

LA TERCERA ORILLA

19

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES. HUMANIDADES Y ARTES



TABLA DE CONTENIDOS TERCERA ORILLA # 19

EDITORIAL

LA TERCERA ORILLA EN SUS NUEVOS TIEMPOS

Yaneth Lizarazo Ortega

8

INVESTIGACIONES TERMINADAS

BECKETT. LOS NADAÍSTAS Y EL FRACASO COMO ESTÍMULO LITERARIO

Luís Fonseca

SIN SALIR DE CASA: UN RECORRIDO POR EL ESPACIO DOMÉSTICO A TRAVÉS DE OBRAS AUDIOVISUALES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y ARCHIVO DE VIDEOARTE ARES

José Luis Panea

REALIDAD Y FICCIÓN EN TRES VERSIONES DE LA HISTORIA SOBRE DE INÉS DE HINOJOSA: APROXIMACIÓN INTERTEXTUAL

Luz Yenkary Peralta Jaimes

INTERACCIÓN CIUDADANA FRENTE AL MENSAJE DE UN ACTOR POLÍTICO EMERGENTE EN FACEBOOK

Ysabel Briceño Romero, María Fernanda Acevedo Solano, Daniela Cogollo Rodríguez y Lina Sanabria Muñoz

LINEAMIENTOS PARA LA CÁTEDRA DE LA PAZ EN LA FUNDACIÓN INSTITUTO CRISTIANO DE PROMOCIÓN CAMPESINA (ICPROC). A PARTIR DEL PENSAMIENTO DE CAMILO TORRES RESTREPO

Rubén Alfredo Carrillo Carrillo

IDENTIDAD POÉTICA DEL UNIVERSO FEMENINO EN LA CULTURA ESTÉTICA TOCANTINA EN MARABÁ

Alexandre Silva dos Santos Filho

REFLEXIONES

EL ARTE DE PROLONGAR LA MEMORIA

Jorge Iván Ortiz Tangarife

LOS JUEGOS Y SU ROL EN EL APRENDIZAJE DE UNA LENGUA

Lía Trinidad Castrillón Díaz

FANTASÍA E INSATISFACCIÓN EN LA OBRA *POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS*
DE ERNEST HEMINGWAY

Juan David Almeyda Sarmiento

RESCATANDO LOS PRODUCTOS Y LA SAZÓN DE NUESTROS PUEBLOS: CRÓNICA DEL
ACOMPañAMIENTO A LAS "MAESTRAS DE LA GASTRONOMÍA SANTANDEREANA"

Julián Francisco Martínez Caballero, Gabriela Blanco Díaz, Mónica Nathalia Anaya Román,
Paul David Cañas Carvajal, Leonardo Augusto Gelvez, Jorge Nicolás Salcedo Rivero, Deybee
Nicolás Osorio Lesmes, Diego Fernando Capacho, Schneider Acuña Maldonado, Manuel
Ernesto Acebedo Martínez

TERCERA ORILLA

GANADORES CONCURSO INSTITUCIONAL DE CUENTO CORTO LA U ES TU CUENTO:
GALLINAZOS

Diego Fernando Meneses Ballesteros

LA PERFECTA MARIANA

Beatriz Eugenia Camacho de Londoño

CUENTO: ELLAS Y LAS PALABRAS #1

Samuel Castañeda Jaimes

LA PALABRA EN EL ROSTRO - LA CARA DE LA JERGA SANTANDEREANA
REPORTAJE GRÁFICO REALIZADO EN EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y CIRCULACIÓN DE
CONTENIDOS DIGITALES "RELATOS DEL PATRIMONIO EN CLAVE DIGITAL 2017"

Frank Rodríguez y Carlos Mosquera

DOSSIER ULIBRO

ENTREVISTA: GUILLERMO ARRIAGA. EL CAZADOR DE HISTORIAS

Luis José Galvis Díaz

ENTREVISTA: JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ. DERIVAS ENTRE POÉTICAS

Julio Benavides

¿ LE INTERESA PUBLICAR EN LA T3RCERA ORILLA ?

