprehensión y causa sensaciones de temor y admiración; empleándose para observar y valorarse la desmesura americana desde lo estético (Penhos, 2007, p. 7).

En *El Valle del Motatán* (figura 3), por ejemplo, se representa un paisaje dominado por montañas, a la derecha vemos un camino serpenteante que inicia en el primer plano y atraviesa toda la escena, y dirige la atención del espectador hacia un grupo de casas situadas al pie de las montañas en un segundo plano. Al fondo de la escena se aprecia un cielo amplio y unas montañas coronadas por nubes. La luz proviene de la esquina inferior derecha de la composición mientras que el punto de fuga se sitúa del lado izquierdo de la composición. Vemos que hay una distorsión de la realidad presentada en la imagen, donde da la impresión de que nos hallamos en un lugar árido, rocoso, cosa que no es así porque el *Valle del Motatán* mostrado en esta otra fotografía (figura 4), es verde.



Figura 4: El Valle del Motatán.

Tomada de: cuentosdeeli.iconoscs.com/poemas/el-valle-de-motatan/

Esta impresión se logra gracias al aprovechamiento de las potencialidades del formato en blanco y negro, el manejo del claroscuro y uso de filtros rojos que acentúan aspectos de la realidad que difícilmente el ojo no entrenado puede observar (como el cielo amplio, el fuerte relieve de la montaña o la forma del camino, por ejemplo). La composición en picado pareciera indicar que hay de parte del autor una necesidad de dominar intelectualmente este paisaje, a diferencia de *Santo Domingo* (figura 5), donde Boulton se vale del contrapicado para magnificar el cuerpo de la mujer andina que está situado en el umbral de su casa del Páramo, y erigirla como arquetipo que poder asociar de forma inmediata a toda la región andina venezolana en un primer vistazo.



Figura 5:

Alfredo Boulton
Santo Domingo
(c. 1939-1940)

Archivo
Fotografía Urbana
©Alberto Vollmer
Foundation Inc
Tomado de:
prodavinci.com

En este caso presenta Boulton el factor humano como algo diminuto en contraposición a la colosalidad de las montañas sudamericanas. Pero el factor humano sigue siendo esencial pues el geógrafo cultural Martínez de Pisón (2007) expondría en su libro *La montaña y el arte: Miradas desde la pintura, la música y la literatura* (2017):

Un paisaje es, simplemente, un territorio mirado por un hombre. Es decir, con la mirada propia de quien, además de ver, interpreta. El paisaje es un territorio interpretado culturalmente. Los geógrafos, como yo mismo, hemos resaltado con frecuencia el carácter territorial de los paisajes, pero también hemos explorado la frontera del aspecto paisajístico de los territorios. Como decimos, su sentido internado en la cultura. Siempre nos hemos movido en esos enlaces, aunque unas veces centremos su interés en la materialidad territorial y otras busquemos la sustancia que vuelve enteramente paisaje tal materialidad. El territorio constituye la armazón escueta y práctica del paisaje, por lo que hay que dominarlo intelectualmente (Martínez, 2017, pp. 12-13).

Es decir, que la naturaleza existe por sí sola, pero es a través de la relación que establece el hombre con su entorno, que un espacio geográfico se convierte en paisaje. Lo pintoresco por otro lado, se refiere a la combinación de elementos raros o curiosos dentro de un todo que sugiera al espectador amenidad y placer, y sirven para dar cuenta de la diversidad cultural del país (Penhos, 2007, p. 7), como será el caso de Santo Domingo (figura 5).

En la obra (figura 5), el autor emplea un contrapicado para ensalzar la figura de la figura femenina situada en primer plano, una campesina, una mujer con un vestido grueso, típico del Páramo. Ella se ubica en el umbral de su casa, en una calle de piedra y al fondo, hacia un lado, se observa sutilmente la silueta de la montaña, a diferencia de esas montañas colosales que acaparan toda la escena del Valle del Motatán. En este caso representa un arquetipo, la mujer del páramo utilizando un vestido grueso para cubrirse del frío, porque el frío es una particularidad asociada culturalmente con los estados Mérida, Táchira y Trujillo por la variación de pisos altitudinales que presenta la Cordillera de Los Andes.

En estas dos imágenes se presenta la tríada que va a desarrollar Boulton en su obra fotográfica durante su etapa madura: el paisaje, el mestizo y la arquitectura criolla. Es preciso detenernos en este punto para preguntarnos por qué el proyecto boultoniano inicia en Los Andes y no en otro lugar, por ejemplo, Caracas, siendo que Caracas era y sigue siendo el centro político-administrativo del país y Los Andes una región periférica. La razón responde a factores históricos e ideológicos⁵. Resulta que Los Andes había cobrado relevancia en el imaginario social gracias a la hegemonía de los andinos (los gobiernos de los presidentes Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez, Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita), que acceden y se suceden en el poder luego de la Revolución Liberal Restauradora (1899). Bajo el gobierno de los andinos, el país experimenta profundos cambios, se da la transición de ese estado agrario, militarista y esclavista, que fue la Venezuela convulsa del siglo XIX, al Estado moderno, rentista, petrolero que persiste hasta el día de hoy.

Alfredo Boulton creció bajo la dictadura gomecista. Durante esos esos veintisiete años que duró el mandato de Juan Vicente Gómez se inicia la explotación petrolera, se otorgaron concesiones a empresas trasnacionales

5. Burke plantea en su libro *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico* (2005) la posibilidad de estudiar la cultura material de una época desde la imagen, pero aclara que a través de la imagen no se representa la realidad, sino visiones de la realidad y que es necesario comprenderla a la luz de su contexto histórico porque ella documenta prejuicios, convenciones y mentalidades de la época (Burke, Visto, 2005, p. 239).

para ello, lo cual trajo como consecuencia la entrada de mano de obra especializada al país y la migración de la población venezolana del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. El petróleo trajo como consecuencia un cambio en la mentalidad de la población. De hecho, en esta época se denuncian todos estos vicios que adquiere la población a través de la narrativa del petróleo, donde los asentamientos que se originan en torno a los pozos petroleros son el escenario del relato. La gente estaba deseosa de obtener toda la riqueza, abundancia y prosperidad que auguraba la llegada de la modernidad a Venezuela⁶.

Ante estos cambios profundos que experimentaba la identidad del venezolano, la élite artística e intelectual del país ve la necesidad de ensalzar el paisaje local y al mestizo, en quien ellos creyeron hallar el prototipo de hombre ideal americano porque está presente en todo el continente, junto con lo indígena, sin embargo, uno predomina más que el otro dependiendo de la región (Jiménez, 2020a).

La búsqueda de la belleza criolla, que es una noción acuñada por Ariel Jiménez, va a ocupar un lugar central en el proyecto iconográfico del paisaje nacional. Boulton va a representar al andino de ruana (que es un arquetipo) con rasgos mestizos, pero en la escena de *Santo Domingo* (figura 5), él cubre con la sombra los rasgos particulares de la mujer, con el fin hacerla más universal, alguien con quien los demás se pudieran identificar. Interesa representar también el hogar del mestizo, en este caso la casa en la calle de piedra con su arquitectura rústica sin ornamentos, porque fue allí en la morada humilde; y en la casa de tipología colonial de muros lisos y escasa ornamentación, donde se originó el mestizo como componente racial (Jiménez, 2020b).

El paisaje venezolano, sin importar si es de montaña, llanero, costero, rural o urbano, va a ser representado por el fotógrafo como un país primigenio, arcádico, bucólico sobre el cual se cimentaría la nación futura, rica, próspera que él y sus contemporáneos esperaban (Jiménez, 2020b). De ahí que Ariel Jiménez hable de la construcción de un paisaje (Jiménez, 1999b, p. 18). Boulton no es el primero que registra el paisaje andino, eso ya lo habían hecho los pintores viajeros en el siglo XIX, pero sí lo hace desde una perspectiva

6. La literatura de estos años da cuenta de esta realidad directamente con *Mene*, del escritor Ramon Díaz Sánchez (1936), que se inserta dentro de la narrativa del petróleo con elementos vanguardistas. También lo hace *El regreso de Eva* (1933) del humorista Pepe Alemán que es la primera novela de ciencia ficción venezolana y donde el autor proyecta un futuro posible como consecuencia de dicha transformación.

nacional. Él se dedicará a argumentar a Venezuela desde su ojo fotográfico, en palabras del investigador en arte Luis Pérez Oramas (Pérez, 1999, p. 29). Y lo hará desde una mirada mestiza que no reniegue de la tradición occidental ni se pliegue a la utopía del hombre americano o a las tesis indigenistas, como bien señaló Jiménez (Jiménez, 1999a, pp. 6-7). De hecho, en su ensayo breve sobre Los Andes venezolanos publicado en su fotolibro *Imágenes* (1982), notamos cómo Boulton tradujo en fotografía el asombro que le produjo la contemplación del territorio andino:

Los Andes La belleza de la Montaña. Su luz, sus pueblos, sus valles, su flora, sus nubes. La sencilla vida de su pobreza. La talanquera del corral. El grifo de agua. Los naipes, y el juego de bolas y la noche en el Páramo. La historia de la quietud en el frío, a cielo abierto. Y siempre la luz dentro de la imagen. La montaña olía a humo y a pies desnudos. A savia de trementina como el frailejón. Olía a cielo claro, frío y seco. Curvas y más curvas de tierra negra. Los niños ofrecían pensamientos en la mugre de sus manos. La vegetación era pequeña. El páramo era alto y hacia las once se nublaba y no se veían más los valles. Cambiaba la luz. El silencio del frío era extraordinario. No había un solo ruido, sino el frío.

El escenario de la montaña está poco relacionado con nosotros los centrales. Cuando fui con Yolanda a Bailadores nos parecía estar en otra tierra. Y en efecto lo era (Boulton, 1982, p. 182).

El silencio está presente en cada una de sus fotografías. Esa soledad perenne, junto con el manejo del claroscuro, es una constante en toda la obra fotográfica del artista. Porque incluso la presencia del factor humano sirve para acentuarla. En el Valle del Motatán da la impresión de que ese pueblo estuviera aislado. En la calle desolada de *Santo Domingo*, da la impresión de que esa mujer tenía prisa por entrar a su casa. Es evidente que Alfredo Boulton en su manera de percibir y representar el paisaje estaba notablemente influenciado por la lectura de Giono sobre el paisaje francés, y de acuerdo con Ariel Jiménez, eso fue lo que despertó en él la necesidad de conocer su propio país (Jiménez, 1999b, p. 13).

En su testimonio Boulton se asume como un fotógrafo moderno al apropiarse de estas regiones que él y los centrales encontraban inaccesibles y que no fue sino hasta la llegada de Gómez al poder que se abren los caminos hacia esa zona del país. Esto refiere la importancia del gobierno de Gómez en el imaginario social, pues antes de él Venezuela era un conjunto de regiones dispersas unas de otras, pero tras 27 años de dictadura férrea, Venezuela se entiende como totalidad geopolítica y eso es lo que va a buscar representar el artista con su trabajo.

Quizás sea por el uso del blanco y negro, el formato de la fotografía de 35 mm, por la monumentalidad de esas montañas que reflejan el drama humano de ser insignificantes frente a ellas, pero resulta inevitable ver estas imágenes y no sentir una abrumadora nostalgia ante ese paisaje edénico. Pero tras la visión de este paisaje solitario, sin conflictos aparentes, se esconde un drama interno que sacudía la conciencia de toda una generación -Rómulo Gallegos y Uslar Pietri también lo señalaron en su narrativa: el fin de la Venezuela agraria.

Aunque la intencionalidad del artista estuviese orientada a construir de Venezuela, aquello que Pérez Oramas (1999) llamó: “una imagen primigenia, arcádica, paradisíaca” que le permitiera salvar la posibilidad de su conciencia moderna y vivir el país sin melancolía” (Pérez, 1999, p. 31). La realidad es que en esa época el paisaje estaba cambiando como consecuencia del auge económico que se estaba experimentando en el país a raíz de la explotación petrolera. Por lo tanto, el impulso de fotografiar la vastedad y desmesura de las montañas y el Valle del Motatán se debería más bien a la voluntad de dejar un testimonio de esa Venezuela agraria, un paraíso tardío que los ruidos de la modernidad amenazaban con cambiar. La imagen traduce así, en la calma de ese sitio representado, la mirada solitaria del artista que la configura.

Es evidente que la percepción de Boulton estuvo mediada por una serie de factores socioculturales que convergen en su visión del paisaje andino, entre ellos la modernidad, pues los nacionalismos, fundamentalismos y utopías, así como la necesidad de unificar, de sintetizar, son elementos característicos de la modernidad. El hecho de escoger los Andes como punto de partida para construir la imagen de país que persiste en el imaginario de los venezolanos, se debe a que es una región donde predominan las actividades agropecuarias, siendo de hecho la economía tachirense la base que permitió a Gómez permanecer en el poder durante la primera mitad de su mandato.

El silencio y la soledad que se percibe en la obra de Boulton habla de un vaciamiento de ese país agrario que fue Venezuela. Los Andes simbolizan ese campo que se está vaciando, pues la población corre hacia ese futuro simbolizado por el petróleo. Por lo tanto, Boulton decide dejar un testimonio visual de nuestras raíces, de ese paraíso tardío antes de que cambiara completamente su semblante. Los testimonios visuales de Boulton resultan invaluable para el estudio de los cambios y permanencias en el paisaje andino venezolano en el siglo XX, ya que al ser prueba de su diálogo con el país, reflejan una contemplación renovada, extática y ardiente característica del viajero, de ahí que, en las certeras palabras de Ariel Jiménez (1999):

Todo gesto del hombre es construcción, es ficción, y si a menudo cree expresar fielmente una realidad preexistente, con cada toma fotográfica irremediable y felizmente, construye, le da forma, al imaginario de un pueblo. Eso fue la obra de Alfredo Boulton, la construcción, la ficción de un paisaje. (Jiménez, 1999b, p. 18).

Bibliografía consultada

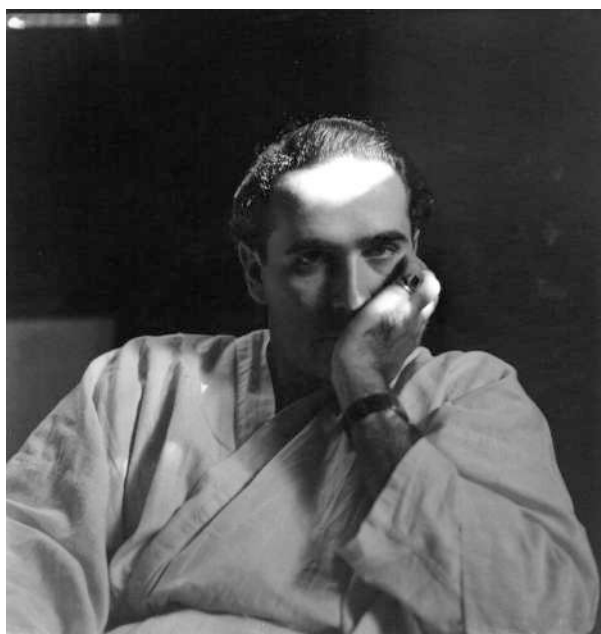
- Boulton, Alfredo (1982). *Imágenes*. Caracas: Ediciones Macanao
- Boulton, Alfredo (1995). *Fotografías*. Milán, Italia: Ascanio Editores.
- Boulton, María Teresa (2020). Alfredo Boulton, una trayectoria fotográfica. *Prodavinci*. (<https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/>).
- Boulton, María Teresa (2020). *Alfredo Boulton, una trayectoria fotográfica*. Prodavinci. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/>
- Burke, Peter (2004). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A&M Gràphic.
- Corbera M., M. (2014). "Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt". En: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* N.º 64, 37-64. Recuperado el 28 de abril de 2023 de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4653624.pdf>
- Kessler, Mathieu (2000). *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books.
- Jiménez, A. (1999a). *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza*. En: Decán G., I. (2002). *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza*. Caracas: Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation.
- Jiménez, A. (1999b). La construcción del paisaje. En: *Alfredo Boulton 1991*. Caracas: Centro de Arte La Estancia.
- Jiménez, A. (2020a). "Alfredo Boulton III/ Una belleza criolla". *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-iii-una-belleza-criolla/>

Jiménez, A. (2020b). “Alfredo Boulton IV/ Rusticidad y pureza de la arquitectura criolla”. *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-iv-rusticidad-y-pureza-de-la-arquitectura-criolla/>

Martínez de Pisón, Eduardo (2017). *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Fórcola Ediciones.

Penhos, Martha. (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Pérez-Oramas, L. (2002). El ojo de Boulton. En: Decán G., I. (Ed.) *Alfredo Boulton. Una mirada mestiza*. Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto; Alberto Vollmer Foundation, (pp. 73–95).



Autorretrato, ca. 1928
Alfredo Boulton, Archivo Fotografía Urbana
©Alberto Vollmer Foundation Inc

Lo comunitario como metáfora de plenitud¹



Agostino Brunias / *Una familia caribe en la isla de Saint Vincent* / c. 1730–1796 / óleo-tela / 56 x 61 cm

Recibido: 12-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Anderson Jaimes Ramírez²
Museo del Táchira, Venezuela
Grupo de investigación Bordes, Venezuela
andersonjaimes@gmail.com

Resumen: La androginia se ha presentado como una vieja utopía de la civilización occidental que centra sobre el individuo único e indivisible y por ello pleno, la idea de la perfección humana. Sin embargo, este imaginario no es el único, a pesar de haber sido impuesto dentro de la colonización cultural hecha desde el llamado viejo continente. Otras culturas encuentran esta plenitud originaria o trascendente, en la vida comunitaria. Es la comunidad donde se encuentra el sentido de la vida y de la existencia. Esta supone el conocimiento y reconocimiento en una relación de muchos de la cual formamos parte en igualdad de condiciones. Un sentido de la vida que en América Latina ha tenido una particular reflexión.

Palabras Claves: Comunidad; Occidente; Androginia; Individualismo; Comuni3n.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andr3gino, para3sos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los d3as 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Crist3bal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JqJ13NUmWzM>

2. Licenciado en Teolog3a y Filosof3a (Universidad Cat3lica Santa Rosa, Caracas), Magister en Etnolog3a (Universidad de Los Andes, M3rida), Estudiante del Doctorado en Antropolog3a (Universidad de Los Andes, M3rida). Facilitador en el Diplomado de Formaci3n en Patrimonio Cultural y Arqueolog3a. C3digo ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0349-8233>.

The community as a metaphor for fulfilment

Abstract: The androgyny has been presented as an old utopia of western civilization that centers on the single and indivisible individual and therefore full, the idea of human perfection. However, this imaginary is not the only one, although it has been imposed within the cultural colonization made from the so-called old continent. Other cultures find this original or transcendent fullness in community life. It is the community where the meaning of life and existence is found. This presupposes the knowledge and recognition in a relationship of which we are part on an equal footing. A sense of life that in Latin America has had a particular reflection.

Keywords: Community; West; Androgyny; Individualism; Communion.

I. En el Principio

La utopía tiene una esencia imaginativa. Por eso se encuentra tan cercana a la poesía, pero también al mito e incluso a la filosofía. Son tres las narrativas que más parecen poseerla: la nostalgia, la esperanza y la felicidad. Desde aquí se pueden identificar dos grandes tendencias que se construyen sobre lo anterior. En primer lugar, una forma de marcado acento individualista, donde la utopía se construye, sobre la plenitud personal y donde un individuo autónomo y poderoso constituye la imagen más perfecta. La androginia, al modo como lo explica Platón en su *Banquete*, parece ser la más viva encarnación de esta metáfora. Y, en segundo lugar, unas narrativas donde el énfasis se coloca sobre lo comunitario y donde ya no es el individuo total sino la convivencia de muchos en una gran armonía, la que convierte a la plenitud, como su imagen más acabada.

Muchas utopías apuntan a reconocer un estado prístino de los hombres y la humanidad, que por diversas formas se pierde, generando el mundo tal cual lo conocemos. Es la idea de que hubo un principio donde se vivió una felicidad perdida. A este estado primero, ideal, ubicado en el principio de la historia del mundo, muchas narrativas lo han conocido como la edad de oro. Una época pasada como imaginario de condiciones para que la humanidad fuera dichosa, ilusión de una desaparecida felicidad primigenia.

La idea parece provenir de la mitología griega, se ve reflejada claramente en el poema *Los trabajos y los días* de Hesíodo. También aparece esta Edad de Oro, dentro de los mitos de la etapa inicial de las edades del mundo, donde se ve reflejada como el estado ideal de una humanidad pura e inmortal. Esta edad va a terminar debido a un acontecimiento devastador.

Ovidio, en *La Metamorfosis*, la identifica como la época en que Saturno gobernaba el cielo y el hombre había recién creado. La Edad de Oro se encuentra también en la mitología Sumeria donde, al igual que en Grecia, le sucede la edad de hierro. Los vedas presentan también las cuatro edades: la prístina de oro (satia iugá), la de plata (tieta iugá), la de bronce (dwapara iugá) y la de hierro (kali iugá). Tras la edad de oro, se encuentra el rechazo del

mundo en que se vive y la idea de purificación mediante catástrofes para retornar a esa edad primigenia.

Extinguida la edad de oro los poetas imaginan lugares deleitosos, parajes naturales o sitios creados para tal fin, que permiten experimentar algo de la gracia perdida de ese mundo original. La Acadia, antigua región griega, sirvió para ubicar un país imaginario creado y descrito en el renacimiento y el romanticismo. Allí reina la felicidad, la sencillez de la vida, la paz. Lugar idílico habitado por pastores en armónica comunidad con la naturaleza. Para Virgilio, así lo dice en sus *Églogas*, es el territorio del dios Pan, floresta virgen donde vive con su corte de dríadas, ninfas y espíritus del bosque. Este lugar va a generar otro imaginario, el del buen salvaje.

Del deseo de retornar a esta Edad de Oro nace una particular forma de poesía, mitos y creencias. Estos son los que van a permitir el florecimiento de las Religiones místicas como medio para alcanzar otro mundo sereno y feliz. Estas se van a caracterizar por una transmisión de conocimientos hecha desde la experiencia. Son misterios que no se plantean explicitar y comprender. Los detalles doctrinales se van a intuir a través de la vivencia del rito y no mediante la palabra o la razón. Misterio viene del griego “mysterion” y el latín “mysterium”, que significa secreto, rito o doctrina.

La Epopeya de Gilgamesh, El libro de los muertos, Los misterios de Eleusis, culto de Dionisos, culto de Orfeo, Cibeles, Mitra, Isis – Osiris, son algunas religiones místicas practicadas fuera de Grecia. Todas apuntan hacia ese mundo de oro al que se accede por ritos y disciplinas iniciáticas. La importancia de ellas para el creyente, es muy bien señalada por Cicerón en *Las Leyes* cuando dice que; en las iniciaciones hemos encontrado auténticos principios de vida y hemos recibido normas para vivir alegremente y para morir con esperanzas.

Pero la Edad de Oro no solo planteaba el retorno al pasado, el vivir deleitoso y natural o el acceso a su vivencia tras el develamiento de los misterios. También podía suponer su reconstrucción en comunidades humanas del presente, donde se construiría una nueva era de bienes morales y políticos. Esto se puede hacer de muchas maneras, aunque algunas civilizaciones que sintieron que en establecer esa nueva era consistía su misión en la historia, usaron primero la fuerza que la persuasión. Así, Esparta exalta la bravura guerrera como la única excelencia del hombre, crearon una vida arreglada y un gobierno ordenado que no logró modificar la íntima condición humana. Pitágoras buscaba, por su parte, persuadir a sus conciudadanos de las maravillosas propiedades de los números. Supuso que

el camino de ese nuevo mundo se hacía desde el conocimiento de las secretas propiedades de números, ecuaciones y funciones. En la matemática estaba el orden del mundo, de allí se deriva hacia quien conociera y manipulara los números, un supersticioso respeto. Este pensador de la nueva edad de oro, le dio por imaginar en los números se encontraban significaciones ocultas y virtudes éticas y metafísicas.

Otra vía fue la de inventarse un Estado. Texto fundamental de esta idea lo constituye *La República* de Platón. El filósofo va a trazar la ciudad ideal, La República y el país. Esto supone, entre muchas cosas, pensar la división social del trabajo, la educación, las artes, la música y la poesía. Pero también el mandato de la ciudad, su organización social, la distribución de la riqueza y la pobreza. Hasta el adecuado uso del vino y el trato a turistas y visitantes no escaparon de las reflexiones platónicas.

Su república tenía además una política de salud, una doctrina sobre la guerra y hasta una consideración particular de lo que se consideran los bienes de los ciudadanos y hasta una perspectiva del papel de los géneros en la vida social. Paradigmas del modelo fueron los dioses y religión por los valores que estos representaban. Así se fundieron la edad de oro y la realidad, en una ciudad presente en que se vivía como en el pasado ideal. El reino de la Atlántida la primera imagen de esta índole, desde entonces las islas han sido el lugar predilecto para asentar en ellas las utopías.

II. Paraísos Perdidos

La idea de un paraíso perdido, equivalente a la ya señalada Edad de Oro, se va a encontrar en las culturas de los pueblos semitas. Este se encuentra relacionado con la aspiración de una recompensa terrenal por las buenas acciones y la fidelidad a los valores fundamentales que sustentan sus cosmovisiones. En ella, la sencillez de la vida pastoril como ideal que se va a contraponer a la opulencia, la impiedad y la corrupción de las ciudades que comenzaban a formarse en esos antiguos territorios, “*paraos en los caminos y mirad, preguntad por los senderos antiguos*” (Jer. 16,6), es la recomendación de los sabios y jueces para no extraviarse en las tentaciones del nuevo género de vida que ofrecen los centros urbanos con sus palacios y reyes.

Yahveh, uno de los dioses del panteón de estos pueblos que pronto va a aparecer como el principal y el único digno de toda adoración. Él va a guiar a su pueblo elegido hacia la felicidad. El pueblo, a pesar de los gritos y amenazas de los profetas, van a proyectar la imagen divina sobre los reyes, especialmente en el rey David. Ya para el siglo VII aC, las advertencias proféticas, las



Gustave Doré
ilustración de
El paraíso perdido
de John Milton
(detalle)

apostasías, la opulencia, la corrupción aparecen como manchas de su vida común. Acontecimientos de violencia cruel y sufrimientos se avivan en una literatura misteriosa de terribles visiones y advertencias. Pero en medio de ellas aparece una extraña y controversial figura cargada con la esperanza de un futuro mejor: el mesías.

Juicio y resurrección, espera del bendito ungido por Dios, la esperanza mesiánica y poderosas imágenes escatológicas, van a caracterizar este género de escritura apocalíptica. Muestra de ellos los constituyen los libros, en su mayoría apócrifos, es decir fuera del canon del Antiguo Testamento, de Enoc, Esdras, El Sibilino, El Testamento de los 12 Patriarcas, Simeón, Jubileos, La Asunción de Moisés, Baruc... Mientras tanto los Esenios de Palestina aparecen como una organización comunitaria que hace vida sobre estas esperanzas mesiánicas convencidos de vivir en tiempos apocalípticos. Ellos serán los que conformen y preserven los *Rollos del Mar Muerto*, encontrados en 1947. Son descritos por varios cronistas, como Filón de Alejandría, Flavio Josefo, Plinio el Viejo, entre otros.

Este ungido parece concretarse, para algunos, en la figura de Jesús de Nazaret. Su mensaje es la “metanoia” o conversión, que supone el perdón, la piedad, la equidad con los pobres, la vida en comunidad de bienes que sería la prefiguración del ya próximo Reino de Dios. La comunidad cristiana sería así, la imagen de la vida en el más allá. Y todo esto supone una adecuada mirada a la utilización de los bienes materiales, su justa distribución, la propiedad de estos y la valoración de la pobreza como un valor evangélico.

En los padres de la iglesia comienza a darse una sistematización de estos temas. La misma se da como consecuencia de que ese reino de Dios que se instalaría inmediatamente después del fin del mundo y cuyo advenimiento era esperado con la seguridad de que solo pocos años separaban a los primeros seguidores de Jesús de este período escatológico, se dilataba en proporciones inimaginadas. Por ello, preocupaciones propias de la vida volvieron a ser temas de reflexión ante estos valores enseñados por *El Mesías*. En muchos textos patrísticos será recurrente la idea de que nada es nuestro. Todo lo que podamos poseer es dado por Dios para un uso ponderado y equitativo. Por encima de las necesidades propias debe ubicarse el interés común de la sociedad.

Una respuesta a este llamado de no poseer bienes y de hacer una vida en común se va presentar en el monacato cristiano. En este se va a observar un proceso que se inicia con la soledad de los anacoretas y místicos que apartados del mundo esperan en medio de una radical disciplina física y

espiritual, el fin próximo del mundo y la recompensa ultraterrena Reino de Dios. Pronto se va a hacer necesaria una reconsideración de esta disciplina individualista, inspirada en Pancomio. Una propuesta de una disciplina de salvación y vivencia de los valores del reino vas a sustentar la disciplina de Basilio. Una nueva reforma, implementada por Benito de Murcia (480 – 547), va a reglamentar esa vida en comunidad de los cenobitas.

La vida conventual y la disciplina de las órdenes religiosas se van a inscribir como una reacción contra el statu quo y como modelos de una nueva sociedad construida desde los valores evangélicos. Pronto se van a convertir en fuente de inspiración para mundos ideales y felices que se podrían implantar en la tierra. Sin embargo, también generaron múltiples corrientes e interpretaciones de la vida y la doctrina religiosa que fueron consideradas como heréticas. Ejemplo de esto fueron movimientos, místicos y pensadores cruelmente perseguidos: Gnosis, Ebionitas, Cerinto, Cainitas, Carpócráticos, Adanitas, Berbelo, Basílicos, Carpócrates, Valentín, Marción, Maniqueísmo, Donatistas, Iconoclastas, Motano, Pelagio, Malasianos, Cátaros, Papías, Justino y un largo etc.

Al afianzarse las lenguas vulgares, se derrumban las murallas lingüísticas que encerraban el legado de la antigüedad y la palabra de dios en unas minorías cultas. Estos bienes son entonces, volteados y expandidos sobre las masas, dándose inicio a profundas agitaciones populares. Es la época de los predicadores mendigantes que comienzas una secular cruzada contra los privilegios, como las de los franciscanos John Bromyard y Nicolas Bozón. Aparece también radicales reinterpretaciones de los temas políticos y morales en las palabras de Fernán Pérez de Guzmán, el Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, Ruy de Ribera, Ferrán Sánchez de Calavera, Pedro López de Ayala, Juan Ball, Fernando del Pulgar. Todo esto en medio de grandes conmociones populares influenciadas por los movimientos mesiánicos y milenaristas, que acompañaron la crisis y agitación surgida ante la reforma protestante.

Este agitado contexto será el origen de muchas fábulas e historias que serán el soporte de nuevas utopías que no serán otra cosa que una crítica solapada a la Europa de los siglos XV y XVI. De allí surge el “País de la Cucaña”, alusión a la vida de holgazanes y glotones que llevaban muchos monjes dentro de sus conventos, llamados Jaujas en el poema “Le Roman de la Rose” de Juan de Meun. Las islas vuelven a aparecer como el lugar propicio para ser sede de estas narrativas, islas fantásticas como la de san Barán, Antilia, Brazil, Mayda, Brahamanes, Abraxa. También se le dan nuevas lecturas a los sitios narrados en libros de viajes escritos por peregrinos, mercaderes, cruzados y misioneros.

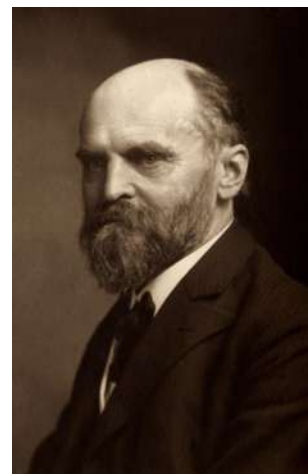
Es por esto que las obras de Tomás Moro y de Vasco de Quiroga, son en realidad una crítica a los vicios europeos y la propuesta de unas nuevas formas de comunión bien organizadas. Esto supone la propuesta de reformas sustanciales en la sociedad, en medio de una crítica a la sociedad de su tiempo que quisieron hacerla jocosa, pero que en realidad llevaba más amargura que chiste. Hasta América se extiende esta literatura utópica, la *Corónica del Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala en una de estas utopías pensada desde las comunidades mestizadas del nuevo mundo.

III. Anhelos de plenitud

Ferdinand Tönnies, filósofo alemán (1855-1936), definirá a la comunidad como el conjunto social orgánico y originario opuesto a la sociedad. Esta tiene una vida real y orgánica, recíproca de acción entre agente y paciente, al decir de Kant. Esta constituye la base de la sociabilidad del hombre y remite a lo orgánico, lo natural, a la vida fundamental. En contraste se encuentra la sociedad, la cual es artificial o contractual, surge de la necesidad que tienen los hombres para llegar a acuerdos sobre la forma de asociarse. Por ende, es mecánica, racional, conformando un conjunto entorno a unos fines acordados. En ellas se van a constituir unas formas de psicológicas propias, así como un modo social y económico determinado por su modo de vida y relaciones.

Las utopías políticas aparecen entonces en este interregno haciendo énfasis ya sea en la comunidad o en la sociedad. La corriente anarquista de pensamiento va a hacer énfasis en lo comunal. se propone la abolición del estado y su sustitución por comunidades autónomas y libres de cualquier tipo de autoridad impuesta por la fuerza sobre los individuos. Se desprende del pensamiento de Proudhon y Bakunin. Con un énfasis en lo social se va a constituir la propuesta de la Dictadura del Proletariado, concepto marxista de una sociedad donde la comunidad de los proletarios tiene el poder político del Estado, que antes había sido ocupado por burgueses y capitalistas. Esta dictadura en parte de una gran utopía que supone el llevar los valores comunitarios al Estado para implantar el socialismo. Esta forma de gobierno posibilitará el cambio de estructuras y organización hacia formas comunales, varias comunidades organizadas y cohesionadas constituyen una comuna. Esta organización social comunal sin estado, será llamada comunismo.

En la historia de los XIX y XX se van a reconocer varios intentos fácticos por hacer realidad estas utopías. La Comuna de París de 1871, es una mezcla



Ferdinand Tönnies
(1855-1936)

de estas dos corrientes. El pueblo alzado en armas expulsa la nobleza y burguesía dirigente para formar su propio ayuntamiento con representantes de los barrios y sectores sociales de la ciudad de París, formando un gobierno que buscó la autogestión de la ciudad y la laicidad en sus valores. Muy pronto, a sangre y fuego, terminaría esta experiencia.

Entre 1917 y 1927 estalla la Revolución Rusa. Durante una primera fase, fueron los Soviet, comunas de campesinos y trabajadores, los protagonistas de la Revolución Bolchevique, cuyo lema era precisamente “todo el poder a los Soviet”. Debilitados profundamente tras la Guerra civil, estas organizaciones se fueron diluyendo dentro de la burocracia de un poder central de lo que sería una especie de partido-estado de corte stalinista, por aquel que sobre su persona hizo construir las intrincadas tramas del poder. En el 27 es en China donde, desde el estado comunal de Yeran, se extienden organizaciones comunitarias, armadas y subversivas. Se inicia una guerra permanente o guerra de guerrillas que, inspirada en el modo taoísta de los flujos energéticos, fue liberando los numerosos territorios de este inmenso país. Tras la muerte de Mao, se impone la industrialización desde la planificación y control del partido y un capitalismo de estado.

Marx considera que el sistema capitalista es anti-comunitario: “*El intercambio de mercancía* (fetichizada, producto de la explotación comunitaria) *comienza donde terminan las identidades comunitarias, en sus puntos de contacto con otras entidades comunitarias, o con miembros de estas* (Marx 2017 [1867], p. 107) “*por tanto el verdadero ser comunitario es la esencia humana, los seres humanos ponen en acción su esencia, crean, producen la comunidad humana*” (Marx, 1974, p. 88).



Karl Marx
(1818-1883)

IV. La Otra Mirada

La verdad occidental no alcanza para comprender la lógica de los pueblos originarios. La subjetividad de lo real y por ende de lo verdadero, se basa en la vieja sentencia escolástica inspirada en la filosofía aristotélica “*adecuatio rei cosa*”. Todas las reflexiones se van a desarrollar bajo un criterio estrictamente eurocéntrico. es decir, la producción europea tiene pretensiones de universalidad ya que sólo ellos poseen la clarividencia de formular la verdad. Las otras formas de pensamiento sencillamente son rechazadas, tildadas de falsedad, visibilizadas o apropiadas y presentadas como producto de lo europeo.

La lógica de los pueblos originarios no es la búsqueda de la verdad occidental, sino encontrar el sentido de la existencia a partir de una lectura de lo real. Y un saber que consiste en ordenar este sentido desde el cosmos, es decir desde el universo entendido como un todo y desde el mundo, que se compone de la totalidad de todas las experiencias. El mito se convierte en la expresión más acabada del conocimiento ancestral. Este es un relato relacional formulado desde los símbolos, re leído constantemente creciendo en sentido. Siempre con un sentido de vivencia comunitaria, donde cualquier hegemonía de lo individual es simplemente impensable, no existe.

Las divinidades arawakas provienen de unas largas genealogías de dioses que se confunden en una vida de comunidad cósmica y estelar que se han trasladados a la tierra en animales y seres humanos dotados de especiales poderes, los héroes culturales. Napiruli crea a los seres humanos a imagen de los dioses que habitan las pléyades. Maitxablé, roba a Kasana Podole, el zamuro real de dos cabezas, las semillas de maíz que entrega a la novel humanidad. En los mitos creadores de los pueblos caribes, los dioses crean siempre en grupo o comunidad: Amalivaca, su gemelo Vochi y sus hijas cran junto a los tamanacos, sus equivalentes en otras etnias serían Makunaima y Manápe. Los héroes culturales chibchas descienden del cielo a enseñar la vida de comunidad. Se esconden, tras la invasión española, en las lagunas donde viven en comunidades que pueden ser visitadas por los algunos descendientes de su creación.

En la cultura ancestral de los pueblos originarios del Táchira se puede observar esta vocación comunitaria que ha permeado la cultura tradicional. De los grupos chibchas una organización espacial comunitaria con un centro en un centro ceremonial y de intercambio de bienes desde donde se establecen redes solidarias entre las comunidades que allí se encuentran, a la manera de una planta de auyama. La confederación de pueblos arawakos se caracteriza precisamente por los altos intercambios dentro las comunidades a través de grupos especializados en religión, política y economía. Mientras que los caribes establecían puntos de intercambios para el encuentro con grupos que se encuentran en territorios distantes.

Gracias a esto y a pesar de los procesos de genocidio y memoricidio de estos pueblos, hoy los grupos vivos que aún conservan memoria cultural de sus ancestros conservan modos organizativos comunitarios. Estos están contruidos sobre el reconocimiento de las diversidades internas y externas. Se tratan de formas de reciprocidad, solidaridad y consenso que supone el trabajo en equipo, jefaturas comunitarias horizontales contruidas en consulta

permanente, para corregir y adaptar la praxis desde el presente para salvaguardar el futuro. Otros elementos son: el buen uso del lenguaje, sin posturas o actitudes histéricas, sin imposiciones violentas ni de cualquier tipo, sin engaños ni mentiras, dentro de la ritualización de cada uno de los aspectos de la vida diaria para darle un sentido de trascendencia a cualquier acción y palabra.

Aunque suene paradójico, la palabra “Comunidad” es una noción proveniente de la tradición moderna occidental, producida por la cristiandad latina. Se remite, para esto, al modo de vida de los apóstoles y los primeros discípulos:

(...) perseveraban en oír las enseñanzas de los apóstoles y en la unión, en la fracción del pan y en la oración... y todos los que creían vivían unidos, teniendo todos los bienes en común, pues vendían sus posesiones y haciendas y las distribuían entre todos según las necesidades de cada uno. (Hch.2, 42-45)

A pesar de las transformaciones del cristianismo a lo largo de la historia, aún conserva algo del ideal manifiesto en aquel modo de vida.

Los contenidos que supone el término comunidad, estaban ya presentes en los pueblos originarios de América, incluso de otros continentes. Estos se apropiaron de ella para depositar el sentido de vivir en comunidad, un vivir propio del Ayllu muy anterior al período colonialista europeo. Un modo de existir que supone en todo momento la preservación y expansión de la vida, con relaciones recíprocas y solidarias, que hacen de la existencia un lugar de merecimiento y responsabilidad. Todo esto con una lúcida autoconciencia del sentido que tiene el vivir, donde la naturaleza es la madre de todos y los ancestros son convocados como parte de la memoria y como fuerza de transformación.

La teología de la liberación, pensamiento fundado desde la experiencia eclesial latinoamericana, parte desde la valoración del principio de comunidad, haciendo referencia a la comunidad primitiva cristiana y a su forma de convivencia o comunión. A partir de esta forma ideal de vida en comunidad, se proyecta hacia los pobres de Latinoamérica el servicio y la opción preferencial de la pastoral de la Iglesia. No cualquier comunidad es cristiana y deseable, pero sí aquella que surge alrededor de los crucificados, los pobres y marginados, de este mundo.

Ante el uniformismo que reinaba en la iglesia antes del Concilio Vaticano II, la teología de la liberación propone un pluralismo, inspirado en

los carismas que fomentan la comunión y evitan la desunión. La comunidad se convierte así, en ese espacio de solidaridad que se contrapone a los conflictos y a la desunión o división., sublimado en los discursos religiosos del conflicto y la lucha entre el dios de la vida y los ídolos.

Constructo político que parte de todas estas consideraciones es el llamado proyecto comunal. El mismo propone la construcción de una nueva subjetividad, sobre el ideal de la comunidad como alternativa al modelo civilizatorio de la modernidad. Un proyecto enmarcado desde los procesos y propuestas de descolonización que supone el cuestionar y hacer desaparecer los valores egoístas, cuestionando teorías y argumentos que han objetivado las relaciones humanas. La comunidad es entonces la clave central de todas las transformaciones, espacio de nuevas relaciones y maneras de organización, espacio para generar una cultura de participación donde se genere un nuevo sujeto comunitario. Considera, para lograr esto, la importancia y presencia en forma de resistencia cultural, de la enorme cultura comunitaria heredada ancestralmente y que se coloca en contra del individualismo autista de la humanidad que tiene relaciones construidas sobre la objetivación del otro y de la naturaleza.



Pedro Centeno Vallenilla
El cono de la abundancia
Óleo sobre tela
192.5 x 728 cm

A manera de conclusión

Occidente se ha construido sobre la voluntad de dominio negadora de la otredad. Esta no sólo ha sometido a la humanidad a la explotación, sino que hoy amenaza la continuidad de la vida. Esta “racionalidad”, centrada en el egoísmo e individualismo, reclama la producción de otra forma de vida en la cual sea posible la existencia de todos, incluyendo la naturaleza.

De esta manera la comunidad supera la plenitud individualista deseada por la androginia. La comunidad resuelve los conflictos desde el reconocimiento del otro y sobre esto se vuelca la vida comunitaria. Nada más alejado que la imposición de formas individualistas de la metáfora del andrógino, comunidad es preservar la vida, lo segundo violencia y discriminación de pocos sobre muchos.

Referencias bibliográficas

- Bautista, Juan (2018). *¿Qué significa pensar desde américa latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental*. Monte Ávila, Caracas.
- Bautista, Rafael (2014). *La descolonización de la política, introducción a la política comunitaria*. Plural editora, La Paz.
- Dussel, Enrique (1995). *Filosofía de la liberación*. Nueva América, Bogotá.
- Dussel, Enrique (2011). *Política de la liberación. Arquitectónica*. El perro y la rana, Caracas.
- Ferrater, José (2004). *Diccionario de filosofía II*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Ferdinand, Tonnies (1987). *Comunidad y sociedad*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Hinkelammert, Franz ((2002). *Crítica de la razón utópica*. Desclee, Bilbao.
- Marx, Carlos (1974). *Cuadernos de París*. [Escritas entre 1843 a 1845, fueron publicadas póstumamente en 1932]. Editorial Era, México.
- Marx, Carlos (2017 [1867]). *El capital. Tomo I*. Siglo XXI, México.
- Pardo, Isaac (1983). *Fuegos bajo el agua, la invención de la utopía*. La casa Bello, Caracas.
- Sobrino, Jon. Ellacuría, Ignacio (1990). *Misterium Liberationis, conceptos fundamentales de teología de la liberación. Tomo II*. Editorial Trotta, Madrid.

Two Spirits: El concepto del andrógino en la cosmovisión de las etnias originarias de América del norte¹



George Catlin / Dance to the Berdash / c. 1835-1837 (Smithsonian American Art Museum)

Édgar G. Cuéllar Pabón²

Recibido: 01-07-2023

Universidad de Los Andes, Venezuela

Aceptado: 17-08-2023

cuellare001@gmail.com

Resumen: La tradición cristiana ha censurado la mancomunidad dualista masculino-femenino, emplazado dentro del espectro de lo anormal toda corporeidad que se no ajuste al binomio hombre- mujer. Se tiende a restringir corporeidades e imaginarios femeninos en cuerpos masculinos e imaginarios y corporeidades masculinas en cuerpos femeninos. Occidente afirma la existencia natural de los dos géneros biológico, cercenando la posibilidad de existencia de un tercer género. Esta perspectiva, por supuesto, eurocéntrica, ha permeado cada rincón del planeta, generando una suerte de ética subjetiva asumida como universal y, por tanto, verdadera. Esta asunción de los dos géneros como sinónimo de lo habitual ha ocasionado profundos baches antropológicos capaces de establecer pautas de comportamiento signadas por la infraestructura cultural occidental, no siendo lo occidental verdadero sino parcial, y en consecuencia falseable. En las etnias originarias de América del norte, la concepción del andrógino es natural e incluso sagrada. Este artículo tiene como propósito desmitificar la visión occidental del andrógino, enfatizado su posición divina dentro la cosmovisión cultural de los pueblos ancestrales de la América del norte.

Palabras clave: Occidente; censura; andrógino; ancestral; América del norte; sagrado.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AtJGqv8zIIA>

2. Licenciado en Educación mención Geografía e Historia, Universidad de los Andes, Táchira. MSc. Ciencias Políticas. Centro de estudios políticos y sociales de América Latina (CEPSAL). Facultad de Ciencias jurídicas y políticas, Universidad de los Andes, Mérida. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-1323>

Two Spirits: The concept of the androgynous in the worldview of the native ethnic groups of North America

Abstract: The Christian tradition has censured the dualistic masculine-feminine commonwealth, placing within the spectrum of the abnormal all corporeality that does not conform to the man-woman binomial. There is a tendency to restrict feminine corporealities and imaginaries in masculine and imaginary bodies and masculine corporealities in feminine bodies. The West affirms the natural existence of the two biological genders, curtailing the possibility of the existence of a third gender. This Eurocentric perspective, of course, has permeated every corner of the planet, generating a kind of subjective ethics assumed to be universal and, therefore, true. This assumption of the two genders as synonymous with the usual has caused deep anthropological gaps capable of establishing behavior patterns marked by the Western cultural infrastructure, the Western being not true but partial, and consequently falsifiable. In the native ethnic groups of North America, the conception of the androgynous is natural and even sacred. The purpose of this article is to demystify the western vision of the androgyne, emphasizing its divine position within the cultural worldview of the ancestral peoples of North America.

Key words: West; censorship; androgyne; ancestral; North America; sacred.

Introducción

En América Latina, los estudios sobre el andrógino y diversos temas de género circunscritos a los pueblos originarios son escasos [el grueso de la información está disponible en inglés y en francés] mucho menos si, geográficamente, se abarca a las culturas del norte de América. De entrada, es preciso señalar la tolerancia dispensada - por los pueblos norteamericanos-, a aquellos hombres y mujeres que no se identificaban con su sexo biológico y ejercían labores del género contrario y, en no contados casos desempeñaban funciones de cuidado del hogar y practicas guerreras.

Los diversos pueblos originarios de la América del Norte contaban con hombres o mujeres *Two Spirits* [dos espíritus] dentro de sus comunidades, asegurando la supervivencia espiritual de la tribu o pueblo, pues los andróginos son considerados sagrados dentro de la cosmovisión ancestral de los pueblos originario de Norteamérica. Esta perspectiva, opuesta a las creencias cristianas sobre el rol social de los elementos masculino/femenino dentro del aparato infraestructural de la cultura occidental, significó para los pueblos ancestrales norteamericanos, la pérdida de sus valores tradicionales, acusadas por las normativas coloniales legadas e impuestas por la Europa cristiana.

La tradición cristiana, pilar de la cultura occidental desestima la complementación sexual del andrógino por motivos políticos. La figura del andrógino no fue causa de censura por parte de las antiguas civilizaciones de oriente, por ejemplo, en la mitología sumeria el

dios Damu, adorado por sus dotes de sanador, protector de la vegetación y los ciclos estacionales constantes de la naturaleza, se representa, en las tablas de la Mesopotamia como mitad hombre- mitad mujer. En este aspecto, lo femenino y masculino separado e irreconciliable surge del génesis bíblico. Aparecen dos cuerpos diferentes con características etológicas distintas, pues a partir del mito de Adán y Eva y su destierro del paraíso, comienza una suerte de proto-división social del trabajo por “mandato divino”: La mujer recolecta frutos, cuida a los hijos, mientras el hombre ara la tierra, caza animales silvestres y protege su territorio para realizar las actividades básicas de supervivencia.

Las distintas iglesias cristianas, descendientes de las estructuras tribales de varios pueblos semitas del Oriente medio, copiaron la distribución jerárquica del poder político- religioso a través de la institucionalización de los cultos ancestrales. La biopolítica del poder favoreció la primacía del estamento masculino con respecto a su contraparte femenina. De esta manera el poder político quedó a cargo de la voluntad del hombre, relegándose a la mujer a mero espectador sub-activo en la toma de decisiones trascendentales dentro de la esfera de lo privado y de lo público.

La problemática central del andrógino en la tradición occidental comienza con el cuerpo. El cristianismo separó ambos sexos en cuerpos disímiles, distintos. Según la tradición judeocristiana, unos dotados de fuerza y mando, otros de sumisión y obediencia. El andrógino no ejerce en sí mismo el poder absoluto pues es una unidad en perfecta armonía. En cambio, con la separación de los cuerpos, la división social del trabajo y del poder político facilitó la monopolización de la autoridad por parte de lo masculino. Esta dicotomía desencadenó una fuerte lucha por el poder socio-político dentro de la familia, la cultura, las instituciones y en última instancia en los estamentos superiores del poder real. En este aspecto, el andrógino no se concibe en Occidente como un organismo concreto sino como una figura aberrante, contranatural cuyo valor simbólico sólo comprenden círculos herméticos dedicados a la filosofía metafísica y psicoanálisis.

El objetivo del artículo es explicitar el valor sagrado del andrógino en la cosmovisión de los pueblos originarios de América del Norte partiendo desde una metodología etnográfica cuyo fundamento central radica en preguntarse: ¿por qué eran sagrados estos individuos? ¿Qué elementos suscitaron su identificación con Dos espíritus, uno masculino y otro femenino? Además, al final del escrito se explora la existencia de los Muxes dentro de la pragmática de los pueblos de herencia zapoteca. En este aspecto, el escrito pretende demostrar la posibilidad de tolerar las diferencias, manteniendo una postura

empática con el *qualia*³ de la percepción subjetiva a partir de las enseñanzas de los pueblos originarios norteamericanos, pues a diferencia de Occidente, el andrógino representa concordia, mística, reconciliación.

La sabiduría cultural de cosmovisiones ajenas a Occidente nos mantiene en sintonía con el saber total, construyendo la Padeia del conocimiento verdadero para conformar la estructura teleológica de una episteme trascendental, en consecuencia, el propósito del ensayo es comprender la totalidad psíquica del ser humano más allá de los determinismos culturales cristianos desde un entendimiento profundo de las concepciones morales y espirituales de los pueblos nativos de América del norte.

Two Spirits

Entrando en materia, comenzamos por exponer el relato del jesuita y explorador francés Jaques Marquette que, en 1676 exploró el río Mississippi y dio testimonio de aspectos andróginos entre algunos hombres nativos de lo que actualmente es el medio oeste de los Estados Unidos. Marquette, cit. por Pierrete Désy (2008) sorprendido comenta:

Por no sé qué superstición, algunos alévolo, igual que algunos nadouessis⁴, siendo aún jóvenes, toman el hábito de las mujeres y lo conservan toda su vida. Hay algo misterioso en ello, porque nunca se casan y se glorian de rebajarse a hacer todo lo que hacen las mujeres. Sin embargo, van a la guerra, pero sólo pueden servirse del garrote y no del arco y la flecha, que son las armas propias de los hombres. Asisten a todos los juegos y a las danzas en honor del calumet [...]. Se les llama a los consejos, donde nada puede decidirse sin consultarlos. En fin, por hacer profesión de una vida extraordinaria, se les considera manitús, es decir genios o personas importantes. (p.14)

Es preciso resaltar, en el relato de Marquette, la convocatoria obligada a los *Two Spirits* para consultarlos en cuestiones relacionadas con el porvenir de la tribu o el pueblo en general, porque en la cosmovisión de más de ciento treinta pueblos (130) originarios de la extensa geografía norteamericana, los



We'Wha, el Two-Spirit de la tribu Zuni
fuente: www.kqed.org

3. En Fenomenología se estudian los Qualias como el conjunto de cualidades perceptivas del sujeto a través del estado psicológico, generalmente emocional y que determina el criterio con que se juzga la realidad a razón de su interpretación espacial de las cosas del mundo.

4. Palabra francesa para designar al pueblo Sioux.

Two Spirits ò *berdaches*⁵ se les considera sagrados. En la tradición Objiwa, por ejemplo, los hombres y mujeres *Dos espíritus* son estimados como chamanes, curanderos, adivinadores, grosso modo, los *Two Spirits* son beneficiosos para el progreso espiritual del pueblo, por tanto, si en alguna tribu ha de nacer un hombre o mujer *Dos espíritus*, se le considera elegida por los dioses para guiar a los demás grupos humanos de la misma familia étnica. Por tanto, son tan valorados como *portavoces de los ancestros* y, en definitiva, individuos superiores por sus elevados dotes espirituales.

El aspecto sagrado de los *Two Spirits* ò *Dos espíritus*, debe rastrearse en su naturaleza dual. Según las creencias norteamericanas, dos esencias espirituales, femenina y una masculina, ocupan un cuerpo de algún individuo, equilibrando los polos elementales de la creación para otorgar estabilidad al cosmos mediante el reencuentro de los opuestos, sin enfrentamiento ni disociación entre el individuo *Dos espíritus* y la realidad objetiva.

En Occidente la tradición cristiana ha censurado la dualidad⁶, persiguiendo a individuos, grupos y sectas que, en su momento predicaban que “el bien y el mal” no eran opuestos sino contrapartes, o janos⁷ de lo absoluto, la totalidad. En lo absoluto o monada⁸ arquetipal, las partes reunidas a través de la experiencia logran justamente mantener la ecuanimidad de la naturaleza, ora a través de la lucha, ora mediante la cooperación. Occidente se ha decantado por la lucha entre opuestos, patologizando lo diverso en la unidad mediante una suerte de *ética de las buenas costumbres*. Enfrentando al andrógino con un ambiente externo que rechaza la cohabitación de la dualidad en un mismo cuerpo, en consecuencia, censurando la corporeidad pluri-diversa de quienes no perciben que su biología no se corresponde con su auto-percepción o qualia subjetivo.

5. Término peyorativo utilizado por los españoles en el medio oeste de lo que actualmente es EE. UU. para designar a un grupo de hombres que vestían como mujeres. La palabra proviene del árabe Bardag. Aunque no está claro el origen etimológico de la palabra, se piensa que es una expresión iraní que designa a un prisionero o esclavo sexual, fuese mujer u hombre.

6. Durante el siglo XIII, la iglesia católica persiguió y exterminó a una multitud de creencias y religiones dualistas. Un ejemplo son los Cátaros, masacrados en el sur de Francia por orden de Inocencio III a pedido de Domingo de Guzmán, hoy santo del cristianismo católico.

7. Dios romano de doble rostro. Simboliza el inicio y el final de todas las cosas. Los cambios y las transiciones, por tanto, es la deidad de lo que se conoce como el paso del tiempo cronológico, de los movimientos constantes de las estaciones naturales.

8. Fuente central de donde surgen las cosas del mundo invisible y a donde retorna el espíritu una vez se ha purificado de las pasiones corpóreas a través del agotamiento de los deseos materiales a través de la razón objetiva y en última instancia, de la conciencia plena de la unidad inextensa del cosmos. Para más información leer *Monadología* de G. Leibniz.

Impacto del colonialismo europeo en la censura en las comunidades *Two spirits*: breve aproximación desde la modernidad temprana a la época contemporánea.



We'Wha de la tribu Zuni
Nuevo México-EUA / 1879

fuelle: nativeamericannetroots.net

Los exploradores y conquistadores europeos de los siglos XVI y XVII se escandalizaron al observar hombres ejerciendo labores de mujeres, como, por ejemplo, aquellos dedicados al bordaje de prendas rituales o cuidadores de niños en sus respectivas tribus, sin embargo, la sorpresa mayor, naturalmente estando los europeos acostumbrados a una división estricta del trabajo, fue observar hombres vestidos de mujeres haciendo la guerra con bravura y valentía. En ese aspecto, de nuevo, el jesuita Marquette, de un modo benevolente admira el valor de estos hombres, percatándose de cómo los *Two spirits* pueden ejercer tareas distintas a su género sexual biológico sin ser recriminados por su pueblo. Esta postura, no tan severa, fue resentida por la mayoría de europeos arribados a la América del Norte. En este aspecto el misionero francés Joseph Lafitau, intenta explicar por qué suscita entre los europeos resentimientos contra los hombres *Dos espíritus*, desde su entendimiento del asunto, precisa¹⁰:

La primera, relativa a los sentimientos de los mismos indios, no se funda en ninguna prueba, sino aquella importante a sus ojos de que esos hombres pierden voluntariamente su “virilidad” por dedicarse a trabajos de mujeres. La segunda, por lo contrario, que concierne a las “sospechas desagradables” de los europeos, está enteramente verificada, hasta en la mención de la eliminación física. (p. 123)

Como se expuso en el primer subtítulo, para los imaginarios europeos la existencia de una suerte de armonía dual en un mismo cuerpo les era extraña y, por tanto, repugnante. Aquello que no se ajustaba al entendimiento de su ética cristiana, en donde la convivencia bipolar no era bien vista, debía ser exterminada para consolidar el *orden natural de las cosas*. Además, la virilidad masculina, considerada atributo ético dentro de la cosmovisión belicista europea, no se ajustaba a los parámetros éticos de los *Two spirits* encajonados bajo la égida del entendimiento cristiano.

El funcionario colonial francés Dumont de Montigny describe, desde su entender, las maneras de comportarse de los *Two Spirits*; como buen europeo y cristiano, declara¹¹:

10. Ibid.

11. Ibid.

Lo que hay de cierto, es que aunque sea verdaderamente hombre, tiene la misma vestimenta y las mismas ocupaciones que las mujeres: lleva como ellas los cabellos largos y trenzados, tiene como ellas una falda o alconandos en lugar de un calzón, como ellas trabaja en cultivar las tierras y en todas las demás labores que les son propias, como en esos Pueblos que viven casi sin religión y sin ley, el libertinaje llega a los mayores excesos, no diré que esos Bárbaros no abusaban de aquel pretendido Jefe de las mujeres y no lo hacían servir a sus pasiones brutales. Lo que hay además de cierto es que cuando un partido de Guerreros o de Confederados deja el Poblado para ir, sea a la guerra, sea a la caza, no son seguidos por sus mujeres; llevan siempre con ellos a ese hombre vestido de mujer, que sirve para guardar su entoldado, para cocer su *sagamité* y a proveer, en fin, a todas las necesidades de la pareja, como podría hacerlo una mujer. (p. 127)

Cabe resaltar de algunas decisiones cuestionables desde el punto de vista ético ejercidas por funcionarios blancos para con las gentes *Dos espíritus*, tales decisiones impactaron ostensiblemente en los hombres y mujeres *Two Spirits*, al punto de que, una vez en las reservas, escondían su función ritual, no se les permitía expresar su rol de género dentro de sus comunidades de origen. Algunas prácticas grotescas de funcionarios coloniales británicos y después bajo la égida de los gobiernos de los Estados Unidos y Canadá en contra de la gente *Two Spirits* son las siguientes:

- Los misioneros alimentaron los perros con la gente de Dos Espíritus.
- Creencias cristianas impuestas a los nativos.
- Niños nativos colocados en escuelas gubernamentales.
- Agentes indios encarcelaron a los Dos espíritus.
- Cortó el cabello del hombre de dos espíritus y los obligó a vestirse con ropa de hombre y a las niñas a usar vestidos.
- Intimidación y violencia directa de las iglesias y agentes del gobierno, muchos jefes se mostraron reacios a defender a su gente de Dos espíritus.
- Por amor y respeto se le pidió a Two-Spirit que pasara a la clandestinidad para protegerlos.

Fuente: www.ncai.org/policy-research-center/initiatives/Pruden-Edmo_TwoSpiritPeople.pdf



Sahaykwisa, transgénero
Nativo Americano
fuente: www.eriegaynews.com

Aculturación y rechazo

Consolidada la colonización europea de América del norte, miles de pueblos ancestrales fueron, forzosamente incluidos en reservas. Obligados a asistir a escuelas y templos cristianos, la función espiritual de los *Two spirits* como garantes de la salud cultural de sus pueblos de origen, fue desapareciendo. Fue surgiendo el sentimiento del rechazo. Cientos de personas *Dos espíritus* se alejaron de sus comunidades para irse a ciudades de Estados Unidos y Canadá en calidad de trabajadores de las fábricas, obreros de haciendas o servidores domésticos. Pasados los años, la función tradicional de hombres y mujeres *Two Spirits* fue diluyéndose en el tejido social anglosajón, parecía que la tradición se perdería.

Sin embargo, conscientes de su función mística de sus respectivos pueblos, hombres y mujeres dos espíritus regresaron para continuar con la tradición, para devolver la identidad perdida a sus respectivas culturas, además, de que, en la sociedad occidental, la mayoría era rechazada por su orientación sexual no siendo así en sus comunidades originarias. El complejo de inferioridad por parte de la sociedad blanca les condujo a la periferia de la sociedad moderna, allí, muchos hombres y mujeres *Two Spirits* fueron víctimas de enfermedades de transmisión sexual, alcoholismo y demás adicciones típicas de la sociedad neoliberal.

Conferencia de Winnipeg- 1993

En afán de ser aceptados por sus comunidades de origen, hombres y mujeres *Two Spirits* retornaron a sus espacios ancestrales. Fueron rechazados, esta vez no por aculturación sino por desintonizarse de las funciones sagradas conferidas por la tradición. En tal aspecto, surge la Third Native American/Firts Nation gay and lesbian conference. La implicación de la conferencia fue, en primera instancia, distinguir entre la comunidad de homosexuales y lesbiana nativos-americanos, de su contraparte occidental. En tal aspecto Jacobs et al cit. por Fernández, E. declaran:

La decisión de los nativos americanos (indígenas de los Estados Unidos) de los de las Primeras Naciones (pueblos indígenas del Canadá) que participaron de la conferencia de Winnipeg y de la siguiente de usar la identidad de Two spirit fue deliberada, con una clara intención de distanciarse de los gays y lesbianas no indígenas. Nos parece una coincidencia interesante que ese distanciamiento marcado haya ocurrido en un momento en que los gobiernos de los Estados Unidos y Canadá apenas estaban empezando a responder a la

epidemia del SIDA en la comunidad gay. Muchos hombres nativo-americanos urbanos trataron de regresar a casa en sus reservas para pasar sus últimos años con sus familias antes de morir por complicaciones de la infección por el VIH. Cada uno de nosotros oyó historias personales de hombres que no eran bienvenidos en «casa», porque tenían la «enfermedad del gay blanco» y que la homosexualidad no era parte de la cultura tradicional. Usando la palabra «*Two Spirits*» se hace énfasis en el aspecto espiritual de la vida y minimiza la persona homosexual. (p. 146)

Desde la conferencia de Winnipeg hombres y mujeres *Two Spirits* han recobrado la función ancestral dentro de sus comunidades originarias. Los retos que aún enfrentan las comunidades es la homofobia y transfobia expresada tanto en individuos nativos aculturados como en la sociedad blanca. Las campañas de concienciación han sido medianamente fructíferas. En Occidente, los *Two Spirits* no están sujeto a investigaciones académicas salvo en contadas universidades en los Estados Unidos y Canadá. Es necesario entender el andrógino desde una vertiente distinta a la episteme occidental para comprender que, en nuestro mundo, aun es tarea pendiente de-colonizar los imaginarios.

El caso de los Muxes

En los límites geográficos entre América del Norte y Centroamérica, sobre las tierras selváticas del istmo de Tehuantepec se desarrolló un pueblo: los zapotecos. Hoy día sus descendientes conforman un grueso importante de la población en los estados de Guerrero, Veracruz, y Chiapas, en México. La importancia que reviste esta cultura para fines de nuestro trabajo radica en la incorporación de un tercer género a la sociedad zapoteca: los *Muxes*. A diferencia de los pueblos ancestrales del norte de México, Estados Unidos y Canadá, los Zapotecas no creen en la definición tradicional de *Two Spirits*, simplemente, la homosexualidad masculina, no siendo así la femenina, está permitida por cuestiones pragmáticas. En este aspecto, Borruso (2001) aporta.

En una familia tradicional, el Muxe es considerado como el mejor de los hijos. En una sociedad donde la mujer trabaja fuera del ámbito doméstico, el hijo muxe se vuelve un elemento valioso para su vida productiva. Él se ocupará de realizar las tareas relacionadas con la reproducción de la vida familiar, cuidar a los niños, a los ancianos, limpiar la casa y el patio, dar la comida a los animales, cocinar para la familia, es decir cumple la función de *dador de atención* como la hija soltera en el modelo familiar mestizo. (p. 686)

En casos contados los Muxes pueden convivir con una pareja, pues estando ocupados en las labores domésticas, apenas cuentan con el tiempo necesario para formar uniones estables, sin embargo, cuando existe una relación a largo plazo, la comunidad tiende a legitimarla a través del matrimonio. Es posibles observar que la diversidad de género sexual va más allá de la dicotomía masculino- femenino, si bien es el estándar biológico en el que se da continuidad a la especie humana, no menos es lícito negar al género como construcción social, en el caso de los Muxes, su existencia es necesaria para la armonía y estabilidad familiar dentro de un hogar zapoteco en cuya prole exista un elemento andrógino.

Consideraciones finales

El andrógino en la cosmovisión indígena norteamericana es un ser dotado de características especiales, capaz de “desafiar” a la naturaleza y, por tanto, garantizar el aplacamiento de las fuerzas telúricas de la *Physis* a través de su intervención mediante su espiritualidad, mismidad y corporeidad. No en vano, son considerados sagrados, ninguna decisión importante es tomada en cuenta sin consultarles, por tanto, su presencia dentro del pueblo es, de lejos, un mensaje positivo de los *dioses*.

La mancomunidad entre los opuestos es otra lectura de obligada consulta al momento de analizar el tema de los *Dos espíritus*. Rafael López-Pedraza (1980) acota que la “figura del hermafrodita, es una paradoja hermética, cuya bisexualidad reconcilia los opuestos, promueve una nueva conciencia” (p. 39), en el caso de los andróginos norteamericanos, no es la excepción pasar por alto una consideración hermafrodítica de su existencia. En el mundo moderno, la tradición cristiana niega la complementación de la dualidad; la lucha y la conflagración entre el “bien y el mal” es parte central de la teología occidental. En cambio, en las tradiciones indígenas norteamericanas, - si bien existen elementos duales enfrentados por el poder del cosmos- en los *Two Spirits*, las fuerzas antagonistas de la naturaleza se unen en solo cuerpo, a través de un alma masculina y otra femenina. Estas entidades duales, encarnadas en la unidad del individuo, traen consigo paz y armonía, porque los *Dos espíritus* comprenden perfectamente el secreto del cosmos mediante su visión dual de los polos en pugna; en el sujeto *Two Spirits* ambas fuerzas se complementan y comprenden. De allí que fuesen tan estimados por sus respectivas culturas.

Los *Two Spirits* abren la posibilidad de percibir con otras lógicas a la homosexualidad en el mundo occidental. Desde el concepto del andrógino es



Persona Two Spirit

fuelle: legacyprojectchicago.org

posible entender, que más allá del género biológico, la construcción social de un tercer género es plausible y totalmente aceptable desde un punto de vista ético. Se debe superar la dicotomía del enfrentamiento entre opuestos, en opacar al Otro desde la fuerza o la revancha, es emergente y útil complementar lo femenino y lo masculino en una sola visión de la realidad, de este modo se edifica el respeto, la tolerancia y por supuesto, del entendimiento mutuo: el andrógino simboliza la concordia, el encuentro, la paz.

Urge elaborar una dialéctica general desde una perspectiva antropológica con la intención de no desechar ninguna información, sino comprender el cosmos en sus ínfimos detalles, de sintetizar el conocimiento acerca de lo humano a partir del sentido de la comunión mediante el ejercicio de la aceptación. El andrógino, amén de su contenido simbólico, es una figura arquetipal de profunda raigambre psicológica, pues, parafraseando a Hegel citado en Velázquez (1998) lo universal se realiza en lo particular, es decir en el individuo (pp. 45- 48). No en vano, el andrógino nos cuenta la historia del equilibrio entre fuerzas subyacentes en el inconsciente, una suerte de mundo interno que determina los pensamientos y las actitudes humanas tanto como dentro sí, como en lo externo a la conciencia, al cuerpo.

Los polos femeninos/masculino se compenetran y fusionan en el andrógino, en tanto, es importante rescatar las enseñanzas de los pueblos indígenas norteamericanos para comprender las causas de la diversidad sexual en el mundo moderno; en saber, que posiblemente una sustancia inmaterial, sea femenina o masculina, yace en la psique de un cuerpo de género biológico contrario. Y ello, en vez de generar conflictos debería canalizarse para sustraer del hombre o mujer homosexual, información capaz de generar progreso pues desde la lógica *Two Spirits*, el andrógino no es una creación aberrante, sino vernácula y totalmente necesaria. Occidente debe recurrir a las tradiciones ancestrales de los pueblos nativos de la América para explicar las lagunas gnoseológicas que yacen en su cultura, en sus imaginarios.

Referencias

- Borruso, M. (2001). Género y homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec: El caso de los Muxes. *IV congreso chileno de antropología. Colegio de antropólogos de Chile A.G.* Santiago de Chile. Disponible en:
<https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/101.pdf>

Fernández, Estevão Rafael (2014). Homosexualidades indígenas y descolonialidad: algunas reflexiones a partir de las críticas two-spiri.t *Tabula Rasa*, núm. 20, enero-junio, 2014, pp. 135-157 Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39631557007.pdf>

López- Pedraza, R. (1980). *Hermes y sus hijos. Psicología arquetipal y estudios jungianos*. Ateneo de Caracas.

Pierrette, D. (2008). El hombre y la mujer Bardaje entre los indios de América del norte. *Revista electrónica de ciencias sociales contemporáneas*. Universidad de Québec, Canadá. Disponible en: http://classiques.uqac.ca/contemporains/desy_pierrette/el_hombre_mujer/el_hombre_mujer_texte.html

Vázquez, E. (1998). *Hegel, un desconocido*. Universidad de los Andes, consejos de publicaciones.



Osh-Tisch, dos espíritus
fuente: www.kqed.org

El andrógino primordial y el Paraíso perdido desde la Kabbalah hebrea¹



Rebis / grabado del Azoth of the Philosophers de Basilius Valentinus / 1613 / detalle.

Recibido: 16-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Guillermo F. Miranda²
Universidad Central de Venezuela
unigrav7@gmail.com

Resumen: El artículo examina la cosmogonía judía desde la exégesis de la Kabbalah, postulando que el ser humano primordial, o *Adán*, fue una entidad andrógina, creada como reflejo del macrocosmos. A través de un análisis del *Génesis* y textos como el *Sefer Ha Zohar*, el autor distingue entre una creación celestial e incorpórea y una terrestre y material. La separación de los géneros se reinterpreta no como la extracción de una costilla, sino de un "lado" (*TzeLA*), sugiriendo una división de la unidad original. La subsiguiente expulsión del Edén es entendida como la transición de un estado de plenitud metafísica a uno de fragmentación y mortalidad. Este estudio sitúa a la androginia no como un concepto biológico, sino como un principio metafísico y fractal que permea la estructura de los cinco mundos (*Olamot*) y las diez energías (*Sefirot*) de la Cábala, vinculando el microcosmos humano con el orden universal.

Palabras Clave: Androginia, Kabbalah, Cosmogonía, Génesis, Fractalidad.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1r74FwF3R84>

2. Guillermo Miranda, Profesor Emérito, jubilado de la escuela de Matemática de la Facultad de Ciencias de la UCV.

The primordial androgyne and the lost Paradise from the Hebrew Kabbalah

Abstract: This article examines Jewish cosmogony from the perspective of Kabbalah, postulating that the primordial human being, or Adam, was an androgynous entity, created as a reflection of the macrocosm. Through an analysis of Genesis and texts such as the Sefer Ha-Zohar, the author distinguishes between a celestial and incorporeal creation and a terrestrial and material one. The separation of the genders is reinterpreted not as the removal of a rib, but rather of a "side" (Tzela), suggesting a division of the original unity. The subsequent expulsion from Eden is understood as the transition from a state of metaphysical plenitude to one of fragmentation and mortality. This study situates androgyny not as a biological concept, but as a metaphysical and fractal principle that permeates the structure of the five worlds (Olamot) and the ten energies (Sefirot) of Kabbalah, linking the human microcosm to the universal order.

Keywords: Androgyny, Kabbalah, Cosmogony, Genesis, Fractality.

I) Introducción general

Puesto que el tema central que se considera en el Seminario Bordes para 2023 se ocupa de los orígenes míticos del ser humano y de su "hábitat" ideal, creo oportuno mencionar la siguiente definición, dada por el investigador Daniel Rouan (2014).

"COSMOGONÍA es: cualquier teoría sobre el origen del Universo y/o los objetos que contiene. La mayoría de las culturas desarrollaron sus propias cosmogonías".

Y, puesto que EL SER HUMANO es "un objeto" tan especial dentro del Universo, al menos para nosotros, los habitantes PARLANTES de este TERCER PLANETA TIERRA, entonces yo agregaría, a nuestro léxico usual en este contexto, EL NEOLOGISMO "ANDROGINO- GONIA", que uso para describir una teoría, mito o doctrina acerca del origen del ser humano QUE NO ASIGNE UN GÉNERO a lo que voy a designar como "ser humano primordial".

Como veremos, tanto el origen o llegada a la existencia del "COSMOS", como la del "ANDROGINO", se han presentado a veces conjuntamente, y bajo una cierta relación en la que se describe al "ser humano" o "microcosmos", como UNA IMAGEN ESPECULAR O REFLEJADA del "macrocosmos" entendido como una EXISTENCIA UNIVERSAL.

En la Kabbalah hebrea se considera un "despliegue" o "desenvolvimiento" de la Existencia Universal en una sucesión de CINCO "Mundos" ("Olamot" en hebreo), que en su despliegue se van "encajando" uno dentro de otro, en forma análoga a lo que observamos en las Babushkas o Matryoshkas rusas, y de tal forma que su "materialidad" es mayor a medida que los Mundos sucesivos van quedando más y más envueltos por los Mundos precedentes, hasta culminar en el Mundo del espacio-tiempo-materia, designado como "Mundo de la Acción" u "Olam Ha Asiah", que es donde nos desenvolvemos de ordinario, y

durante un tiempo finito entre el nacimiento a la vida corporal respiratoria, hasta la muerte física al exhalar "el último suspiro". Recubriendo e incluyendo a este "Mundo de la Acción", la Kabbalah considera al "Mundo de la Formación" u "Olam Ha Yetzirah", que pone de manifiesto las facultades emocionales, condicionadas por el tiempo, pero no localizables con precisión en el espacio tridimensional.

Encima del Mundo de la Formación, se considera al "Mundo de la Creación" u "Olam Ha Briah", en el cual se ponen de manifiesto las facultades pensantes y del razonamiento lógico-racional. Este "Mundo" ha sido a su vez "emanado" desde el "Mundo de la Emanación" u "Olam Ha Atzilut", en el cual predomina lo que el ser humano quiere y desea, la facultad volitiva de modo que, al pensar, pensamos lo que queremos o deseamos pensar, y podemos "querer" en forma egoísta o en forma altruista. También en Atzilut se pone de manifiesto la mente intuitiva, supra-racional.

En cada uno de estos "Mundos" hay un tipo de "hombre-ser humano", y podríamos hablar de un "hombre" físico, psíquico-emocional, pensante y, en un cuarto tipo, capaz de desear y también de intuir al más alto nivel de realidad existencial. Al usar la palabra "hombre" en estas "adjetivaciones", NO uso implicación de género masculino, y por eso se propone la designación alternativa de "ser humano".

Pero incluso estos cuatro "Mundos" y cuatro "hombres" son superados por un quinto "Mundo", el Mundo de Adam Kadmon (abreviado A.K.), el cual, por ser colindante con el Infinito ("Ain Sof" en hebreo) y su "Luz" ("Or Ain Sof" en hebreo), expresa en sí la facultad de unificación con el Ain Sof, y A.K. puede graduar la intensidad de su Luz-Energía de Vida, para que así atenuada, surja del mismo Olam Ha Atzilut.

Se considera que LA ACTIVIDAD Y VITALIDAD observables, tanto en el macrocosmos como en el microcosmos humano, son posibles mediante la participación de DIEZ "ENERGÍAS" GRADUADAS, tanto en intensidad como en "oscilación rítmica", llamadas "SEFIROT" en la Kabbalah hebrea, y que se configuran en arreglos, cuya estructura se repite en cada uno de los cinco "Mundos". Esta repetición estructural se denomina modernamente como "FRACTALIDAD" de la manifestación universal.

El arreglo decimal de las Sefirot es usualmente referido como "ÁRBOL SEFIRÓTICO" o "Árbol de las Vidas" ("Etz Jayim"), y aparte de la tradición cabalista, también fue conocida por Leonardo da Vinci, quien, en su "Hombre de Vitruvius", ha dejado unas marcas que permiten localizar una ubicación correspondiente a los 10 Centros Sefiróticos en el "Aura" y órganos humanos,

y las cuales puedo compartir en esta ocasión, junto con su relación al Número Áureo o "Sección Dorada" de la Geometría Pitagórica.

"Hombre de Vitruvius" (Ver figura 1), donde se escriben las iniciales de los Nombres de las 10 Sefirot:

1. K = Keter (Corona)
2. Jo = Jojmah (Sabiduría)
3. B = Binah (Entendimiento)
4. J = Jesed (Bondad)
5. G = Gueburah (Fuerza)
6. T = Tiferet (Belleza)
7. N = Netzaj (Victoria)
8. H = Hod (Gloria)
9. Y = Yesod (Fundamento)
10. M = Malkut (Reino)

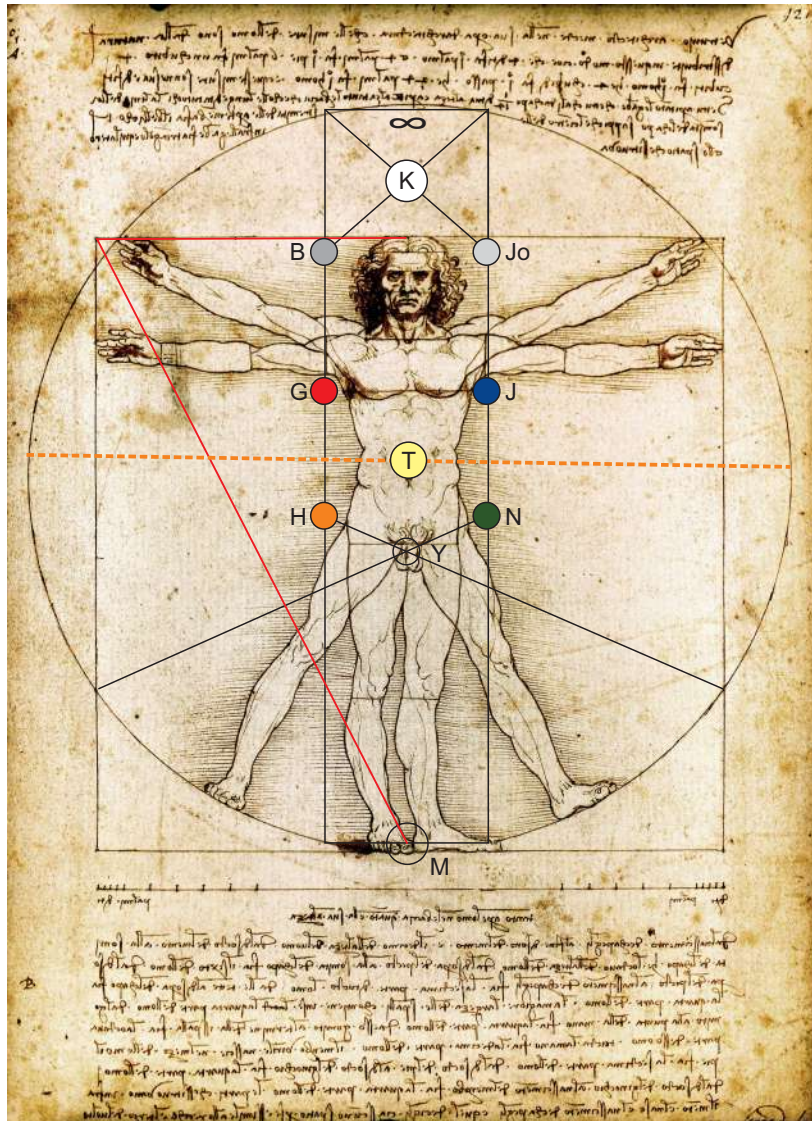


Figura 1.
Leonardo da Vinci
El hombre de Vitruvius
1492
pluma y tinta / papel
34,4 cm x 25,5 cm

En el caso de la civilización o cultura griega, tenemos el poema mitológico conocido como *La Teogonía* de Hesíodo', en el cual el poeta nos presenta un completo sistema simbólico del Universo.

Los pueblos Mayas dispusieron del *Popol Vuh*, y el Judeo-Cristianismo dispone del *Génesis* de Moisés, obras que, cuando son tomadas literalmente, presentan versiones cosmogónicas para uso popular.

Así, en la tradición Maya leemos acerca del primer humano "hecho de maíz", y en la tradición hebrea, lo vemos "hecho de polvo-arcilla de la tierra"

Sin embargo, además de estas versiones populares, distintas civilizaciones y culturas han dejado huellas de otras cosmogonías, mucho más abstractas, y usualmente transmitidas solo por "élites del conocimiento", incluyendo a "los grandes iniciados", y entregadas oralmente a sus discípulos.

En este contexto, se dice que Moisés transmitió oralmente a Josué las explicaciones profundas de la Torah revelada por escrito, y esa tradición oral sobrevive en la Kabbalah hebrea en nuestros días, tal como la tradición Maya aun sobrevive entre "los concheros" de México, que han conservado una cadena de transmisión oral milenaria.



Figura 2
Heinrich Jamsthaler
El Rebis Alquímico
Viatorum spagyricum
1625

La tradición Pitagórico-Platónica entre los griegos ha tenido un resurgimiento en Occidente, sobre todo en el Renacimiento italiano, y la tradición Greco-Hermética tuvo un florecimiento europeo importante con los Alquimistas del Siglo XVI "El Rebis alquímico" (Ver figura 2), con el andrógino simbolizado por un ser humano bicéfalo, con una cabeza femenina y otra masculina, simbolizando "la conjunción de los opuestos" (Nollius, H., 1617).

En el caso de la Kabbalah hebrea, al texto fundamental de la Torah o TANAJ (Pentateuco Mosaico, más el libro de los Profetas y el de los Hagiógrafos), se agregan, en la base de un vasto edificio, el Sefer Ha Yetzirah o "Libro de la Formación", atribuido al patriarca Abraham, y el Sefer Ha Zohar o "Libro del Esplendor", atribuido a Rabbi Shimon Bar Yojai.

Se puede constatar algunas similitudes esenciales entre el *Génesis* de Moisés y la documentación del *Popol Vuh* Maya-Quiche, manuscrito dejado por el fraile dominico Francisco Ximénez (2021), y en el cual, después de la creación del Sol, de la Luna y de los animales, en el cuarto Libro, se presentan en sucesión los siguientes temas, a ser comparados posteriormente con el relato bíblico y su exégesis:

1. Los seres humanos son creados exitosamente a partir del maíz.
2. Los dioses les entregan "moralidad" a los humanos para mantener "su fidelidad".
3. Después, los dioses "dan esposas" a los humanos para que se contenten.

A continuación, el Popol-Vuh nos relata que los señores de XIBALBA, el inframundo Maya, matan a los mellizos Hun-Hunahpu y Vucub-Hanahpu en un juego de pelota.

Este "inframundo" XIBALBA, guarda estrecha analogía con "el otro lado" o "Sitra Ajra" de la Kabbalah Luriánica, conocido también como "el lado oscuro de las potencias infernales o subterráneas" (Rabbi Simon Jacobson, 2011).

II.- La cuestión del género en el ser humano y su expulsión del edén desde la Kabbalah hebrea

En este orden de ideas, es oportuno seleccionar unas citas del Génesis ("Bereshit" en hebreo), traducidas y fonetizadas cuidadosamente desde el hebreo original, con vocales en minúsculas y con su numeración vesicular.