EDITORIAL

LA TERCERA ORILLA EN SUS NUEVOS TIEMPOS

En diciembre de 2007 nació la idea de crear una revista que reuniera el sentir creativo e investigativo del Programa de Literatura de la Universidad Autónoma de Bucaramanga; son múltiples los recuerdos de ese primer ejemplar que los lectores de esta revista pueden disfrutar ahora en su nueva versión publicada en *Open Journal System (OJS)*. Son múltiples los cambios que ha vivido esta publicación, entre los cuales quiero destacar que ahora **LA TERCERA ORILLA** se ha transformado en la revista oficial de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes, lo que le ha brindado un interesante perfil interdisciplinario. Se trata de un espacio abierto a diferentes miradas; ahora se escuchan otras voces, voces que enriquecen la labor investigativa, formativa y creativa de contribuciones regionales, nacionales e internacionales. Prueba de esto último es el número que les compartimos en esta ocasión: seis artículos resultados de investigación, cuatro reflexiones, la sección *Tercera Orilla* con tres cuentos y una nueva sección que en adelante se publicará cada segundo semestre del año, llamada **Dossier U-libro**, un espacio en el que se recogen algunas actividades de la Feria del Libro más importante del oriente colombiano; en esta oportunidad iniciamos con dos entrevistas realizadas a invitados especiales que nos proponen una interesante lectura del cine como eje creativo y transformador de lecturas cotidianas en nuestras vidas.

En la sección **Primera Orilla**, centrada en resultados de investigación, dialogan desde la literatura (*Beckett, los nadaístas y el fracaso como estímulo literario*, junto con *Realidad y Ficción en tres versiones de la historia sobre Inés de Hinojosa*), con el arte como proyecto

audiovisual (*Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES y La identidad poética del universo femenino en la cultura estética Tocantina en Marabá*). Finalmente desde la comunicación, los artículos *Lineamientos para la cátedra de la paz en la fundación ICPROC, a partir del pensamiento de Camilo Torres Restrepo* y *la Interacción ciudadana frente al mensaje de un actor político emergente en Facebook nos dejan una mirada diversa en esta área del conocimiento humanístico*.

En la **Segunda Sección** (o más bien, la orilla de la reflexión) nos encontramos con disertaciones *El arte de prolongar la memoria*, que no es otra cosa que la edición de textos; así como con reflexiones en torno a los conceptos de fantasía e insatisfacción desde la perspectiva psicoanalítica en la obra *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway. Desde el ámbito educativo se nos plantea cómo los juegos pueden tener una influencia positiva en la adquisición de un segundo idioma y finalmente una *crónica del acompañamiento a las maestras de la gastronomía santandereana* como parte del interés colectivo de los estudiantes del programa profesional en Gastronomía y Alta Cocina de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

La **Tercera Sección** reúne en esta ocasión un espacio para la narración, tres cuentos inéditos de posibles futuros escritores colombianos: *Gallinazos, La perfecta Mariana, Ellas y las palabras*.

Quiero concluir este espacio con mis agradecimientos a todos los que hoy hacen posible que celebremos diez

años de **La Tercera Orilla**, todos los que han participado con sus artículos, imágenes, ideas, esfuerzos y que estuvieron desde su día uno y los que se han unido recientemente, a todos gracias por hacer posible este noble ejercicio.

Yaneth Lizarazo Ortega
Directora Programa Literatura virtual
Universidad Autónoma de Bucaramanga
Correo: slizarazo@unab.edu.co

BECKETT, LOS NADAÍSTAS Y EL FRACASO COMO ESTÍMULO LITERARIO

Luís Fonseca

BECKETT, NADAISTS AND THE FAILURE AS LITERARY MOTIVATION

ABSTRACT

To talk about Beckett implies to accept that language becomes a rather useless tool when communicating, which is to accept also that the human being is required to express and that this is an endless and impossible obligation and must be understood as a kind of irony, i.e. something must be communicated but there are no means to fulfill this duty. The so called beckettian failure is the feature that puts the Irish author and the Colombian group of poets at the same level, who undertook the difficult task of expressing the nothingness even though their work was doomed to fail, as expressed it in their first manifesto an expression based on the nothingness could only be an irrational product, thus leaving in evidence the almost impossibility of their poetic work even more than the impossibility of beckettian idea of communication.

Key words: Beckett, Nadaists, Failure, Impossibility, Language.

RESUMEN

Hablar de Beckett implica, entre otras cosas, aceptar que el lenguaje se convierte en una herramienta, si se quiere, inútil a la hora de comunicar; es aceptar, además, que el ser humano está obligado a comunicar y que dicha obligación es eterna e imposible y se la debe entender como una suerte de ironía, es decir, se debe comunicar pero no hay un medio eficaz para cumplir con ese deber. El llamado fracaso beckettiano es el rasgo nivelador entre el autor irlandés y los nadaístas colombianos, quienes emprendieron la difícil tarea de expresar la nada aun sabiendo que su labor estaba condenada al fracaso, pues como lo expresaron en su primer manifiesto, una expresión basada en la nada solo podía ser producto de lo irracional, de esa forma, estos poetas ponían en evidencia la imposibilidad de su poética, la cual es tanto o más grande que la imposibilidad de la comunicación beckettiana.

Palabras clave: Beckett, Nadaístas, Fracaso, Imposibilidad, Lenguaje.

AUTORES

Luís Fonseca.

*Magister en Estudios Literarios. Universidad de Buenos Aires
- Argentina.*

Correo electrónico: luisfonseca1986@gmail.com

Recibido: 27/07/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

La sensación de imposibilidad para decir y comunicar de manera certera en la obra de Samuel Beckett, es un rasgo transversal de la producción literaria del escritor Irlandés que se relaciona directamente con el problema del lenguaje y su insuficiencia. Dicha imposibilidad se convierte en una obligación de comunicar, tal como lo expresara el mismo Beckett (citado en Lasa, 2013) “no hay nada que expresar, nada con que expresar, nada a partir de lo que expresar, no hay capacidad para expresar, ni deseo de expresar, todo ello unido a la obligación de expresar”. De estas palabras se pueden leer dos situaciones: en primer lugar, hay en el autor un reconocimiento de la imposibilidad que guía su quehacer artístico; en segundo lugar está la aceptación de la obligación impuesta por –en palabras de Badiou– el infatigable deseo de expresar usando un vehículo inexistente. Esta cuestión ya se podía leer en el ensayo sobre Proust donde Beckett afirma que no hay comunicación puesto que no hay vehículo para comunicar, lo cual vendría a reafirmar la dificultad de cumplir con la obligación de expresar y que el lenguaje no resuelve.

Así las cosas, el problema beckettiano no será del todo la imposibilidad de comunicar, sino el fracaso que ello comporta, resultando así en lo que Cerrato (2006) llamara una estética del fracaso –se entiende este fracaso como el no poder concretar de forma satisfactoria el deseo de expresar–; no obstante éste no se debe entender como renuncia, por el contrario ha de percibirse como un impulso para producir, tal como lo expresa Cerrato en referencia a Beckett, quien fiel a su estética que radica en comunicar o intentar hacerlo

aun conociendo de la dificultad de tal empresa, parte del fracaso en la escritura, no para superarlo o solucionarlo, sino para hacer de él lo mejor: “Try again. Fail again. Fail better”, palabras que constituyen la máxima de la poética beckettiana.

Ahora bien, el fracaso que emerge de la imposibilidad y que viene a ser el imperativo beckettiano, no solo atañe a este autor, pues esa sensación de insuficiencia del lenguaje está presente de alguna manera en la producción del movimiento nadaísta¹, quienes por lo demás trataban de forma incesante de definir, expresar y sobre todo de poetizar sobre *la Nada*, mostrando a través de ello la imposibilidad de hacerlo satisfactoriamente, “la Nada no puede definirse, pero sí expresarse. Cualquier expresión de *la Nada* es contradictoria porque nos muestra lo inmostrable” (Arango, Manifiesto Nadaísta, 1958). De esta forma, *la Nada*, que no podía ser definida de forma racional, sí podía ser expresada y de hecho era lo único que debía ser expresado; esta idea permite vislumbrar, si se quiere, un matiz del fracaso beckettiano en el grupo colombiano y su *infatigable deseo* de agotar *la Nada* para poder definirla, aunque tal empresa significara un fracaso seguro, pero ello realmente no importaba pues –“is it not better abort than be barren” (Beckett citado en Lasa, 2013).