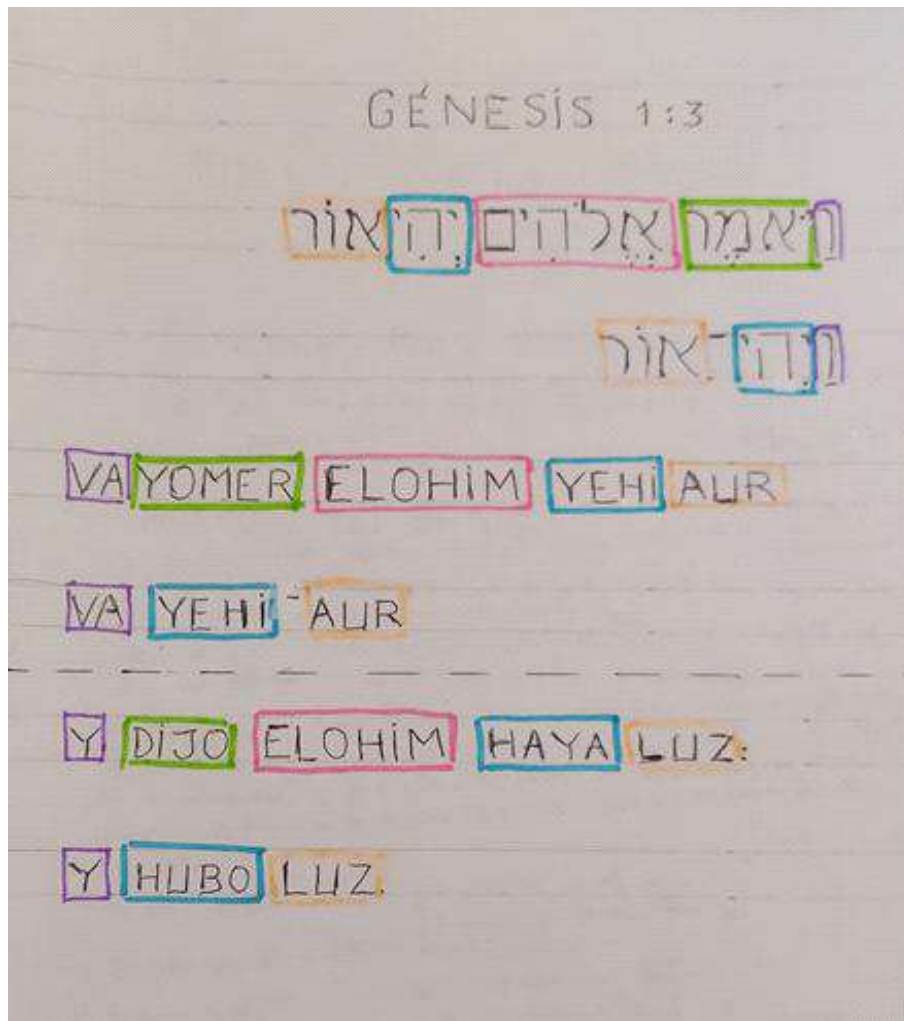


Figura 3. Génesis 1:3

1 : 3 Va YOMeR ELOHIM YEHI AUR

Va YeHI AUR.

"Y dijo ELOHIM haya Luz

Y hubo Luz."

(Ver figura 3 para la visión detallada de esa traducción)

1 : 26 Va YOMeR ELOHIM NASEH **ADaM** B'TZeLeMe **NU**

KI DeMUTe NU.

"Y dijo ELOHIM hagamos al hombre a **nuestra** imagen
según nuestra similitud".

NOTA: Aquí se ha traducido a ADaM por "hombre" y a TZeLeM NU por
"nuestra imagen". DeMUT es "similitud".

1 : 27 Ve IBaRA ELOHIM ET Ha **ADaM** B' TZeLeMO B' TZeLeM

ELOHIM BaRA OTO **ZaKaR** U **NuQVaH** BaRA OTaM

"Y creó ELOHIM al hombre a **Su** imagen , y en la imagen
de ELOHIM le creó, macho y hembra Él lo creó ".

NOTA: ZaKaR es "macho" y NuQVaH es "hembra". Esta vez es "Su" imagen y no "nuestra" imagen.

2 : 7 Ve YITZeR IHVH ELOHIM ET Ha **ADaM** AFaR MiN
Ha ADaMaH, Ve IPAJ B'APaY Ve NiShaMaT JaYIM
Ve YHaY Ha **ADaM** Le NeFeSh JaYaH.

"Y IHVH ELOHIM formó al hombre del polvo-arcilla de la tierra e insufló en sus fosas nasales el aliento de Vidas y tornose el hombre un alma viviente."

2 : 8 "Y IHVH ELOHIM plantó un jardín al Este en el Edén, y allí puso el hombre que había formado.

2: 18 Y IHVH ELOHIM dijo, "No es bueno que el hombre debiera estar solo; Yo le haré una ayuda que sea su igual (o "comparable a el")".

2 : 21 Y IHVH ELOHIM hizo caer a ADaM en un sueño profundo, y él durmió, y Él tomó de uno de sus lados ("TzeLA "), y entonces cerro ("SaGaR") con carne ("BaSaR") en ese lugar("TaJaT").

2 : 22 Entonces del lado que IHVH ELOHIM había tomado de ADaM, EL restableció ("VeN") una mujer (AiShaH), y la trajo hacia el hombre (Ha ADaM).

2 : 23 (Entonces) ADaM dijo una tal ("ZOT") es por fin ("PaAM" hueso ("ETzeM ") de mis huesos y carne de mi carne. Esta ("ZOT ") será llamada **mujer ("IShaH")** porque ("KiY") desde un **hombre (" ISh")** esta ("ZOT") fue tomada ("LuQoJaH").

NOTA: Esta traducción sugiere que IShaH e ISh coexistieron desde el comienzo, para que IShaH pudiera "ser tomada" desde "un lado" de ISh, o sea que ISh siempre tuvo "dos lados". (que NO "dos costillas" como mal se traduce).

Después de comer del Árbol del conocimiento del bien y del mal, ADaM y su mujer son despojados de la inmortalidad:

3: 19 "Porque polvo ("AFaR") eres y al polvo retornarás".

3 : 20 Ha ADaM llamó a su esposa ("IShaH") EVE ("Hei Vav Hei") porque ella llegó a ser la madre de todo lo viviente ("JaY").

3: 21 Y IHVH ELOHIM hizo trajes de piel para ADaM y su esposa y les vistió.

ADaM y EVE son expulsados desde el Paraíso Edénico hacia una condición existencial de esfuerzos y envejecimiento, pero con una reminiscencia subyacente en las profundidades de sus almas, ahora

"revestidas de piel" y con la experiencia de vivir como seres "incompletos" sin la pareja complementaria.

El primero en usar la expresión "hombre original" u "hombre celestial", fue Filon de Alejandría, y él no tendría participación en esencias corruptibles o terrenales, en tanto que el "hombre celestial" es hecho de "polvo de arcilla". Para Filon, el hombre celestial es una imagen perfecta del Logos, no es hombre ni mujer, sino una inteligencia incorpórea, una idea pura, en tanto que el hombre terrestre, que fuera creado posteriormente, es perceptible por los 5 sentidos, y comparte cualidades terrenales.

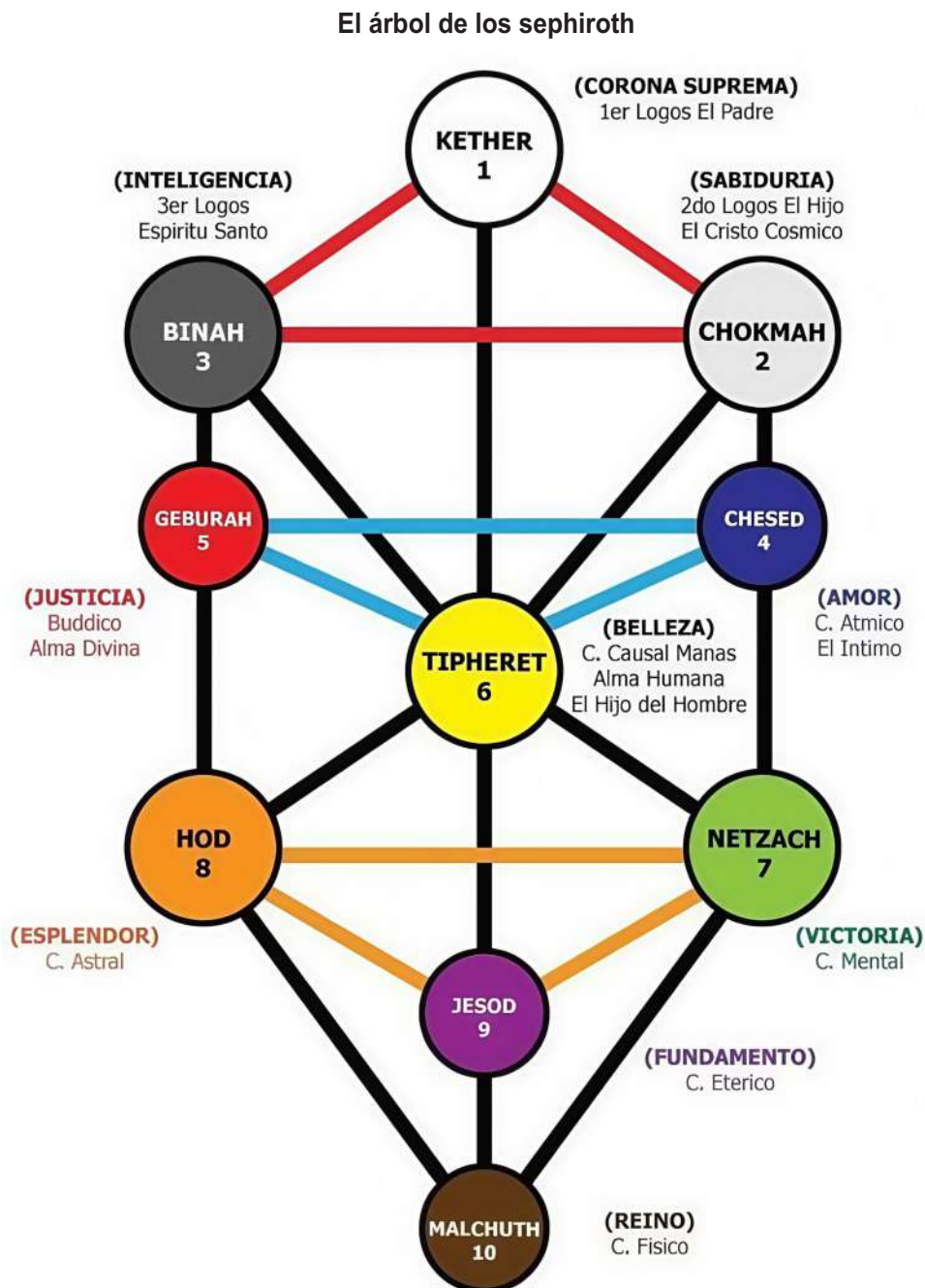


Figura 4.
Árbol Sefirótico
de la Kabbalah

Filon observa que la Biblia hebrea nos proporciona un doble relato acerca de Adam con un gran contraste entre Genesis 1: 27 y 2 : 7, ya que en 1: 27 se nos dice que " Ahora El creó a Adam macho y hembra", pero esta terminología de separación radical de los dos géneros es subsecuente a la existencia de un "hombre original", que no era hombre ni mujer, sustentando de este modo la interpretación de Filon para su "hombre celestial".

Los comentarios eruditos del Sefer Ha Zohar, no dejan lugar a dudas que esta "androginia primordial" en ningún caso puede ser extrapolada al plano de la existencia corporal con sus órganos reproductivos correspondientes a cada género, y en Kabbalah hebrea se enfatiza que los términos "masculino" y "femenino" se emplean metafóricamente para describir los aspectos "expansivo" y "restrictivo" que pueden adoptar cada una de las 10 energías sefiroticas fundamentales.

Referencias

Nollius, Heinrich (1617). *Rebis de Theoria Philosophiae Hermeticae*.

Popol Vuh (2021). Traducción del fraile Francisco Ximénez. Guatemala. Colección Lecturas Bicentenarias.

Rabbi Simon Jacobson (2011). "Black Magic: The Dark Side of Kabbalah (opening)". En: https://www.youtube.com/watch?v=q_wP8doPDeg.

Rouan, D. (2014) "Cosmogony". In: *Encyclopedia of Astrobiology*, Springer, Berlin, Heidelberg.



El *Animus* en la mujer contemporánea¹

Artus Quellinus el viejo / Mercurio / c.1650 / relieve en mármol (detalle).

Reina Hidalgo de Schweizer²

Recibido: 15-06-2023

Sociedad Venezolana de Analistas Junguianos, Venezuela

Aceptado: 18-08-2023

reinaschweizer@yahoo.es

Resumen: El tema de esta charla es el *Animus* en la mujer contemporánea. Este es un tema ampliamente revisado y que ha generado muchísimas reflexiones desde que Jung lo planteó. Hoy en día, existe una discusión por parte de algunos analistas junguianos, quienes cuestionan que este arquetipo esté ligado a la noción de género. Sin embargo, aquí me voy a dedicar a explorar lo que ha significado el *Animus* en la naturaleza femenina, según Jung y otros estudiosos, entre otros: Bárbara Hannah, Whitmont, Samuels, Claire Douglas, Stevens y, Verena Kast.

Palabras claves: Animus; naturaleza femenina; análisis junguiano.

The *Animus* in contemporary women

Abstract: The topic of this talk is the *Animus* in contemporary women. This is a widely discussed topic that has generated much reflection since Jung first raised it. Today, there is a debate among some Jungian analysts, who question whether this archetype is linked to the notion of gender. However, here I will explore what the *Animus* has meant in feminine nature, according to Jung and other scholars, including Barbara Hannah, Whitmont, Samuels, Claire Douglas, Stevens, and Verena Kast.

Keywords: Animus; feminine nature; Jungian analysis.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=12PRYrVptC4>

2. Licenciada en Psicología. Terapeuta Junguiana.

Como todos los arquetipos, el *Animus* es actualizado a través de la experiencia personal y a lo largo de la vida. No sólo en relación con el padre, sino también en relación con hermanos, maestros, jefes. En sí, con figuras de autoridad en las instituciones, en la política, en la religión, en el entorno, con los cuentos, los mitos y la cultura en general. Estos primeros activadores del *Animus* tienen una profunda influencia en las características fenomenológicas que se adquieren en el inconsciente personal y colectivo y persisten durante toda la vida.

El problema central es la carencia de una consciencia plena. Es decir, no llegamos habitualmente a un desarrollo pleno de la consciencia. Por ello, nos podemos preguntar: ¿Por qué hay tantas personas que no pueden adquirir un nivel de consciencia integral? ¿Por qué en una gran mayoría de hombres y mujeres los componentes psíquicos vitales (*Animus-Anima-Sombra-Funciones Inferiores*) se mantienen predominantemente inconscientes con el resultado que unos pocos logran realizar el camino hacia la individuación?

Una de las razones, y esta puede ser solo una respuesta parcial, la expresa Whitmont (1998), señalando un principio de inercia psíquica en el ser humano. También, parece ser otra razón, la dinámica de los complejos parentales, que genera representaciones internas que pueden ser inhibidoras de un crecimiento más armónico. La impronta de todo esto, aparece reflejada en los roles y los juicios morales que permanentemente sirven de críticos al individuo y que, además encierran cualquier aspecto del self que consideran inaceptable para la cultura donde viven.

Desde la infancia hay represión moral y críticas, que procuran que el self se adapte a principios de la moral familiar y cultural que la circundan.

En la cultura patriarcal sabemos que hemos tenido roles muy rígidos sobre lo que se supone corresponde a lo femenino y a lo masculino. Esto, resulta en desarrollos psíquicos paralizados y comportamientos neuróticos. Por supuesto, si hay muchas fallas en la evolución de la consciencia van a haber muchos contenidos predominantemente inconscientes.

Existen proyecciones de un ideal acerca de lo femenino y de lo masculino. Esas proyecciones dan origen a cierta rigidez en el desarrollo psíquico, así como, unilateralidad y fragmentación. Históricamente se ha circunscrito a la mujer sólo a los roles del matrimonio y la maternidad. Sin embargo, como fruto de encomiables luchas, nos encontramos ya en una época con mayores posibilidades para la mujer de participar en otras áreas de la vida social. No por ello puedo dejar de señalar que, desafortunadamente, por enantiodromía y casi inevitablemente, algunos sectores polarizados de los movimientos feministas, se movilizaron casi exclusivamente para exaltar y

reivindicar las virtudes de la profesionalización, el trabajo fuera de casa, del éxito económico, político y social, la ambición y, de la lucha por el poder (atributos tradicionalmente exclusivos del hombre) dejando a veces de lado el amor, el cuidado de los hijos - de la familia y de la pareja (atributos que tradicionalmente parecían exclusivos de la mujer).

Recién hemos tenido la oportunidad de ver la película, *La hija oscura* (Maggie Gyllenhaal, 2021). En ella observamos los efectos de un complejo materno muy terrible en la protagonista. El precio que pagó por haberse permitido vivir otros arquetipos y otras metáforas. Estamos en un momento en el que nos encontramos con realidades muy distintas. Pero existen cambios. Hay movimientos en las estructuras del patriarcado, de algunos mitos patriarcales que están resquebrajados; las instituciones tradicionales ya no son referentes comunes que nos cubren a todos. Pareciera que tenemos ahora una gran cantidad de posibilidades ¿Qué va a pasar con esto? ¿Qué va a salir de todo esto?

El *Animus* como imago de lo masculino inconsciente es opuesto a la Persona, que está afuera, la máscara. Rafael López-Pedraza (1920 - 2011) planteaba que los cambios en la posición de la mujer fue el suceso más importante de los últimos tiempos. Consideraba muy difícil que la mujer tuviese instrumentos para lidiar con esto y que los hombres menos. Y entonces lo que aparece a manera de instrumentos son cosas del *Animus*. Si reflexionamos sobre la feminidad nos encontramos que la mujer ya no la vive adentro, en su Anima, lo que vive ella es una imagen de *Animus*, lo cual es producto del *Animus* colectivo.

También hay mujeres que viven su naturaleza femenina tan exclusivamente que no tienen ánimos para salir a la palestra, mujeres que dentro de su feminidad son poquita cosa y no tienen como vehículo un *Animus* para moverse en el mundo. Hay también, cantidad de mujeres que quieren a través del *Animus* romper el arquetipo de la mujer. Si la mujer pensara desde sus intuiciones femeninas haría un gran aporte. Siguiendo al maestro López-Pedraza, nos encontramos que él planteó dentro de sus valorizaciones en relación con el arquetipo del *Animus*, una duda, acerca de si puede concebirse como un arquetipo, porque el *Animus* no tiene límites; como Prometeo que no es arquetipo, porque carece de límites.

Existe la queja, que el *Animus* se ha discutido mucho en la psicología junguiana a nivel teórico, pero muy poco se ha dicho cómo este arquetipo funciona en la vida cotidiana. Esto preocupa, porque es obvio que en la psique de cada cual existen fuerzas invencibles trabajando, las cuales la razón no ha podido controlar. Igual como Jung señaló, en la vida el único lugar en el que



Rafael López-Pedraza
(1920 - 2011)
Analista junguiano
cubano-venezolano

queda una esperanza para nosotros es tener la posibilidad de conciliar esas fuerzas en lo individual. Entonces, aunque voy a tratar de aproximarme lo más posible a la implementación práctica de los conceptos junguianos todos sabemos que sólo podemos tocar algunos fragmentos en la vastedad de los problemas que se confrontan cuando nos acercamos al tema del *Animus*.

Siguiendo la noción inicial de Jung (1966, 2022), el término *Animus* se entiende como el espíritu masculino en la mente inconsciente de la mujer. El *Anima* como sabemos es el término junguiano para el alma de lo femenino en el hombre. Por lo tanto, es una contradicción decir que el *Animus* es el alma masculina de la mujer. Aunque en latín la palabra *Animus* significa intelecto, memoria, consciencia, carácter y espíritu también equivale a mente, pero se puede usar como coraje, vivacidad, valentía y voluntad. En la psicología junguiana se usa primordialmente para destacar el fenómeno del espíritu en la mujer y el contraste entre el alma femenina (*Anima*) y el espíritu masculino (*Animus*), nos dan una mirada valiosa en la diferencia entre estas dos figuras.

Sin embargo, el aporte de Whitmont (1912-1998) es muy apropiado para el siglo XXI. Él hace un buen trabajo al traducir los complejos *Anima* y *Animus* como cualidades Yin y Yang; pero eso no resuelve la polarización de la cultura, ni el estereotipo que creó el propio Jung al asociarlos a Eros y Logos. Eso puede resultar muy reductivo para el mundo actual: Eros igual *Anima* y Logos igual a *Animus*, es decir, puede sentirse como una sobre-simplificación. Por eso me gusta como Bárbara Hannah lo llama: “el espíritu de la verdad interior en la mujer”. Eso es mucho más adecuado para un *Animus* superior. Logos puede ser una fase intermedia del *Animus*, pero nunca su máxima expresión.

En la vida real, la mujer no consigue relacionarse con la totalidad del *Animus* sino con aquella parte que más bien en su mayoría es un sustituto de opiniones para el espíritu de la profundidad. Esto es el espíritu de racionalización que incansablemente se ocupa de dar opiniones que parecen lógicas, por lo menos desde el punto de vista de la mujer o del colectivo. Podemos ver a veces, que el *Animus* se enreda con la *Sombra*, pero no es lo mismo, ya que la *Sombra* consiste en represiones de lo personal. No debemos olvidar que el *Animus* es dual, tiene un aspecto positivo y otro negativo.

Whitmont (1998) plantea que el *Animus* es el corolario del *Anima* en el hombre y representa en la mujer lo masculino recesivo o aspecto *Yang*, su urgencia para la acción, su capacidad para el juicio y la discriminación. Si estas funciones no son suficientemente conscientes la mujer puede juzgar a las cosas, las circunstancias y especialmente a los hombres desde la autoridad de



Edward C. Whitmont
(1912-1998)
Psicoanalista junguiano
austriaco

la imagen inconsciente y los patrones emocionales que están ligados a esa imagen, en vez de sus propias cualidades.

Cuando se está dominado por el *Animus* inferior se está dirigido por nociones preconcebidas, prejuicios y expectativas; se es dogmático, argumentativo y se tiende a afirmaciones y generalizaciones. Cuando el *Animus* nos posee, se argumenta no para descubrir la verdad sino para tener la razón, ganar y decir la última palabra. Se prefiere tener la razón que descubrir la verdad de las relaciones humanas.

Podemos observar en la consulta mujeres muy abrumadas cuando se encuentran en cargos gerenciales y corporativos, que asumen roles de poder y se tornan autoritarias, dejando por fuera las tareas de lo cualitativo femenino.

Otra demanda actual es mantenerse bella, ser objeto de placer y así, la mujer puede perderse en la propaganda avasallante del mundo materialista y machista. El exceso de trabajo, acompañado de demandas del cuidado de la estética actual y las exigencias de lo masculino en el hogar puede llevar a ser madres y esposas abrumadas e irritables. Unas grandes preguntas son: ¿Cuánto tiempo queda para sí misma y mantener el equilibrio de los arquetipos femeninos en las pocas horas que le dedica a sus relaciones personales y a constituir hogar y familia? ¿Cuánto tiempo puede resistir una mujer sin que su psique resulte afectada, si está dominada por estas demandas? Por ello analistas como Whitmont proyectan para el futuro una necesidad de que se activen los arquetipos de la feminidad y esta toma de consciencia se refiere a la necesidad de un renacer de arquetipos de lo femenino tanto en las mujeres como en los hombres.

El problema del *Animus* es el problema por excelencia para cada mujer moderna. También es un tema central, aunque indirectamente para cada hombre moderno, porque este concepto es la llave que abre una cantidad de misterios para él, por ejemplo, en su esposa, cuando se le hace incomprensible su comportamiento. Esto proviene del hecho que ya hay varias generaciones de mujeres que están viviendo el mundo que les toca vivir de una forma que pareciera que han perdido el equilibrio de su opuesto. Entonces hay muchas mujeres que salieron de honrar solamente el ser esposas y madres o de repente tías, para entrar en la profesionalidad regida por arquetipos, prototipos, estereotipos y condicionamientos de la cultura patriarcal.

El patriarcado ha sido fuente de un dogmatismo femenino. Hablamos de un *Animus* femenino inferior cuando por ejemplo los movimientos feministas toman posturas en su accionar sólo hacia reivindicaciones profesionales y laborales. Movimientos que en lo evolutivo han sido necesarios y que

en la actualidad deben apuntar a estimular el renacimiento de los arquetipos de lo femenino de los seres humanos y en su relación con nuestro planeta.

Jung decía que lo más meritorio que podía hacer una mujer era trabajar sobre su propio *Animus*. Esto no lo puede hacer hasta que realmente no haya lidiado con los problemas de la Sombra. Y para eso entonces tenemos todo el trabajo individual que requieren estas conexiones inconscientes. Jung hizo una aproximación al trabajo con el *Animus* que me parece relevante para el análisis de lo masculino inferior y que lo podemos ver en nuestras consultas. Habló de que una mujer tiene que hacer la diferencia entre ella y el flujo de pensamientos que están en su cabeza. No puede asumir que los demás piensen lo mismo, porque sus pensamientos están dentro de ella. Debe criticar esos pensamientos, ideas, sensaciones y emociones y realmente asumir si son de ella o no.

Cuando nos posee un *Animus* negativo muy infra-desarrollado o inferior produces opiniones y puedes preguntarte: ¿Realmente esa eres tú? ¿Puedes sostener esa verdad como tuya? ¿De verdad estás de acuerdo con esto que dices? ¿Estás convencida de que las cosas son así?, ¿Estás convencida que eso es así? Generalmente, entonces, se da cuenta que ella no está pensando desde sí misma y tiene que preguntarse de quién sería esa opinión. Entonces a lo mejor dice que su papá hacía esas aseveraciones o alguna otra autoridad, o a lo mejor lo leyó en algún periódico. En algunas pacientes vemos que sí podemos negociar desde Eros esta relación sería mucho mejor porque ya no nos involucramos de una manera enjuiciadora, sino que más bien nos comportamos desde nuestro femenino.

Jung habla en las Visiones (2000) que el proceso alquímico de aprisionar el *Animus* y el Anima es con el propósito de la transformación, es realmente un proceso de sublimación. Esas discusiones en que uno se engancha desde el juicio u opiniones hay que encapsularlas, meter esos aspectos del *Animus*. Si lográsemos la sumisión del *Animus*, la vida de la mujer pasaría a ser total responsabilidad de ella. Esto no es nada sencillo, es muy difícil, tenemos muchos miedos y no nos gusta ver la realidad. Pero si lo hemos asumido ya no podemos seguir engañándonos. Tenemos que tomar las cosas desde el vivir, ver y hacer; eso es una gran responsabilidad y muestra una coherencia en el vivir.

El *Animus* tiene un lado positivo. A través de este complejo la mujer expresa no sólo opiniones convencionales sino también lo que llamamos espíritu, ideas filosóficas o religiosas en particular o más bien la actitud que resulta de ellas. Así que el *Animus* es en sí un psicopompo, un mediador entre



Barbara Hannah
(1891-1986)
Analista británica
colaboradora de Jung

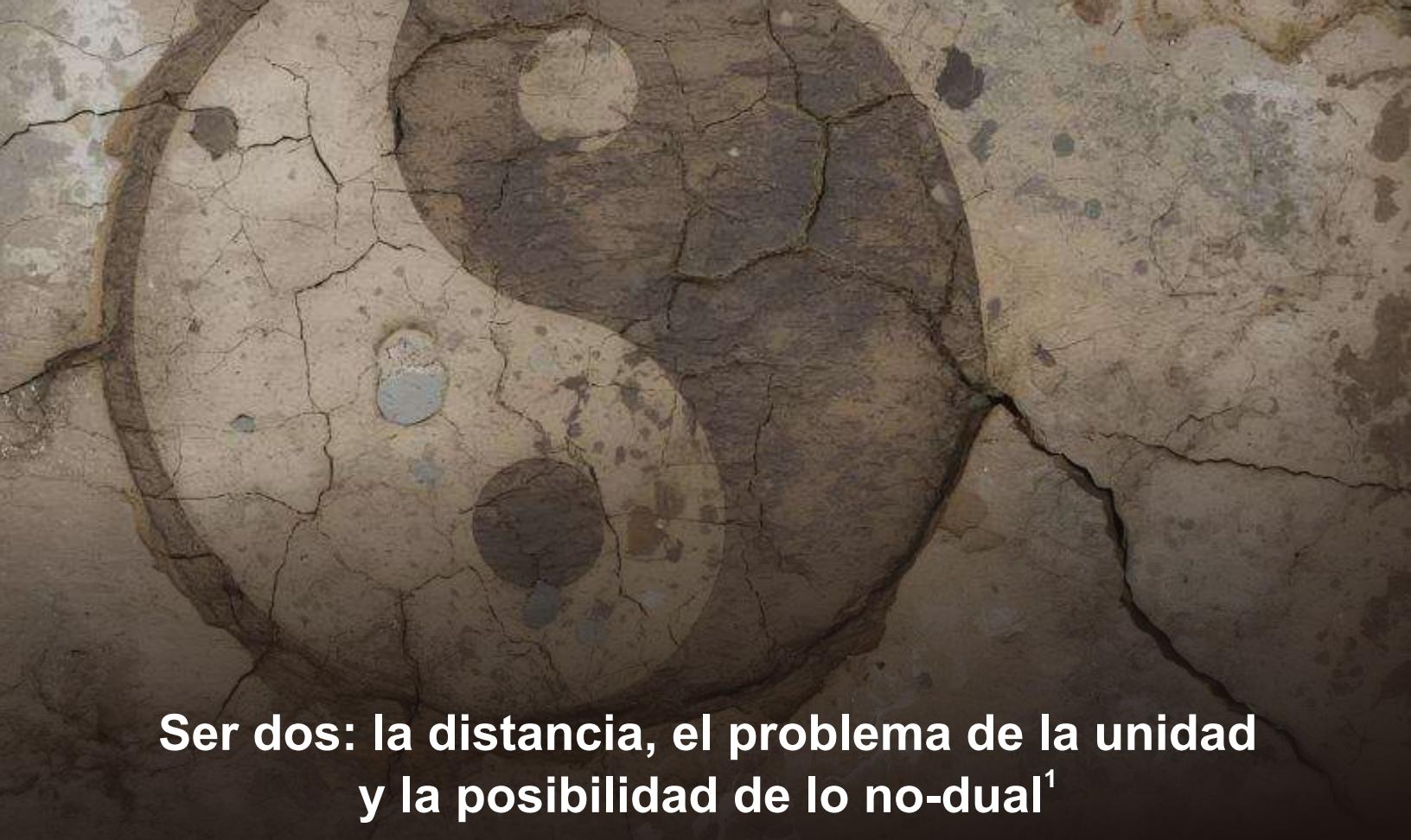
el consciente y el inconsciente y una personificación de este último. Igual como el Anima también genera relaciones y vínculos en la consciencia masculina, el *Animus* le da al ser humano una consciencia y capacidad para la reflexión y el autoconocimiento.

Cuando el *Animus* funciona mejor es un sistema dinámico que tiene una función homeostática, manteniendo un equilibrio psíquico para balancear cualquier hipertrofia o cualquier unilateralidad o exageración. Un desarrollo psicosexual sano es primordial para el balance del Yin y el Yang. En un entorno parental adecuado el *Animus* o el Anima se activan en un complejo bien diferenciado que influyen de una forma más benevolente y constructiva la personalidad y la vida afectiva del individuo. Siendo esto así, puede surgir una mujer activa, valiente, fuerte, energética que evidencia un *Animus* bien desarrollado y no la perturba mientras no desplace la orientación consciente femenina, ni trastoque su vida normal instintiva.

Para finalizar, quisiera explicar desde mi comprensión lo que Bárbara Hannah define como *Animus* superior, es decir, lo que ella tan poéticamente ha llamado “el espíritu de la verdad interior en la mujer”. Esto significa para mí, una búsqueda e intención constante, perpetua, disciplinada e incluso severa de sólo articular pensamientos que me son genuinos, es decir, que parten de una esencia auténtica, realmente mía, destilada de todo lo que he oído, visto y leído, porque es coherente con mi sentir y con lo que percibo en la situación específica y particular que tengo frente a mí. A eso creo yo que se refiere Hannah (2011) como el “espíritu de la verdad interior en la mujer”, no es un asunto espiritual, religioso o trascendente, se refiere al “espíritu-propósito-motivación o razón genuina del corazón”. La respuesta más auténticamente mía que puede dar mi corazón de cara a la situación específica frente a mí.

Bibliografía

- Jung, Carl G. (1966). *El hombre y sus símbolos*. Madrid Editorial: Aguilar S.A. de Ediciones. 1a.ed.
- Jung, Carl G. (2000). *Visiones: El libro rojo de Jung*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Jung, Emma (2022). *Animus y Anima*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Hannah, Barbara (2011). *Animus: The spirit of inner truth in Women*. Asheville, NC: Chiron Publications.
- Whitmont, Edward C. (1998). *El retorno de la diosa: el aspecto femenino de la personalidad*. Barcelona: Paidós



Ser dos: la distancia, el problema de la unidad y la posibilidad de lo no-dual¹

Yin y yang / imagen creada con la IA de www.canva.com

Recibido: 30-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Kathiana Thomas²
Investigadora independiente, Venezuela
kathryanna@gmail.com

Resumen: En el presente artículo se realizará se intentará deconstruir la ontología del «Uno» que precede a la pareja normativa al presentar el problema entre el deseo y la unidad evidenciado en el psicoanálisis y la crítica feminista de Irigaray. Sin embargo, en lugar de renunciar a la pareja en lo ontológico y en lo social, se propone una relectura de la ontología dual de Irigaray a partir de la noción del yinyang del daoísmo y los agenciamientos maquínicos de Deleuze y Guattari. En el último apartado se esbozan algunas vías para repensar el «dos» como una estructura de posibilidad que emerge desde la propia paridad del cero.

Palabras clave: daoísmo; dualidad; Irigaray; Deleuze; pareja; filosofía; ontología; números; andrógino.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ANMiYUotVsw>

2. Licenciada en Ciencias Políticas (Universidad Católica del Táchira, Venezuela). Trabaja como traductora y especialista en lenguaje. Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-2951-2900>

Being two: distance, the problem of unity and the possibility of the non-dual

Abstract: This article will attempt to deconstruct the One-tology that precedes the normative couple by presenting the problem between desire and unity as evidenced in psychoanalysis and Irigaray's feminist critique. However, instead of leaving behind the ontological and social couple, a re-reading of Irigaray's dual ontology is proposed on the basis of Daoism's notion of yinyang and Deleuze and Guattari's machinic assemblages. The last section outlines some ways to rethink the "two" as a structure of possibility that emerges from the very parity of zero.

Keywords: daoism; duality; Irigaray; Deleuze; coupledness; philosophy; ontology; numbers; androgynous.

*What was invoked was the possibility (largely lost) of a "dyadic"
logic in which everything coexisted and was not "overcome."*

—Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*

Algo fascinante, pero que pocas veces detiene a pensar al lector, es cómo los poemas sobre el amor apenas se conjugan con sujetos claramente identificados o identificables. Son incontables las obras cuyos versos o párrafos se centran en aquel voluptuoso sentimiento, y que a su vez encuentran innecesarias resaltar los atributos singulares de sus héroes tocados por *Eros*.³ A los ojos del lector, el amante suele verse sacudido de forma imprevista por quien será su objeto de afecto, a pesar de que no siempre queda tan claro *cuáles* son las cualidades únicas del amado; ¿por qué este es irremplazable a ojos del amante? Puede que antes deba preguntarse si el amado es verdaderamente irremplazable según lo relatado en aquellos versos.

Aunque no suele pensarse en las matemáticas cuando de afectos se trata, lo cierto es que el relato amoroso se ve atravesado por algunos números que se repiten en las distintas tramas amorosas y trascienden las identidades de los propios personajes; dichos números pueden ser el *uno*, el *dos* y el tan conflictivo *tres*. Sin embargo, de entre estos números, en Occidente, el *uno* ha gozado de un privilegio notable, y el discurso amoroso sólo ha sido cómplice de este. El amado es considerado *único*, siendo esto paradigmático del romanticismo, mientras que el anhelo de los amantes es volverse *Uno* (Illouz, 2009; pp.28-29). Este discurso amoroso se remonta al mito del andrógino, en donde las mitades separadas de una unidad previa persiguen reunirse.

3. Por ejemplo, de acuerdo al propio Dante, autor de la *Divina Comedia*, él sólo se encontró con Beatrice dos veces en su vida, aunque es descrita como un alma virtuosa que lo empuja a renovar su fe. También es descrita como increíblemente bella, sin dar muchos detalles de sus rasgos particulares.

Esta primacía de la unidad en el amor no puede entenderse como un despliegue del orden natural de la experiencia afectiva. En su lugar, cabe preguntarse también qué sucede con la «triangulación» del deseo sobre la cual tantos relatos y poemas se asienta, y qué papel le corresponde al «dos» dentro de esa geometría del deseo.

Ante dichas interrogantes, se recurrirá al psicoanálisis de Lacan para resaltar las paradojas entre el deseo y la plenitud, así como a autoras feministas como Irigaray para explicar la problemática de pensar la afectividad desde la totalidad y privilegiar el *Uno*. Luego, se intentará sortear las limitaciones y problemas en la ontología de Irigaray recurriendo a los aportes del daoísmo y los agenciamientos de Deleuze y Guattari. Con ello, se espera mostrar el *dos* como figura geométrica que ayuda a repensar la afectividad alejada de las nociones reductivas de totalidad, plenitud, e individualidad.

1. Eros, falta y diferimiento

Hablar del deseo implica hablar de paradojas y laberintos inescapables, haciendo de este impulso algo tan avasallador como inaprensible y que, dependiendo del autor o pensador, es lo que inspira el amor. Este impulso ha sido representado tanto en el imaginario colectivo occidental como en el psicoanálisis como *Eros*.⁴ Eros parte de griego antiguo «Ἔρως», y era el nombre del dios que representa tanto el «deseo» como la «falta». Siendo algo usual en la literatura griega antigua, el nacimiento de este dios cuenta con diversas versiones, destacándose la versión del mito presentado por Platón en *El Banquete*: de acuerdo a Diotima, maestra de Sócrates, Eros es el hijo bastardo que la Riqueza tuvo con la Pobreza en la boda de Afrodita.

Jacques Lacan hace mención del anterior mito en el Seminario VIII sobre la transferencia (1961) para explicar su teoría psicoanalítica particular, la cual se ve impregnada por la concepción platónica del deseo. Para Freud, Eros representaba la lívido, la pulsión sexual y generadora que mueve a los sujetos a establecer unidades mayores que trasciendan los límites y confines de su existencia; por ende, es un impulso hacia la autoperpetuación. No obstante, Lacan resalta el factor del lenguaje en el desarrollo y expresión psicosexual; es decir, el deseo no puede reducirse a pulsiones libidinales biológicas, sino que se ve mediado por el orden de lo simbólico, de las imágenes y las fantasías que construyen un objeto parcial de deseo —*objet petit a*— que no puede ser fielmente representado, sino que se conjuga en el orden imaginario del *otro* (ego) (Lacan, 1987). El deseo, tal como Eros, se ve atravesado por la



Joseph Paelinck
Eros (detalle), 1820
óleo sobre tela
142,2 x 113 cm

4. Ver «Más allá del principio del placer» de Sigmund Freud.

necesidad, demanda, y la falta, donde el *significante* faltante es constitutivo del sujeto.

El deseo emerge de un objeto cuya falta genera un movimiento hacia afuera, pero este objeto no existe en el mundo empírico, de lo tangible, es decir, "el a, soporte del deseo en el fantasma, no es visible en lo que constituye para el hombre la imagen de su deseo" (Lacan, 2006; p. 51). En cambio, el *objet a* es una paradoja: "ese objeto paradójico, único, especificado, que llamamos objeto a" (Lacan, 1987; p. 276). El *objet a* es un «objeto» paradójico en su esencia debido a la relación entre su surgimiento y su pérdida. Žižek clarifica esto al decir que: "esta coincidencia de surgimiento y pérdida apunta, desde luego, a la paradoja fundamental del *objet petit a* de Lacan, que precisamente surge como algo que se ha perdido" (Žižek, 2011; p. 19). Lacan habla de la importancia de lo oculto a simple vista, algo que refiere Ronald Barthes en su comentado ensayo sobre el «striptease» en el libro de Mitologías. Pues "está fundado en una contradicción: desexualiza a la mujer en el mismo momento en que la desnuda" (Barthes, 1999; p. 82). Dicho de otra forma, "en ausencia de dialéctica, la dialéctica entre la ropa y la desnudez, el deseo se destruye junto con el potencial del placer" (Mathews, 2022).

Considerando lo anterior, no es de extrañar que los astutos compositores se interesasen más por conjugar y «jugar» con roles y expectativas sociales, así como con figuras que posibilitan la interacción (conflictiva o no) entre los distintos personajes. Al respecto, Lacan, según Schuster (2016), también destaca estos placeres del amor cortés por cuanto "pertenecen a la esfera del *foreplay*" (p. 137), tratándose de la tensión del *Vorlust* freudiano que "persiste en oposición al propósito del principio del placer". El propio Freud llegó a comentar que "se necesita de un obstáculo, y allí donde las resistencias naturales a la satisfacción no han sido suficientes, los hombres siempre han establecido normas convencionales para poder gozar del amor" (Freud, 2014).

Lo antes recalcado enfatiza aún más que el anhelo de plenitud es inherentemente una paradoja desde la perspectiva psicoanalítica: es un anhelo que se extingue o se derrite cuando se tiene en las manos. Esto es algo de lo que hablaba la ensayista y poeta Anne Carson. De acuerdo a la autora, Safo de Lesbos en uno de sus poemas pone de manifiesto que Eros es un verbo que fluye entre personajes que no se mueven y mantienen su posición triangular, un verbo que flota sobre el «ahora» y el «entonces», sobre la «distancia» y la «confusión» (Carson, 2015). La irrupción impide el acercamiento irrevocable, difiriéndolo a fin de que el movimiento del Eros perdure.

No obstante, lo inaprensible y contradictorio del deseo no es el único problema que se interpone a la plenitud, sino lo que implicaría a su vez su acometido, de acuerdo al pensamiento feminista y *queer*. En otras palabras, la *Unidad* como fin último no es ajeno a las construcciones y políticas del género.

2. La hegemonía del Uno

Luce Irigaray ha sido una pensadora que ha ofrecido grandes aportes al feminismo de la segunda ola, y estos aportes siguen haciendo eco en el presente. Irigaray destaca por ser lingüista y psicoanalista, siguiendo los pasos de Freud y Lacan, hasta que rompe con sus concepciones falogocentristas en su tesis de doctorado titulada como *Espéculo de la otra mujer* de 1974.

Si bien se trata de una feminista polémica al enfocarse en la diferencia sexual o la subjetividad sexuada,⁵ su análisis de las relaciones íntimas conlleva una crítica aguda a la noción de la plenitud y unidad como fin del deseo. El énfasis puesto sobre la diferencia sexual y la alteridad constituyen la base de una ética amorosa que contrasta con la dominación del *Uno*. Ontológicamente hablando, el *Uno* se relaciona con la hegemonía del significante universal disfrazado de «neutro gramatical». En este sentido, Irigaray rechaza la dialéctica hegeliana que implica una tensión y movilización hacia el Espíritu absoluto (que se constituye como el significante neutro universal), por cuanto este esquema conlleva que la identidad de cada término de la relación dependa de la identidad del otro término (Irigaray, 2007). Considerando lo anterior, la dialéctica amo-esclavo, vinculada a la lógica del reconocimiento, solo puede abrir paso a la dominación imperialista de lo masculino sobre lo femenino, dado el carácter patriarcal de las sociedades contemporáneas.

En consecuencia, la narrativa de la fusión de las dos mitades revela en su ontología el poder del significante «neutro», del «*nosotros*», pues esta unidad hegemónica subsume toda diferencia y alteridad bajo su conjugación. Es por ello que las relaciones heteronormativas han supuesto la supresión de la identidad de las mujeres, algo que comenta igualmente Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*. Irigaray denuncia que el modelo de la unidad o fusión en el amor implica la objetivación del ser amado; si el fin del deseo es la posesión (recordando que esta posesión es deseable mientras no se realice), el amado queda reducido a un objeto y, por ende, una extensión del «yo» que confiere ese reconocimiento narcisista.

5. Para saber más sobre la filosofía de la diferencia sexual de Irigaray, incluyendo sus críticas, ver Stone, A. (2006). *Luce Irigaray and the philosophy of Sexual difference*. Cambridge University Press.



Luce Irigaray
(Bélgica, 1930)

Según Irigaray, la pareja se apoya en proyecciones que no terminan de constituir un *dos*. Aunque lo femenino es representado como el «segundo sexo», por ende, el supuesto «dos» de la ecuación, Irigaray contesta “qué dos tan raro”; lo femenino ciertamente no es entendido como un uno, “sobre todo no una. Dejemos el *uno* para ellos. El privilegio, la dominación, el solipsismo del *uno*: también del sol” (Irigaray, 2009; p. 156). En cambio, lo femenino es ausencia y falta. Interpelando el falogocentrismo en el *mythos* del andrógino: si la diferencia sexual condensada en la pareja permite que *Dos* se conviertan en *Uno*, es porque el segundo uno de la ecuación (el término femenino) realmente no es uno, sino un *no uno*; es decir, algo que se proyecta como *cero*. La proyección de la otredad femenina como cero es necesaria para que el *Uno* hegemónico y antropofágico prevalezca (Brilmyer et al., 2019). Por ende, si se reformulara la pareja entendida como una ecuación, la ecuación resultante sería $1 + 1(0) = 1$.

Enlazando las objeciones antes tratadas, es decir, la importancia de la distancia y falta en el deseo, y el problema político del amor como fusión, parecen indicar que los anhelos de totalidad y plenitud no son solo una imposibilidad, sino que no son fines que deban perseguirse en primera instancia, pues supone reproducir una lógica propietarista donde el otro y su alteridad es subsumido bajo el yugo de la mismidad masculina. Sin embargo, en este artículo no se pretenderá rehusar de la pareja como estructura, sino que se tomará otra ruta. El esbozo sobre la metafísica de la totalidad y la unidad, tal como sus críticas, hasta el momento parecen enmarcarse dentro de la lógica del *Uno* (1), que representa la fusión de los amantes, y del *Tres* (3), que representa la triangularidad del deseo, su diferimiento e interrupción por un obstáculo o rival; sin embargo, conviene remontarse la interrogante del principio sobre «¿qué papel juega el “dos”?».

3. Dos y cero

En su crítica al posestructuralismo de Deleuze y Guattari, Irigaray señala que la red —rizoma— de la multiplicidad es una mera fachada del *Uno*, en tanto que lo relacional se antepone al punto de vista subjetivo, socavando el «límite relacional» que establece la lógica del dos sexuado o la diferencia sexual —entre el Yo y el Otro—, al asumir una posición neutra indiferenciada (Jones, 2011). Aunque Irigaray ha demostrado una gran agudeza en su pensamiento, la concepción de la autora sobre un «dos» (metafísico y concreto) que presume siempre una polaridad y *diferencia sexual* como punto de partida ha sido problematizado por autores posteriores. Esta concepción no sólo asume que los sexos o géneros están reducidos a dos, sino que es

condición necesaria que personas de distintos sexos entre en relación para que la diferencia sea constituida dentro de la relación. Como es de esperar, este planteamiento es criticado por implicar una naturalización de categorías rígidas de género, así como una reafirmación de la heterosexualidad universal, además de invisibilizar otras diferencias, como la racial (Candiotto y De Jaegher, 2021).

En este punto, habría que interrogar si es posible imaginar un concepto del «dos» que no dependa de una «complementariedad» o «dualidad» discursiva a priori. En otras palabras, ¿puede el «dos» anteponerse a una subjetividad o modo de ser? En el primer apartado sobre el *Eros* y el diferimiento, se habló sobre cómo las reglas y figuras geométricas que adquieren los encuentros amorosos parecen ser parte esencial de dichas tramas. Por ende, es factible pensar tanto lo relacional como lo subjetivo también en su despliegue a partir de estructuras o formas aritméticas y geométricas, aunque conviene no limitar el pensamiento matemático a Occidente.

Irigaray también destaca por haber discutido con seriedad sobre el pensamiento Oriental, y es posible encontrar en este otro modo de pensar el *dos* o la dualidad. Brilmyer et al. (2019) en su exposición sobre la ontología de la pareja intentan desvelar un «dos» que sea radicalmente *dos* y no se vea subsumido por el *Uno*, recurriendo a la idea del *yingyang*. Aquí, el *yinyang* están inexorablemente ligados al *Dao*, la idea inaprensible del origen del cosmos del que desprende toda realidad. El *yinyang*, según el *Daodejing* designa la interminable interrelación del ser (有 *you*), representado como uno [1] y el no ser (無 *wu*), representado como cero [0]. Dado que el *Dao* es un *yin* y un *yang*, sin ser el *Dao* el resultado de la suma de estos, la ecuación del *Dao* vendría a ser $1 + 1(0) \neq 1$.

De acuerdo a los autores, hay varias razones para que la ecuación del *Dao* sea $1 + 1(0) \neq 1$, la primera es que el *yin* y el *yang* deben estar presentes a la vez en su diferencia para que el *Dao* sea. La segunda razón, es que tanto el *yin* como el *yang* son en sí mismos *Dao*, pues lo refleja su similitud diferenciadora. Es más, el aura indescriptible que rodea al *yin* y al *yang* se debe a que son diferentes e iguales a la vez. Es por ello que los mismos operan de acuerdo a una relación que es mejor descrita como «*trans dualista*», evadiendo así de una noción esencialista y categórica de la diferencia.

El cero es un número que puede resultar relevante para pensar un dos que se quede como dos. En primer lugar, el cero [0] es el dígito que suele asociarse con la *Otredad* (Brilmyer et al., 2019). Es la cifra asociada a la «nada», al «no uno» y a no ser. Es por eso que, en el *Dao*, la negatividad del

cero precede a la subjetividad del *uno*. Lao Tse reafirma esto al decir que “el Dao engendra al uno. El uno engendra al dos. El dos engendra al tres. Y el tres engendra a las Diez Mil Cosas”. El *Dao* es cero y un uno, por lo que también es *dos*. El cero es a menudo representado en un término de la ecuación, pero matemáticamente también es potencialidad y vacío absoluto a la vez (xuanpin, 玄牝). Ahora, si el *Dao* puede ser un plano donde el yin (y) yang se actualizan a la vez, ¿no serían igualmente el resultado de una virtualidad reductiva y totalizante?

4. Máquinas y agenciamientos

Si bien sigue siendo innegable el problema de la diferencia sexual previa en la noción de *two-ness* en Irigaray, y que pensar lo concretamente social desde el «dos» resulta reductivo igualmente, la antes referida pareja de pensadores puede ofrecer una vía para no totalizar el dos: en *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari argumentan en contra de pensar los *agenciamientos maquínicos* desde una lógica de la medición, y en su lugar, desde la absoluta diferencia, ya que “un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”⁶ (Deleuze y Guattari, 2004; p. 14); es decir, las multiplicidades son siempre irreducibles en su composición. En este orden, ¿puede pensarse en lo dialógico como un tipo agenciamiento antes que en la expresión de lo binario? ¿Puede ser un agenciamiento que arroja unas diferencias y repeticiones indistintamente de los sujetos? Después de todo, “una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones [...]” (Ibidem).

Las multiplicidades, líneas y agenciamientos en el plano de inmanencia también pueden relacionarse al cero del *Dao*. Cuando se vislumbra una línea, se puede visualizar una distancia, un flujo, o algo que conecta; quizás se puedan visualizar dos puntos, pero ¿cuál sería «A» y cuál sería «B»? ¿Cuál es su trayectoria? El *yinyang*, más que dos puntos pueden ser una línea donde la distancia y la unidad se conjugan (*Dao*); una línea que excede las categorías de lo dual sin negarlo por entero (ergo, el fundamento de su *transdualidad*). Así como Deleuze enfatiza un «Otro» que es entendido como una multiplicidad estructural de posibilidades ajenas y que carece de rostro y nombre, el «Otro» del *yinyang* responde un término cambiante dentro de su lógica dialógica; el *yinyang* constantemente deviene *otro*.



Gilles Deleuze
(Francia, 1925-1995)

6. Para más relecturas de la diferencia sexual de Irigaray desde Deleuze y Guattari, se recomienda leer trabajos de Rosi Braidotti tales como *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*.

El cero evoca el espacio o el intermedio en la conjugación de las formas y de los afectos, pues como se desglosó en la primera sección, la distancia entre los amados es esencial para la propia existencia y continuidad del deseo en tanto que este se entienda como un movimiento hacia afuera (que viene siendo a su vez hacia dentro). La necesidad de un intermedio implica que la unidad no es solo una imposibilidad, sino que resulta indeseable en sí misma. Candiotta y De Jaegher (2021), apoyándose en Irigaray, describen el deseo como la necesidad de *saber más*, entendiendo que es imposible terminar de conocer a otra persona; el deseo es, en parte, conducente a un constante devenir: el deseo posibilita ciertas transformaciones. Pero, en lugar de vislumbrar el deseo de dos que deriva en un *tres*, conviene recordar que el *dos* ya parte del *cero* de la generación y la negatividad.

Desde un punto de vista de lo simbólico del lenguaje, remitiéndose de nuevo al estudio de la represión y la *jouissance* en Lacan, puede reinterpretarse el papel de la falta en el origen del deseo al restablecerse el papel de la negatividad generadora del *Dao* al ponerse la mirada el propio proceso dialógico como el sitio de esta experiencia afectiva. Si antes el postulado de que el deseo no surgiera a raíz del encuentro con un objeto reconocible parecía desmotivador, el concebir el deseo desde la misma interrelación fluida antes que subjetividades concisas y estables puede abrir puertas para pensar los bordes y números de las formas como un vacío-totalidad que es motor de ciertas formas de afectarse (Schuster, 2016; p. 137). En oposición a la lectura usual de Deleuze, no sería necesario positivizar la negatividad del vacío para la producción del deseo.

Asimismo, cuando la posibilidad de ser dos se visualiza como un modo de devenir sin remitirse a subjetividades fijas, puede evadirse el problema de reducir al Otro a un mero objeto de posesión o proyección, pues la estructura emerge de y a su vez es condición para el despliegue de procesos, experiencias e interacciones donde los términos participantes se afectan radical e interminablemente entre sí. Son las afectaciones y los procesos que interceden en la distancia y cercanía recíproca de un lugar común lo que en parte permite que los términos puedan tomarse de las manos. Al desdibujar la *conexión disyuntiva* entre los términos, los procesos y movimientos cesan, mientras que los propios términos se cancelan; el poseer y fundirse en la unidad solo puede significar volver a la quietud y vacío de la muerte definitiva.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (H. Schmucler, Trad.; 12.^a ed.). Madrid. Siglo XXI.
- Brilmyer, S.P., Trentin, F., & Xiang, Z. (2019). The Ontology of the Couple: Or, What Queer Theory Knows about Numbers. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Chicago. 25(2), 223-255.
- Candiotto, L., & De Jaegher, H. (2021). Love in-between. *The Journal of Ethics*. New York. 25(4), 501-524.
- Carson, A. (2015). *Eros dulce y amargo* (M. Rosenberg & S. López Medin, Trads.). Buenos Aires. Fiordo.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas* (J. V. Pérez, Trad.). Valencia. Pre-textos.
- Freud, S. (2014). *On the universal tendency to debasement in the sphere of love*. Redditch. Read Books Ltd.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (M. V. Rodil, Trad.; Primera edición). Buenos Aires. Katz Editores.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid. Ediciones AKAL.
- Jones, E. R. (2011). *Speaking at the limit: The ontology of Luce Irigaray's ethics, in dialogue with Lacan and Heidegger* (Tesis doctoral, Universidad de Oregon).
- Lacan, J. (1961). *La transferencia*. Seminario 8.
- Lacan, J. (1987). *El seminario de Jacques Lacan: Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona. Paidós Ibérica Ediciones SA.
- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan: Libro 10: La angustia* (E. Berenguer, Trad.). Buenos Aires. Editorial Paidós SAICF.
- Mathews, P. D. (2022). The Symbolism of Clothing: The Naked Truth About Jacques Lacan. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 23(4), 8.
- Schuster, A. (2016). *The trouble with pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*. Cambridge. MIT Press.
- Zizek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid. Ediciones AKAL.



Pintar de negro, alcanzar lo absoluto. La procesión apofática de Kazimir Malevich y Ad Reinhardt¹

Ad Reinhardt / *Pinturas negras* / 1953-1967 / fuente:noshowmuseum.com

Recibido: 25-06-2023
Aceptado: 20-08-2023

Brandon Chacón²
Investigador Independiente, Venezuela
brandonrchp@gmail.com

Resumen: La cima conceptual del desarrollo artístico de Kazimir Malévich (1879-1935) y Ad Reinhardt (1913-1967) se plasmó en el *Cuadrado Negro* del primero y en la serie de *Pinturas Negras* del segundo. Llegarán allí mediante un conjunto de reflexiones teóricas que los llevarían a sucesivas negaciones de su ascendiente pictórico hasta arribar a la que consideraron su ultimidad visual: pintar de negro. Tal vía negativa amasa el influjo del pensamiento y escritos de autores místicos de corte apofático de diferentes tiempos y geografías. Así, el propósito de esta investigación es transitar y articular las influencias místico-religiosas apofáticas con sus reflexiones propias y consecuencias pictóricas finales, entendiendo que su trayecto reflexivo y pictórico consistiría en anular la representación en sí, camino único de alcanzar lo absoluto.

Palabras clave: Negro; Apofático; Místico; Negación.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 20 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2413FMshyBU>

2. Sociólogo (UNELLEZ). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7235-9396>

Painting in black, reaching the absolute

The Apophatic Procession of Kazimir Malevich and Ad Reinhardt

Abstract: The conceptual peak of the artistic development of Kazimir Malevich (1879-1935) and Ad Reinhardt (1913-1967) was embodied in the Black Square of the former and in the series of Black Paintings of the latter. They would arrive there through a series of theoretical reflections that would lead them to successive negations of their pictorial ascendant until they arrived at what they considered their visual ultimacy: painting in black. Such a negative way amasses the influence of the thought and writings of mystical authors of apophatic cut from different times and geographies. Thus, the purpose of this research is to transit and articulate the mystic-religious apophatic influences with their own reflections and final pictorial consequences, understanding that his reflective and pictorial journey would consist of annulling representation itself, the only way to reach the absolute.

Keywords: Black; Apophatic; Mystic; Negation.

Breve incursión por los antecedentes pictóricos de Malévich y Reinhardt

Previo a exponer la relación de los dos pintores con sus influencias místicas, es pertinente saber sus antecedentes estilísticos. De dónde vienen dará unos destellos de continuidad y mayor sentido a su proceso que si saltamos de una vez a su parcial abandono.

Empezando por Malévich, su primer impacto artístico lo recibió de los iconos de los pueblos en los que vivió en su niñez debido a la itinerancia laboral de su padre. Éstos...

[...] miraban desde las paredes. Cada casa tenía al menos un icono, a veces hasta seis o diez. Eran el arte y la religión de los campesinos. Todos estaban pintados sobre tablas o lienzos caseros. El "icono de la zarza ardiente" mantenía el fuego alejado de la casa y la salud de los animales domésticos estaba en manos del "icono de San Jorge" (Souter, 2008, p. 19).

Cada pueblo tenía su propio estilo pictórico, el cual pasaba de generación en generación. Los pintores de iconos eran conocidos como *boh mazy* (en ucraniano, *boh* es Dios y *mazy* refiere a pintar sobre una superficie). La vida campestre de todas estas villas guardaba un encanto para Malévich, a diferencia del entorno fabril de las labores paternas.

Sus primeros estudios formales serían en Kiev como alumno del pintor realista Mykola Pymonenko (1862-1912) de quien no recibiría tanta influencia como del impresionista Oleksander Murashko (1815-1919). Más tarde, se muda a Moscú a estudiar bajo la dirección del también impresionista Fedor Rerberg (1865-1938) de 1905 a 1910. En todo este tiempo, Kazimir no dejará de ahondar en el estudio de los iconos. De 1909 a 1913 empezará a elaborar sus propias síntesis componiendo obras de carácter figurativo "basado en la solidez de los mejores lienzos de Cézanne, el simbolismo de Gauguin y la fluidez del trazo de Matisse". (Ibíd., p. 77). De este último tomará sus intereses fovistas.

Será en un viaje en 1912 de Moscú a San Petersburgo donde conocerá a un grupo de artistas (Mikhail Matiushin, Alexei Kruchenykh, Velimir Khlebnikov) imbuidos de futurismo que lo introducirán, entre otros, a la teosofía de Blavatsky y a los escritos de Ouspensky. Aquí comenzaría su viaje hacia el cubo-futurismo y a ir tensando la abstracción hasta sus límites. Tal vez sea *El afilador de cuchillos* (1913) la obra más emblemática y pionera de este lapso.

Malévich dejaría atrás su ascendente cubista y futurista al fundar el suprematismo, pues si bien el cubismo y el futurismo son corrientes que ya no copian la naturaleza y los objetos tal como son percibidos, aún sigue tomándolos como punto de partida. Mientras el cubismo *quiebra* el objeto para exponer sus múltiples perspectivas en el plano, logrando una tensión estática disonante de las formas respecto a su original, el futurismo dinamiza el objeto urbano, formándolo de energía y movimiento. Aquí la “la deformidad es el resultado de la lucha interna de la intuición dentro de la forma real” (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 37). Así, la deformación/desvanecimiento de la forma real “no sobrepasa los límites de la nada” (Ibíd.).

Por su parte, Reinhardt comienza con unas pinturas que usa técnicas formales del cubismo, siendo sus *collages* y otras obras ya bastante abstractos. Pasa por una rápida etapa donde mezcla el expresionismo con un espíritu surrealista, para luego acercarse al expresionismo abstracto prevaleciente en su entorno experimentando con “campos de color” característicos de este movimiento (véase Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, entre otros), que luego combina con un variado juego pictórico de figuras geométricas, especialmente rectángulos. Posteriormente simplifica sus composiciones geométricas, les da mayor definición y empieza a experimentar con las tonalidades de un mismo color (véase la “Serie Azul” y la “Serie Roja”). Más tarde se separa de los cánones del expresionismo estadounidense dado que:

[...] renunció a las asociaciones extraestéticas en favor de un enfoque purista. Reinhardt vacía sus pinturas de gestos deliberadamente, es decir, de los signos del proceso creativo del artista, de su presencia activa y su temperamento: también deshizo de diseños que evoquen relación, de formas dinámicas y orgánicas [...] y de los colores vivos y variados. Después de 1954, intentó sustraer todo color y línea usando escalas de grises, haciéndolos incoloros e indistinguibles. A medida que los tonos se acercaban, las líneas que los separaban se disolvían, volviendo tales divisiones casi imperceptibles. Tanto el dibujo como el color tendían a la invisibilidad, haciendo que el espectador se esfuerce para distinguirlas, pues lo que se mantiene perceptible a primera vista es un campo oscuro homogéneo. (Sandler, 1970, p. 230)



Kazimir Malévich
Ucrania, 1879- Rusia, 1935



Ad Reinhardt
New York, 1913-1967

A diferencia de Malévich, quien volvería a hacer pinturas no suprematistas luego de los emblemáticos *Cuadrado Negro* y el *Blanco sobre Blanco* (1918), Reinhardt morirá en medio de la indefinida elaboración de sus *Pinturas Negras*, a las cuales se dedicó de 1953 hasta su muerte en 1967, convencido de que la pintura moderna en general iba encaminada a una progresión negativa bajo una serie de sustracciones.

Vía de Malévich

Como se mencionó previamente, es en un viaje en 1912 a San Petersburgo donde Malévich se encuentra con un ambiente artístico alentado por corrientes místico-negativas:

La vanguardia rusa presenta el discurso apofático tanto en su sentido filosófico/teológico como en su poética de lo sagrado, cuando, al negar los cánones clásicos y llegar más allá del tiempo y el espacio, marcó el intento de "ver lo invisible" en las fórmulas del Vacío y la Nada de la geometría sagrada y el simbolismo de la teología mística (Sakhno, 2021, p. 4).

En Malévich, especialmente vía el pintor y compositor Mijaíl Matiushin, se produce un obcecamiento con la aproximación teosófica de Piotr Ouspensky (prosélito de la fundadora de la Sociedad Teosófica Helena Blavatsky) y su comprensión de la cuarta dimensión, originalmente teorizada por Charles Howard Hinton. Si bien había ciertas diferencias en la interpretación de la cuarta dimensión, había un núcleo unánime de que ésta era un espacio supra-sensorial infinito que invertía la concepción de lo que era real e irreal y lo que era lógico e ilógico (de allí derivaría también la teoría "transracionalista" de Kruchenykh y Khlebnikov, caracterizado por la noción de *zaum*) respecto a nuestra espacialidad tridimensional, la cual era considerada ilusoria, o al menos parcial.

Dice Ouspensky en su *Tertium Organum* que nuestra tridimensionalidad "no tiene y nunca ha tenido existencia real alguna, que fue una creación de nuestra fantasía, un fantasma, un espectro, un engaño, una ilusión óptica, lo que usted guste, pero no una realidad" (Ouspensky, citado en Sarriugarte, 2014, p. 411) al menos en sentido de realidad única, ya que en el mismo *Tertium* afirma que "la materia es una sección de *algo*; un imaginario y no existente algo. Pero eso, de lo que la materia es una sección, existe. Este es el *mundo cuatridimensional real*" (Ouspensky, citado en Henderson, 2018, pp. 66-67).

Con esta negación de la objetividad del mundo traspasada a una cuarta dimensión imperceptible e ilimitada, Malévich la deduce como una nada dotada

de impulsos creadores que es a su vez el ser verdadero (idea de resonancia budista), a la cual sólo el alma del artista preminente tendría el sentimiento (“bajo el Suprematismo entiendo la supremacía de la emoción pura en el arte creativo [...] porque el permanente y verdadero valor de la obra de arte [...] reside solamente en el sentimiento expresado”, dice Malévich), la intuición, la clarividencia y el don de alcanzar la conciencia de la cuarta dimensión para acceder a ella y revelarla, tal como creía su círculo vanguardista y como le fue transmitido por Ouspensky.³

En concordancia, Malévich viene a decirnos que “*como el humo, las cosas han desaparecido*; para ganar la nueva cultura artística, el arte se aproxima a la creación como un fin en sí mismo y como dominación sobre las formas de la naturaleza” (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 19). Para él, el artista es un verdadero creador al deshacerse de la naturaleza, y esto es posible cuando:

[...] liberamos todo nuestro arte de la materia vulgar y enseñamos nuestra consciencia a ver todo en la naturaleza no como formas y objetos reales, sino como masas materiales desde las que las formas han de ser hechas, las cuales no tienen nada en común con la naturaleza. (Ibíd., p. 25)

Crear desde la nada (la no-objetividad, le asignaría Malévich) mediante la intuición pura, emocional, es el propósito del suprematismo. Sólo la creación artística impulsada por el sentimiento puro puede invocar el *en sí misma* de ésta, sus “valores absolutos”. Malévich lo enfatiza al ratificar que “no puede ser recalcado tan a menudo que los absolutos y verdaderos valores emergen sólo de la creación artística subconsciente o superconsciente” (Malévich, 1957, p.100).

Si “todo lo que llamamos naturaleza, en el último análisis, es producto de la imaginación” (Ibíd., p. 20) y a la vez se le considera a la cuarta dimensión lo absoluto verdadero pero incognoscible⁴ a la que el humano no puede acceder tal vez con excepción de algunos artistas que tengan la capacidad



Kazimir Malévich
Cruz negra
1915, óleo sobre tela
79 x 79 cm

3. Para ampliar este punto de la excepcionalidad del artista y su concepción como una suerte de superhombre transvalorador de los cánones artísticos vía suprematismo, véase Gill, Ch. (2014). An urge to take off from the earth”: how Malévich embodies the role of ‘shamanic artist’ in his early career. North Street Review, 17, 53-62.

4. Escribe Ouspensky que espiritistas, ocultistas y teósofos usan varios sinónimos para referirse a la cuarta dimensión “como una especie de definición general de los fenómenos del mundo extra-físico [...] pero no explican lo que significa, y por lo que dicen solo puede entenderse que la principal propiedad que atribuyen a la cuarta dimensión es la de la ‘incognoscibilidad’” (Ouspensky, citado en Sarriugarte, 2014, p. 412).

perceptiva y espiritual para hacerlo... ¿cómo poder representar esta discordancia? ¿si niego la realidad de la naturaleza y la traspaso a algo que no puedo conocer –la no-objetividad–, cómo al menos *ilustrarla*?

“Sentí únicamente la noche dentro de mí y fue entonces que concebí al nuevo arte, la cual llamé Suprematismo” (Ibíd., p. 8).

En el año 1913, en mi desesperado intento de liberar el arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma cuadrada y exhibí una pintura que consistía en nada más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco [...]. No fue un 'cuadrado vacío' el que exhibí, sino más bien la sensación de no-objetividad (Ibíd., p. 68).

Que Malévich haya optado por este modo de representación (que sintetizará en la fórmula “*El cuadrado=sentimiento, el campo blanco=la nada más allá de este sentimiento*”) no es espontáneo. Tanto Hinton como Ouspensky piensan la cuarta dimensión como formas geométricas planas, libres de gravedad y libres en su movimiento que atravesaban un espacio bidimensional. Esto era una analogía imaginaria que implicaba que, si un ente tridimensional llegara a aparecer en el mundo bidimensional, un ser de este mundo sólo podría percibirlo de manera plana y no en su totalidad, puesto que su capacidad no alcanzaría la aprehensión de una dimensión superior. Así mismo sería si un ser tridimensional llegara a captar un ente cuatridimensional, lo “veríamos” parcialmente,⁵ como un signo, ya que nuestro espacio no nos deja ver más allá de estas tres dimensiones “ilusorias”.

Ahora bien, quien provee a Malévich las maneras de ilustrar estos pensamientos es el arquitecto estadounidense Claude Bragdon, quien, cuando traduce el *Tertium* con Nicholas Bessaraboff, da cuenta de la impresionante similitud de sus ideas. No obstante, aquel es un libro puramente filosófico. Es Bragdon quien, a su vez influenciado por Blavatsky, le da esta resolución pictórica. En su obra *A Primer for Higher Space (The Fourth Dimension)*, Bragdon la cita: “El mundo fenoménico recibe su culminación y reflejo del todo en el hombre. Por lo tanto, él es el cuadrado místico –en este aspecto metafísico–, el Tetraktys;⁶ y se convierte en un cubo en el plano creativo” (Bragdon, 1913, p. 59).

En dicho texto, Bragdon emplea al cuadrado como representación del hombre y su mundo fenoménico que mora en el cubo como el todo divino



Kazimir Malévich
*Cuadrado negro sobre
cuadrado blanco*
1915, óleo sobre tela
79,5 x 79,5 cm

5. A su manera, Carl Sagan da una explicación didáctica de tales percepciones dimensionales en https://www.youtube.com/watch?v=866a_tf5zBo

6. Véase la concepción del Tetraktys en el pitagorismo.

arquetípico, haciendo la misma operación analógica con la tercera y cuarta dimensión. Tal misticismo cuadriculado ha sido patrimonio allende la teosofía:

El cuadrado como figura asociada a lo místico llevaba siglos utilizándose. Conocido en la antigua China, la India y el mundo islámico, el cuadrado mágico es a la vez un procedimiento matemático de la imaginación arquitectónica y una proyección geomántica de lo divino. En la Edad media y el Renacimiento se relacionó con la geomancia. Este cuadrado mágico representó históricamente la figura andrógina, y fue usado para relacionar el cuerpo con el cosmos y el ambiente cósmico con el construido (Briones, 2018, p. 6).

Así elabora Malévich el *Cuadrado Negro* en 1915, arquetipo del Suprematismo. Ahora, es preciso retomar que su círculo vanguardista estaba en una onda de discursos apofáticos. Además, él nunca dejó de interesarse por los iconos rusos que habitaban las casas rurales de sus edades tempranas.⁷ De allí corre paralelo un pensamiento acerca de la divinidad con notables afinidades con Plotino y Dionisio el Areopagita que en buen grado asimila a propiedades de la cuarta dimensión. Su concepción de Dios sigue la misma metodología negativa que pretende, infructuosamente, alcanzar Su sentido mediante negaciones.

Dios no puede tener sentido para el humano, ya que al alcanzarlo como sentido último el humano no alcanza a Dios, puesto que para él hay un límite en Dios, o, para ser más preciso, antes de Dios está el límite de todos los sentidos. Más allá del límite está Dios en quien no hay sentido. Así, en última instancia, todos los sentidos humanos dirigidos a significar Dios estarán coronados por la carencia de sentido. Por consiguiente, *Dios es el no-sentido más que alguno. Su no-sentido debe ser visto como no-objetivo en el absoluto límite final. Alcanzar la ultimidad es llegar a lo no-objetivo.* (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 204), (Énfasis añadido).

Es claro que, en tanto el Suprematismo es la operación artística de traer figuras primarias (geométricas) para representar la sensación de la no-objetividad que a su vez es la verdadera realidad que “no puede ser concebida

7. Para nada es un detalle menor que en “La última exhibición futurista 0–10” (diciembre de 1915 a enero de 1916, Petrogrado) donde Malévich expone por primera vez el Cuadrado Negro, lo haya puesto en la esquina superior del lugar, sitio tradicionalmente reservado para los iconos rusos en los hogares (la así llamada “esquina roja”). Para una ilustración de esta tradición véase “El hombre enfermo” del pintor Vassily Maximov.

ni comprendida [...] y al mismo tiempo esa nada eterna existe” (Ibíd., p. 195)”;

éste termina siendo la simultaneidad análoga del pensamiento de Malévich acerca de lo divino:

Mi pensamiento ha llegado a Dios, como reposo o no-existencia, al lugar donde ya no hay ninguna forma de perfección. ¿Cuál es el objetivo de todas las formas de perfección? La perfección contiene el límite de la aproximación a la nada como reposo inactivo. Así es que Dios debe ser (Ibíd., p. 215).

En este sentido, empatizamos con Irina Sakhno cuando dice que “Dios aparece en la forma del Cuadrado Negro” (óp. cit., p. 5) y que “el mundo religioso, de acuerdo a Malévich, es el mundo del Absoluto incognoscible donde la unión con Dios es sólo posible mediante la negación de la materia y la objetividad” (Ibíd., p.9).

Vía de Reinhardt

El así llamado “dogma” de *arte-como-arte* de Reinhardt es un continuo de negaciones, una sucesión sustracciones fundamentales a la práctica artística que fue adquiriendo mediante apropiaciones intelectuales⁸ de raigambre apofático. Sencillamente, en diversos escritos, Reinhardt va despojando la realización pictórica de todas las cualidades posibles.

En *There is just one painting. Art-as-Art Dogma, Part XIII*, escribe:

Sólo hay una dirección, una medida, una ausencia de medida, una forma, una ausencia de forma, una formula, una ausencia de fórmula, una formulación. Sólo hay una imagen, una ausencia de imagen, un plano, una profundidad, una planitud, un color, una ausencia de color, una luz, un espacio, un tiempo, una ausencia de tiempo (Lippard, 1981, p. 186)

En *Art-as-Art*:

El único objetivo de los 50 años del arte abstracto es presentar al arte-como-arte y como nada más, para convertirlo en lo único que es, separándole y definiéndole más y más, haciéndolo más puro y vacío, más absoluto y exclusivo –no-objetivo, no-representacional, no-figurativo, sin-imagen, no-expresionista, no-subjetivo. La única manera de decir que es el arte abstracto o el arte-como-arte, es decir lo que no es (Harrison, Wood (eds.), 1992, p.806).

8. A diferencia de Malévich, cuyas principales inspiraciones fueron más locales y próximas a su entorno (iconos rusos, Blavatsky, Ouspensky y a través de ellos Pseudo-Dionisio, budismo, Eckhart...), Reinhardt fue un estudiante y profesor de arte neoyorquino que viajaba a los lugares que tenían para él un interés artístico. Su acercamiento a sus influencias es más intelectual y contemplativo que el de Malévich, más “a distancia”.

[...]

La historia de la pintura progresa desde el lienzo de una variedad de ideas con una variedad de temas y objetos, a una idea con una variedad de temas y objetos, a un tema con una variedad de objetos, a un objeto con una variedad de temas, luego de un objeto con un tema a un objeto sin ningún tema a un tema sin ningún objeto, luego a la idea de ningún objeto y ningún tema y ninguna variedad en absoluto (Ibíd., p. 808)

[...]

Sin líneas o imaginaciones, sin formas, composiciones o representaciones, sin visiones, sensaciones o impulsos, sin símbolos o signos o empastes, sin decoraciones o colorantes o imágenes, sin placeres ni dolores, sin accidentes o *ready-mades*, sin cosas, sin ideas, sin relaciones, sin atributos, sin cualidades (Ibíd., p. 809).

Así mismo, en sus *Doce reglas para una nueva academia* (Lippard, óp. cit., pp. 140-141), define la sustracción de algunas cualidades ya mencionadas arriba y agrega otras nombradas a continuación... nada de: texturas, pinceladas o caligrafía, esbozos o dibujos, diseños, espacios, movimiento.⁹

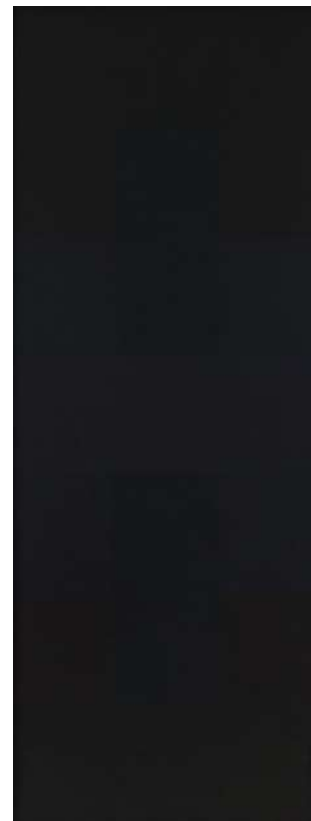
Al menos para alguien enterado de los fundamentos, ya se pueden percibir las afinidades con el Budismo Zen, el cual es una amalgama entre el taoísmo chino y el budismo *mahayana* indio. En el Tao Te Ching, Lao-Tsé nos dice que “El Tao que puede expresarse/no es el Tao permanente / El nombre que puede nombrarse/no es el nombre permanente” (Preciado Idoeta (ed.), 2006, p. 383), también “el gran cuadrado no tiene ángulos/la gran vasija tarda mucho en hacerse/el gran sonido raramente se oye / la gran imagen no tiene forma / el Tao, en su inmensidad, no se puede describir” (Ibíd., p. 423).

Cuando Reinhardt insiste en que *sólo hay una manera* de consumir el hecho pictórico nos remite al Dios/Uno que el hinduismo comparte a grandes rasgos con otras expresiones apofáticas y con el neoplatonismo, pues:

[...] lo Uno se convierte en Muchos, y el único Actor desempeña innumerables papeles. Al final vuelve a ser el mismo sólo para recomenzar el juego una vez más: el Uno muere convirtiéndose en Muchos, y los muchos mueren convirtiéndose en Uno (Watts, 1981, p. 53).

De nuevo vemos que *lo que es*, similar al *ens realissimum*, es lo uno no-caracterizable, indescriptible. Por eso Reinhardt nos pide una y otra vez hacernos de todo, en una de sus clases dice que “si quieres quedarte sin nada,

9. Importante acotar que tanto para Malévich como para Reinhardt toda esta nadería, negación y vacuidad no conserva un sentido nihilista. Para ellos, como para el budismo y el taoísmo, toda está *nada* tiene un impulso continuo creador infinito, una tabla rasa desde la cual empezar de cero, así como indica el *arjé* del hinduismo: El Brahmán (de la raíz *brih*, “crecer”) ese principio universal de espontaneidad creadora.



Ad Reinhardt
Pintura abstracta
1957, óleo sobre tela
274.3 x 101.5 cm

no puedes tener nada con qué empezar. Sólo puedes hacer algo retirando cosas” (Lippard, óp. cit., p. 168).

Para acabar con las afinidades conceptuales y seguir con la contribución específicamente pictórica de Asia (podríamos *cruzar negaciones* por muchas páginas más), bastaría ahora con exponer respectivamente, un fragmento del capítulo XIV del Tao Te Ching y otro del *Sutra del Corazón*:

<p>Lo miras y no lo ves, su nombre es lo Invisible. Lo escuchas y no lo oyes, su nombre es lo Inaudible. Lo tientas y no lo tocas, su nombre es lo Intangible. Los tres no se pueden concebir, y así se confunden y hacen uno.</p> <p>(Preciado Idoeta (ed.), óp. cit., p. 333)</p>	<p>Aquí en esta vaciedad no hay forma, ni percepción, ni nombre, ni concepto, ni conocimiento. Ningún ojo, oído, nariz, lengua, cuerpo o mente. Ninguna forma, sonido, olor, sabor, tacto u objetos.</p> <p>(citado en Smith, 1990, p.33)</p>
---	---

Ahora bien, las *Pinturas Negras*,¹⁰ cuyas medidas son de 5x5 pies (152.4 centímetros), están compuestas de tonos de negro mate apenas perceptibles que matizan el lienzo en un orden de celdas de 3x3, o bien, 9 cuadrículas, generando la sensación perceptiva de una cruz. Tales tonos Reinhardt los lograba agregándole trementina al negro y agitando el recipiente para diluirlo (pasado un tiempo, la parte densa quedaba abajo y la parte ligera y aceitosa quedaba arriba, que era con la que pintaba) y lograr las diferentes tonalidades. Así iba trabajando sobre cada cuadrícula a la luz natural hasta conseguir el matiz deseado. Aunque el método de preparación sea ligeramente distinto, éste es el mismo resultado del modo oriental al frotar barras de colores de tinta china en un recipiente con superficie plana para friccionar y cóncava para reposar la tinta, la cual se diluye en la cantidad de agua o trementina requerida para producir distintos tonos, brillos y densidades de negro u otro color.

Respecto a la forma cruciforme, Reinhardt tenía en sus notas personales una variedad de palabras inconexas que hacían referencia a ella (Smith, óp. cit., p. 35-36), en las que no se consigue asociación con algún sentido cristiano. Usualmente se toma como principal influencia conceptual de tal composición los *mándalas*,¹¹ los *yantras*, y los espejos TLV de la Dinastía

10. Pintó un total de 25 cuadros y se dedicaría exclusivamente a ellos a partir de 1957.

11. Para más señas, véase su cómic “A Portend of the Artist as a Yhung Mandala”.

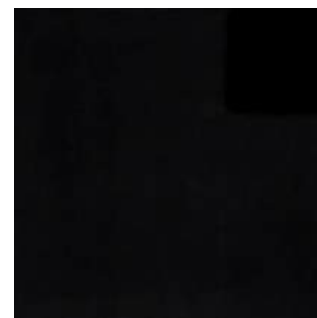
Han. No menos importante, otro elemento que impactó la praxis artística de Reinhardt fue la pintura paisajista china cuyo...

[...] secreto consiste en saber equilibrar la forma con el vacío y, sobre todo, en saber cuándo uno ha 'dicho' bastante. En efecto, el Zen no echa a perder la impresión estética ni el sacudón de *satori* mediante añadidos, explicaciones, reflexiones y comentarios adicionales. Además, la figura tan íntegramente relacionada a su espacio vacío da la sensación de un 'maravilloso Vacío desde el cual el suceso brota repentinamente' (Watts, óp. cit., 213)

Acostumbrado a la adjetivación precisa, de ellas escribiría que son “completas, autosuficientes, absolutas, racionales, perfectas, serenas, silenciosas, monumentales y universales... Algunas no tienen forma, luz, espacio ni tiempo, una 'nada equilibrada' sin explicaciones, ni significados, sin nada que señalar o precisar”. (Flam, s/f). Además, aprendería de la pintura zen la ligereza del trazo (al punto de que en las *Pinturas Negras* el trazo es imperceptible) y la parsimonia de la hechura (Reinhardt esperaría semanas para volver a pasar otra pincelada en un cuadro en la búsqueda de su pretendida articulación tonal). Por otra parte, reafirmaría la figura cuadrada, pues de inspiración china nace su declaración de que “el infinito es un cuadrado sin ángulos” (Ibíd.).

En síntesis, tanto para uno como para el otro (así como para Malévich), la idea es generar una sensación intuitiva directa, la cual sólo se alcanza con el minimalismo de formas totales y elementales como último límite representativo. De allí que en la noción de *hsiang* se entienda que “cuanto más abstractas y des-particularizadas son las formas pictóricas, más se aproximan a la forma verdadera”. El *satori*, la activación de sentimientos numinosos no se logra con una miríada recargada de recursos y técnicas pictóricas, sino con el minimalismo que la negación sugiere.

Volvemos así a la intuición apofática de que la ultimidad absoluta es una llegada imposible e inacabada a la que, para poder acercársele, hay que desprenderse de todo. De allí otro *continuum* simpático cuando en el *Chieh Tzu Yuan*¹² se lee que “donde la pintura ha alcanzado la divinidad hay un fin de la materia” y Reinhardt declara que “el fin siempre es el principio. El drama es intentar alcanzar instantáneamente el fin al que no se puede llegar” (Lippard, óp. cit., p. 180). Además, las pinturas, también llamadas las *Ultimate Paintings*,



Ad Reinhardt
Última pintura n° 19
1953-60, óleo sobre lienzo
109 x 109 cm

12. Manual de pintura publicado en China en 1679.

se pueden considerar una analogía representacional de la noción budista de *sunyata*.¹³

Para hablar de las *Pinturas Negras* en tanto experiencia numinosa acudiremos a la siguiente anécdota: Thomas Merton, el monje trapense, era íntimo amigo de Reinhardt.¹⁴ En julio de 1956, Merton le pide un cuadro para contemplar y meditar en su ermita de la Abadía de Nuestra Señora de Getsemaní en Lexington, Kentucky; en 1957 retoma la petición y Ad finalmente se la envía. Consiste en un lienzo pequeño hecho con su típica técnica de negros superpuestos donde se aprecia dos rectángulos en la parte superior e inferior central separados por una banda horizontal que atraviesa el cuadro por el centro, formando el aspecto cruciforme. Así expresaría el monje sus primeras impresiones:

Cruz casi invisible sobre fondo negro. Como si estuviera inmersa en la oscuridad e intentara salir de ella [...] tienes que esforzar la mirada para ver la cruz. Uno debe apartarse de todo lo demás y concentrarse en la imagen como si se mirara la noche a través de una ventana [...] Una "imagen" sin rasgos que acostumbre la mente de inmediato a la noche de la oración y que ayude a dejar de lado imágenes triviales e inútiles que se cuelan en la oración y la estropean (citado en Reed, 2015, p. 227).