Con esto en mente, el objetivo es poner en evidencia el fracaso beckettiano en su novela *El Innombrable* y en el poema “*Cómo decir*” (en su versión española), y relacionar el análisis con algunas ideas propias del Nadaísmo y su poética.

¹El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura.

EL FRACASO COMO INSPIRACIÓN EN BECKETT Y EN LOS NADAÍSTAS

El Innombrable es una novela donde un hablador, como lo llama Badiou (2007), profesa una devoción por el lenguaje y la necesidad de comunicar y jugar con las palabras, cuestión característica del estilo beckettiano. Hasta cierto punto, el personaje genera una sensación de imposibilidad para callarse. La narración comienza con una serie de preguntas reflexivas: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante” (Beckett, 2007, p. 1).

Se espera del lenguaje que sea el vehículo que permita dilucidar respuestas satisfactorias a dichos cuestionamientos sobre el lugar, el tiempo y el sujeto, que a simple vista parecen básicos y sencillos de contestar; sin embargo no lo hace, mostrando, si se quiere, cierta insuficiencia a la hora de abarcar y hacer visibles las intenciones del pensamiento. Así las cosas, dicha insuficiencia se convierte en tormento, que a su vez es alimentado por el sentimiento de fracaso generado por la necesidad de expresar que parece siempre ir acompañada de la imposibilidad de tener certezas comunicativas, máxime cuando todo está regido por la duda que gobierna toda interacción mediada por el lenguaje. No obstante, el personaje no deja de hablar al verse cercado y agobiado por el mismo lenguaje que debía servirle como herramienta, pero que termina por convertirse en una carga o un estigma del cual ve difícil escapar; es decir, el sujeto reconoce la imposibilidad y el inminente fracaso que presupone el uso del lenguaje aun en la tarea más simple, aunque eso no evita que lo siga intentando.

—No me haré más preguntas—, dice el personaje, tal vez pensando de forma inocente que eso solucionará su

problema y aliviará su angustia, por tanto, el silencio se toma como un escape del yugo del lenguaje, una suerte de descanso, “se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada” (2007, p. 1). Todo ello solo le es dado para confirmar que si bien es posible estar sin prejuicios, que se puede actuar mejor la próxima vez, con todo eso sólo conseguirá un “mejor fracaso”, pues seguro estará de nuevo frente a la imposibilidad que lo agobia.

En este punto cabe resaltar un fenómeno muy interesante que se puede observar tanto en *El Innombrable*, como en *Cómo decir*: la imposibilidad, la angustia y el fracaso se transforman en obligación de comunicar aun sin tener una herramienta confiable para hacerlo, tal como lo expresa *El Innombrable* “... Es menester seguir, no puedo seguir, es menester seguir, voy pues a seguir...” (Beckett, 2007, p. 102). Efectivamente hay que seguir y lo hace, y esa persistencia resulta en la aceptación del fracaso no como derrota, sino como un impulso vital que logra poner en evidencia la ironía detrás del acto de comunicar: al expresar o intentar hacerlo, se debe luchar contra las insuficiencias del lenguaje, sin embargo, éstas solo pueden ser descubiertas si se emplea el lenguaje, aun cuando éste es el causante del problema en primer lugar. Con todo ello y de acuerdo con Lasa (2013), la literatura que surge de la aceptación, no es otra que aquella que asume la imposibilidad de la experiencia estética en el lenguaje, y valiéndose de él, termina tornando el fracaso en el imperativo de su labor literaria.

El fracaso, la angustia y la obligación de expresar parecen conformar un imperativo beckettiano, y configuran una literatura llena de personajes que buscan afirmarse en la ficción y en la estética mediante el lenguaje; personajes que ven en la comunicación la forma de seguir

viviendo y existiendo, por ello no es extraño escucharlos exclamar “more” (más), como una referencia a la necesidad de más palabras para continuar, aunque en el intento se encuentren sin ellas. De alguna forma esta generalidad de la poética del irlandés se cristaliza en su poema *Comment dire* o *Cómo decir* en su traducción española, escrita mientras intentaba recuperar el habla después de un problema cerebral. El poema se convierte en un ejemplo claro de la angustia producida por la necesidad de expresar, y de la imposibilidad de encontrar las palabras que puedan representar confiablemente el mundo concreto o el que se recrea en la mente del escritor.

El poema fue escrito en una época en la que el autor estaba “weary with words”², es decir, el autor estaba experimentando la misma sensación que mostraban sus personajes. *Cómo decir* “como han dicho algunos, aparece, con la distancia de los años, como una especie de testamento literario que sintetiza el germen de su obra entera; otros, en cambio, ven este poema sin ningún carácter testamentario, mostrando solamente “las dudas preafásicas de un anciano” (Garza, 2012). Más allá de los cuestionamientos en torno a la intención y clasificación del poema, lo cierto es que el texto, jugando entre las dos posibilidades, se convierte en testimonio de la angustia y el deseo de expresar que se leía en los personajes de Beckett y que al final de su vida se podía ver en su misma persona; las llamadas dudas preafásicas se relacionan directamente con las dudas de los personajes al no poder contar con la palabra querida para expresarse claramente.

En cuanto al poema en sí, desde el mismo título es una invitación a reflexionar sobre la dificultad del “decir”,

sobre la complejidad de poner en palabras aquello que la mente proyecta. El poema gira en torno al deseo frustrado de expresar, el yo poético batalla con sus mismos obstáculos que le impiden concretar su tarea comunicativa, y esta lucha interna del yo poético pone nuevamente de relieve la ironía del lenguaje, pues la voz poética encuentra obstáculos que no le permiten verbalizar los designios de su mente creativa, y aun sin poder verbalizarlos consigue poner de manifiesto la gran verdad, en otras palabras, al no poder expresar, termina expresando de forma clara la imposibilidad que agobia a su mente.

Otro aspecto central en el poema es la reflexión sobre la “locura” de cómo decir esto de aquí, de expresar dónde, locura por querer entrever algo en ello; claro está que aquello que desea entrever no es más que la expresión exacta, cuya búsqueda reflexiva produce la pérdida de la cordura, que sin embargo le permite al poeta reflexionar sobre la pertinencia de la herramienta expresiva de la que siempre ha dispuesto y preguntarse si es la mejor y si ésta le da todas las posibilidades que demanda, aquello que si bien existe no puede ser comunicado porque inmediatamente pierde su esencia, o sea, el poeta se preocupa y se angustia porque se comprendan esas cuestiones cuya existencia solo está en el silencio y que aun así deberían ser puesta en común, aunque no se cuente con las formas ni el medio. El poema acaba así:

locura de querer creer entrever en ello
qué –
qué–
cómo decir -
cómo decir

²Expresión tomada de un artículo publicado por el diario The Guardian titulado The Letters of Samuel Beckett 1966-1989 review – a ‘long farewell’, que se encuentra disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/19/the-letters-of-samuel-beckett-1966-1989-review>

Se ven dos preguntas derivadas de la necesidad de entrever en ello, en otras palabras, se desea averiguar y comprender pero no se sabe qué, y aun cuando se le puede sentir y se lo puede pensar en el silencio, no hay cómo decirlo: he ahí la máxima de la angustia beckettiana.

Así las cosas, la actitud valiente y decidida frente al fracaso se ve ejemplificada tanto en la novela como en el poema, ya que ambos personajes siguen el fluir de sus palabras sin descanso, tal vez para mostrar que la imposibilidad no es razón suficiente para dejar de internarlo pues, aunque no se logre el principal objetivo, sí se logra poner en evidencia la dificultad de la tarea y eso es lo que, en últimas, importa. "... Hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir..." (Beckett, 2007, p. 102).