Más, tarde, Merton le dirá a su amigo que su regalo es “de lo más religioso, devoto y latréutico” (Ibíd.). Pocos para describir las evocaciones místicas de las pinturas de Reinhardt como el monje trapense.

Consideraciones finales

En este texto nos hemos enfocando en las influencias apofáticos que incidieron en la *práctica pictórica* de los dos artistas, es decir, si bien recibieron influjo de otros autores místicos (por ejemplo, Jacob Boehme y Pseudo-Dionisio Areopagita respecto a Malévich y Meister Eckhart y San Juan de la Cruz para Reinhardt), de éstos se apropiarían de manera *conceptual*. Además, no es el propósito hacer una mera prolongación de citas afines.

Prácticamente todos los autores consultados afirman que Reinhardt siempre hizo silencio o negó la explícita influencia mística en sus pinturas e incluso negó su interés por tópicos religiosos. No obstante, en una entrevista tres años antes de su muerte, algo de esa actitud cede:

13. “Vacuidad que constituye la realidad última; sunyata no se ve como una negación de la existencia, sino más bien como la indiferenciación de la que surgen todas las entidades, distinciones y dualidades aparentes”. (Encyclopedia Britannica)

14. Se conjetura que Merton fue en gran parte o totalmente responsable del contacto de Reinhardt con el Budismo Zen y el misticismo cristiano.

Sé que puedo sonar religioso, tener una especie de fe en el arte o lo que sea que eso sea [...] pero en el minuto en que empiezas a hacerlo de manera positiva suena terrible [...] siempre he hablado negativamente de todos modos. Eso también suena religioso, el tipo negativo de enfoque teológico, donde nunca, especialmente en el ámbito hebreo e islámico, se precisaría a Dios; o en el minuto en que Le haces una cosa, no es Él o no es, o es una vulgarización (Phillips, 1964, p.17)

Por su parte, Malévich más bien exacerbaría la dimensión mística de su pensamiento, por lo que no queda ninguna duda respecto a tal ascendiente. Ambos estaban convencidos de haber alcanzado el extremo fin lógico de la forma y el arte abstracto en general. John Golding, respecto a Malévich, afirma que “el Cuadrado Negro era el lienzo más reductivista y de menos recursos formales que había sido producido hasta entonces” (Golding, 2004, p.60). Reinhardt, respecto a una de las exposiciones de sus pinturas escribe que “estas exposiciones han sido consideradas las exposiciones de pintura más 'extremas' jamás mostradas [...] la pintura abstracta 'más abstracta' de nuestro tiempo” (citando en Smith, óp. cit., p. 40). Al menos curioso también es que, con un lenguaje de clara reminiscencia malévichtiana,¹⁵ concebía sus *Pinturas Negras* como “iconos sin iconografía, imagen, símbolo, signo del arte” (citado en Corris, 2008, p. 165).

Visto lo visto, ahora podemos comprender que esta suerte de procesión negativa es *el análogo visual del proceso apofático literario*. Veamos.

El discurso apofático, muy esquemáticamente, opera así: caracterizar o adjetivar con rasgos sumamente abstractos y elementales al ente absoluto e incognoscible que generalmente se asocia a Dios, a lo divino; para luego dar cuenta que todo rasgo, referencia o significante pertenece a este mundo y que nada puede nombrar a cabalidad al absoluto trascendente que sin embargo contiene, arropa y está en el todo inmanente.

Cuando Lao-Tsé dice que “El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente”¹⁶ o Meister Eckhart escribe que “cuando alguien conoce algo en Dios y le pone un nombre, esto no es Dios. Dios se halla por encima de [los] nombres y de [la] naturaleza” (Eckhart, 2013, p. 661), *lo que hacen es afirmar para negar la afirmación y así sucesivamente* dada su total incognoscibilidad. Es como si yo, en una conversación conmigo mismo, digo “Dios es amor”, pero



Ad Reinhardt
Pintura abstracta
1966, gouache / papel
22,6 x 11,7 cm

15. Aunque se pueda intuir con cierta obviedad, creo pertinente explicitar que Malévich fue una de las influencias directamente pictóricas de Reinhardt.

16. Aquí da luz de otra de las tantas paradojas del discurso apofático el de inmutabilidad-mutabilidad

al darme cuenta de su absoluta trascendencia, incognoscibilidad y totalidad (Dios *no puede ser sólo amor*, no puede tener sólo un rasgo particular) doy cuenta que “Dios no es amor” y así sucesivamente. En tal plano lógico-discursivo esta dialéctica es insoluble, por lo que el lenguaje (medio ontológico del sentido) *colapsa*, se *rompe*, y por lo que al final de toda la progresión (que es en lo que toda esta mística culmina) lo que queda es el *silencio*, la “*oscuridad*”, el “*desierto*”.

Análogamente, llevándolo a la representación visual, se comprende que ninguna composición pictórica logra captar a lo divino último, por lo que el estiramiento máximo de esta lógica es recurrir a las formas más abstractas y puras posibles (generalmente asociado con lo geométrico) ya que *la forma en sí*, análogo al *lenguaje en sí*, vendría siendo el medio ontológico de la percepción, por lo que Malévich y Reinhardt no pueden deshacerse de ella por más que lo pretendan, ya que no es posible.

En esta *coincidentia oppositorum* de querer negar la forma prescindiendo de ella, pero a la vez acudirle necesariamente para representar lo absoluto trascendente e incognoscible, tal lógica dialéctica *colapsa*, y en su desfallecimiento, como especie de última puesta, se deja como un cuadro de color negro. Así se “alcanza” lo absoluto.

Referencias

- Andersen, T. (ed.). (1968). K.S. Malevich. *Essays on Art 1915-1928 Vol. I*. Ringkøbing: Borgen.
- Bragdon, C. (1913). *A primer of Higher Space*. Rochester: Manas Press.
- Briones Álvarez, T. (2018). *Claude Bragdon: el arquitecto de la cuarta dimensión*. Trabajo Fin de Grado, E.T.S. Arquitectura (UPM). Archivo Digital de la Universidad Politécnica de Madrid.
- Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books
- Eckhart, M. (2013). *Tratados y sermones*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Flam, J. (s/f). *Ad Reinhardt's Black Paintings, the Void, and Chinese Painting*. The Brooklyn Rail. https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-spirituality/ad-reinhardts-black-paintings-the-void-and-chinese-painting.
- Golding, J. (2004). *Caminos a lo absoluto*. Madrid: Turner. Fondo de Cultura Económica.

- Harrison Ch., Wood, P. (1992). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Henderson, L. (2018). "Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later". In *Celebrating Suprematism. Leiden, The Netherlands: Brill*. doi: https://doi.org/10.1163/9789004384989_005.
- Lippard, L. (1981). *Ad Reinhardt*. New York: Abrams.
- Malévich, K. (1957). *The Non-Objective World. The Manifesto of Suprematism*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- Phillips, H. (1964). Oral history interview with Ad Reinhardt. *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ad-reinhardt-12891>.
- Preciado Idoeta, I. (ed.). (2006). *Tao Te Ching*. Madrid: Trotta.
- Reed, A. (2015). Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *Religion and the Arts*, 19(3), 214-229. doi: <https://doi.org/10.1163/15685292-01903002>.
- Sakhno, I. (2021). Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism. *Religions*, 12(7), 542. <https://doi.org/10.3390/rel12070542>.
- Sandler, I. (1970). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row
- Sarriugarte Gómez, Í. (2014). P.D. Ouspenski y su influencia teórica en la obra suprematista de Kazimir Malévich. *Laboratorio de Arte*, (26), 395-417. <https://doi.org/10.12795/LA.2014.i26.20>.
- Smith, W. (1990). Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic. *Smithsonian Studies in American Art*, 4(3-4), 23-45. https://doi.org/10.1086/smitstudamerart.4.3_4.3109014.
- Souter, G. (2008). *Malevich. Journey to Infinity*. New York: Parkstone Press.
- Watts, A. (1981). *El camino del Zen*. San José: Arneo.



ARTE CONTEMPORÁNEO y TRANSESPECIES¹

Hacia una configuración de
mundos simpoiética y andrógina

Kate Clark / Pray / 2012 / piel de antílope, materiales mixtos / 36 x 33 x 17 pulgadas

Recibido: 10-07-2023
Aceptado: 18-08-2023

Annie Vásquez Ramírez²

Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela
Grupo de investigación Bordes, Venezuela
avevilly@gmail.com

Resumen: Se parte de una revisión de términos que incluyen la androginia vista desde un esquema de aberración, como plantea Jean Libis, donde existe una correlación entre lo andrógino y lo teratológico para entender qué es lo transespecie como transgresión, transición de seres humanos que se identifican con otras especies, convirtiéndose en representaciones de alteridad y otredad. Abordando lo transespecie dentro del imaginario artístico, se revisan seis propuestas de arte corporal donde lo transespecie tiene marcada identificación con animales y con cyborgs y el trabajo de tres artistas: Crystal Morey, Patricia Piccinini y Kate Clark, quienes dentro de un lenguaje contemporáneo proponen híbrides que subvierten la noción de andrógino referida a lo monstruoso. Lo anterior se conecta con la propuesta de Donna Haraway como marco teórico que busca desafiar la concepción binaria de género para una construcción de mundos simpoiética y andrógina en el que las diferentes especies y géneros se relacionen de manera simbiótica para abrir espacio a la diversidad y la fluidez en las identidades de género.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Andrógino; Transespecie: Simpoiesis; Híbrido; Bicho; Monstruo.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=leCUyzGTCQY.

2. Annie Vásquez (Ave). Artista plástica, Poeta y Diseñadora; Licenciada en Pedagogía Alternativa, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Venezuela. Licenciada en Educación mención Artes plásticas. UNEARTE. Mérida, Venezuela. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4119-5874>

CONTEMPORARY ART AND TRANSSPECIES

Toward a sympoietic and androgynous configuration of worlds

Abstract: This article begins with a review of terms that include androgyny, viewed from a perspective of aberration, as proposed by Jean Libis. This article focuses on a correlation between androgyny and teratology, in order to understand transspecies as a transgression, a transition of human beings who identify with other species, becoming representations of alterity and otherness. Addressing transspecies within the artistic imagination, this article reviews six body art proposals where transspecies are strongly identified with animals and cyborgs, as well as the work of three artists: Crystal Morey, Patricia Piccinini, and Kate Clark. These artists, within a contemporary language, propose hybrids that subvert the notion of androgyny as referring to the monstrous. The above connects with Donna Haraway's proposal as a theoretical framework that seeks to challenge the binary conception of gender for a sympoietic and androgynous world-building in which different species and genders interact symbiotically, opening up space for diversity and fluidity in gender identities.

Keywords: Contemporary art; Androgynous; Transspecies: Sympoiesis; Hybrid; Bug; Monster.

*Creatures kissing in the rain
Shapeless in the dark again
In the hanging garden change the past
In the hanging garden wearing furs and masks
The Cure. The Hanging Garden*

Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, (...) numerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto.

—¿Qué me ha ocurrido?

Gregorio miró hacia la ventana; estaba nublado, y sobre el cinc del alféizar repiqueteaban las gotas de lluvia, lo que le hizo sentir una gran melancolía.

Bueno —pensó—;

¿y si siguiese durmiendo un rato y me olvidase de todas estas locuras?

Franz Kafka, La metamorfosis

El cuento *La metamorfosis* [1915] de Franz Kafka nos habla de un cambio, una transición de un ser humano a un animal. Al inicio dice que cuando amaneció, el protagonista de la historia estaba convertido en un “monstruoso” insecto; además de la palabra monstruoso, que refiere específicamente a la animalidad del insecto, al “bicho”, resaltamos dos frases; la primera relata que miró hacia la ventana, el cielo estaba nublado, empezó a llover y sintió melancolía, lo cual puede ser visto como ese deseo de volver a ser lo que era antes de la transformación física que ha sufrido, esa nostalgia de una naturaleza humana perdida; la

segunda es cuando se pregunta qué pasaría si olvidase todas esas locuras e intentara adaptarse a su nueva vida, lo cual se puede relacionar además con la propuesta planteada por el Seminario Bordes para su XIV edición, que consiste en revisar y dialogar sobre el tema del andrógino, ya que quizá sería una locura no hacerlo en esta época y en estos contextos.

Haciendo un arqueo de términos que se vinculan en este ensayo, con la androginia³ empezamos revisando algunas nociones como: Andrógino, que etimológicamente viene del latín *androgynus*, y del griego, *anér*, *andrós* “varón” y *γυνή gyné* “mujer”. El diccionario de la lengua española lo refiere como adjetivo, dicho de una persona de rasgos externos que no se corresponden definidamente con los propios de su “sexo”.

Transespecies, es una palabra compuesta o un término híbrido entre trans y especie. Trans, prefijo latino que significa “del otro lado”, que atraviesa, que cruza, sobrepasa de un lugar a otro, tiene que ver con transformación. También lo trans es referido por el *Glosario de la diversidad sexual* (2016), de *género y características sexuales* como término paraguas utilizado para describir diferentes variantes de transgresión / transición / reafirmación de la identidad y/o expresiones de género. Especie del latín *species*, que en taxonomía se denomina a la unidad básica de clasificación biológica, donde una especie es un conjunto de organismos o poblaciones naturales capaces de entrecruzarse y producir descendencia fértil, aunque —en principio— no con miembros de poblaciones pertenecientes a otras especies.

Transespecie entonces, involucra a hombres y mujeres que no se identifican como humanos, sino como una especie animal, sienten que están atrapados en cuerpos que no les pertenecen, convirtiéndose en representaciones de alteridad y otredad. También “el transespecismo engloba a todo aquel individuo que no se identifica como humano, sino con otra especie animal, real o mitológica, como lobos, dragones o incluso cyborgs” (Llamas, 2019). Para esta investigación nos interesa ver lo transespecie dentro del imaginario artístico, haciendo una lectura de particularidades, singularidades de seres que representan una alteridad de otra especie; sin entender lo transespecie como especismo⁴, cuya transformación puede ser vista como teatralización inserta en una realidad mediática, o quizá una moda.

3. J. Libis acota que el término “hermafrodita” sustituirá al de “androginia” a pesar de que las etimologías son muy diferentes y serán vistos como sinónimos o como palabras intercambiables. Cada vocablo funde términos opuestos en una terminología híbrida que nos enfrenta a un escándalo ontológico ya que tejen deseos de una transgresión de lo que viene dado a priori como límite.

4. Discriminación, consideración o trato desfavorable injustificado hacia individuos de cierta especie, o especismo antropocéntrico, discriminación de los animales por el ser humano por considerarlos especies inferiores a él

Para explicar estas acciones, haremos cual Gregorio Samsa un intento de adaptación a estas propuestas “fuera de lo normal” e inexplicables para muchos, ya que algunos de los artistas que se han dedicado a representar una alteridad con otra especie animal o cyborgs, como algunos de los aquí reseñados, han ignorado su radical transformación física y mental, emprendiendo una vida normal, haciendo que los que estén a su lado y en su contexto, llámese familia o sociedad, también hayan sufrido una transformación para aceptar a dichos seres que no se identifican como humanos.

En un acercamiento a estas nociones podremos entender lo que Jean Libis (2001) plantea sobre la teriantropía, que remite a cualquier transformación de un ser humano en otro animal, ya sea de manera completa o parcial, así como la transformación inversa en un contexto mitológico o espiritual, caso del licántropo que es un híbrido entre hombre y lobo. En los estudios culturales, mitológicos o antropológicos, el teriomorfismo nos refiere a un personaje que comparte rasgos humanos con rasgos de otros animales; ejemplo de ello son los dioses egipcios que, aunque tienen cuerpo humano, poseen cabeza de animal.

Monstruo: Es lo que combina lo imposible y lo prohibido según el filósofo francés Michel Foucault, de igual manera el filósofo español Paul Beatriz Preciado nos dice que monstruo es aquel que vive en transición.

El término simpoiesis de *sún*, "juntos" y *poiēsis*, "creación, producción" acuñado en 1998 por M. Beth Dempster. Nos habla de “hacer-con”. Para Donna Haraway (2019), bióloga, zoóloga y filósofa estadounidense, la simbiogénesis genera tipos novedosos de organización, no solo nuevos bichos. Abre la paleta y el paladar a un vivir colaborativo posible.

Bicho: del latín *bestius* “animal”. Animal pequeño, especialmente un insecto. Despectivamente animal (ser orgánico). Bicho raro: Persona que se sale de lo común por su comportamiento.

Otherkin u otrotipos: son una subcultura de personas que se identifican como parcial o totalmente no humanos. Los *otherkin* se reúnen principalmente en espacios en línea, discuten los orígenes y parámetros de esta identificación y tratan de dar sentido a sus extraordinarias experiencias.

En referencia a lo transespecie dentro del imaginario artístico, los artistas corporales serán descritos aquí como casos de androginia, los cuales en nuestro contexto pueden ser vistos como aberraciones dentro de la “normalidad”; así lo explica Jean Libis:

La androginia y la teratología no mantienen simples relaciones de causa a efecto o viceversa; simplemente son correlatos frecuentes de los estados primordiales, de manera que la androginia no se conjuga necesariamente con un esquema de perfección, sino que se articula sobre un esquema de aberración. (2001, p. 170)

El hombre gato, Dennis Avner (1958-2012), fue un informático estadounidense, se hizo varias modificaciones en su cuerpo debido a que fue criado en una comunidad de indígenas nativos norteamericanos, los cuales creían en los tótems y para él su tótem era un felino; se hizo tatuajes con patrones o manchas similares a las que encontramos en la piel de un tigre o un felino. Avner se cortó el labio superior para tener el labio hendido, se limó todos los dientes y las uñas, se amplió y puso puntiagudas las orejas, se aplanó la nariz, utilizó durante un tiempo lentes de contacto que semejaban los ojos de un gato, se realizó perforaciones en la parte del bigote y la barba donde colocaba bigotes sintéticos largos como los de los gatos; también se puso una cola robótica y su alimentación consistía en gatarina.

El hombre loro, Ted Richards (1959), de nacionalidad británica, además de vivir rodeado de loros y guacamayas, se hizo tatuajes de plumas en la cara y en el cuerpo, al igual que se pintó el cabello de colores semejantes al plumaje de estos animales. Richards se mutiló las orejas para dejar solamente los orificios, ya que los loros y guacamayas no tienen orejas, sino oquedades; se entintó los ojos, se inyectó la lengua para engrosarla; planea mutilarse la nariz y la boca para implantarse un pico.

El hombre lagarto, Erik Sprague (1972), artista estadounidense, se tatuó el cuerpo con patrones semejantes a escamas de la piel de reptiles, se incrustó prótesis en la frente, se limó los dientes y se hizo una cirugía en la lengua para tener lengua bífida.

El alien asexual, Vinny Ohh (1993), modelo estadounidense, se hizo más de un centenar de operaciones en la frente, cejas y labios para rellenarlos y moldearlos, se hizo rinoplastias y se inyectó tinta negra en la parte blanca de los ojos. Vinny planea mutilarse los genitales y pezones, ya que cree que los extraterrestres son asexuados.



Dennis Avner
El hombre gato
Fotografía:
x.com/SeriousStrange



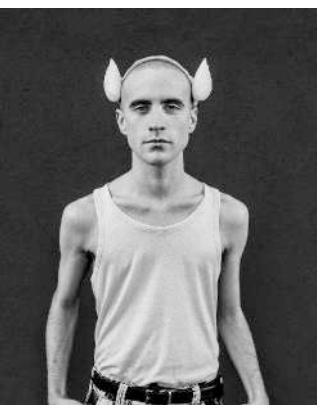
Ted Richards
El hombre loro
Fotografía:
<http://politicalhat.com>



Erik Sprague
El hombre lagarto
Fotografía:
www.tattoodo.com/



Vinny Ohh
"el extraterrestre asexual"
Fuente: www.closermag.fr



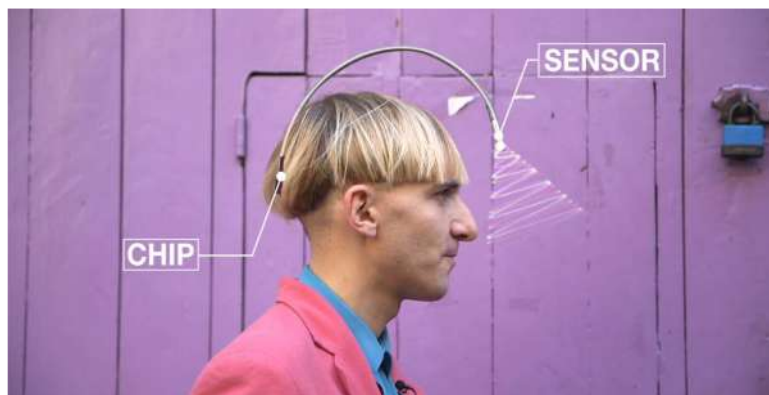
Manel De Aguas

Fotografía:

<https://galio.cl/2022/12/13/ser-humano-es-obsoleto-el-futuro-es-transespecie/>

Manel De Aguas (1996), artista cyborg transespecie español que se insertó dos aletas sensoriales en la cabeza⁵ que le sirven de antenas meteorológicas, con las cuales él siente y predice los cambios climáticos, como cuándo va a hacer frío o cuándo va a hacer calor, y puede saber cuál es la presión atmosférica, la humedad y la altitud.

Neil Harbisson (1982), artista cyborg transespecie británico-español, nació con un problema visual llamado acromatopsia que no le permite ver o percibir los colores; solo puede ver en escala de grises. Así que, al ser privado del color y a partir del estudio de los sistemas de rastreo de comida a través de antenas utilizados por los insectos o de orientación sonar utilizado por los tiburones, en 2004 desarrolla un *software* y *hardware*, haciéndose implantar a través de un procedimiento quirúrgico una antena, que sería el primero de los cuatro implantes que lleva actualmente en su cráneo, con los cuales percibe rayos UV, infrarrojos, escucha colores y tiene conexión a internet *vía bluetooth*. Incluso está conectado a satélites y recibe frecuencias desde el espacio directamente hasta su cabeza en forma de vibración, al igual que imágenes, películas, música e incluso llamadas telefónicas. Es la primera persona en el mundo, reconocida como cibernético por un gobierno y con documentos de identificación que muestran su foto con la antena, ya que para él esta no es un objeto externo injertado en su cuerpo, sino que es un órgano que hace parte de su cuerpo, de todos sus órganos.



Neil Harbisson

Foto: www.bbc.com/

La postura feminista de Donna Haraway; nos refiere en su *Manifiesto para cyborgs* (1995), que en la cultura científica existen tres rupturas limítrofes. La primera es la frontera entre lo humano y lo animal, donde ni el lenguaje; ni los comportamientos sociales, entre otros, logran establecer la separación

5. La operación fue realizada en Tokio en enero de 2020 debido a que los centros médicos españoles se negaron a hacerla. En palabras de Manel de Aguas, la normalización de las cirugías transespecie es un tema por el que se tiene que abogar pues “es difícil encontrar a profesionales que quieran hacerlas”. <https://www.eluniversal.com.mx/techbit/artista-se-implanta-aletas-en-la-cabeza-para-sentir-cambios-en-el-clima/>

entre ellos de manera contundente; la segunda es la frontera entre animales-humanos y máquinas; y la tercera —que se desprende de la segunda— es la frontera entre lo físico y lo no físico. Para Haraway, muchas personas ya no sienten tales separaciones basadas en determinismos biológicos o tecnológicos; ejemplo de ello son los movimientos pro defensa de los derechos de los animales, de igual manera se sabe que muchas ramas de la cultura feminista hablan del placer de conectar lo humano con otras criaturas vivientes:

El *cyborg* aparece mitificado precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. Lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los *cyborgs* señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros. La bestialidad ha alcanzado un nuevo rango en este ciclo de cambios de pareja. (1995, p. 257)

Libis señala que los rasgos híbridos típicos de la mitología, seres mitad humano, mitad animal, han sido resaltados en un imaginario que hemos venido construyendo desde la antigüedad y que estos seres se han visto como “monstruos”; es allí donde descubrimos ejemplos de correlación entre la androginia y un elemento teratológico, en el seno del discurso mítico, “tal es el caso de la esfinge, leonina en sus orígenes egipcios, pero dotada frecuentemente de rostro femenino en el arte griego arcaico” (2001, p.171), o cuando en un mito malí encontramos que “el primer herrero es un albino, mitad hombre, mitad mujer, que se presenta en forma de mono rojo de larga cola” (ibid).

Nos interesa también revisar otras propuestas de arte contemporáneo que trabajan la temática del andrógino y que, dentro de la categoría planteada por Libis, están dotadas de una morfología “aberrante”. De esa manera conseguimos la obra de tres mujeres artistas cuyo repertorio incluye personajes híbridos creados por una amalgama de formas que nos llevan a ver y entender lo andrógino, lo monstruoso, lo transgresor como algo fascinante, que, lejos de mostrar un aspecto repugnante, trastoca lo perverso y escandaloso de esas transformaciones a través de la representación artística de seres que son a su vez otros seres, cuerpos compartidos, híbridos entre humanos, animales, plantas, objetos.

Crystal Morey, (1983). Artista plástica norteamericana que trabaja sus piezas figurativas modeladas en porcelana con una estética que evoca al arte clásico; tal vez por eso sus obras no nos producen repulsión, sino más bien nos parecen algo muy hermoso.

Vemos que los híbridos humano-animal-vegetal de Morey nos hablan de dar otra oportunidad a especies que corren peligro de extinción, de crear empatía por los más vulnerables antes que sea demasiado tarde, de ofrecerles una oportunidad a esas vidas que han sido maltratadas por los seres humanos y el acelerado proceso de industrialización que hemos llevado a cabo, mostrándonos otra cara más esperanzadora donde se abre la posibilidad de un ambiente sostenible, siempre y cuando seamos más cuidadosos, más respetuosos en el trato que le propiciemos, ya que, como sus piezas cerámicas nos muestran, el ambiente es algo frágil y delicado.

En su obra titulada *Venus en las olas - Aumento del nivel del mar en el Edén*, hacemos la relación de esa imagen de la Venus con aquella figura paleolítica o de la prehistoria que es un símbolo; ella toma esa Venus, ahora transespecie entre mujer y águila, y la pone en el Edén, pero aferrada al árbol de la vida, con una mirada aguda que la lleva a entender un nuevo Edén donde las aguas están subiendo por el calentamiento global y la contaminación, donde a nuestras espaldas, abajo y rodeándonos, está la basura que hemos echado al mar.



Crystal Morey
*Venus en las olas - Aumento
del nivel del mar en el Edén*
2019 / modelado – porcelana
42 x 23 x 19 cm
foto: www.crystallmorey.com

En la escultura *Nueva simbiosis, dos caminos*, vemos un ser bicéfalo, un ser que comparte rasgos humanos con rasgos animales; en este caso se hibridizan mujer y ciervo, lo que nos recuerda al teriomorfismo o la teriantropía de algunos seres mitológicos, donde conseguimos esa androginia, esa conjunción humano-animal, híbridos de mujer-pezuña conocida como sirena, hombre-caballo conocido como centauro, y así también hombre-halcón, hombre-cocodrilo, hombre-leopardo, hombre-hiena, hombre-tiburón, hombre-lobo, entre otros.

Su transespecie *Ciervo mula – antesis exuberante* nos entrega un híbrido múltiple entre animal, humano y vegetal, donde las flores están en su plenitud en espera de reproducción, recordándonos el florecimiento multiespecies del que habla Haraway, abierto a generar parentescos raros, de la misma manera que lo percibimos en *Paradigma vulnerable de la maravillosa grulla blanca* y *Halcón peregrino con simbiosis de moluscos de la costa del pacífico*.



Crystal Morey: (Izquierda) *Nueva simbiosis- dos caminos* / 2017 / modelado - porcelana / 30 x 23 x 15 cm / (derecha) *Ciervo mula – antesis exuberante* / 2018 / 33 x 23 x 20 cm
fotos tomadas de: crystalmorey.com

Morey (s/f) en su declaración de artista expresa:

Encuentro interés en capturar las conexiones que todos compartimos en el mundo natural que nos rodea. Impulsada por problemas ambientales contemporáneos e inspirada por la historia del arte, quiero iluminar las historias de hoy, mientras continúo con un lenguaje visual

del pasado. Demostrando que todos estamos vinculados a través de la tierra y el tiempo, dependientes unos de otros para la salud a largo plazo de nuestro planeta. Desde la Revolución Industrial, la expansión humana y el consumo de recursos ha crecido, lo que ha llevado a muchas criaturas a vivir dentro de ecosistemas estresados. A través del cambio climático y la pérdida de hábitat, nos encontramos afectando el bienestar de las plantas, los animales y las tierras salvajes que nos rodean. Me interesa cómo nosotros, como humanos, entendemos situaciones tan difíciles, encontramos soluciones y seguimos avanzando. (Morey, online)

Estas líneas nos remiten a la propuesta de Haraway de aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en la tierra dañada, donde requerimos generar parentescos raros, porque nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas. Devenimos-con de manera recíproca, o no devenimos en absoluto.



Crystal Morey: (Izquierda) *Paradigma vulnerable de la maravillosa grulla blanca* / 2017 / modelado - porcelana / 22 x 19 x 13 cm
(derecha) *Halcón peregrino con simbiosis de moluscos de la costa del pacífico* / 2017 / 22 x 10 x 8 cm / fotos tomadas de: crystallmorey.com

Patricia Piccinini, (1965). Artista australiana en cuyas obras encontramos una combinación de lo tecnológico con la genética, donde sus esculturas hiperrealistas y grotescas son a la vez tiernas y generan cuestionamientos bioéticos, permeando la frontera entre lo natural y lo artificial.

Sus propuestas transespecies, quizá situadas dentro de lo monstruoso, en las que podemos encontrar cruzamientos entre lo natural y lo artificial de la biotecnología, nos llevan a descubrir que nuestra realidad corre en paralelo con avances tecnológicos que muchas veces ignoramos; ejemplo de ellos son los cambios, mutaciones, híbrides; logradas a través de la manipulación genética, la clonación y la reproducción asistida, modificaciones que solo se llevan a cabo en quirófanos o en laboratorios y con consecuencias impredecibles.

La joven familia (2002), obra con la que Piccinini representó a su país en la 50a. Bienal de Venecia nos muestra una criatura transgénica, híbrido humano-animal, que yace amamantando a sus crías. Quizá su posición, ojos y piel nos remiten a los seres humanos, pero de igual manera se acerca a lo animal; vemos sus manos y pies de primate, su frente y hocico de búfalo, sus orejas de bovino o de *basset hound* y es que este “bicho raro” salido de algún bestiario biotecnológico nos pone a pensar en la propuesta de Haraway, en construir una nueva familia con combinaciones inesperadas, creando parentescos raros, donde nos encontremos en la otredad.



Patricia Piccinini / *La joven familia* / 2002 / Silicona, fibra de vidrio, cabello humano y madera contrachapada / 85.1 x 149.9 x 120 cm
foto tomada de: <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-young-family>

Caitlyn Burford nos remite a una entrevista que le hicieran a Piccinini donde resalta que sus obras desafían radicalmente las distinciones entre el cuerpo "normal" y el "anormal". Utiliza criaturas que normalmente se entenderían como cuerpos monstruosos, grotescos o antinaturales y las sitúa en espacios normales:

Piccinini describe su trabajo como un comentario sobre el rápido crecimiento de la tecnología y sus consecuencias, intencionales o no. En sus propias palabras, su obra "sigue la frontera cada vez más permeable entre lo artificial y lo natural". Muchos lo ven como una advertencia sobre el futuro no muy lejano y las posibles consecuencias de la tecnología y la evolución. Piccinini afirma que sus esculturas no son ni futuristas ni cautelosas. Más bien, la artista afirma que le encanta cuando la gente se da cuenta de que su trabajo es en realidad sobre la actualidad. La representación de las criaturas no es un futuro de ciencia ficción, sino una imagen material de lo que sucede ahora. Si bien se pueden imaginar sus esculturas específicas, la evolución de los seres humanos y la influencia de la tecnología en el desarrollo humano está ocurriendo, ya estamos comenzando a cuestionar la esencia de la humanidad y a romper las distinciones entre humanos y criaturas, normales y anormales (2014, online).

Esto tiene que ver con los chthónicos, que según Donna Haraway son monstruos en el buen sentido del término, "seres que demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra" (2019, p.20).



Patricia Piccinini / *Propenso* (detalle) / 2011 / Silicona, piel de zorro, piel de zarigüeya salvaje de Nueva Zelanda / 23 x 60 x 60 cm. / Foto: Graham Baring

Kate Clark (1972). Las esculturas andróginas de esta artista norteamericana se muestran plenas de híbridesces humano-animal. Trabajadas desde lo conceptual y a través del uso de la taxidermia como técnica, nos plantean metáforas, mitos que cuestionan la dualidad de la narrativa occidental, combinando lo propio con lo exótico, lo masculino con lo femenino, el poder con la fragilidad, lo bueno con lo malo, contrastes que no dejan de recordarnos que hay otras posibilidades representadas en esas transespecies que muestran animales, algunos en peligro de extinción, que nos miran con ojos humanos, y que como esos pequeños alfileres que utiliza Clark para sostener la piel a los rostros humanoides de sus piezas, nos punzan transgrediendo nuestras nociones de identidad siempre vistas desde la superioridad humana propia del especismo antropocéntrico.

Mónica Ramírez Montagut (s/f), nos dice sobre la obra y la técnica empleada por Clark para resolver el transespecismo de sus piezas:

Utiliza la taxidermia, un arte centenario, para esculpir rostros humanoides sobre formas bestiales. Sus esculturas híbridas resultan familiares y extrañas a la vez, sus esculturas híbridas son a la vez familiares pero extrañas, insinuando similitudes primarias que vinculan el reino animal y examinan el lugar de los humanos dentro del mundo natural. La fuerte presencia de sus esculturas también evoca irónicamente una especie de ausencia, haciendo que las figuras sean distantes y misteriosas. Clark señala: "Parecen estar mirando al espectador, pero su mirada va más allá". No obstante, las formas de Clark nos confrontan directamente, alentando y desafiando nuestra voluntad de aceptar la diferencia. Trabajando a menudo con modelos vivos y utilizando arcilla polimérica, Clark crea rostros realistas para sus figuras y luego aplica secciones de piel rasurada para hacer coincidir la piel del animal con la fascia humana, lo que facilita la transformación entre especies (2016, online).



Kate Clark
Ella consigue lo que quiere
 2013
 Piel de cebra, espuma, arcilla,
 ojos de goma, hilo, alfileres
 76 x 91 x 56 cm
 foto tomada de:
www.kateclark.com



Kate Clark / *Ceremonia* / 2011

Piel de antílope gemsbok, cuernos, espuma, arcilla, ojos de goma, hilo / 304 x 304 x 182 cm
foto tomada de: www.kateclark.com

Según se desprende de la tesis de *Seguir con el problema* Donna Haraway advierte que uno de los mayores desafíos que afrontan los seres sobre la Tierra en estos tiempos perturbadores, confusos y problemáticos debe ser generar parientes en líneas de conexión ingeniosas como una práctica de aprender a vivir y morir bien de manera recíproca en un presente denso; para lo cual se requiere que aprendamos a estar verdaderamente presentes: “como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados” (2019, p. 20), preguntándonos siempre qué debemos cortar y qué enlazar “para que los florecimientos multiespecies sobre la tierra (incluidos humanos y alteridades-no-humanas en parentesco) tengan una oportunidad” (ibid).

Uno de los aspectos más significativos de la propuesta de Haraway expresado en su libro *Seguir con el problema* es que requerimos “urgentemente” generar parentescos raros, es decir que “nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente” (2019, p. 24).



Mariposa, máscara,
Guerrero, México,
62 x 72,5 x 12,5 cm

Fotografía: Jim Clifford.

En el ámbito de la fabulación especulativa Haraway, apuesta por generar parentescos raros con las Historias de Camille. Niñas y Niños del Compost donde germina una alianza simbiótica entre una niña humana y las mariposas monarca a lo largo de las migraciones de estos insectos, creando líneas que enlazan socialidades y materialidades cruciales para vivir y morir con bichos al límite de la desaparición con el fin de que puedan continuar existiendo.

En la siguiente transcripción de *Historias de Camille. Niñas y Niños del Compost*⁶ podemos apreciar esas líneas de conexión ingeniosas que propician el florecimiento multiespecies:

Tan pronto como propusimos el nombre de Camille, nos dimos cuenta de que teníamos en nuestros brazos a un bebé escurridizo que no quería saber nada de los géneros convencionales ni del excepcionalismo humano. Era un bebé nacido para la simpoiesis, para hacer-con y devenir-con una nidada variopinta de otros terráqueos (...). Las niñas y niños del compost sabían que no podían engañarse pensando que empezarían desde cero. Era precisamente la perspectiva contraria lo que les movía: se preguntaron y respondieron a la pregunta de cómo vivir en ruinas aún habitadas, junto con los fantasmas y los vivos (...). El núcleo central de la educación de cada nuevo bebé es aprender a vivir en simbiosis para criar al animal simbiote, y a todos los otros seres que requiera el simbiote (2019, pp. 210-214).

La propuesta ecofeminista de Donna Haraway busca desafiar la concepción binaria de género y superar las divisiones entre géneros y especies para una construcción de mundos simpoiética y andrógina en el que las diferentes especies y géneros se relacionen de manera simbiótica, en colectivo, y así abrir espacio para la diversidad y la fluidez en las identidades de género. Algunos aspectos significativos de este planteamiento incluyen:

Superación de dicotomías tradicionales que resaltan y contraponen nociones como naturaleza/cultura, humano/animal, hombre/mujer, organismo/máquina. Busca equilibrar estas diferencias y promover una perspectiva más inclusiva por una recuperación posible en alianzas multiespecies.

6. Este relato fue el producto de un taller de escritura de CF realizado en 2013 por la bióloga, filósofa e investigadora Donna Haraway en conjunto con el cineasta Fabrizio Terranova y la psicóloga, filósofa y etóloga Vinciane Despret. Aparece publicado por primera vez en el capítulo 8 del libro *Seguir con el problema*.

Desafío a las jerarquías o estructuras de poder-dominación entre géneros y especies, donde propone una visión de mundo andrógina, teniendo en cuenta los puntos de vista y vivencias de las distintas especies para eliminar relaciones e historias de inequidad y opresión, de manera que se den posibilidades a la diferencia desde una mirada no antropocéntrica.

Intraacción e interdependencia o dependencia recíproca, plantea una visión del mundo en la que las diversas especies y géneros se relacionen de manera colaborativa, contribuyendo a la creación de un mundo común con responsabilidad, un volvernós capaces en pro de la continuidad en la tierra.

A manera de conclusión

La androginia vista como “aberración”, según lo planteado por Jean Libis propone una correlación entre lo andrógino y lo teratológico que permite entender lo transespecie como transgresión o transición de seres humanos identificados con otras especies, los cuales se convierten en representaciones de alteridad y otredad. Lo transespecie dentro del imaginario artístico contemporáneo tiene marcada identificación con lo animal y lo cyborg; también son muy marcadas las híbrides que subvierten la noción de andrógino referida a lo monstruoso. Lo anterior se conecta con la propuesta de Donna Haraway que busca desafiar la concepción binaria de género para una construcción de mundos simpoiética y andrógina en el que las diferentes especies y géneros se relacionan de manera simbiótica para abrir espacio a la diversidad y la fluidez en las identidades de género, superando las divisiones entre géneros y especies.

Referencias

- AA.VV. (2016). *Glosario de la diversidad sexual, de género y características sexuales*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. Ciudad de México, México
- Burford, C. (2014). *El movimiento empático: el espíritu de lo carnavalesco*. Patricia Piccinini. Medium. Consultado en: <https://medium.com/manor-house-art-culture-and-criticism/fb7e8ca561e1>
- Clark, K. Consultado en: www.kateclark.com
- DeAgua, M. Consultado en: <https://maneldeaguas.wixsite.com/cyborgdiary>
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

- García, F. (2011). *Nace una fundación dedicada a convertir humanos en ciborgs*. La Vanguardia. Diario Español. Consultado en: www.lavanguardia.com/vida/20110301/54121537968/nace-una-fundacion-dedicada-a-converter-humanos-en-ciborgs.html
- Gato acechador. (Dennis Avner). BBC. Reino Unido. Consultado en: [/www.bbc.co.uk/science/humanbody/mind/articles/disorders/gallery/gallery_case2](http://www.bbc.co.uk/science/humanbody/mind/articles/disorders/gallery/gallery_case2)
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción Helen Torres. Editorial Consonn. España.
- Kafka, F. (2019 [1915]). *La metamorfosis*. Colección Redes de Tinta. Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe. Argentina.
- Libis, J. (2001). *El mito del andrógino*. Ediciones Siruela. Madrid, España.
- Llamas, I. (2019). *Transespecismo. Cuando no perteneces a tu especie. The queer guru*. Consultado en; www.thequeerguru.com/transespecismo-otra-especie/
- Morey, C. Consultado en: www.crystallmorey.com/
- Preciado, P. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Editorial Anagrama. Barcelona. España.
- Ramírez, M. (2016). *Kate Clark: Presencia misteriosa*. Newcomb College Institute. En: <https://newcombartmuseum.tulane.edu/portfolio-item/kate-clark>
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Sprague, E. *El hombre lagarto*. En: sites.google.com/view/thelizardman/home
- Ted Richards. *El loro humano*. Consultado en: qhubocali.com/asi-paso/ted-el-loro-humano/
- Vinny Ohh. *100 operaciones y 50.000 euros para convertirse en un alien "asexuado"*. En: www.elmundo.es/f5/comparte/2017/03/03/58b94aa322601d12098b459a.html



Antropoceno, arte ambiental y narrativas impuras¹

Fósil de botella plástica generado con IA / fuente: zonerai.com/es/image-creator

Recibido: 15-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Otto Rosales Cárdenas²
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela
Grupo de investigación Bordes
ottorosca@gmail.com

Resumen: En este texto se exponen líneas de trabajo reflexivas en torno al sujeto moderno, que sigue su curso sinuoso, serpenteante y frágil. El tema del Antropoceno, el arte en el medio ambiente intervenido y alterado, nos lleva a unas narrativas impuras, mezclando métodos y estrategias para abordar tal armazón teórico. Seguiré algunos autores e ideas esperando interesarlos en el camino pantanoso de la sociología-antropología narrativa. El texto explora como una civilización construye desde una manera extractiva su modelo de producción para ir reduciendo la vida social a un mero y despiadado consumo de sus bienes, dejando a un sujeto progresivamente abandona el placer de la vida al no poder resolver las múltiples actividades que le dislocan su modo de producir en armonía con la naturaleza. El antropoceno es una nueva categoría reflexiva, nos acerca dicho dilema donde el arte de vivir a plenitud se va diluyendo, en provecho del modelo de predatorio de civilización.