Extraño castigo es entonces el lenguaje que da la ilusión de poder expresar algo que finalmente resulta ser incierto, y sin embargo impone el yugo de tener que seguir mientras las palabras existan y puedan ser usadas.

...In Beckett...his characters recognize that language is the major obstacle that makes their task virtually impossible. They keep trying to find words that will allow them to stop talking but they continually fail and their failure is the same failure that Mauthner describes, they cannot overcome the limitations of language (Ben-Zvi, 1980, p. 192).

Se produce así una lucha entre el fracaso y la obligación de seguir expresando, porque en expresar está la existencia, además, sin importar qué tan seguro sea el fracaso, los personajes seguirán hablando e intentando encontrar las palabras que los libere de su obligación; como reconoce Badiou (2007), se expresa no solo por

ser presa del lenguaje, se lo hace porque lo que es, y de lo cual se tiene que hablar, se desvanece una vez es nombrado, de tal forma que el nombrar es algo que debe siempre volverse a hacer.

Lo anterior produce una suerte de alianza, "a decir verdad inconsistente, entre el nihilismo y el imperativo del lenguaje, entre el existencialismo vital y la metafísica del verbo, entre Sartre y Blanchot" (Badiou, 2007, p. 9). Sin embargo el fracaso inspirador, el nihilismo y la obligación de comunicar lo imposible no son exclusivos de Beckett, pues se puede reconocer algo similar en los nadaístas, pues por lo que se sabe, estaban influenciados por ideas nihilistas y existencialistas, ideas de vacío y de imposibilidad, además, varios de los integrantes eran lectores recurrentes del autor irlandés. Es importante resaltar que entre la publicación de *El Innombrable* y la aparición del Nadaísmo solo hay 5 años de diferencia, algo que sirve de punto partida para pensar una suerte de espíritu de época que envolvía a ambas partes.

No obstante, el fracaso nadaísta no nace como en Beckett solo de la imposibilidad de comunicar con certeza, sino además de la imposibilidad de definir su objeto de inspiración -*La Nada*- y hacerlo visible en su poesía; el sentimiento de fracaso en el Nadaísmo lo provoca el tener que definir lo indefinible, nombrar lo *Innombrable* y no saber *cómo decirlo*,

El ejercicio poético carece de función social o moralizadora. Es un acto que se agota en sí mismo. Que al producirse pierde su sentido, su trascendencia. La poesía es el acto más inútil del espíritu creador. Jean Paul Sartre la definió como la elección del fracaso (Arango, 1958).

Se asumen entonces dos cosas: por un lado la creencia del grupo colombiano en la autonomía del arte y de la poesía, algo que se lee de forma extensa en sus

manifiestos y varios de sus poemas; por otro lado, la poesía nadaísta es entendida como el vehículo para mostrar y verbalizar su concepción de la Nada. Para el grupo es claro que tanto el canal como el mensaje se agotan al ser empleados, de la misma forma que le ocurría a Beckett con las palabras, de tal suerte que en ambos casos el expresar conduce indefectiblemente al fracaso y al sentimiento de escepticismo ante el producto final. No obstante, al igual que Beckett, los nadaístas decidieron seguir, aun conscientes de que la tarea sería imposible, tal vez movidos por la idea de que *la Nada* podría tomar muchas formas y en cada una de ellas entregar una luz sobre su concepción global, aun cuando ésta fuese irreal, algo similar a la idea del lenguaje beckettiano que ofrece solo percepciones incompletas de una realidad mental imposible de verbalizar verazmente; no obstante, deciden seguir haciendo de su fracaso una poética basada en el imperativo de expresar.

Arango (1974) decía que el lenguaje del hombre era usado para acabar con la vida, que era además un lenguaje de enterradores y de muertos, palabras que muestran en los nadaístas, la misma decepción frente al lenguaje que se presenta como obstáculo, muerte o simplemente imposibilidad frente al imperativo de expresar, de ahí que lo que estos poetas colombianos compartían con Beckett era un sentimiento nihilista³ impulsado tal vez por la época en la que estaban insertos. Mientras en el autor irlandés “se trata de un nihilismo con puntos suspensivos. Porque en las tramas de Beckett siempre hay un «quizá», y en las palabras conviven el sí y el no, en la misma proporción y de modo

irreductible” (Herrerías, 2015, p. 1) En los nadaístas, el nihilismo⁴ es explícito y está presente no solo en el nombre del grupo, sino en la forma en que encararon la labor artística. Según Acevedo y Restrepo (2012), su forma de percibir la realidad de su época fue lo que los condujo a plantear su crítica a la cultura y a la sociedad de manera existencial, y no de forma teórica o política como se pudo pensar al principio.

Con todo, el sentimiento de fracaso que en los nadaístas fue impulsado por un sentimiento de época y sus lecturas formativas –donde destaca el nombre de Samuel Beckett–, en el autor irlandés es además movido por sus influencias, el momento histórico en el que se inserta y sobre todo por sus lecturas a saber: Geulincx, Mauthner y Schopenhauer entre otros.

Si bien los nadaístas no lograron definir *la Nada* ni mostrarla como algo concreto, sí consiguieron hacer evidente que la imposibilidad no era entendida como renuncia, sino más bien como una invitación a intentar, –una actitud por demás beckettiana– algo que se puede leer en *Apólogo al Paraíso* de Jaramillo Escobar, donde se expresa la posibilidad de crear un nuevo paraíso a nuestro alrededor y para ello la condición es estar desnudos, desnudez que puede ser entendida como muestra de inocencia e indefensión, es decir, como la etapa primera del ser. En esa etapa aún se puede confiar en lo que el ser expresa, pues las palabras se ofrecían por completo transparentes. Al ser expulsados del Edén, con nada más que el conocimiento recién ganado, “llevaron semillas consigo, y Adán y Eva encontraron otra tierra y plantaron allí las semillas del

³ Para profundizar sobre Nihilismo en Beckett: Compromiso social y nihilismo en el teatro de Samuel Beckett, de Enrique Herrerías, publicado en *Episkenion Nunca es siempre en teatro*, en julio de 2015.

⁴ De acuerdo con su definición etimológica, nihilismo tiene origen en *nihil*, es decir, nada en latín. En este sentido se trata de la creencia en la forma de pensar las cosas que las entiende como nada.

paraíso”, el nuevo paraíso es el fruto del lenguaje y el conocimiento recién adquiridos, que ahora les permitía nombrar y clasificar su mundo donde quiera que éste se encontrara.

En *Ruego a Nzamé*, se puede ver un matiz diferente del fracaso, en este caso se observa la influencia del influjo vanguardista del Nadaísmo, que se relaciona con la idea de lo nuevo, que según Schwartz (2002) es inherente a los grupos de vanguardia y según el autor brasileño nace con “l’esprit nouveau” propuesto en 1917 por Apollinaire. De alguna manera esta cuestión de lo nuevo gobernará el quehacer literario del grupo nadaísta, aunado a la idea de desestabilización del Establishment, la ruptura con el pasado y el deseo de una nueva estética, lo que les hizo merecedores del título de vanguardia tardía. La idea de lo nuevo va emparejada con la creación de lenguajes utópicos que sirvieran para expresar las nuevas formas poéticas del grupo y su visión de mundo.

Ahora bien, de la misma forma en que Beckett se cuestiona por *cómo decir* esas cosas que aunque pueden ser pensadas y se convierten en parte de nuestra mente, no pueden ser verbalizadas convincentemente, este poema nadaísta se cuestiona el origen del lenguaje y su capacidad de crear mundos nuevos:

*Dame una palabra antigua para ir a Angbala,
con mi atado de ideas sobre la cabeza.
Quiero echarlas a ahogar al agua.*

En estas líneas el poema muestra dos aspectos relevantes, el primero de ellos es el deseo por encontrar la palabra antigua que le permita volver a la ciudad donde el poeta considera que todo, incluyendo el lenguaje, comenzó. Al igual que la voz en *cómo decir*, la de este poema pide palabras y no las puede verbalizar, sin embargo, el poeta más que expresar algo particular

quiere conocer la fuente de toda expresión veraz. El segundo aspecto es la intención de ahogar las ideas, pues al hacerlo el sujeto puede acabar con todo concepto viciado y preformado y alcanzar el silencio, el mismo que para Beckett es y será el principio de toda concepción nueva y confiable del lenguaje.