Palabras claves: Antropoceno; arte ambiental; narrativas.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zU4sH-hnniU>

2. Doctor en Ciencias Humanas (ULA), Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Antropólogo y Sociólogo (UCV). Profesor titular de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8109-8182>

Anthropocene, environmental art and impure narratives

Abstract: This text presents lines of reflective work regarding the modern subject, which follows its sinuous, serpentine, and fragile course. The theme of the Anthropocene, art in the intervened and altered environment, leads us to impure narratives, mixing methods and strategies to address this theoretical framework. I will follow some authors and ideas, hoping to interest you in the swampy path of narrative sociology-anthropology. The text explores how a civilization constructs its production model from an extractive perspective, gradually reducing social life to a mere and ruthless consumption of its goods, leaving a subject who progressively abandons the pleasure of life, unable to resolve the multiple activities that dislocate their way of producing in harmony with nature. The Anthropocene is a new reflective category; it brings us closer to this dilemma where the art of living fully is being diluted, in favor of the predatory model of civilization.

Keywords: Anthropocene; environmental art; narratives.

El antropoceno es un marco innovador que facilita pensar de otra manera las relaciones entre humanidad y naturaleza. Su premisa fundamental es que la acción humana es inherentemente transformadora y que la influencia antropogénica sobre el medio ambiente lleva produciéndose milenios. Varios investigadores desde distintas disciplinas, se han interesado en mostrar cuán actual es el tema en cuestión. Sin embargo, vamos a seguir con cierto interés las reflexiones de una escritora e investigadora argentina Mari Stella Svampa (2018), para precisar aún más la ruta expositiva.

Para Svampa, el antropoceno instala la idea de umbral, frente a problemáticas ya evidentes como el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad, con un concepto de Paul Crutzen y Eugene Stoermer del año 2000, los discursos científicos de geólogos, ecólogos, climatólogos, historiadores, artistas y críticos de arte entre otros, los cuales evidencian que estamos asistiendo a grandes cambios de origen antrópico o antropogénico a escala planetaria, y ponen en peligro la vida del planeta. Se halla ligada directamente a las dinámicas de acumulación del capital y a modelos de desarrollo dominante cuyo carácter insustituible ya no puede ser ocultado.

Más aun, para esta investigadora, es desde el neoextractivismo, como concepto complejo, que podemos ir pensando cómo ha evolucionado en esta parte del mundo globalizado, y leer en sus complejidades y diferentes niveles las múltiples crisis que recorren las sociedades contemporáneas.

El neoextractivismo recorre la memoria larga del continente y sus luchas, define un modo de apropiación de la naturaleza, un patrón de acumulación colonial, asociada al nacimiento del capitalismo moderno. ¿Dónde insertar el arte como acto vital en el desarrollo de cada individuo? Y su disfrute o goce en la sociedad moderna. ¿Sirve para algo el arte ambiental en la actual crisis civilizatoria? ¿O es un simple juego retórico?

Aquí también vamos a rozar algunas ideas para ir descendiendo nuestra propuesta en el seminario Bordes. El antropoceno en la situación actual de guerras, pandemias y deterioro ambiental producto del uso intenso y abusivo de la naturaleza y su industria tecno militar, es casi una bella y destructiva realidad. Basura, contaminación sónica son en la actualidad problemas poco resueltos en la sociedad de consumo masivo de plásticos, y otros derivados del material fósil y con poca probabilidad a sustituir con otras energías alternas como el viento o el sol.

Abro un paréntesis e invito a pensar con Donna Haraway (2022), investigadora emérita de la Universidad de California, en su obra novedosa y rebelde, en torno a la posibilidad de un antropoceno, una especie que va cambiando y también debe cambiar su manera a nombrarse, proponiendo llamarlo *Chthuluceno* y construir otras formas de relación y de parentesco, una simpoiesis, hacer con otros, nuevas relaciones entre las especies. Es a partir de nuevos diálogos entre la biología, el arte y el activismo como intersección de los hechos científicos, la ciencia ficción y la especulación fabulada.

Pero Haraway va más allá, explorando el mundo actual atravesado por la tecno ciencia, primordialmente desarrollada en torno a la informática, la telemática y la biotecnología. Estamos en un nuevo orden global de información, en donde, en principio, se produce una exclusión masiva de personas de los grandes flujos de información y, además, se cree que estos constituyen hoy una fuente de desarrollo. Así mismo, esta investigadora nos alerta sobre la tecno ciencia que se vuelve tecnobiopoder desplegándose por la ciencia y la tecnología como una implosión de lo técnico, lo orgánico, lo político, lo económico, lo onírico, y textual, que se evidencian en las entidades y practicas semióticas materiales de la tecno ciencia de finales del siglo XX.

El *Chthuluceno* se niega dejar de soñar de otra manera las formas de imposición creadas por un sistema voraz que evoluciona siempre hacia forma de individualización productiva. Pero tozudo y rebelde visualiza un futuro más vivible para humanos y otras creaturas en un planeta dañado pero que se niega a ser asesinado...

La Venezuela de hoy tiene una larga trayectoria como sociedad que vive de la extracción de sus materias primas. Pedro Cunill Grau (2011), lo refiere así. A partir de la década de 1530 y hasta comienzos de los años setenta, lo mismo que en otras comarcas americanas, sobrevino un proceso de reacomodo en la elaboración y destino de los textiles de algodón, desencadenado por la presión del mercado interno e incluso para la exportación interamericana. Se logró utilizar el algodón autónomo de Tierra



Donna Haraway
(EE. UU. 1944)



Pedro Cunill Grau
(Chile, 1935- Venezuela, 2023)

firme de una manera e intensidad poco usuales en Europa, gestándose en esta etapa formativa y otros sitios la primera protoindustria colonial textil.

En esa lista desfilan el oro, los cueros, las perlas, el café y llegamos hasta el petróleo. En la última etapa donde estamos insertos con una economía extractiva que se mueve en la dinámica de la oferta y la demanda de los precios y los beneficios que da una industria de alta tecnología de extracción del oro negro. ¿Volvamos a las preguntas ejes de estas notas: ¿cómo se muestra ese sujeto inserto en esa economía, cómo se mueve en su consumo y qué síntomas muestra en su vida cotidiana?

El sujeto moderno en esta zona de alto consumo de energías y su uso intensivo diario está en una nueva deriva existencial.

La sociedad de consumo ofreció al ser humano el imaginario de ser autónomo, libre e independiente, con capacidad para elegir y competir, lo que derivó en las fracturas de los significantes sociales. Este es el origen de un espejismo que no ha permitido al hombre articularse con la cultura y sus múltiples estilos, derivando en un acoso existencial como sujeto dialógico.

Es decir, un sujeto moderno que juega en forma de dialogo festivo con su cuerpo en relación con la idealización de la cultura. Un sujeto que, en ese vaivén, dialoga con el mundo y el mundo dialoga con él, haciendo de la razón y la afectividad un constructo social al tiempo que potencia su individualidad creadora. Sin embargo, el discurso del capital fue relegando y homogeneizando los modos de gozar que se expresaron en la satisfacción, permitiendo un goce mínimo y estandarizado en la llamada economía mundo. Una economía mundo, un mercado del capital que lo conecta con un plus de goce nunca satisfecho, mostrándose en el cuerpo como Eros, mito narrado que en esta cultura del mercado se metamorfosea en un narcisismo de exhibición, en procura de la explotación del deseo.

Es un sujeto en la modernidad que vive como un objeto sobre el cual se puede construir un canon ideal de consumo, un camino hacia la perfección, es el constante candidato al goce de la belleza como sensación particular y de efecto embriagador, una belleza que necesita maquillarse de la que no se puede prescindir y por tanto hay que mostrarla como una oferta en el mercado.

La cultura de la modernidad y la del sujeto en ella, dando traspiés, tumbos y recaídas de Sísifo, se manifiesta de diversas maneras. Al dejar pasar la vida cotidiana por el cedazo de los medios masivos, la intimidad, lo sagrado, pasan a un segundo plano. Todo lo íntimo y secreto del sujeto es invadido por la espectacularidad de la cultura. El sujeto viviente tiende a mostrarse como una



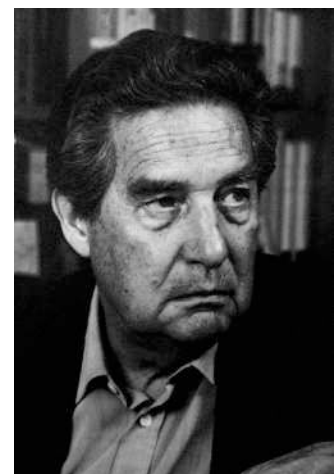
Mujer bella
generada por IA
www.seaart.ai

vedette, su imagen se modela como una banalidad, construida para cumplir el rol a ser visto y vivido como una ficha más del mercado simbólico de la mercancía.

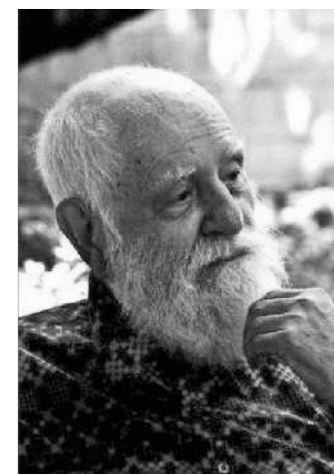
Dos aportes para la discusión vienen de la voz de dos poetas agudos. Octavio Paz (1999) dice: La modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización. La razón es simple, todas las otras civilizaciones postulan imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea de tiempo. Y sigue Paz, con su reflexión, la vacuidad budista, el ser sin accidentes ni atributos del hindú, el tiempo cíclico del griego, el chino y el azteca, o el pasado arquetípico del primitivo, son concepciones que no tienen relación con nuestra idea de tiempo. La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible, agotado ese tiempo o como dice el poeta se cierran las puertas del futuro, reinará un presente eterno. Octavio Paz afina la pupila. En el tiempo finito de la historia, en el ahora, el hombre se juega su vida eterna. Es claro que la idea de la modernidad solo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible, es claro así mismo, que solo podía nacer como una crítica de la modernidad cristiana.

La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y ser, razón y revelación, se muestran como realmente insolubles. A la inversa de lo que ocurrió en el islam, entre nosotros la razón crece a expensas de la divinidad. Dios es lo Uno, no tolera la alteridad y la heterogeneidad sino como pecados de no ser, la razón tiene la tendencia a separarse de ella misma, cada vez que se examina, se escinde, cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma. La razón aspira a unidad, pero, a diferencia de la divinidad, no reposa en ella ni se identifica en ella. Y cierro con esta bella y larga cita, La trinidad, que es una evidencia divina, resulta un misterio impenetrable para la razón. Si la unidad reflexiona, se vuelve otra, se ve a sí misma como alteridad. Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse.

Es un sujeto y cuerpo que danza y repica desde una diferencia ante el tiempo y el espacio de su cultura radicalmente otra a la impuesta por Occidente. Para J.M. Briceño Guerrero (2007) es desde el cuerpo y su corporeidad donde nos diferenciamos con las otras culturas en Occidente, porque es desde su radical corporeidad y sus símbolos donde nos podemos ir asumiendo una diferencia con la cultura del Amo e ir superando esa antigua dicotomía entre esclavos y amos del señor conquistador. Más aun, es desde un discurso donde no sea solo palabras las que emboban nuestras mentes ante la



Octavio Paz
(México, 1914-1998)



J.M. Briceño Guerrero
(Venezuela, 1929-2014)

cultura moderna de occidente, sino que el mismo discurso se vuelve una forma de movernos rápidamente por aquí y por allá dentro de los espacios de nuestro cultivo como etnias diferentes, que busca la convergencia en lo otro...

Con una nueva exploración discursiva del arte y su expresión casi hostil como sujeto migrante en este lado de la modernidad, se atreve a cambiar y proponer todo nuevo como un dios caído a la intemperie, solo, y mutante ante las calamidades de las nuevas realidades en el mundo de los sentidos abiertos ante el arte de vivir de otra manera.

En este seminario Bordes, estas ideas en torno al Antropoceno y su nueva realidad polémica en la modernidad, o su impacto en las nuevas miradas del arte de ambiente, donde la basura atómica es un peligro que se vive a diario, o nuevos métodos para abordar estas huellas teóricas germinan en nuevas lecturas en un sujeto que se va desmarcando en nuevas relaciones dialógicas, que pasan por el ecocidio del planeta, las nuevas pandemias, las nuevas o rancias maneras autoritarias en el biopoder, muestran una modernidad sospechosa de regresarnos a una edad media de piedra. Pasamos de vivir del edén celestial y aterrizamos en una nueva pesadilla de la modernidad terrenal. Como en una película de ciencia ficción los nuevos habitantes terrenales estamos bajo la lupa del terror atómico. Una película de terror que en las clases dirigentes parece importar poco y donde nos queda asumir una nueva ética del cuidado de sí, ante la destrucción masiva y sistemática de la intimidad del sujeto moderno...

Bibliografía

Briceño, J.M. (2007). *El discurso salvaje*. Mérida: La castalia.

Cunill G, P. (2011). *Geohistoria de la sensibilidad en Venezuela*. Caracas. Ediciones Polar

Crutzen, Paul J. y Eugene F. Stoermer (2000), "The 'Anthropocene'", en Global Change Newsletter, núm. 41, pp. 17-18.

Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. México, sello editorial Consonni.

Paz, O. (1999). *Los hijos del limo*. México. Seix Barral

Swampa, M. (2018). Imágenes del fin. Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno. *Revista nueva sociedad*. Número 278. Noviembre diciembre



El andrógino-ciberpop¹ Constructo seductor-extraño, cercano-distante

Personajes de *Mazinger Z*, creados por el dibujante japonés Gō Nagai, animados por el estudio Toei Animation, 1986.

Recibido: 15-06-2023
Aceptado: 17-08-2023

Osvaldo Barreto Pérez²
Grupo de investigación Bordes, Venezuela
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela
oscuraldo@gmail.com

Resumen: El presente ensayo propone la noción Andrógino-ciberpop como un constructo cultural complejo propio de la posmodernidad (modernidad), el cual supone la confluencia y fusión de las nociones de: androginia, ciborg y cultura pop. El análisis se hace desde una perspectiva estética que busca interpretar iconos andróginos de la historieta y el anime, así como de la música pop y rock. Todo narrado desde la perspectiva generacional del autor en un ejercicio especulativo cercano a la ciencia ficción, donde se concluye que el andrógino-ciberpop somos todos y cada uno de los ciudadanos de este tiempo cuyos cuerpos están atravesados por la tecnología y su cotidianidad supone un constante encuentro; cercano y distante; seductor y extraño respecto a la androginia en un sentido amplio e ineludible.

Palabras clave: Andrógino; Ciborg; Cultura pop; Ginandromorfos; Iconósfera.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uo72R_wwpD0

2. Osvaldo Barreto Pérez, artista plástico e investigador venezolano. Diseñador Gráfico del Centro de Diseño Taller 5, Bogotá- Colombia; Licenciado en Pedagogías Alternativas, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Kleber Ramírez- Venezuela. Licenciado en Educación mención Artes Plásticas por la UNEARTE - Mérida. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-9712>

Androgynous-cyberpop. A seductive-strange, close-distant construct

Abstract: This essay proposes the notion of Androgynous-cyberpop as a complex cultural construct typical of postmodernity, which supposes the confluence and fusion of the notions of: androgyny, cyborg and pop culture. The analysis is made from an aesthetic perspective that seeks to interpret androgynous icons of comics and anime, as well as pop and rock music. All narrated from the generational perspective of the author in a speculative exercise close to science fiction, where it is concluded that the androgynous-cyberpop is each and every one of the citizens of this time whose bodies are traversed by technology and their daily life supposes a constant encounter; near and distant; seductive and strange with androgyny in a broad, encompassing and inescapable sense.

Keywords: Androgynous; Cyborg; Pop culture; Gynandromorphs; Iconosphere.

Las nociones: Andrógino, ciborg y cultura pop

El andrógino

En este ensayo se usará la androginia como una noción amplia dentro de la cual caben muchas otras nociones que pueden ser diferenciadas y que suponen una otredad, ejemplo de ello es el hermafrodita

En su libro *El andrógino sexuado*, Estrella de Diego también contrasta al andrógino con el hermafrodita. Mientras que el hermafrodita es sexual, bisexual o plurisexual, el andrógino es asexual, sujeto al deseo imposible. El primero se sostiene sobre el poder y el placer, mientras que el segundo funciona sobre la falta y el deseo sin fin (Chaves. 2013, pp.124-125).

Aquí asumiremos el andrógino en tanto ambigüedad sexual, incluyendo a todas las personas que transitan géneros o desarticulan el binario socialmente establecido y supuestamente “natural”. El abordaje se hace desde una marcada perspectiva estética.

La complejidad de la noción supone lo “raro”. Lo inusual, allí podemos inscribir lo híbrido, lo monstruoso, al ciborg. Además, la androginia, para autores como Jean Libis, también se asocia con los gemelos y el incesto:

Cada uno de estos términos, de cierta manera, transgreden un orden, se oponen a lo dado, se erigen en fantasmagoría. Cada uno de ellos supone la abolición de una distancia, y anula, en cierta medida, una dualidad. Cada uno de ellos restituyen una intimidad perdida. Pero, al hacerlo, aspiración ilusoria de una imposible abolición del principio de realidad, cada uno sufre a cambio la reprobación del cuerpo social [...] Por eso el mito, cuando de alguna manera se encarna, es desposeído y anatematizado (Libis. 2001, p.200).

Aunque Libis habla de una imposibilidad respecto a la realidad para la culminación exitosa del andrógino, es posible que la tecnología pueda lograrlo transitando la senda del transhumanismo hacia el posthumanismo, un camino donde la la figura del ciborg juega un papel fundamental.

El ciborg

Es un ser en pleno desarrollo, un ser en tránsito, un personaje de la ciencia ficción que pasó a instalarse en nuestra realidad. Es un cuerpo orgánico desapareciendo bajo un cuerpo tecnológico. Según Peter Sloterdijk “nadie puede pasar por alto el hecho de que la casa del Ser está desapareciendo bajo un profuso andamiaje, sin que sea posible saber qué aspecto tendrá después de las refacciones”.

El ciborg se presenta como la solución a la decadencia de nuestro cuerpo, ese cuerpo que caduca y teme desde siempre a la muerte, ya que somos “cuerpos permanentemente amenazados por la sombra de la obsolescencia -tanto de su *software mental* como de su *hardware corporal*- y lanzados al torbellino de la actualización constante” (Sibilia, 2006, p. 263).

El ciborg supone la relación íntima, dependiente y no necesariamente fusionada entre el humano orgánico y elementos tecnológicos.

Las tecnologías del cuerpo que producen el sujeto moderno se están haciendo cada vez más débiles y se están sustituyendo gradualmente por tecnologías de un orden completamente diferente. Los nuevos límites fluidos e imprecisos rompen los dualismos modernos entre el yo y lo otro, idealismo y materialismo, mente y cuerpo, humano y animal. Nuevos y fluidos límites hechos posibles por el despliegue gradual de tecnologías cibernéticas en biología y medicina, en las escuelas y lugares de trabajo, en la lógica de dominación de corporaciones multinacionales, en los conglomerados militares y las tácticas policiales. Sin duda alguna, en el momento en que las tecnologías cibernéticas de poder comienzan a actuar sobre y a penetrar en los cuerpos de las personas, empiezan a generar nuevos tipos de subjetividades y nuevos tipos de organismos: organismos cibernéticos, ciborgs (Mines, 2013, en línea).

La cultura pop

Es un ámbito complejo que no corresponde a un país o a una cultura particular, pero sí a formas de política y poder. Nos referiremos a ella como

esa cultura de masas o mediática que tiene como uno de sus ejes principales la imagen, por lo cual es de simiente estética, y presume de cierta universalidad. Es esa cultura en la que se inscribe la noción de “industria cultural” que Horkheimer y Adorno diseccionaron con ahínco, porque atentaba contra el espíritu.

Esa “cultura de masas” que Umberto Eco expuso en su célebre libro *Apocalípticos e integrados*, la cual es parte de la configuración de un mundo contemporáneo donde:

existen sectores, en los que se ha ido reconstruyendo sobre bases populares esta universalidad de sentir y de ver. Esto se ha realizado en el ámbito de la sociedad de masas, donde todo un sistema de valores, a su modo bastante estable y universal, se ha ido concretando, a través de una mitopoética [...] (1984, p. 252)

Cuando hablamos de cultura pop también abrazamos la noción de “cultura mediática” que es más propicia a nuestro tiempo y a este ensayo que deambula el sendero de la estética:

La cultura mediática fomenta la estetización general de la vida. Es éste un proceso que, en las últimas décadas, muy singularmente desde la eclosión de la llamada *postmodernidad* y sus fenómenos anejos, se ha revelado poderoso e imparable. Por *estetización* cabe entender lo siguiente: diversos y cruciales órdenes de la vida social —las costumbres, la política, la información, la publicidad, la economía, las relaciones públicas, la atención al cuerpo, la sexualidad, la guerra, la violencia, la enseñanza, los grandes acontecimientos— se desarrollan de manera creciente primando la importancia de las *sensaciones* (*aísthesis*), de las apariencias sensibles consideradas *per se*: importan casi en exclusiva la figura, el destello, la limpidez del contorno, la puesta en escena, el fuego fatuo, el vano fulgor. (Chillón, 2000, pp. 131-132)

También estaría implicada la “iconósfera” que, según Román Gubern, “Designa a un ecosistema cultural formado por los mensajes icónicos audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias” (1996, p. 183).

Nos referiremos a esa cultura pop que no es exclusiva de las clases populares, y que siendo hija de la modernidad encuentra su plenitud en la

vorágine posmoderna, aumentada por las redes sociales y la entronización de la imagen como el nutriente fundamental de una civilización parada, haciéndose la inocente, al borde del umbral de los umbrales.

El lugar de enunciación

Este ensayo se escribe desde la frontera colombo-venezolana, hablamos desde un contexto latinoamericano, históricamente convulso en lo político y en lo económico. Desde una Venezuela que siendo uno de los países más ricos en petróleo y en recursos renovables y no renovables de la región no logra la prosperidad popular, pero si encuba y engendra élites. Es un país, que al igual que muchos otros países latinoamericanos, no logró digerir o instaurar la modernidad, la cual se quedó a medio camino, sin embargo, no es así con la posmodernidad que parece florecer en latinoamericana con una naturalidad pasmosa, como si ese desanclar y esa paradójica forma de vivir le fueran inmanentes. Este ensayo se escribe desde una mirada personal asumiendo con desenfado la voz de una generación, en ese sentido es un ejercicio donde se rememora el pasado y se invoca el futuro de manera especulativa para tratar de digerir mejor el presente.

Los casos analizados y los ejemplos son para la generación en cuestión elementos foráneos, que lograron posicionarse en el contexto latinoamericano gracias a la globalización y a la cultura pop. Aquella androginia de estética inocente (en apariencia) terminó por ser iniciática, fue digerida y dejó su impronta en una sociedad machista hija de la violencia de la colonización (los hijos de la malinche como diría Octavio Paz), hablamos desde una sociedad mestiza (lo cual ya implica cierta androginia), desde un pueblo para el cual la identidad es una búsqueda constante e irresoluble y un estigma que no deja de sangrar, lo cual también le facilita el camino al andrógino ciberpop.

Mi generación

En este ensayo nos referiremos a “mi generación” como aquella que atestiguó y vivenció el cambio de lo analógico a lo digital en todos los ámbitos de la esfera pública. Signados por este cambio de paradigma consideramos a las personas nacidas en los 60, 70 y 80 del S. XX (quizá principios de los 90), que si bien es un espectro amplio en el que caben varias generaciones, estas tienen en común la experiencia del traslado hacia la digitalización y el recuerdo vivido de lo analógico. Esa digitalización supone o implica en sí misma un

acercamiento a la androginia del ciberpop y evidencia el debilitamiento o desmoronamiento de esa frontera del género binario.

El cambio como pan nuestro de cada día

Para que surgiera el andrógino-ciberpop era necesario un contexto sociocultural signado por el cambio. Mi generación vio caer el muro de Berlín en 1989, atestiguó la disolución de la Unión Soviética en 1991, vivió las dictaduras latinoamericanas y la injerencia imperial entre otros cambios importantes del convulso paisaje geopolítico de fin de milenio. Supimos de la fotografía con rollos y revelado y vimos venir las cámaras digitales, dejamos de usar las máquinas de escribir y asumimos los teclados, dejamos de comprar y escuchar música en vinilos y nos cambiamos a los CD's. Asistimos al nacimiento de internet, pasamos de escribir cartas en papel a usar email. Adoptamos con indolencia la telefonía celular o móvil y nos hicimos adictos a ella, cambiamos la intimidad y privacidad del hogar por lo público gracias a nuestra afición por las redes sociales, incluso podemos considerarnos los tejedores de esas redes sociales. Experimentamos la globalización y sentimos como esta socavaba las identidades mínimas, las otredades. Mi generación abandonó la noción de Bellas Artes para abrazar y mercadear transvanguardias hiperconceptuales. Asumimos el pop como música global e hicimos del mercado el monstruo panóptico capaz de devorar y convertir en mercancía toda intentona "contracultural" o "antisistema".

Participamos de la instauración y consolidación de la explotación capitalista en forma de maquilas. Buscando la felicidad en lo material fuimos consumidos por el consumismo y bajo la bandera del progreso económico mercantilizamos la vida. Construimos una realidad paralela; la realidad virtual e hicimos de la ciencia una ficción. Aceptamos con gusto que nuestra corporalidad fuese atravesada por todo esto y cuestionamos su "naturaleza" avanzando a ciegas hacia el ciborg.

Y es que nuestro miedo a la muerte nos sigue afianzando en sueños de eternidad, así pues, en medio del álgido debate que vienen planteando las filosofías de género, no es muy arriesgado decir que estamos en los albores de una humanidad andrógina, enganchada a lo digital y por ende mutando a ciborg, la cual sigue sin desprenderse de todas las banalidades generadas por el consumismo y el *mainstream* lo que la hace muy pop. Así podemos especular o avizorar el advenimiento del andrógino-ciberpop como paradigma futuro.

Andróginos avistados en la sala de la casa

Podemos recordar de niños estar viendo Mazinger Z en la TV de la sala, esta serie animada fue transmitida a partir de 1980 por Venevisión de lunes a viernes a las 6:00 pm. Aquella animación ochentera fue una creación del dibujante y guionista japonés Gō Nagai. Mi generación se fascinó con esta serie de ciencia ficción porque el planteamiento de un hombre que se volvía superpoderoso acoplándose a un robot resultaba muy seductor (de alguna manera un ciborg), además la serie tenía un robot femenino cuyas tetas se disparaban a manera de misiles, otro planteamiento igualmente creativo y fascinante, sin embargo, nunca nos cuestionamos por qué los robots debían tener sexo, nos pareció “natural”. También estaba el Duque Gorgón (híbrido mitad centurión romano y mitad tigre) y el Conde Decapitado (quien tiene su cabeza orgánica separada del cuerpo que es electromecánico). Pero el personaje más intrigante de la serie era, sin duda, el villano odioso y molesto llamado Barón Ashler.

Este personaje, mitad hombre mitad mujer, vestía túnica de sacerdote, lo cual le confería cierto halo de sacralidad o misticismo. Por más extraño o irreal que nos pareciera el Barón Ashler resulta asombroso saber que tiene su equivalente en la naturaleza, pues claramente se trata de un ginandromorfo bilateral³, que son seres vivos poseedores de una mitad masculina y la otra femenina perfectamente diferenciadas y operativas.

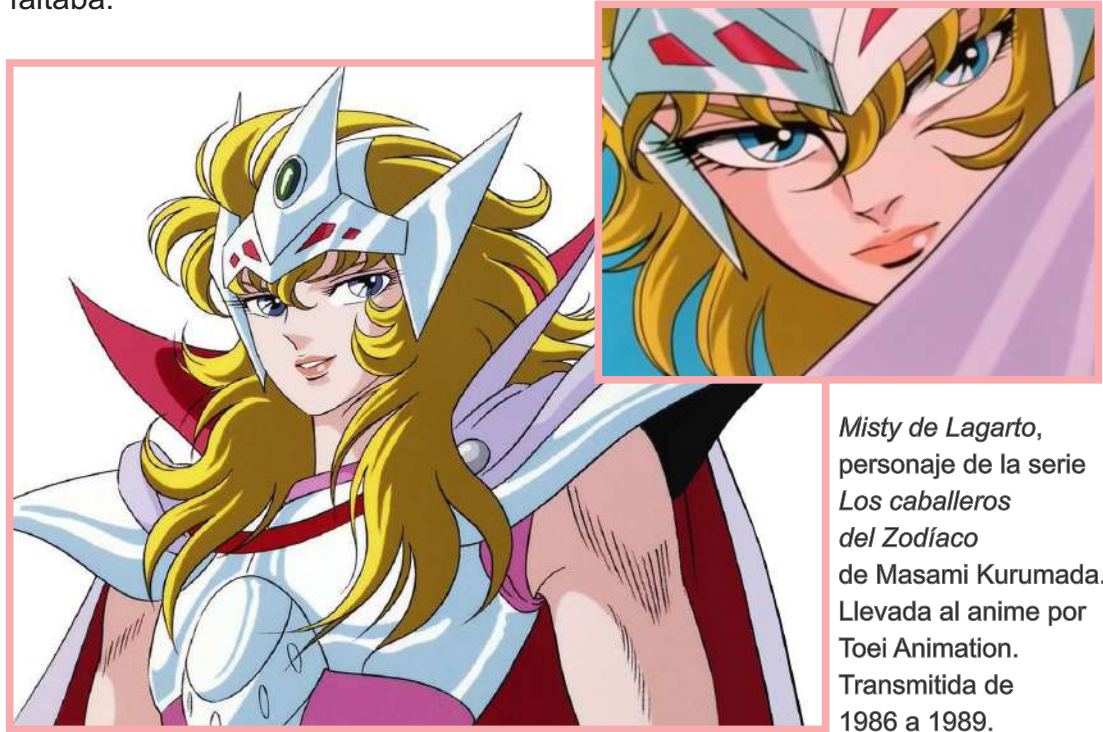


“Barón Ashler”
Fotograma de:
Mazinger Z
Toei Animation, 1986.

3. El ginandromorfismo bilateral se ha registrado en varios animales, aunque aún no en mamíferos. Uno de los casos más conocidos es el pollo del doctor H. E. Schaef, el cual intentaba montar gallinas, pero también ponía huevos. Los ginandromorfos se diferencian de los hermafroditas (persona con genitales funcionales femeninos y masculinos) porque están divididos por todo su cuerpo con una clara frontera que divide el lado macho del hembra.

Resumiendo; al Barón Ashler (el andrógino) le dieron el papel del malo, era la persona a la que había que odiar. Curiosamente ese andrógino era un artista, un músico capaz de tocar la “Tocata y fuga en re menor” de Bach en un órgano de tubos (capítulo 19 de la serie), además cuando hablaba se oían dos voces superpuestas, la de hombre y la de mujer. Este andrógino caló en el imaginario de mi generación y se le recuerda sin odio y sin amor, pero no sin fascinación. Incluso muchos sentimos pesar por su muerte en el capítulo 78, la cual se produjo a consecuencia de un ataque suicida, lo que muchos interpretamos como una muerte digna y heroica.

Luego vino más androginia través de los dibujos animados japoneses, y es que a la cita con el televisor de la sala no se podía faltar, solo se veían tres canales, no había internet, si te perdías un capítulo era para siempre. A mediados de los 80 mi generación se sentó a ver *Los caballeros del zodiaco* una constelación de héroes muy glamorosos. Los personajes *Shun de Andrómeda* y *Misty de Lagarto* realmente parecían mujeres, tanto en el físico como en sus movimientos, eran héroes afeminados, y no solo eran estos dos personajes, toda la serie destilaba androginia. Esta era una androginia profunda porque estaba ligada con el cosmos (las constelaciones), con la Tierra (los metales) y con el destino (el zodiaco), así que un halo mítico no le faltaba.



Misty de Lagarto, personaje de la serie *Los caballeros del Zodiaco* de Masami Kurumada. Llevada al anime por Toei Animation. Transmitida de 1986 a 1989.

Con el paso de los años y a la luz de las filosofías de género se han vuelto a revisar estas obras y se ha dicho que tenían un componente homoerótico, aunque este término no estaba en los diccionarios de la época.

La pregunta que mi generación se hace en el presente es ¿cuál era la intencionalidad de esos dibujos infantiles al introducir la androginia de forma tan deliberada? ¿Acaso esa androginia responde al espíritu de la modernidad que anhelante de un futuro pleno pensó en el andrógino como modelo de plenitud? En cualquier caso, es bastante obvio que sí sirvió para impulsar la diversidad de género y el desenfado que se vive hoy en día en ese sentido. Algo que también llama la atención es que esta androginia era aplicada a personajes masculinos, lo que hoy podríamos interpretar como una estrategia sutil de atacar y deconstruir el androcentrismo⁴ y/o el falocentrismo⁵.

En el liceo a mi generación se la castigaba si no mantenía su cabello corto, le estaba terminantemente prohibido usar un arete siendo varón o mucho maquillaje si se era hembra, todo ello tratando de prevenir desviaciones sexuales (como se le llamaba en esa época) o simplemente para aplacar o minimizar la sexualidad, un tema tabú tanto en ámbitos familiares como escolares. A mi generación le enseñaron a desconfiar de la práctica sexual más que a usar condón y es que presenciamos el surgimiento y emancipación del SIDA.

Mi generación aprendió a sentarse durante largas horas frente a la computadora a la cual no sentía como una extensión de su cuerpo, aunque comenzaba a serlo. Mi generación no reflexionó mucho en lo presente que había estado la androginia durante su juventud, por el contrario, aprendió a burlarse con desprecio de esa andrógina, pues tal fue la herencia de un machismo exacerbado que, si ya de entrada minimizaba a la mujer, al andrógino lo execraba. Mi generación fue irradiada por la influencia de una globalización de cepa occidental que pretendió uniformizar al mundo entero en una cruzada colonialista sin precedentes... quizá lo hizo o le faltó poco. Durante estas décadas (60, 70, 80) lo andrógino siempre estuvo a la vuelta de la esquina, ya fuera en radio o TV. Lo más popular o comercial generó o entronizó la androginia a través de los íconos pop: Michael Jackson, Prince, David Bowie o Boy George. Y si se quería ir a “contracorriente” para buscar formas menos comerciales se optaba por el heavy metal, una música de la cual

4. El género masculino se presenta a sí mismo como superior y así *justifica* su posición dominante, lo que da lugar al concepto de *androcentrismo*. El androcentrismo transforma las diferencias entre los sexos en palpables desventajas para las mujeres (Sau, 2001, p. 50).

5. Neologismo con origen en la Deconstrucción acuñado por Jacques Derrida (y explicado en su texto *La farmacia de Platón*) utilizado hoy en lingüística y sociología. Hace referencia al privilegio de lo masculino en la construcción del significado. Más tarde ha sido utilizado por el movimiento feminista para definir la cultura popular que centra toda actividad sexual en el pene (si lo hay) o no entender una relación sexual sin este (Fuente: <https://rebelionfeminista.org>).



1. David Bowie. Foto: Masayoshi Sukita, 1973 / 2. Prince en Versace. Foto: Richard Avedon, 1995 / 3. Michael Jackson. Foto: Annie Leibovitz, Vanity Fair, 1989 / 4. Boy George. Foto: Andre Csillag. Durante el set de *Karma Chamaleon*. 1983.

se decía era satánica, los padres debían alejar a sus hijos de este influjo que atentaba contra las buenas costumbres, la industria sabía que lo prohibido seduce, y el heavy metal también fue vendido, a su favor juega que nunca logró ser tan masivo, pues era y tal vez sigue siendo el gusto de una minoría. Es así que resultaba fácil conseguirse con un nutrido catálogo de bandas “irreverentes” que fungían como héroes de una parte de la juventud por ir contra lo establecido, por ser disidentes, porque gritaban a todo pulmón sus ganas de sexo criticaban a los políticos, a la iglesia, a los convencionalismos. Vale subrayar que la mayoría de estos grupos solían estar conformados por hombres, los cuales se vestían como *drag queens*, ejemplo de ello: Judas Priest, Mötley Crüe, Twisted Sister y un largo etc. Adoptaron atuendos que parecían comprados en sex shops, evidentemente para molestar a los sectores conservadores.



1.- Judas Priest.
Foto: theriffrepeater.com

2.- Mötley Crüe.
Foto: industriamusical.com

3. Twisted Sister.
Foto: www.nytimes.com

Y no todo fueron referentes foráneos, la cultura pop procuró que floreciera la androginia en nuestro propio jardín. Las figuras más emblemáticas del pop-rock latinoamericano también dieron muestras de androginia, obviamente por influencia anglosajona, tal es el caso de Caifanes en México y Soda Stereo en Argentina en cuyas primeras etapas se veía la influencia de la banda británica The Cure, luego encontrarían su propia estética visual y musical. Aquí podemos apreciar la tendencia de la cultura pop a uniformizar y generar estéticas *mainstreams* en países equidistantes, lo cual puede ser visto como un proceso de transculturación⁶. Por suerte en Latinoamérica somos muy de hibridar, nuestra resiliencia se vincula con esa capacidad de mezclar los influjos foráneos con los vernáculos y ese proceso se asemeja a la construcción de un monstruo equiparable al de Frankenstein. La misma cultura pop tiene esa cualidad de Frankenstein, de allí que estar hecho de retazos facilite la existencia del andrógino ciberpop.

1. Caifanes

Foto: marvin.com.mx

2. Soda Stereo

Foto: <https://tn.com.ar>

3. The Cure

Foto: creacuervos.com



6. "La transculturación es un fenómeno dialéctico que se produce cuando entran en contacto prolongado dos o varios grupos humanos con culturas diferentes. En ambas se opera un proceso de abandono, pérdida o desarraigo de la cultura propia, pero no de la totalidad de dicha cultura, sino que se niega algunos de sus elementos, en tanto se conservan o afirman otros, en ambos se realiza un proceso de mutua adaptación, de sincretismo, de aquellos elementos conservados, afirmados dialécticamente, con lo cual se logra una nueva realidad cultural. Es decir, se produce un salto cualitativo cuyo resultado es una nueva realidad". (Noblet, en línea).

Toda esta estética andrógina estuvo ahí para mi generación a manera de influjo. En algún lugar del subconsciente se instaló, aunque vale suponer que siempre estuvo allí y que su efervescencia fue solo un afloramiento, lo cual es factible si suscribimos la noción de inconsciente colectivo⁷ de Carl Gustav Jung: “En sus primeras obras Jung dijo que el inconsciente colectivo estaba conformado por «*imágenes primordiales*» que provenían de la historia pasada de la humanidad”(Alonso, 2004. p.60), o la de “memoria colectiva” de Maurice Halbwachs según la cual:

La memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos (Aguilar. 2002, p. 2).

Entonces cabe preguntarse, si asumimos al andrógino como un antepasado mítico o primordial, ya que figura en la mitología de distintos pueblos: ¿es la androginia un proyecto colectivo, que ha ido emergiendo a lo largo de los siglos desde lo profundo de nuestra memoria o inconsciente colectivo, para eclosionar en esta posmodernidad donde impera el vaciamiento de sentido y en la que gracias al desarrollo tecnológico y la emergencia ecológica pudiésemos verlo como una salida evolutiva hacia el ciborg o el “hombre postorgánico”?⁸

Y si se era más antisistema, si odiar a la sociedad y sus normas era lo apetecido, y políticamente se simpatizaba con postulados anarquistas, se podía optar por el punk cuya estética hiriente y explícitamente agresiva, repleta de pinchos, parches, cadenas y cabezas medio rapadas igualmente exponía una androginia, ya que un cuerpo que se viste de espinas buscando el

7. Jung refiriéndose al inconsciente colectivo: Parece evidente que viven y funcionan en las capas más profundas de lo inconsciente, a saber, en la capa profunda filogenética que yo he designado con el nombre de inconsciente colectivo. Esa localización explica mucho de su carácter extraño: ellos sacan a la consciencia efímera una vida psíquica desconocida que pertenece a un pasado lejano. Es el espíritu de nuestros desconocidos ancestros, su modo de pensar y de sentir, su modo de vivir la vida y el mundo, los dioses y los hombres. El hecho de que existan esas capas arcaicas es probablemente la raíz de la creencia en reencarnaciones y en recuerdos de «existencias anteriores»

8. Esta noción es tomada del libro homónimo de Paula Sibilia. Ella plantea que el hombre postorgánico sería el resultado de la tecnociencia actual, la cual además de mejorar la condición de vida de la humanidad, busca la dominación de su naturaleza, pretende reprogramar el código genético con el fin de corregir sus “fallas” y así trascender la condición biológica, lo cual implica la digitalización de la vida o el nacimiento de un ser informático, en lo que sería una evolución postbiológica. Se trata de un ser consumista que busca superar sus limitaciones naturales pues no soporta la obsolescencia de su cuerpo, por lo cual apuesta su futuro a la tecnociencia.

choque y el desagrado, de alguna manera se muestra asexual y pone por delante una postura política, una exigencia de libertad que dice claramente que con mi cuerpo hago lo que se me antoje. Este espíritu no escapa a las poses, a la banalización, al mercado y al consumo. Pues tal estética que suscribía el “hágalo usted mismo” fue abordada por la industria del *fashions* y vendida en boutiques.



Rebellion Festival
2019
Fotografía:
Karina Rockelli

¿Quién es el andrógino-ciberpop?

El andrógino-ciberpop es el hijo adoptivo predilecto de la posmodernidad. Y se puede decir que aflora con más profusión en lugares donde hay mayor incidencia de los *mass media* (de preferencia centros urbanos). Es un ser fronterizo de naturaleza fluctuante que no camina hacia una consolidación identitaria sino hacia la mayor debilidad identitaria posible. El andrógino-ciberpop tiene al cambio por bandera y su país es todos los países lo cual no equivale a decir un solo y único país.

El andrógino-ciberpop es aquel que tiene por cultura un pastiche de todas las culturas mezcladas y remezcladas. El andrógino-ciberpop es un ser pornográfico que, contrario al andrógino mítico que tendía a la indiferenciación sexual, tiende a la hipersexualidad, porque quiere divertirse, le gusta el show, es un performer. Sus ansias de diversión le han llevado a sexualizar al ciborg,

por eso hay androides y ginoides como aparatos sexuales. El andrógino-ciberpop ha puesto a la ciencia y a la tecnología al servicio de la hipersexualidad, evidencia de ello es la popularización de la cirugía estética y la normalización de los implantes.

El andrógino-ciberpop supone un cuerpo orgánico integrado a componentes tecnológicos o cibernéticos, eso desde hace años dejó de ser materia de ficción especulativa, resulta que acontece y somos parte de ello, el ejemplo más claro es nuestra dependencia de la telefonía celular o móvil, la cual está más integrada a nuestro cuerpo de lo que suponemos, ya que funciona como una prótesis muy sofisticada que puede ser intercambiable y reemplazada, gracias al mercado, por versiones mejoradas, este reemplazo no supone una cirugía, está exenta de dolor. Y decimos prótesis porque es una extensión de nuestro cuerpo, una parte nuestra que nos permite interactuar con los otros, a través de redes que nos posicionan en el mundo, incluso nos da acceso al goce sexual y a conseguir pareja, es un órgano cuasi vital sin el que muchos, hoy por hoy, no podrían vivir. En ese sentido es parte de nuestro cuerpo, lo cual nos convierte en ciborgs.

El desarrollo tecnológico de la prótesis, no en tanto suplemento artificial, sino, en su enorme similitud a la humanidad o “naturalidad”, cuestiona la posibilidad de la estricta frontera natural/artificial, imposibilitando trazar límites precisos y nítidos entre el “cuerpo” y la “máquina” (Mines, 2013, en línea).

Este ser ciborg está instaurado en nuestro presente y en un futuro a corto plazo solo veremos su entronización.

Al momento de escribir este ensayo se mencionan 37 etiquetas de género (según la red social Tinder) y hemos de suponer que serán muchas más pese a la oposición de los sectores conservadores que las niegan como quien niega a un hijo. De esa diversidad en profusión se alimenta el andrógino-ciberpop, que no es más que la normalización de una otredad (lo cual es una paradoja) instalada en la cotidianidad haciendo de nuestra sociedad una selva amazónica que no se nutre de rayos solares sino de gigas o teras de información.

El andrógino- ciberpop se viste de pixeles y se construye así mism@ para exhibirse públicamente en el



Janine / Imagen tomada de: <https://miki3dx.com>

entramado mediático donde se siente como pez en el agua. El andrógino-ciberpop se diferencia del andrógino mítico porque aquel era un ser completo y pleno mientras este es un ser escindido y ansioso, con tendencia a la bipolaridad, pues es uno en lo mediático y otro en la realidad física, ambas partes no suelen ser cónsonas.

El andrógino-ciberpop no sueña con el viejo edén, su tránsito es hacia la virtualización, su plenitud supone alcanzar el ser informático total, para vivir en el mundo digital, alcanzando así la tan anhelada inmortalidad, en un lugar sin límites, donde todo es posible, donde él pueda ser Dios.

Conclusiones inconclusas...

Vemos como las estéticas pop o masivas, ligadas a la industria de la moda y el entretenimiento vienen promoviendo lo andrógino desde la década del 60, pasando por los 70 y con mucha contundencia en los 80.

Lo andrógino es la frontera entre las nociones de hombre y mujer, y como toda frontera es fluctuante y genera otredades que tendemos a exiliar, estas permanecen atrapadas en nuestro interior, lo cual equivale a: un extranjero en su país de origen.

Llama la atención que la emergencia del andrógino-ciberpop recorriera el camino desde el *underground* y movidas contraculturales para luego aliarse con los *mass media* y el *mainstream* catapultándose a las masas en forma de ídolos o íconos pop.

El andrógino-ciberpop irrumpe en esta posmodernidad con apoyo de la tecnología. Tanto su camino como su futura entronización dependen fundamentalmente de esta tecnosociedad de la digitalización. El mundo digital funciona como puente facilitando el tránsito humano hacia lo ciborg y en ese mundo la sexualidad binaria se diluye, o más bien se ramifica, diversificándose hasta donde la imaginación lo permita. En tal sentido podríamos estar ante el nacimiento de un homo distinto al *homo-sapiens*, quizá un *homo-tecno*, o un *homo-data*, o un *ciber-homo*, o quizá debamos ir prescindiendo del termino *homo*.

En tal sentido hemos de subrayar una diferencia entre el andrógino mítico que era una unidad y suponía un ser completo y pleno, el cual en su soberbia se atrevió a desafiar a los dioses este se diferencia del andrógino-ciberpop porque si bien ambos desafían a Dios (sea cual sea la concepción que se tenga de este) queriendo ser su propio demiurgo, el andrógino-ciberpop no apunta hacia la unidad, su apuesta es por lo plural, por lo diverso. No es la

unión entre hombre y mujer que supone el logro de la máxima plenitud sino todo lo contrario, este nuevo andrógino ansía la exploración de múltiples identidades, no quiere unir el binario quiere fragmentarlo, desea explotar el género en mil pedazos para lograr un mundo que fue muchas veces imaginado por la ciencia ficción, en el que lo diverso, la multiespecie, lo mutante, lo monstruoso, el extranjero y la otredad son parte de una misma raza: la de los seres vivos. Pero esta especie de ideal arrastra consigo una paradoja siempre presente cuando hablamos de incorporar otredades, ya que si la otredad se incorpora deja de existir como otredad.

Aquí valdría la pena traer a colación la diferencia entre andrógino y hermafrodita. Por su procedencia mítica y religiosa, el andrógino funciona como origen o como ideal, pero nunca está aquí, ahora, presente, nunca se encarna, se mantiene al nivel abstracto, es evanescente a la mirada. Y es que, si encarnara en un mundo relativo, tendría necesariamente que dividirse en sus dos sexos, hacer mitosis de género y mostrarse separado, y entonces ya no sería andrógino. En cambio, el hermafrodita sí tiene cuerpo, y, al tenerlo, se torna monstruo y, por tanto, sujeto de vigilancia y restricción [...]. Mientras el andrógino se vincula con lo místico, el hermafrodita es mundano y secular. Mientras que uno sugiere, el otro muestra. (Chaves. 2013, pp.124-125).

El Andrógino-ciberpop en nada busca parecerse al andrógino mítico del que nos habla Jean Libis:

El mito del andrógino, es el signo de que la realidad vivida por el hombre no le conviene, que no es a la medida de su ser. Tras él se perfila también algo que se asemeja a una renuncia a la vida: el andrógino es el grado cero del deseo, la realización del principio del nirvana. Por eso el pensamiento del andrógino nos lleva por etapas hacia el pensamiento de la muerte (Libis. 2001, p. 200)

Este nuevo andrógino encarna el caos de la posmodernidad. Es invasivo y trasgresor, no se anda con tapujos y grita su existencia al viento, a los medios. Se ha construido una realidad virtual para no vivir a la sombra de la realidad real. El andrógino-ciberpop reclama un mundo desprejuiciado, es todo deseo y quiere divertirse, no le interesa la ardua búsqueda de una espiritualidad o algo como el nirvana, sueña con la inmortalidad anhelando la muerte de la muerte. El andrógino-ciberpop es quien va atravesando el umbral de nuestro tiempo.

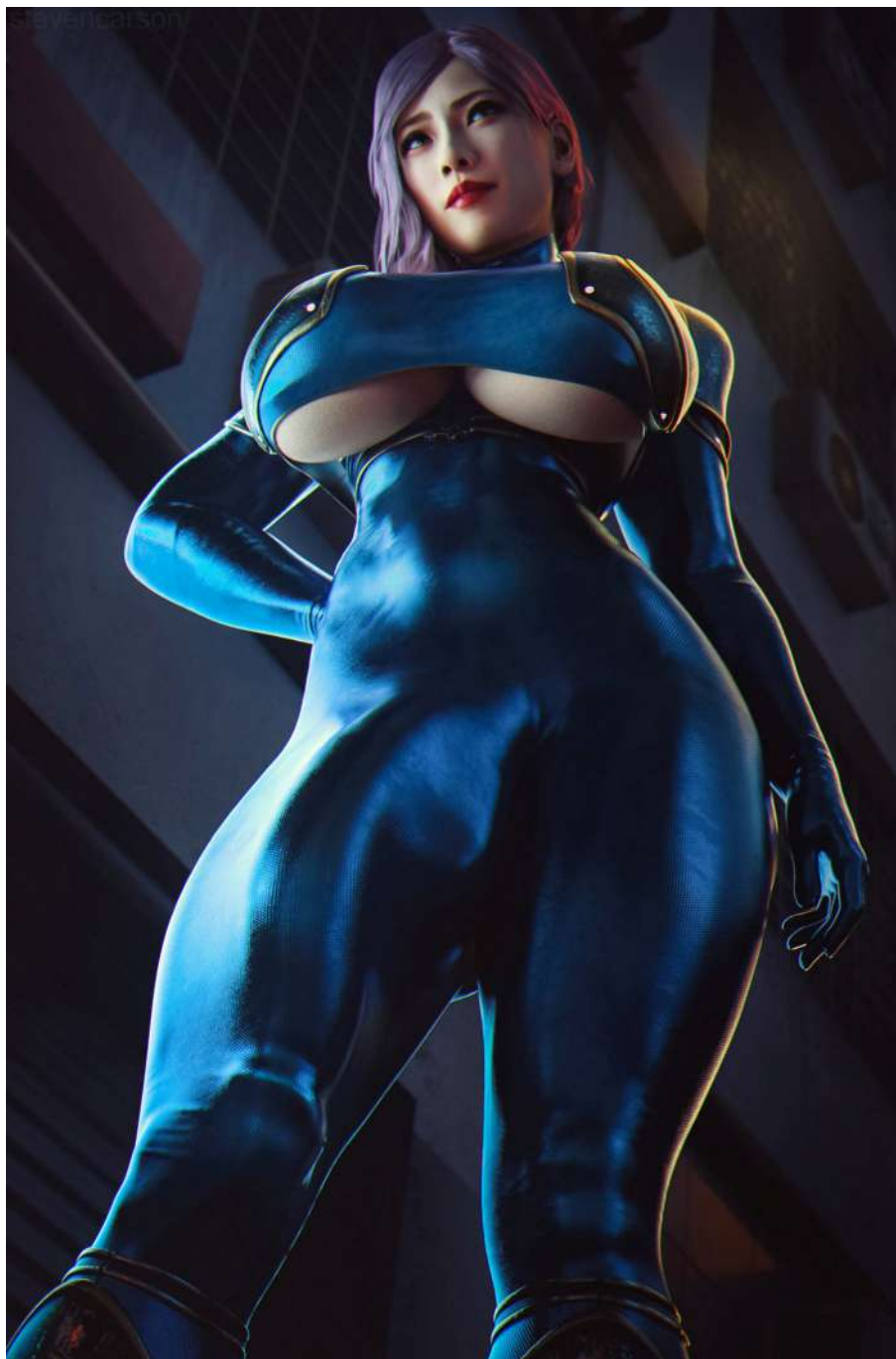
Referencias

- Aguilar, Miguel Ángel (2002). Fragmentos de La Memoria Colectiva, Maurice Halbwachs. *Athenea Digital*. Nº 2.
- Alonso, Juan Carlos (2004). La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia. *Universitas Psychologica*, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 2004, pp. 55-70 Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Chaves, José Ricardo (2013). De andróginos y ginandros. Pp. 124-125. *Debate Feminista*. Vol. 47 (2013): Intersexualidad. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Chillón, Albert (2000). *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática*. Anàlisi 24. Barcelona, España.
- Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen. España.
- Gubern, Román (1996). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Universidad de Oviedo.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.
- Jung, Carl Gustav (2010). Obra completa de Carl Gustav Jung. *Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. 10. Consciencia, inconsciente e individuación (1939)*. Traducción Carmen Gauger. Madrid: Editorial Trotta. pp. 268-268
- Libis, Jean (2001). *El mito del andrógino*. Ediciones Siruela, España.
- Mines Cuenya, Ana (2013). *¿Tod@s somos cyborgs? El cuerpo y los límites de la naturaleza y la cultura desde una perspectiva feminista. X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Consultado en: <https://cdsa.aacademica.org/000-038/406.pdf>
- Noblet, Vivian (2018). *La transculturación como clave para la comprensión de los fenómenos históricos- sociales, Revista Caribeña de Ciencias Sociales (diciembre 2018)*. Consultado en: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/12/transculturacion-fenomenos-historicos.html>

Sau, Victoria (2001). *Diccionario ideológico feminista*. Vol. II. Icaria Editorial S. A. Barcelona, España.

Sibilia, Paula (2006). *El Hombre postorgánico, Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.

Sloterdijk, Peter (2006). El hombre operable: Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. *Revista Observaciones Filosóficas*. Consultado en: www.observacionesfilosoficas.net/download/hombreoperable.pdf



Steven Carson / *Futanari* / imagen tomada de: <http://fapreactor.com>



El mito del amor¹

Louis Jean François Lagrenée / Cupido y Psique / 1767 / óleo sobre tela / 55 x 71 cm

Recibido: 30-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Fania Castillo²
Universidad de Los Andes, Venezuela
Fundación Cultural Bordes
fundacion@bordes.com.ve

Resumen: Ensayo sobre el amor y lo sagrado, alrededor del mito del andrógino como expresión de unicidad y plenitud. Reflexiones sobre la persistencia del fenómeno del enamoramiento en la actualidad, aun variando sus formas, como expresión de un arquetipo, la antigua búsqueda de negación de todo límite y separación.

Palabras claves: Mito; amor; andrógino.

The myth of love

Abstract: Essay on love and the sacred, where the androgynous myth is an expression of unity and wholeness. Reflections on the persistence of love today, even with changes in its presentations, as manifestations of an Archetype, the ancient search for a negation of separation and limits.

Keywords: Myth; love; androgynous.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1bhgJ4MFB9U>

2. Psicóloga (UCV), Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Directora de la Fundación Cultural Bordes. Psicoterapeuta. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8498-0702>.

En estos tiempos, decir “el mito”, en singular, es arriesgado. Si hay algo que caracteriza a lo que algunos llaman *postmodernidad*, es la conciencia de la multiplicidad de discursos. Hay tantas historias como relatores, y en las culturas predomina el cambio constante, las migraciones y mestizajes, sincretismos e hibridaciones.

Después de todo, hay distintas concepciones de la pareja y las relaciones. La asociación del matrimonio con el amor es bastante reciente en la historia del acontecer humano, según los relatores de Occidente, quienes lo consideran una herencia del Romanticismo (Rougemont, 1979). Aunque se encuentren registros de rituales de casamiento desde hace más de cuatro mil años, en la mayoría de culturas las evidencias apuntan a una funcionalidad socio-política y económica de estos nexos cada vez más normados.

Sin embargo, las evidencias de una tendencia a formar parejas en distintos lugares del planeta entre los primeros homínidos, al menos desde el Neolítico, así como la presencia de relatos míticos sobre el amor y la sexualidad en todas las culturas de las cuales se tiene conocimiento, tantos como los mitos sobre la muerte y el origen, son suficientes para concluir que el amor es uno de los grandes temas humanos, de interés para académicos, artistas y humanistas. La media naranja, alma gemela, príncipe azul o mujer ideal. Mi “costilla”. Ese ser único, creado especialmente para mí.

Es curioso que, en este mundo profano, donde se han derrumbado tantos ídolos y se aplauden las críticas y burlas a templos, banderas, héroes y otros símbolos, siga vivo este mito. Con sus detractores, por supuesto. Pero aún con el desprestigio del matrimonio, eclesiástico o civil, convertido para muchos en trámite burocrático o exhibición de impostura social, parece que seguimos soñando con ese Otro que se complementa perfectamente conmigo, destinado a cumplir un papel significativo en mi vida.

La noción de amor es mítica y pertenece al ámbito de lo sagrado, proponemos acá, sin entrar en el terreno de un debate sobre verdades o mentiras. La equivalencia de la palabra mito con ficción o cuento fabulado es una construcción social, usada para elevar la palabra “científico” a la categoría de exacto y cierto, otra forma de “verdad”.

Según Mircea Eliade (1998), entre otros estudiosos de estas cuestiones, lo sagrado tiene que ver con la heterogeneidad del mundo. Una diferencia notoria entre sagrado y profano es la diferencia entre Caos y Cosmos. Entre uniformidad y distinción. Dotamos de sentido el universo, es decir, lo sacralizamos. Cuando decimos: este es mi hogar, aquí el templo, allá la plaza y el teatro.

Siguiendo este flujo de ideas, para el profano cualquier pedazo de tierra, cualquier cama, cualquier hombre y cualquier mujer dan lo mismo y son intercambiables. La idea de convivir y tener relaciones sexuales con una sola persona por mucho tiempo es contradictoria con la dinámica del deseo: fluctuante, movable, que se alimenta de la falta, del misterio. La proyección de fantasías que hacemos sobre el Otro para construir un enamoramiento, tiende inevitablemente a caer en desilusión cuando entramos en contacto con sus miserias y mediocridades cotidianas.

Y, sin embargo, seguimos buscando. Anhelamos a ese Otro que nos complementa y construimos hogar, proyectos, alrededor de la pareja. No me atrevo a emitir juicios sobre esta tendencia. Ni a favor ni en contra. Pero la reflexión es pertinente. En una época de pérdida de sentido, de ironía y desilusiones, donde reinan el escepticismo y el sarcasmo, el amor parece un mito aún vigente.

¿O quizá estamos viviendo sus últimos estertores? Un intelectual polaco residenciado hace muchos años en Inglaterra, Zygmunt Bauman, se sorprende de cómo aquellas fotos familiares tradicionales junto al caballo y el perro, animales nobles que se veían envejecer junto al niño que va creciendo en el álbum (al menos es la imagen literaria que algunos manejamos de los ingleses), en esta época son inexistentes. Los niños van cambiando de mascota como de video juego, según los vaivenes de la moda. Este y otros ejemplos los usa en su libro *Amor Líquido* (2005), donde discurre en torno a la fugacidad de las relaciones contemporáneas.

Quizá sea el destino de Occidente la desacralización absoluta, la pérdida de la intimidad y del amor; y como occidentales de segunda nos va llegando más lento, al igual que tantas gracias de la Modernidad. Lento o transfigurado y mestizo, emparentado con las nociones de amor o relación americanas y africanas, así como ha ocurrido con los dioses, la comida y el idioma.

Pero no parece tanto haber disminuido la propensión a buscar el amor, como aumentado la conciencia de fragilidad de los vínculos, agregando a la intensidad del problema la propuesta de evadir compromisos duraderos y preferir relaciones “libres”, sin decendencia ni comunión de patrimonios. Estas variaciones no han salvado a las parejas (o tríos, o cualquier forma de asociación amorosa) de la corte de demonios de Eros. Aparecen, en cambio, críticas a la puerilidad de ciertas formas de cortejo y celebración sentimental, a las tarjetas, flores, chocolates y sus campañas de mercadeo. Aunque pululan tatuajes y otras sustituciones equivalentes, incluso la vuelta a rituales “paganos” de pueblos casi olvidados, en la ilusión de recuperar la pérdida

autenticidad en el pasado. Abundan señalamientos a la institución del matrimonio como contrato con más sentido económico y patrimonial que romántico. Pero la mayoría aún mantiene algún tipo de relación de sentido con estas figuras, aunque puedan haber variado las formas.

En la escucha psicoterapéutica, así como en los públicos confesionarios actuales de las redes sociales, seguimos encontrando viejas pasiones, antiguos temas. Fidelidad, virginidad, posesión, traición, celos, promiscuidad, compromiso, ilusión, eternidad, hogar, matrimonio, amantes secretos... Pareciera, no hay que ser categórico en estos asuntos, que el mito del amor pervive aún. Que es una tendencia si no humana, al menos de nuestra cultura, sacralizar las relaciones y establecer distinciones. Entre esa mujer y las demás. O aquel hombre que no olvido.

Y no se trata de distinciones fundamentadas en la lógica, ni estética ni económica. Esas palabras garabateadas en un cuaderno de liceo que nunca desecharé, aquel primer beso, este árbol donde marcamos nuestras iniciales, nuestra música y ese modo de compartir el desayuno los domingos. El viejo mito del amor parece sobrevivir aún, como manifestación de lo sagrado entre nosotros.

Los valores contemporáneos exigen el cuestionamiento de las creencias, por lo cual nos resulta naturalmente sospechosa la inclinación masiva a seguir buscando el amor como respuesta a la insatisfacción que parece condición esencial de la existencia. Más aún cuando sabemos que se trata de una cura temporal, condenada a la desilusión. Las decepciones y traiciones no parecen tener un efecto sobre la insistencia de esta búsqueda. Al contrario, señalan algunos estudiosos, como Aldo Carotenuto (2001), desde la psicología arquetipal, la traición es inherente y esencial al mito del amor, parte de su ciclo eterno. La proyección de fantasías y expectativas es esencial al enamoramiento, tan inevitable como la caída de los velos. La ruptura del hechizo puede resultar en la separación o en la construcción de un vínculo distinto con el otro, ya desprovistos ambos de sus máscaras y dispuestos a una relación más consciente, no exenta de dolor.

Octavio Paz, aunque pertenece al canon literario del siglo pasado, sigue vigente en sus investigaciones y lecturas sobre sexualidad, erotismo y amor (*La llama doble*, 1993), donde pretende demostrar que existe en todas las culturas una inclinación natural a la atracción y unión con un otro, que genera sensaciones y emociones trascendentales, quien se vuelve único entre la vastedad de seres que nos son prójimo, y de quien anhelamos y muchas veces exigimos atención exclusiva.

Este autor estudia detenidamente el fenómeno amoroso, asociado y a la vez diferenciable de la sexualidad como raíz y del erotismo, cualidad específicamente humana que involucra a la imaginación y representa una trasgresión del instinto en la expresión de sus infinitas posibilidades, que se deslastran de la finalidad reproductiva y pueden prescindir hasta de la cópula, pues se trata de la dimensión del deseo y el placer, originada en el sexo, pero no limitada a éste.

El amor, entonces, si seguimos a Paz y a Jean Libis, menos conocido, estudioso francés del mito del andrógino (2001), sigue siendo relevante en nuestras vidas, y esto no se debe exclusivamente al legado occidental, tampoco a las determinaciones biológicas, aunque ambas sean pilares fundamentales del fenómeno amoroso tal y como se presenta actualmente, en toda su complejidad.

En una lectura cuidadosa de *El Banquete* y *Fedro* (*Diálogos*, 1998), dos textos canónicos de referencia para quienes acometen este tipo de ejercicios reflexivos, quedan claro que Platón subordina la unión de opuestos o complementariedad de la visión de la “media naranja” a una búsqueda espiritual de lo superior, de la belleza y la verdad, donde el otro concreto y sensible, objeto del amor, es mero receptáculo transitorio.

Pero se ha popularizado más el mito del andrógino que Platón pone en boca de Aristófanes. Esa desazón esencial a la condición humana como una especie de maldición impuesta por los dioses para generar conciencia de nuestras limitaciones, deviene en la desesperación de un anhelo por restaurar la plenitud perdida. No es difícil conectar este relato con el Edén cristiano, en su imagen de un tiempo-espacio que no conoce la carencia y, por lo tanto, está exento de deseo.

De allí podemos llegar a una asociación con el único tiempo-espacio que en la realidad biológica humana tiene estas mismas características: la vida *in-útero*, donde no existe hambre, frío, ni frustraciones. Con nuestro primer amor, la comunicación no hace falta, aunque desde entonces ya la madre interpreta signos y se establece una relación, pero ésta se encuentra aún más en la fantasía y en el lenguaje del otro que espera y construye un sujeto potencial en la imaginación.

El sujeto que se ha ido prefigurando en un nombre o sexo determinados, en el entorno de acogida se irá conformando rápidamente, desde el primer instante de falta: la pérdida del hogar líquido originario, del calor materno, y la desconexión física del cordón umbilical, primera separación y génesis de la subjetividad. La aparición del sujeto entonces está conectada naturalmente a la pérdida y el miedo, emoción primaria de todo infante.



Jean-Pierre Saint-Ours
La reunión de Cupido y Psique
 circa. 1789-1792
 óleo sobre panel
 35.25 x 40.01 cm

Tomará gradualmente conciencia de la diferencia entre sí mismo y el mundo, principalmente a través de la necesidad y el deseo: del hambre, el frío y el apego. Hay un primer Otro fundamental que calma toda angustia, que satisface todas las necesidades, en los mejores casos, aunque será siempre insuficiente, quedará siempre un margen de falta, un espacio de vacío, de ausencia, un tiempo de espera y frustración, un grado de incompreensión. Un límite, por así decirlo, que marcará esa diferencia y en la diferencia definirá los bordes del sujeto, que se va constituyendo en la consciencia de esa separación.

¿Puede explicarse el fenómeno amoroso desde esta visión de nuestros orígenes biológicos? Schopenhauer es más reductivo aún y considera el amor como una trampa biológica, un llamado hacia la reproducción, programado genéticamente por la necesidad de mantener viva la especie (1998). Sin embargo, esto no explica la diversidad sexual, presente no sólo en la especie humana sino en otros animales que también hacen lugar para la búsqueda del placer y el afecto, separados del instinto y el imperativo de procrear.

Cada teoría es una imagen del mundo, y nuestras construcciones subjetivas sobre fenómenos tan complejos como el amor solo pueden partir de un horizonte de sentido que nos viene dado por nuestra ubicación específica en tiempo y espacio, las culturas que nos anteceden y conforman nuestra tradición. Una tradición rica, llena de mixturas y contradicciones.

La diversidad de pueblos que han habitado este planeta tienen igualmente tradiciones diversas en lo que respecta al amor y la sexualidad, sin

embargo, nos arriesgamos a proponer que, aún con grandes diferencias en lo que respecta a ciertos aspectos como los rituales implicados, jerarquías, prohibición o no de incestos, poligamia y adulterio, homosexualidad y otros temas de gran interés cada uno de ellos y objeto de numerosos estudios antropológicos, es innegable su presencia en todas las culturas y todos los tiempos desde que existe el ser humano.



Jean Libis
Francia, 1944

Jean Libis (2001) aporta una revisión invaluable de este fenómeno desde la perspectiva del mito del andrógino, partiendo de fuentes míticas, filosóficas, literarias y sociológicas para concluir con la psicología profunda en que la constancia del andrógino como imagen lleva a la pertinencia de considerarle un arquetipo, tal y como lo entiende Jung en su teoría de un inconsciente colectivo, el cual es común a toda la especie, aunque cargado de contenidos culturales, históricos en cada caso singular, y por lo tanto, en la expresión de unicidad que constituye el sujeto.

Mircea Eliade (1994) ya le da una preponderancia crucial, cuando lo considera la síntesis reconciliadora de todos los opuestos, en otras palabras, prácticamente el símbolo por excelencia de la condición humana, caracterizada por la sensación de desgarró y separación, plagado de imágenes de tiempos o espacios Dorados, constantemente en pugna con un mundo que no funciona según la imagen de su deseo. Pero Libis insiste en no olvidar la naturaleza sexual del mito, aunque admitamos su riqueza metafórica. Recuerda la conciencia de desnudez como esencial a la Caída del hombre en la mitología cristiana y reflexiona sobre la sexualidad como negación del andrógino, a la vez que la única forma de búsqueda posible es también evidencia de su imposibilidad y fuente de sufrimiento y limitación.



Mircea Eliade
Rumania, 1907 - EE.UU., 1986

Podríamos acotar que el deseo sexual no existe durante los primeros años de vida, y que nos vamos conformando como sujetos sin haberlo conocido. La emergencia de este instinto nos toma a todos de sorpresa y se experimenta como una intrusión, casi como el crecimiento de un nuevo órgano sensorial o función perceptiva, transformando radicalmente tanto nuestra autopercepción corporal como la relación con los otros, en el descubrimiento de sensaciones, imágenes y emociones hasta ahora desconocidas. Desde luego que hay imágenes preexistentes en el lenguaje, en los dispositivos de la cultura, y tenemos preconcepciones sobre el amor, el erotismo y la sexualidad mucho antes de vivirlos en carne propia. Pero la experiencia sensorial y concreta es siempre un hito fundacional de nuestras vidas, y la insatisfacción posterior al primer desengaño puede ser aún peor que la añoranza aún inocente de la fantasía original.

Según estos derroteros que hemos tomado, pareciera que el deseo y la falta son inherentes al mito del amor, así como la oposición binaria, trátase de sexos o géneros distintos o meramente otro humano que es mi par y mi contrario, complemento y contradicción, imagen de plenitud y evidencia de mi imperfección, de mi propia incapacidad de estar completo. Algunos dirían que esta dirección está determinada por la cultura occidental y que, por ejemplo, en el taoísmo chino no se trata de dualismo, sino de aspectos armónicos de un flujo universal, pues en la naturaleza no puede existir luz sin sombras o montañas sin laderas.

En esta cultura, la más antigua de las civilizaciones vivas aún hoy, no hay diferencia entre imagen y concepto o escritura, o entre espíritu y materia (Curto, 2000). Sin embargo, es innegable que al menos desde la popularización del confucianismo, se trata de una sociedad radicalmente patriarcal, donde la mujer ha tenido un rol subalterno. Resulta difícil percibir la armonía entre los principios femenino y masculino en sus raíces míticas más antiguas, cuando las expresiones concretas más cercanas que tenemos son los hombres y mujeres reales y sus roles sociales. Es un tema peliagudo, inagotable, que puede cerrarse por diferencias ideológicas o teóricas, visiones de mundo que no logran dialogar. Y es que la historia de la humanidad es una historia de dominación y violencia, no podemos más que preguntarnos si habrá otras formas posibles.

En las más recientes expresiones del feminismo, que ha derivado en radicales cuestionamientos del género como construcción social supeditada a los poderes político-religiosos, podríamos ver otra expresión del mito del andrógino, entendido como negación de la separación y las limitaciones, una sacudida de los viejos yugos. El psicoanálisis es un discurso que se construye sobre la noción de esta “verdad” de un tiempo y espacio determinados, el malestar que genera la cultura al exigir a los sujetos que regulen sus instintos de acuerdo con unas formas específicas, que asignan roles de género muy cerrados y con numerosas y complicadas regulaciones de la vida sexual, especialmente para las mujeres. Ya Marcuse (1981) vio en la apertura hacia la relación con la erótica, Eros como expresión de nuestra fuerza vital, una necesidad política, en la liberación sexual la posibilidad de una mejor sociedad. Desde esta visión revolucionaria y liberadora, las polémicas críticas freudianas son apenas reformistas, ya que en última instancia proponen la necesidad de adaptación a las exigencias de la cultura, a pesar del malestar que genera, en una relación de conciliación, negociadora y lúcida.

Hoy en día podríamos ver en Judith Butler (2006) o en Donna Haraway (1991) las nuevas profetas de una sociedad sin límites, que van pregonando la



Judith Butler (Cleveland, 1956)



Donna Haraway (Denver, 1944)

sublevación contra las fronteras entre los sexos y las especies. La utopía de un mundo que se rija por la cooperación y la simbiosis en lugar de la competencia y la selección “natural” herederas del discurso darwiniano. Confieso que mis simpatías están con estas autoras y sus propuestas, pero siempre con un resto de escepticismo. Soy hija del siglo pasado, del desasosiego y la falta, así como la desilusión de muchas propuestas sociales, políticas, religiosas y amorosas de restaurar la unidad perdida. Tampoco he visto algo distinto en generaciones recientes, si acaso menos propensión a formarse ilusiones de cualquier tipo, pues heredan un mundo hiperfragmentado, que no alberga promesas más que apocalípticas.

Sin embargo, solo puedo hablar desde mi lugar y mundo de vida propios. En otros mundos, otras vidas, están ocurriendo una y otra vez el encuentro con la alteridad, el descubrimiento del deseo, la satisfacción del placer e ilusión de completud, la desilusión y la reconstrucción de utopías, el cuestionamiento de discursos impuestos y la elaboración de otros discursos para sostenernos y narrar los encuentros y desencuentros que inevitablemente caracterizarán el camino de toda vida humana. Llámense teorías científicas, propuestas filosóficas, manifiestos políticos, misticismo, individuación, alquimia, psicoterapia o cartas de amor.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, Judith (2006). *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carotenuto, Aldo (2001). *Amar, traicionar. Casi una apología de la traición*. Buenos Aires: Paidós.
- Curto, Roberto (2000). *Las mejores poesías chinas*. Buenos Aires: Errepar.
- Eliade, Mircea (1994). *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor.
- Eliade, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, Donna (1990). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, and London: Free Association Books.
- Libis, Jean (2001). *El mito del andrógino*. Barcelona: Siruela.
- Marcuse, Herbert (1981). *Eros y civilización*. Madrid: Ariel.
- Platón (1998). *Diálogos*. Buenos Aires: Austral.
- Rougemont, Denis de (1993). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Schopenhauer, Arthur (1998). *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*. Barcelona: Obelisco.



ARCA: la alquimia del cuerpo mutante¹

Arca-Prada-Rakata / arte: Frederik Heyman / fuente: <https://beatsperminute.com>

Recibido: 30-06-2023
Aceptado: 17-08-2023

Hassler Salgar²
Productora audiovisual El Grito, Venezuela
salgarhassler@gmail.com

Resumen: Ensayo sobre el amor y lo sagrado, alrededor del mito del andrógino como expresión del trabajo de la artista venezolana Arca, que abarca la música electrónica, el performance y las artes visuales, explora el cuerpo como un campo de batalla donde se redefinen la identidad, el género y el deseo. Arca desafía las normas de género y propone una nueva visión de la belleza a través de su obra. Desde su álbum *KiCk i*, ha fusionado lo humano con lo tecnológico y abrazado una estética andrógina, tal como se ve en el videoclip de "Nonbinary", donde se presenta como una figura ciborg. Las colaboraciones con artistas visuales como Jesse Kanda, Lucrecia Martel y Frederik Heyman han sido cruciales para construir su universo estético. Su trabajo es una invitación a celebrar lo diferente, lo mutante y lo no binario. En una entrevista, Arca explicó que su arte no busca ser encasillado, sino que se nutre de la fluidez y la posibilidad. Su obra es un manifiesto de libertad que celebra la transformación continua y la belleza de la ambigüedad.

Palabras claves: Arca; Identidad; Género; Mutante; No binario.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=11gBQSJMV4>

2. Productor audiovisual, fotógrafo y gestor cultural. Ha producido cortometrajes seleccionados en Festivales de Cine Internacionales. Organizador del Festival Internacional de Cine de Horror El Grito.

ARCA: The alchemy of the mutant body

Abstract: Venezuelan artist Arca's work, which encompasses electronic music, performance, and visual arts, explores the body as a battlefield where identity, gender, and desire are redefined. Arca challenges gender norms and proposes a new vision of beauty through her work. Since her album, *KiCk i*, she has fused the human with the technological and embraced an androgynous aesthetic, as seen in the video for "Nonbinary," where she presents herself as a cyborg figure. Collaborations with visual artists such as Jesse Kanda, Lucrecia Martel, and Frederik Heyman have been crucial in building her aesthetic universe. Her work is an invitation to celebrate the different, the mutant, and the non-binary. In an interview, Arca explained that her art does not seek to be pigeonholed, but rather thrives on fluidity and possibility. Her work is a manifesto of freedom that celebrates continuous transformation and the beauty of ambiguity.

Keywords: Arca; Identity; Gender; Mutant; Non-binary.



Arca, Twins
Arte: Frederik Heyman
Fuente: frederikheyman.com

En el universo de Arca, la artista venezolana Alejandra Gherzi, el cuerpo no es una forma fija, sino un campo de batalla simbólico donde se reescriben las nociones de género, identidad y deseo. Su obra, que transita entre la música electrónica, el performance y el arte visual, es una declaración radical de lo no binario, lo mutante y lo inasible.

Desde su álbum *KiCk i*, Arca ha explorado la fluidez de la identidad de género, desafiando las categorías tradicionales y abrazando una estética que fusiona lo humano con lo tecnológico. En el video de "Nonbinary", por ejemplo, se presenta como una figura cyborg, con extremidades biónicas y una presencia que desafía las normas de género.

La colaboración con artistas visuales como Jesse Kanda ha sido fundamental en la construcción de su universo estético. En el video de "Xen", Kanda y Arca crean una figura andrógina y mutante que encarna la transformación constante del cuerpo y la identidad

Arca también ha trabajado con otros artistas visuales como Lucrecia Martel y Frederik Heyman, incorporando elementos del cyberpunk, la robótica y el arte digital en sus videos musicales. Estas colaboraciones amplifican su mensaje de transgresión y celebran la belleza de lo diferente.

En su obra, Arca no solo desafía las normas de género, sino que también propone una nueva forma de entender la belleza y la identidad. Su arte es una invitación a abrazar lo raro, lo mutante y lo no binario como expresiones legítimas y poderosas de la experiencia humana.

Quiero ser vista como un ecosistema de estados propios menores, sin ser despojada de la dignidad de un ser entero. Se trata de unir todas las facetas del ser con el trabajo, sin tener que sentirse comprometida con ninguno; me da la sensación de posibilidad, no permitir categorización fácil, no quiero volverme pop o ser experimentalista total. Es ahí donde una forma no binaria de pensar se siente muy fértil y abre posibilidades en lugar de colapsar las cosas, permitiendo el cambio sin resistirlo. (Arca en entrevista con *Paper Magazine* sobre su sencillo "Nonbinary", 2020)



Arca,
la cantante venezolana
Fotografía: Tim Walker
Fuente: www.vogue.mx

Arca no se limita a representar lo andrógino; lo encarna, lo vive y lo transforma en arte. Su obra es un testimonio de la capacidad del arte para cuestionar, subvertir y reimaginar las estructuras sociales y culturales que definen quiénes somos.

En un mundo que a menudo busca encasillar y limitar, Arca nos recuerda que la identidad es un proceso continuo de transformación y que la belleza puede encontrarse en la fluidez, la ambigüedad y la mutación.

Su arte es un manifiesto de libertad, una celebración de lo no binario y una invitación a imaginar nuevas formas de ser y de estar en el mundo.



Alejandra Gherzi, Arca,
en Vogue México.
Fotografía: Tim Walker
Fuente: www.vogue.mx



Fotografía: Oriana Salamanca

Us (nosotros). El hilo rojo¹

Us (we). The red thread

Alexandra Valencia²

Recibido: 10-06-2023
Aceptado: 18-08-2023

Fundación Cultural Bordes, San Cristóbal
teatrobordes@gmail.com

El XIV Seminario Bordes ha sido, una vez más, espacio para la reflexión y la creación artística. Us (Nosotros), es una propuesta escénica donde Michelle Rodríguez y mi persona, Alexandra Valencia, nos sumergimos en un viaje profundo por la identidad, la dualidad y la incesante búsqueda del ser.

Desde el Grupo de Investigación Bordes, el año 2023 estuvo dedicado al estudio del mito del Andrógino, esa figura ancestral que simboliza la unidad de los opuestos, la perfección en la fusión de lo

1. Performance presentado en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Estado Táchira - Venezuela. El video está disponible en: www.youtube.com/watch?v=QCvuhFwT6EQ

2. Ingeniero Mecánico. Actriz y directora de teatro Bordes. Estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes. <https://orcid.org/0000-0002-8446-515X>

masculino y lo femenino, aquel ser circular de cuatro brazos y cuatro piernas que fue unido por los dioses, postula el amor como la búsqueda eterna de nuestra mitad perdida. "Us. El hilo rojo", parte de esta premisa para explorar no solo el anhelo de reunificación, sino también la violencia, la tensión y la simbiosis inherentes a ese proceso.

La escena se abría con dos figuras enigmáticas, cuyos rostros estaban ocultos por máscaras sin facciones, las performers llevaban dos de éstas, cada una. Sus vestimentas, intencionadamente, evocaban las asignaciones de género socialmente establecidas para "hombre" y "mujer", estableciendo de inmediato un diálogo con las construcciones binarias de la sociedad. Ambas se encontraban unidas por una cuerda de lana roja, en alusión al mítico hilo de Ariadna que guía a través del laberinto, la cual se convirtió en el eje central de su interacción. Este hilo no solo simbolizaba la conexión, sino también la dependencia, el destino compartido y la intrínseca interconexión de las identidades.

A lo largo de la performance, las artistas ejecutaron una danza íntima y exploratoria, se descubrieron, se sintieron, se entrelazaron en movimientos que oscilaban entre la cercanía más tierna y el forcejeo más tortuoso. Lo que comenzó como una unión, paulatinamente se transformó en un nudo opresivo; el mismo hilo que las unía terminó por asfixiarlas, metaforizando cómo la búsqueda y la atadura a la "otredad"



Fotografía: Oriana Salamanca

pueden ser tanto fuente de vida como de sofocación. En este proceso de enredo y desanudamiento, el amarre al "otro" se convierte, a su vez, en la conformación de la propia persona, de la propia identidad.

Las dos figuras, en un acto de liberación y revelación, se quitan las máscaras. La expectativa es encontrar un rostro, una identidad verdadera tras la capa arquetípica. Sin embargo, bajo la máscara no hay facciones. El rostro de las performers está cubierto por una malla color carne, un velo que sugiere una esencia común más allá del género, una humanidad primigenia donde las categorías se desdibujan. Este giro sugiere que, tras todas las capas de socialización y performance de género, no hay una "esencia" masculina o femenina final, sino un sustrato humano neutro y puro. La verdadera identidad no está en el rostro que mostramos, sino en el vínculo que tejemos.

Las performers se retiran, y lo que queda en el espacio es el testimonio silencioso de su encuentro, las dos máscaras, ahora entrelazadas y unidas por el mismo hilo rojo, suspendidas en el aire forman una lámpara, transformando el lugar en un dispositivo de instalación que nos lleva a reflexionar las ansias de encontrarnos a través de la búsqueda y relación con otro, lleno de tortuosos enredos que finalmente siempre nos dejarán en un descubrimiento más pleno de nosotros mismos.



Fotografía: Oriana Salamanca

Us (Nosotros), bajo la dirección de Alexandra Valencia y la ejecución de Valencia y Michelle Rodríguez, trascendió la mera ilustración de un mito. Fue una excavación corpórea en las ansias humanas de conexión. Plantea que la búsqueda de la otredad es un camino laberíntico, a veces agonizante, pero siempre transformador, que no culmina en la búsqueda de una mitad externa, sino en el descubrimiento de que el verdadero encuentro—el que nos lleva a un estado más pleno—ocurre cuando nos despojamos de las máscaras que esconden, incluso de nosotros mismos, el rostro indefinido de lo que realmente somos.



Fotografía: Oriana Salamanca





Fotografía: Oriana Salamanc

US
performance



Fotografía: Igor Castillo

Disforia. Performance¹

Dysphoria. Performance

Omar Alí González²

Recibido: 15-07-2023

Aceptado: 19-08-2023

La pocilga escénica / FundaJAU

gomarali@gmail.com

El Sábado 19 de agosto de 2023, durante el XIV Seminario Bordes “El Andrógino paraísos perdidos y anhelo de plenitud”. Se estrenó DISFORIA: Acción performática-teatral. Que trata los temas del travestismo, el ginandromorfismo y el mito de las amazonas. La obra se inspira en los textos de Paul Preciado y Pedro Lemebel. Estuvo a cargo de La Pocilga Escénica / FUNDAJAU. Idea original de Osvaldo Barreto. En escena: Guillermo Martínez, Mandy (Armanda Karina Panta) y Omar González. Técnico de sala y audiovisuales: Raúl Andrés Casanova. Dirección: Omar González.

1. Performance estrenado el sábado 19 de agosto del 2023 presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 19 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira-Venezuela. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Bkn8cyTeHMI&t=593s

2. Ingeniero en electrónica por la UNET. Licenciado en pedagogías alternativas por la UPTM de Mérida. Dramaturgo, director y actor de teatro. Director de La Pocilga escénica. Estudiante de la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes - Táchira.

Guillermo Martínez en el personaje del ginandromorfo, San Cristóbal, 2023 / Fotografía: Igor Castillo.



Memoria:

Fue en el mes de julio cuando Osvaldo Barreto me propone que para esta edición del Seminario realizáramos un trabajo juntos. Días después me entrega tres hojas grapadas con los dibujos de la propuesta “Disforia”³. En ese encuentro me dice que, si me animaba a dirigir y hacer uno de los personajes, (yo pensaba que solo era ser accionista), que buscara a dos artistas escénicos más. Recuerdo que los dibujos eran muy claros y había descrito muy bien la música, las acciones, la escenografía, los textos e incluso los vestuarios y maquillaje, me explicó algunos detalles de lo que quería y cómo sería el intro y el final, incluso que él se encargaría del maquillaje del personaje 2, la idea me convenció y dije que sí a todo lo propuesto.

Así que hice algunas llamadas y convoqué a Guillermo Martínez (actor de amplia trayectoria en la región) y Mandy (bailarina y actriz) como artistas escénicos y al técnico Raúl Andrés Casanova con quien he trabajado en muchas ocasiones. Una semana después se hizo la primera reunión, la cual se llevó a cabo en el Museo del Táchira, estábamos los cinco, allí se explicó cómo sería la acción performática al resto del equipo.

El personaje 3 -el Ginandromorfo- sería protagonizado por Guillermo, un personaje dual, con un vestuario muy puntual que marcaba dicha dualidad, mitad hombre y mitad mujer, la acción era leer a dos voces (una masculina y otra femenina) extractos de textos de Pedro Lemebel, que Osvaldo había seleccionado previamente.

3. Término utilizado en psiquiatría y psicología para describir un estado de malestar emocional o psicológico que puede manifestarse como tristeza, ansiedad, irritabilidad, insatisfacción o descontento. con trastornos de identidad de género en los que la persona experimenta una profunda incomodidad o insatisfacción con su género asignado al nacer.

El personaje 2 -La Amazona- lo interpretó Mandy. Dicho personaje debía accionar el cuerpo; tejiendo el espacio, danzando y escribiendo, con una cuerda debía tejer el escenario y el público para luego colgar unas tiras de papel con palabras puntuales referidas a la androginia.

Por último el personaje 1 -El Travesti- lo interpretaría yo, iniciaba vestido con traje de etiqueta, para luego desvestirme y colocarme un vestido de mujer, maquillarme y hacerme un par de trenzas con los Dreadlocks, convertirme en una muñeca «Rara», durante la transición de un vestuario a otro caminaba a una computadora que estaría en el lateral derecho del foro (vista del actor) donde teclearía extractos del “Manifiesto contrasexual” de Paul B. Preciado (2002) los cuales saldrían proyectados en la pared del fondo de manera invertida, para luego volver al vestirme de hombre y así sucesivamente durante cuatro cambios, como un bucle. La reunión terminó dando pautas para la creación del personaje y se aportaron ideas para los vestuarios (que en encuentros posteriores se revisaron).



Mandy en el personaje de la amazona, San Cristóbal, 2023 / Fotografía: Igor Castillo



El performance inició con tres de los personajes sentados entre el público y la proyección del videoclip «Sencillamente» de la Bersuit Vergarabat. El público ingresó a la sala y al terminar el vídeo comenzaron las acciones de manera polifónica, al ritmo de un tecno instrumental de los 80, el espacio escénico se dividió en dos, el proscenio para el personaje de -el ginandromorfo-, y el Foro para -El Travesti-, mientras -la amazona- podía estar en los dos espacios escénicos, tejiendo y uniendo dichos lugares con sus cuerdas y rompiendo la cuarta pared e interactuando con el público, a quienes “conectó” literalmente con la obra. Así fue tejiendo el espacio de la acción. La pauta fue esperar a que mi personaje hiciera los cuatro cambios de vestuario para ir bajando el volumen de la música y finalizar.

Luego de la función, se realizó un foro, donde se discutió el origen de la idea, el proceso de creación de los personajes, los vestuarios y su relación con la temática del Seminario Bordes.

Fue una experiencia interesante, el grupo quedó satisfecho con el resultado y nos planteamos volver a ejecutar la acción en otro espacio. Otra idea fue construir una obra más teatral a partir de estos personajes, esperamos a ver qué fluye en un futuro con DISFORÍA.



Disforia, 2023 / Fotografía: Igor Castillo

DISFORIA



Ficha técnica:

Conceptualización: Osvaldo Barreto

Dirección: Omar Alí González

Actúan: Guillermo Martínez (ginandromorfo)

Armanda Karina Panta (amazona)

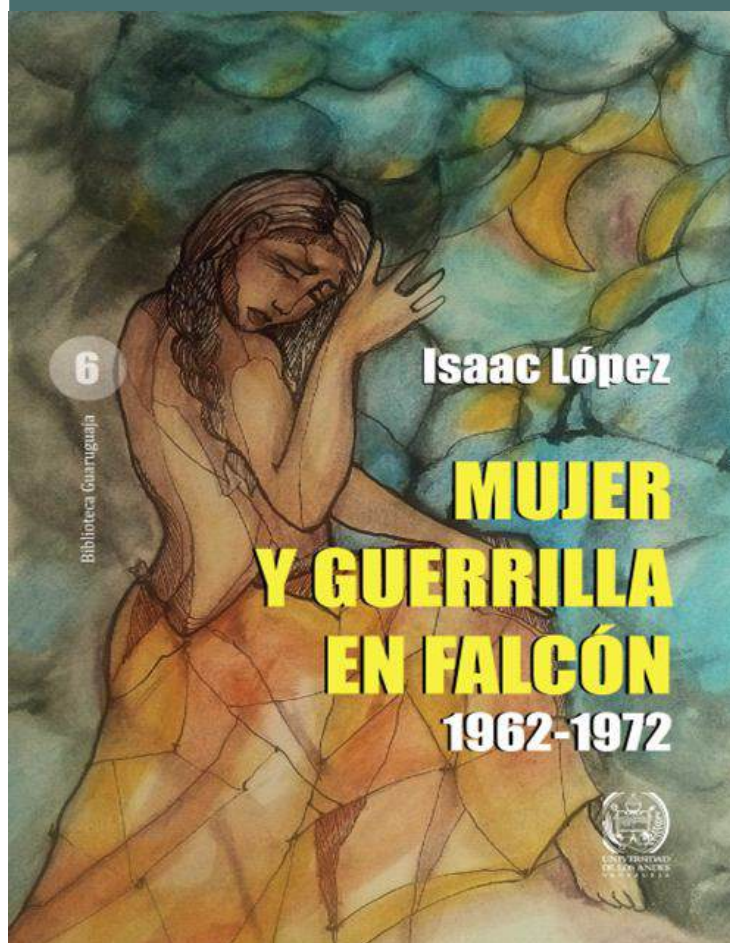
Omar Alí González (travesti)

Técnico: Raúl Andrés Casanova

Duración: 25 minutos aprox.



Disforia, 2023 / Fotografía: Igor Castillo



Isaac López.
Mujer y guerrilla en Falcón
(1962-1972)

Mérida: Biblioteca Guaraguaja;
 Universidad de los Andes
 2024
 120 páginas

El libro titulado *Mujer y guerrilla en Falcón 1962-1972* es la muestra de la dedicación, compromiso, capacidad de análisis y habilidades de investigación de Isaac López, historiador, promotor cultural y profesor titular de la cátedra de Paleografía y Prácticas de Archivos. Encargado de las materias optativas La Nueva Canción Latinoamérica y La lucha armada en América Latina y Venezuela de 1960-1970 de la Escuela de Historia de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela. Autor de varias obras, relacionadas a la historia local, entre ellas *Rostros de Paraguaná* (2000); *La élite coriana en el proceso de independencia* (2010); *De memorias y nostalgias. Nuevas crónicas de Coro y Paraguaná*, tomos I y II (2020).

En relación con la temática de lucha armada en Latinoamérica y Venezuela, Isaac López ha publicado varias obras como: *Tormentos y pasiones revolucionarias. Notas sobre las izquierdas venezolanas*; *Guerrillas del estado Falcón 1962-1972. Trazos para una biografía colectiva de la subversión de izquierda venezolana y Mujer y guerrilla en Falcón 1962-1972*, siendo este el texto a considerar en las próximas líneas.

Libro escrito con toda la rigurosidad y meticulosidad con la finalidad de dirigirse a todo público, con un discurso accesible y fácil de entender. El autor propone definir el proceso histórico-político de la década de 1962-1972, período que marcó un antes y un después en la historia venezolana. El territorio nacional fue escenario de un proceso violento que nació de las ansias de un grupo de jóvenes con pensamientos idealistas de igualdad y justicia, con miras a la transformación de un país mejor en oportunidades, trayendo consigo el surgimiento de un conflicto armado, denominado Lucha Armada. También conocida con otras categorías por parte de especialistas como: *guerra de guerrillas, guerra de baja intensidad, guerra irregular o guerra sucia de baja intensidad e insurrección de izquierda*, que más adelante dará frutos a nuevos focos de violencia en varios estados de Venezuela, como es el caso del estado Falcón, lugar de confrontación donde participaron hombres y mujeres.

Históricamente, se ha pensado que las insurgencias armadas es cosa de hombres. Al contrario, la mujer venezolana desempeñó un papel importante en la lucha armada, rompiendo con el imaginario social de la época, donde la mujer debía ser presta a los servicios como ama de casa y su obligación con el matrimonio. Por ello, el objetivo primordial del autor es dar voz a once mujeres que por múltiples motivaciones se involucraron en un movimiento altamente peligroso. El texto expone una coyuntura de crisis político-social, representada por el auge de los idealismos fomentados por los partidos de izquierda PCV y MIR.

La obra está estructurada con un prólogo escrito por la investigadora y docente Belkis Rojas de la Universidad de Los Andes; asimismo, una introducción y once semblanzas de mujeres venezolanas comprometidas en ese proceso histórico de insurrección. Es una investigación de carácter histórico-documental bajo los postulados teóricos de la Nueva Historia Política, respaldada por la recopilación y revisión de un conjunto de fuentes documentales, testimoniales y otras fuentes bibliohemerográficas resguardadas en diferentes repositorios del país.

Mujeres como Belkis Álvarez, Epifania Sánchez apodada La negra Aurora, Aura Díaz, Argelia Melet, Concepción Jiménez apodada Conchita, Trina Urbina, Guillermina Torrealba apodada Rita, Lydda Franco Farías, Edith Aular apodada Elena, Fanny Venegas y Raquel Reyes, fueron participes en la lucha armada de los años sesenta y setenta, motivadas por ideologías de transformación y cambio, involucradas en diversas labores de la vida guerrillera. Por tanto, el historiador Isaac López, desglosa los testimonios referentes a las vivencias de cada una de ellas como militantes del Partido

Comunista de Venezuela (PCV) y, su participación en el Frente Guerrillero José Leonardo Chirinos ubicado en el estado Falcón.

En cada una de las semblanzas el autor describe la participación, convivencia y compromiso que estas mujeres tuvieron al ser parte del movimiento armado, un proceso altamente arriesgado no sólo para ellas, sino para sus familiares que de alguna u otra manera sufrieron las acciones represivas de los cuerpos de seguridad del momento.

Del texto se desprende el protagonismo de la mujer en un espacio de la historia venezolana tan agitado como los años sesenta del siglo XX. La mujer venezolana involucrada con la lucha armada dejó ver su compromiso y desenvolvimiento en diversas funciones del ámbito guerrillero, encaminadas a la construcción de un mejor porvenir para el país. En consecuencia, a humillación, tortura, fusilamientos y desnudez fueron expuestas todas ellas. La historia de estas mujeres dejó ver la mentalidad arraigada de una sociedad machista y patriarcal, traumas que quedaron en la huella psíquica de alguna de estas mujeres.

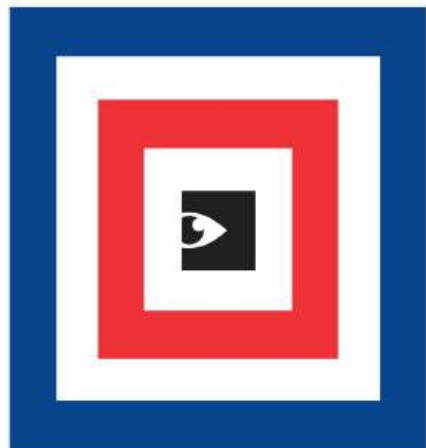
Finalmente, se aprecia la originalidad en la investigación hecha por el autor, presentando un análisis sin tildes políticos, ni estigmas de ningún tipo sobre la insurgencia armada en el estado Falcón y la participación de la mujer en ella. El texto indudablemente aporta conocimiento sobre un aspecto poco analizado en la historia venezolana de los años sesenta y setenta. En definitiva, motiva a contribuir con una nueva línea de investigación que dé cuenta de la significancia del tema.

Estefanny Alejandra Quintero González

Licenciada en Historia



CRÓNICAS de **SANGRE** arte, dioses y sombras



Otto Rosales Cárdenas

ENSAYO
CUADERNOS
BORDES #10

Otto Rosales Cárdenas.
Crónicas de sangre,
arte, dioses y sombras

Táchira: Cuadernos Bordes;

Fundación Cultural Bordes

1era Edición, 2024

72 páginas

Escritos de un nómada que transita caminos de libertad.

La palabra “nómada” viene del griego “nómades”, que significa “el que deja los rebaños en los pastos”. Adaptada a partir de esta acepción y evocando al pueblo norafricano berebere de “númida”, se llama así a las comunidades que se trasladan de un lugar a otro en vez de establecerse permanentemente en un solo lugar. Sonora palabra que sirve muy bien para categorizar el trabajo intelectual de Otto Rosales, autor de estas crónicas de sangre, verdadera bitácora de un camino en donde habitan: el arte, los dioses y las sombras.

Y es que hay temas que solo un espíritu nómada puede abordar. Acostumbrado al silencio y a la contemplación, puede gritar al vacío eso que miró en ese camino donde fue adquiriendo pacientemente sus ritmos, sus sonidos, parte de su ser. Así, con lucidez y trance de posesión, añade a la memoria infinita, nuevas realidades, profundas y trascendentes, donde las palabras resuenan más allá de su sonido y significación. Sólo un nómada puede llegar a este estado de conciencia, comprender que existen unas narrativas hegemónicas hechas desde una única mirada centrada en la cosmovisión occidental.

Así se ha hecho la historia y la ciencia, desde la visión sedentaria de un centro con pretensiones de universalidad. Desde allí se ha impuesto una mirada de su historia y su cultura como medida de todas las demás historias y culturas de los pueblos del planeta que, en consecuencia, son menospreciadas. Se han impuesto canónicas metodologías, viejas y reiteradas discusiones, dogmáticas definiciones. Resulta casi imposible entonces, entender las sensaciones que no están en estos parámetros y que se encuentran en otros espacios del mundo a donde solo llegan los nómadas.

Otto Rosales, en este trabajo *Crónicas de sangre. Arte, dioses y sombras* nos invita a ver no con los ojos de esta mirada sedentaria, sino con el sentido irreverente del nomadismo. Romper con una única visión del arte, dando cabida a esas subjetividades que van a hacer añicos el control del conocimiento. Desde lo propio y lo local del hacer regional, de la historia de vida, se deja a la vera del camino ese abordaje donde el hombre occidental (no la mujer ni los pueblos) crean una jerarquía que inferioriza a los demás. Se presenta entonces la posibilidad de una mirada desde el “Ecoseno”, donde es la vida en su totalidad el centro del arte.

En “Hombres, dioses y sombras”, Rosales desnuda la historia de un continente castigado por la fría intención de la explotación y el dominio. Un nuevo mundo en que se ha pretendido poner cadenas a las alas arrebatadas que lo hacen volar en poesía. Un sonido que parece incoherente, de voces que se ahogan ante la imposibilidad de un encuentro pleno. Guerra de individualidades, soledades tal vez, de golpes de fuego que desarticulan la plenitud existencial en un tiempo en donde reina la noche. Pero en las sombras brillan con fuerza, la chispa de los sueños.

“Barro Barroco, Aleijandinho, reflexiones a fin de milenio”, es la crónica de la respuesta telúrica ante esta conquista desigual. Mirándonos como barro vemos la infinidad de caminos, encrucijadas y signos que la naturaleza y el asombro pueden transitar en la construcción de nuevas realidades. Es allí donde aparece el barroco, una fantasía original que intenta llenar las deficiencias de la incompreensión, encarnado en el artista leproso de Ouro Petro, que ya sin manos, construye la imagen de un ulular de voces que van a darle perfil a un pueblo.

El viajero busca atesorar en su memoria hecha morral, los momentos vividos en instantes detenidos. Tal es la función de la fotografía, lenguaje para la crónica y la historia, para la comprensión y la ensoñación. Desde los bordes vivos de un Táchira vital, tres voces y miradas hablan en esta lengua de luces y metáforas. “Voces al filo de la memoria: tres miradas desde la frontera”, es el catálogo vital de audaces fotógrafos con sus modos particulares de actuar y reflexionar sobre la experiencia del instante.

Gregorio Aparicio, el etnógrafo salvaje, juega con los fragmentos de la realidad para comprender el papel de la desmemoria. Eugenio Miranda, el geógrafo de lo interior, se apertrecha en la fastuosidad corporal para descubrir las inseguridades del otro. Ramón Hernández, el aventurero de asombros, comparte los instantes melódicos y melancólicos de lo que parece el susurro de un blues.

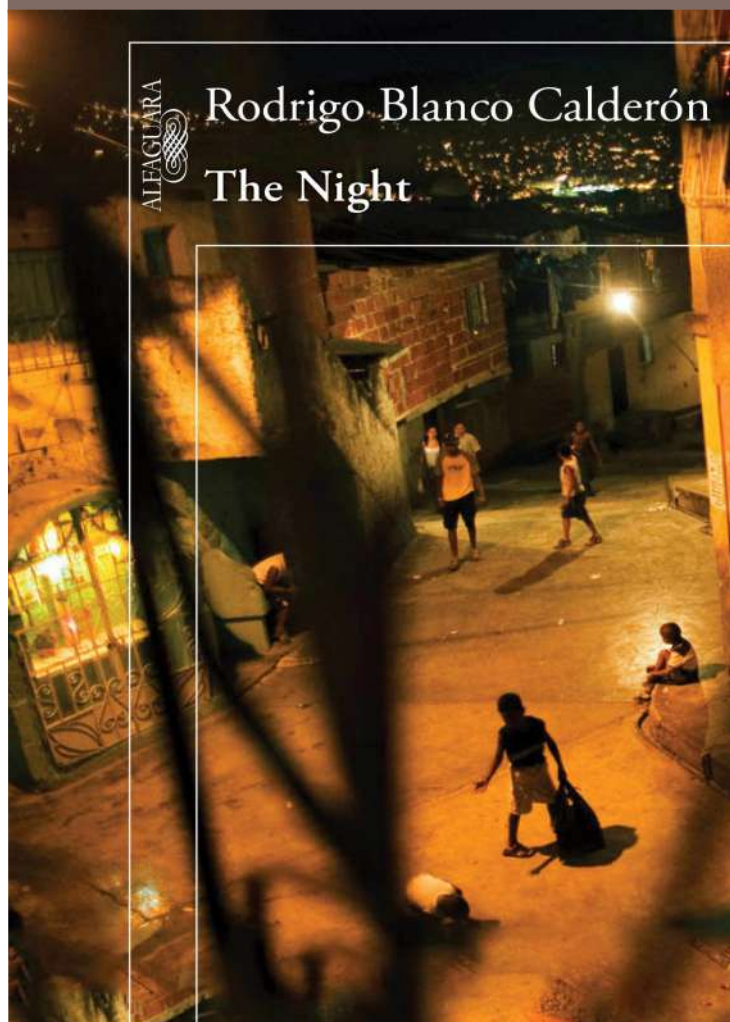
“Catedrales transparentes de Luis Chacón: abstraccionismo y ruptura en el arte tachireño”, escrito compuesto en el marco de la celebración del Museo de Artes Visuales y del Espacio del Estado Táchira, nos ubica en un momento de ruptura en el camino nacional. Ese, donde Venezuela deja de ser una modesta provincia agraria para empezar a caminar hacia la modernidad. Un rompimiento de “disidentes” que buscan hacer las cosas de otras maneras: Otero que trasgrede las formas, Manaure que pone a bailar el color, Otero que hace vibrar el espacio, Reverón que atrapa la luz en una pincelada de barro y mierda. Y por supuesto Chacón, con su abstraccionismo lírico de espacio, movimiento y silencio, en obras-artificios, en un grabado laborioso y en estructuras que comunican sueños retraídos.

Ante esta inmensa ruptura social y antropológica de la tradición, el arte se convierte entonces en rastro y memoria, en nostalgia modernista. En un hecho vital, en un proyecto de vida dentro un mundo cada vez más volátil, efímero, líquido. Memoria estética que construye existencias y le da vuelta a los tiempos, en el mirar de Octavio Paz. Que produce desde dentro el olvido necesario para ilusionarnos con el progreso, según el decir pausado de Briceño Guerrero. Que es una versión de la pesadilla de la riqueza, según el lírico pesimismo de Uslar Pietri. Y que no es más que el cobertor de infamias de todas las falsedades, en la desnuda letra de Víctor Bravo. En “Arte tradición y ruptura: crónicas de cuerpos en tránsito en la Venezuela actual”, Otto, el nómada, se hace eco de un grito cósmico por la vida mientras se sacude de los yugos de la falsa libertad, mientras nos muestra múltiples caminos de reflexión. Tal es la energía de estas *Crónicas de sangre: arte, dioses y sombras*, saberes y vivencias que nos invita a ver no sólo con los ojos sino con todos los sentidos, desmontando el privilegio de estéticas y epistemologías, de formas y leyes que buscan el control del arte, de las figuras de los dioses, de los colores de las sombras. Ya no hay una única y ortodoxa visión, sino muchas opciones dentro de muchas más posibles. Se rompe así, por fin, con el canon de los conocimientos y subjetividades hegemónicas.

Anderson Jaimes R.

andersonjaimes@gmail.com

San Juan de Colón, febrero 2024



Rodrigo Blanco Calderón.
The Night

Alfaguara

1era Edición, 2016

272 páginas

The Night es un tema musical, una exhaustiva investigación, unas cuantas biografías, la historia de una generación muy activa en los 60, un cuadro epocal de país que va desde mediados del s. XX hasta inicios del s. XXI, una ficción de sórdidos matices, una novela intrincada, una manera de decir que la cosa anda mal... pero... ¿Dónde anda mal la cosa? Pues, en Venezuela, el país que durante las últimas décadas viene ostentando la crisis más aguda del continente y que, paradójicamente, es uno de los más ricos del mundo.

La novela en cuestión se publicó en 2016, así que esta “reseña” está llegando tarde, pero como lector también he llegado tarde, lo cual importa poco, lo que realmente importa fue que llegué a ella, a fin de cuentas, creo que las obras deberían gozar de reseñas atemporales para saber cómo las trata el tiempo.

Para ser la primera novela de un escritor, *The Night* me resultó bastante ambiciosa, pero a mi modesto entender, diría que logró sus objetivos. Esto lo

digo como simple lector, más allá de que haya obtenido el premio Mario Vargas Llosa y eso la haya catapultado comercialmente haciendo que la crítica especializada pusiera sus ojos en ella, porque sobra decir que los premios literarios consagran y legitiman *ipso facto*.

En principio quisiera contar cómo llegó la novela a mis manos, porque siempre he pensado que los libros tienen formas misteriosas de llegar a sus lectores. Estando en clase de Literatura Venezolana en la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe de la ULA-Táchira, la profesora Vanessa Castro sorteó unas novelas del siglo XXI para que fueran expuestas. A mi grupo le correspondió *Noche oscura del alma* de Carmen Vincenti (2005) y a otro grupo le tocó *The Night* de Rodrigo Blanco Calderón (2016). Al final de la clase, la profesora hizo comentarios generales de las novelas seleccionadas exponiendo las razones de dicho corpus y cuando se refirió a *The Night* mencionó que había un personaje llamado igual que yo. Entonces me entró una sospecha, una curiosidad, un presentimiento. Llegué a casa con ansias de leerla y eso fue exactamente lo que hice para poder despejar la incertidumbre (de esto hablaré más adelante).

The Night está estructurada en tres grandes partes que suman una treintena de capítulos, aunque hay una pequeñísima cuarta parte, de solo unas pocas hojas, donde figuran un concepto, el epílogo y los agradecimientos, estos últimos me parecieron muy esclarecedores, lo cual es raro, pues suelen ser de poca importancia para el lector, sin embargo, en este caso, narran cómo el escritor, al realizar sendas entrevistas a personajes que luego ficcionalizó, pudo hacerse de unos detalles y una perspectiva que le dieron a la historia una veracidad impresionante.

Pero... ¿de qué va esta novela?

A mi juicio no es apta para todo público, y por los temas tratados y la forma en que fueron desarrollados diría que es para un público intelectual con intereses histórico-político-literarios. Pero para responder mejor diré que va de psiquiatras que infunden respeto y cordura, pero luego infunden temor y desequilibrio. Va de escritores raros, trastornados, con vicios, desordenados, maniáticos, obsesivos y muy bohemios. Va de una ciudad llamada Caracas que se nos muestra como un monstruo y como tal engendra monstruos y estos a su vez engendran víctimas, todo producto de su violencia, de su vertiginoso ritmo, de su decadencia y de su creciente caoticidad. Va de mujeres asesinadas de las que poco se habla (salvo que el caso involucre personalidades públicas), feminicidios que a la ciudad avergüenzan, que a sus habitantes acechan y que suelen ser depositados bajo la alfombra de la

indiferencia y el olvido. Va de crítica al gobierno revolucionario chavista. Va de una izquierda venezolana que constituyó una intelectualidad importante para la nación (una deuda pendiente en la historia literaria del país) la cual fue conformada por gente de acción que tomaba las armas, conspiraba y actuaba en correspondencia con sus ideales llevando vidas bohemias. Va de músicos atormentados, estrellas de rock que invocan la muerte y seducen con sus líricas. Va de las familias que migran del interior a la capital buscando mejorar sus condiciones de vida. También va de concursos literarios, talleres de escritura y de la literatura como pulsión de vida que puede enloquecer, iluminar, apabullar, perder o encaminar a las almas que sienten el llamado de esa musa universal.

Como verán es una novela con muchas bifurcaciones, en principio cosas disímiles que uno pensaría imposibles de concatenar, y es justamente por eso que dije al inicio que el escritor logró su cometido, porque hilvanó o entramó de manera increíble, una gran cantidad de historias y personajes que difícilmente entenderíamos o percibiríamos como un conjunto.

La primera y tercera parte de la novela giran en torno a la relación no muy equilibrada del psiquiatra Miguel Ardiles y su paciente Matías Rye quien es un tallerista literario y un escritor atormentado con problemas de drogas. Lo raro es que el psiquiatra se salta la distancia médico-paciente y termina involucrándose, pues se inscribe en el taller literario de Matías y terminan siendo amigos. En ese mismo taller confluyen otros dos personajes fundamentales que son Pedro Álamo y Margarita Lambert, a mi juicio son estos cuatro los protagonistas que recorren toda la historia, pero... hay un quinto protagonista, y la segunda parte del libro trata sobre él y sus amigos, además hay que señalar que es un personaje histórico (como casi todos en esta novela), se trata de Darío Lancini, un poeta y escritor fuera de serie que se dedicó a realizar palíndromos, anagramas, textos bifrontes y todo tipo de rarezas literarias o juegos del lenguaje. Cabe señalar que el autor ha realizado una exhaustiva investigación sobre la vida de Lancini y sus amigos, a algunos de los cuales ha cambiado el nombre para no exponerlos de manera tan directa. Lancini y sus amigos, constituyen una generación que fue muy importante para el país, eran gente de izquierda, ligados al comunismo internacional, quienes lucharon contra el régimen de Marcos Pérez Jiménez, luego contra Rómulo Betancourt y Raúl Leoni. Fueron perseguidos, muchos de ellos encarcelados y torturados, casi todos vivieron en el exilio, otros ocuparon puestos diplomáticos en distintos países, entre ellos hay muchos escritores y poetas. Todos con una fuerte formación intelectual.

A mi juicio, Rodrigo Blanco Calderón hace un sentido homenaje a esta generación de venezolanos que tuvieron injerencia en el desarrollo de una época de luchas en toda Latinoamérica y el Caribe e incluso en otros países fuera del continente. Fue una generación de mujeres y hombres muy críticos, que cultivaron una postura contestataria ante el poder y la opresión de gobiernos neoliberales o dictatoriales. Plantaron cara a la hegemonía imperialista y por ello fueron tachados, pues la izquierda fue satanizada, a muchos los mataron y desaparecieron, pero pese a ello sentaron un valioso precedente libertario.

Es pertinente comentar que esta izquierda no se suscribió a la revolución chavista (lo cual se evidencia en la novela). Si bien algunas de sus personalidades sí se plegaron al proyecto bolivariano de Chávez, la mayoría mantuvo su postura crítica y se dedicaron a ir en contra de dicho proyecto. Pero pese a estos comentarios no debemos pensar que se trata de una novela política, lo político está muy presente, a mi juicio en un tono moderado, pero no es el plato principal. Aunque por lo que hemos visto, cabe preguntarse cuál es el plato principal y seguramente concluiríamos que no hay uno, sino que son muchos. En tal sentido es una obra robusta, total, sentida, de un narrador que conoce la tradición literaria venezolana. Hablamos de una historia que se va ramificando, una raíz que se entierra en lo profundo buscando los nutrientes de un país y de una época en la que se soñó y luchó por una Venezuela esplendorosa.

En este punto quiero retomar la sospecha o el presentimiento del que les hablé al principio y que fue el motivo que me impulsó a leer la novela. Cuando comencé la lectura de la segunda parte apareció mi tocayo, un personaje llamado Oswaldo Barreto, la diferencia es que ese Oswaldo se escribe con “w” y el mío se escribe con “v”, este personaje resultó ser mi tío Oswaldo. No se imaginan el gusto que me dio reencontrarme con él en estas páginas. Es muy rara la sensación de conseguirse con un familiar en una novela, convertido en un personaje de “ficción”.

A partir de ese encuentro la novela dejó de ser una realidad “otra” para ser mi propia realidad, pasó a ser algo familiar, algo íntimo. Debo elogiar la capacidad de Rodrigo Blanco Calderón para contar las historias de mi tío con ese nivel de precisión. Es por ello que antes he hablado de un exhaustivo trabajo de investigación que deviene en una capacidad de ficcionalizar que percibí meticulosa. Mientras leía me preguntaba cómo era posible que supiera tantos detalles. Al final, en los agradecimientos, habla de una extensa plática que sostuvo previamente con mi tío, entonces entendí. Y es que esas historias

se ventilaban en la familia, entre los primos, pero no con tanta elocuencia, así que disfruté como si el propio tío Oswaldo me las hubiese narrado, porque él siempre fue un extraordinario cuentista, no de los que se sientan a escribir para publicar (aunque tuvo su columna en prensa), sino de los que echan cuentos adscritos a esa oralidad que a fin de cuentas es tan latinoamericana.

Ahora podría pensarse que me gustó la novela porque mi tío Oswaldo figura en ella y eso no puedo negarlo, pero obviando tan significativo detalle, debo decir que me gustó, además, porque logra un tejido compacto y armonioso entre historias que parecen equidistantes. No digo que sea una novela fácil, por el contrario, me parece muy compleja y muy exigente para el lector, yo suelo preferirlas más diáfanas. Pero he pensado en cómo hizo Rodrigo Blanco Calderón para unir semejante rompecabezas y lo he imaginado como un detective obsesionado con un caso. Lo imaginé forrando la sala de su casa con un montón de documentos, recortes de prensa, fotografías y papelitos con notas escritas a mano, pegados en las paredes del piso al techo, cruzados con hilos de colores, el escenario típico de una serie *noir* que lleva por banda sonora el depresivo rock indie de Morphine, y es que el espíritu de Mark Sandman (el *frontman* de Morphine) también recorre la novela como otro protagonista.

En resumen, es una buena lectura, que te lleva de paseo por una Caracas siniestra, de la mano de personajes atormentados que son productos innegables de la Venezuela en crisis, donde los colores locales y globales se mezclan y el conflicto de lo que somos se percibe irresoluble. Tal planteamiento, a mi parecer, es motivo suficiente para adentrarse y perderse en ese atronador laberinto titulado *The Night*.

Oswaldo Barreto
oscuraldo@gmail.com
San Cristóbal, 2024

Normas de la Revista de Estudios Culturales Bordes

Rules of the Journal of Cultural Studies Bordes

BORDES, Revista de Estudios Culturales es una publicación electrónica destinada a publicar resultados desarrollados desde el grupo de investigación en artes, estudios culturales y de la comunicación BORDES, el Museo Antropológico del Táchira, la Fundación Jóvenes Artistas Urbanos JAU, Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, abierta a la recepción de aportes desde otras instituciones, grupos e individuos con líneas de trabajo afines.

Incluye artículos de investigación con descripción metodológica y también otros formatos como ensayo, crítica, reseña, crónica, entrevista, experiencias pedagógicas en arte, poesía, trabajos de arte visual, sonoro y audiovisual. De acuerdo con el espíritu transdisciplinar que nos guía, se promueven aportes desde diversas disciplinas y quehaceres, dentro de los ejes principales: I) Arte/Estética, II) Estudios Culturales, III) Comunicación.

La revista cuenta con un número semestral (enero-junio/julio- diciembre). Cada número o edición tendrá un tema central que puede ser abordado desde la Estética, el Psicoanálisis, Antropología, Sociología, Psicología, Filosofía, Semiótica, Pedagogía, Literatura, Historia o desde la misma práctica de la investigación artística.

A fin de garantizar la calidad de sus publicaciones, BORDES somete todas las contribuciones a las siguientes normativas:

1. Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador.
2. La evaluación de cada material recibido será realizada por un miembro permanente del consejo editorial según su campo de competencia y un árbitro ciego externo, seleccionado por el consejo de acuerdo con la temática del trabajo en consideración. Este proceso puede tomar entre 1 y dos meses a partir de recibido el artículo.
3. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.
4. Se tomará cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en el campo del arte, los estudios culturales y de la comunicación.
5. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, artículo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin ofensas.

6. Los autores enviarán sus contribuciones a través del correo electrónico revista@bordes.com.ve (como documento adjunto). En el asunto del mensaje escribir PARA PUBLICAR y en el cuerpo del correo especificar nombre completo, pseudónimo (optativo) y datos de contacto (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).
7. El trabajo como tal va en archivo adjunto. Imágenes en jpg, videos con enlace a vimeo. Todos los textos (incluyendo descripciones conceptuales y formales de trabajos artísticos enviados en otro tipo de formato), deben ser enviados en formato Word, escrito en fuente Arial 12 puntos a espacio doble. Todas las páginas deben ser enumeradas en el ángulo inferior empezando por el folio del título.
8. En el caso de las reseñas, serán escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos y deberá enviarse, en un archivo adjunto, una imagen jpg que represente el hecho artístico, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
9. La extensión del artículo debe estar entre las 4 y 12 páginas.
10. El título del artículo no debe incluir abreviaturas y debe tener un máximo de 10 palabras. Se sugiere incluir secciones tituladas o subtítulos.
11. Los autores de artículos deben identificarse en el cuerpo del mismo con su nombre y apellido, categoría profesional, filiación institucional, principales líneas de investigación y dirección de correo electrónico.
12. Cada artículo deberá estar precedido por un resumen con una extensión máxima de 200 palabras, en el idioma original del trabajo y en inglés. El mismo debe detallar el problema abordado, tema de estudio, objetivo de la investigación, métodos empleados, resultados y conclusiones más resaltantes.
13. Las palabras claves propuestas serán de 3 a 6 y deben ser representativas, explicativas, escritas en el idioma original e inglés.
14. Dentro de la estructura del texto se situarán las notas a pie de página, sólo para contener texto adicional. Nunca para escribir referencias bibliográficas. Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero, si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.
15. Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto. Los títulos de los apartados se enumeran por una cifra seguida del punto 1., 2. Y los sub apartados o sub títulos de la siguiente manera 1.1. 1.2.
16. Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.
17. Citas dentro del artículo
 - 17.1 Citas y referencias: Las citas textuales menores de cinco líneas, pueden incorporarse directamente al texto, entrecomilladas o en cursivas. Las citas textuales mayores de cinco líneas, deben ir en párrafo aparte, con sangría en el margen derecho (1,5 cm) e izquierdo (1 cm) sin entrecomillar ni en cursiva y a un espacio interlineal. Cuando se han copiado las ideas del autor, inmediatamente, después de la correspondiente cita, se incorpora entre paréntesis el apellido del autor de la obra, el año de publicación y el número de la página de

donde ha sido tomada la cita. Si al citar se salta alguna parte del texto original (líneas, párrafos, páginas) se debe indicar colocando en la cita, justo en el sitio que corresponde al salto, puntos suspensivos entre paréntesis. Si la cita inicia después de un signo de puntuación que no sea un punto, se debe hacer notar mediante puntos suspensivos. Lo mismo ocurre en el caso de que finalice en signos que no sean punto. Al citar listados, se debe respetar la forma de presentación que el autor haya hecho, bien sean numerales, ordinales, literales o signos especiales. Al realizar referencias a ideas, conceptualizaciones o categorizaciones de otros autores, sin copiar textualmente; la respectiva referencia se indica mediante la incorporación en el texto, inmediatamente después de mencionar al autor y entre paréntesis, el año de publicación de la obra; la cual también deberá ser mencionada en la bibliografía. En caso de que el autor no sea mencionado directamente en el texto, se incorpora, anteponiéndole al año, el apellido del autor. Cuando por necesidad expositiva se deben aclarar ideas, conceptos o explicar mediante un comentario adicional, que no se desea incorporar directamente en el texto, se elaboran las "notas". En el punto correspondiente se inserta el símbolo del llamado respectivo, que será un número -en forma cursiva-, formato superíndice, en negrita y entre paréntesis. Las notas se hallarán a pie de página.

17.2 Las referencias bibliográficas deben redactarse de la siguiente manera: Tomando en cuenta la importancia que tiene la identificación de los documentos consultados y citados en la redacción de trabajos escritos, se debe cumplir con el siguiente formato, según sea el caso:

Libros: Autor (año). Título de la obra: subtítulo. Ciudad de edición. Editorial. Número de páginas. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Arcila, Carlos (coord.) (2008) Comunicación digital y Ciberperiodismo: Nuevas prácticas de la comunicación en los entornos virtuales. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 345 p.

Artículo en libro (recopilación): Autor (año). Título de capítulo, sección, artículo. Título de la obra (Editor, compilador, director de la obra). Ciudad de edición. Editorial. Página de inicio y página de finalización del capítulo, sección, artículo. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Ferrer, Argelia (2006). La divulgación universitaria de la ciencia: entre el deber y el aplauso. En WAA Universidad, comunicación y ciencia: contrastes. Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, Editores. México, pp.147-160.

Leyes, reglamentos, códigos: País, Organismo Oficial (año). Título de la ley, reglamento, código. Ciudad de Edición. Editorial. Número de páginas. Ejemplo: Venezuela, Asamblea Nacional (2005). Ley de responsabilidad social en radio y televisión. Caracas. Editora de Textos Legales. 63 p.

Revistas: Ente editor o responsable. País (año). Nombre de la publicación. Ciudad, época lapso. Volumen, año, número. Número de páginas. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Universidad de Los Andes. Venezuela (2000-2001). Aldea Mundo. San Cristóbal, noviembre- abril. N° 10. 92 p. (<http://www.saber.ula.ve/aldeamundo/>).

Artículos de revistas: Autor (año). Título de artículo. Nombre de la publicación. Ente editor o responsable. Ciudad, época, lapso. Volumen, año, número. Página de inicio y página de finalización del artículo. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Cortés, Reinaldo (2000- 2001). Paramilitares. Violencia y Política en Colombia. Aldea Mundo. Talleres Gráficos Universitarios ULA. Mérida. Año 5. N° 10. Pág. 25-32. (<http://www.saber.ula.ve/cefi/aldeamundo/>).

Artículo, información de periódicos: Autor (año). Título de la información. Nombre de la publicación. Ciudad, fecha, número. Página (sección). Dirección electrónica de la publicación. Ejemplo: Espinoza, María D (2005). Seré imparcial pero nunca indiferente a los problemas. El Universal. Caracas, 06 de noviembre. [N° 34.603]. Pág. 1-8 (Política). (<http://www.eluniversal.com/>).

Artículo, información de Internet: Autor (Año). Título del artículo/información. Dirección electrónica. (Fecha de consulta). Ejemplo: Watkins, K y Marsick V (1993). Sculpting the Learning Organization. En <http://www.gestiondelconocimiento.com/documentos2/GCasp.PDF>. (10-08-2005).

Entrevistas: Autor (año). Título (formato). Fecha (duración). Dirección electrónica del autor o compañía productora. Ejemplo: Valecillos, Carmen (2005). Entrevista personal con Dinora Márquez. (Audio). 24-11-2005. (00:56:34).

Música: Autor (año). Título de la producción o álbum. Ciudad. Compañía productora. Número de pista (Duración). (Formato). Fecha (duración). Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. Caracas. Palacio. Track 01: "Caballo viejo" (00:04:16).

Películas: Autor (Director/Productor) (Año). Título de la obra. Ciudad. Compañía productora. (Formato). (Duración). (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Chalbaud, Román (Director) (1977). El pez que fuma. Caracas. Gente de Cine C. A. (35 mm - Color Eastmancolor). (01:55:00).

Videos: Autor (Año). Título de la obra (Tipo). Ciudad. Compañía productora (Formato y Duración) (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. (Video clips). Caracas. Palacio. (VHS, 00:04:16). (<http://www.simondiaz.com/>).

Normas para Secciones Especiales

La Revista de Estudios Culturales BORDES comprende 8 secciones especiales. Cada número contendrá al menos dos (2), además de la sección principal de artículos de investigación formal (mínimo 4 artículos).

- 1. Artículos:** Trabajos de investigación con descripción metodológica, avances o presentación de resultados.

2. **Ensayos:** Se trata de textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.
3. **Experiencias:** Entendemos por experiencias los relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.
4. **Crónicas:** Entendemos la crónica como lo señala Carlos Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencias informativas”.
5. **Entrevistas:** Aceptamos la inclusión de diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general (lo cual comprende el reconocimiento de figuras denominadas en otros contextos como cultores populares y representantes de pueblos y/o etnias minoritarias).
6. **Reseñas:** En el caso de las reseñas, se aceptarán un mínimo de una (1) y máximo de tres (3) cuartillas escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos. Deberá enviarse adicional al documento en Word, en archivo adjunto, una imagen jpg en óptima resolución que represente el hecho artístico, película, exposición, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
7. **Literatura:** De acuerdo con el espíritu heterodoxo y transdisciplinario de la revista, agradecemos el aporte de textos literarios en cualquier género (poesía o narrativa), cuya extensión mínima sea de una (1) cuartilla y máxima diez (10), escritas a espacio doble, en fuente Arial 12 puntos. Se dará preferencia a textos escritos por autores locales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor.
8. **Galería:** Incluimos en esta sección muestras de arte visual. Fotografía, plástica, dibujos, preferiblemente de autores regionales o nacionales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor. Para lo cual se requerirán fotos con buena resolución.