*Una palabra que me sirva para volverme negro...
y olvidarme de todo a la orilla del agua.*

La idea de volverse negro hace referencia a la búsqueda vanguardista por la identidad nacional, que en este caso parece originarse en el continente negro, y desde el momento en que el lenguaje permite regresar a ese origen, el poeta incluso podrá olvidarse de todo y eso le autorizará el cuestionar su lenguaje y pensar uno nuevo que supere el sentimiento de fracaso que el actual le infunde. Mientras Beckett propone seguir expresando sin importar las veces que se fracase, siempre y cuando se fracase mejor, el Nadaísmo ve en el fracaso la oportunidad de continuar la búsqueda que les permitirá acabar con este lenguaje incompleto y defectuoso y construir uno más ‘confiable’, cuestión que está permeada por su espíritu vanguardista, aun cuando sea tardío. Algunas ideas similares pueden ser encontradas en poemas nadaístas como: *Victoria del ser sobre el tener, Evolución, ¡el oro de la vida!* Y *Una reliquia que hizo milagros*, ideas que ayudarán a ejemplificar en mayor detalle el fracaso beckettiano en los nadaístas.

REFLEXIONES FINALES

A la luz de lo expuesto en estas páginas, cabe aclarar que si bien no puede afirmarse que Beckett sea nadaísta o que los nadaístas sean beckettianos, es evidente –en términos de expresión veraz– la presencia del fracaso en ambos y su función como acicate que dispara sus respectivas producciones literarias. En este sentido, el fracaso no sería la condena del artista sino el lugar de

concreción de su obra, ambas partes ven en él la oportunidad de mostrar el funcionamiento y obstáculos del lenguaje como herramienta comunicativa, de igual forma entienden el uso del lenguaje como la única forma de superar y concretar el imperativo de expresar y de desentrañar las maneras de visualizar aquello que por su naturaleza inefable, se escapa al yugo de las palabras.

Asimismo, es acertado decir que el sentimiento de imposibilidad y la angustia producida por no poder comunicar de forma confiable y asertiva, se da tanto en Beckett, como en los nadaístas aunque sea de formas diferentes; en el primero se presenta como la obligación de seguir hablando a pesar de la sensación de insuficiencia y desconfianza en sus palabras, mientras en el grupo colombiano, se presenta como un impulso y deseo por encontrar las formas de volver al origen, cuando al parecer el lenguaje era transparente y permitía una comunicación clara y confiable. La vuelta al origen que en los nadaístas se ofrece como posibilidad de mejora, en Beckett aparece en la forma del silencio que además de una oportunidad de recomenzar puede ser entendido como la muerte del personaje que, como es sabido, existe gracias al lenguaje y al uso que hace de éste. La imposibilidad y el fracaso compartidos por ambos no solo afectaron su producción escrita, sino que terminó por definirlos como artistas, tal como lo expresa Lasa en referencia a Beckett:

El sujeto artístico es consciente de su imposibilidad de aprehender la experiencia literaria en el lenguaje y a través de él, por lo que solo puede aspirar a acercarse de manera tangencial a lo literario... Lejos de provocar una actitud de abandono en el poeta, la resistencia del lenguaje de prestarse como medio para aprehender lo propiamente literario insta al sujeto a insistir en esa búsqueda... (2013: 74).

Esta actitud que es descrita en Beckett, es también visible en los nadaístas y en su actitud hacia el hecho literario y poético, aun cuando éste parece signado por la dificultad de la concreción total, dificultad que es aceptada y entendida no como derrota, sino como punto de partida y de inspiración poética; así los nadaístas en su afán de expresar *la Nada* no se vieron frenados por la imposibilidad, sino que la abrazaron y la hicieron parte de su arsenal creativo, en el que ella ocupó un lugar preponderante.

Por último, decía Beckett que “Nada es más real que la nada” (Cerrato, 2007), de esta forma, *la Nada* en él se puede equiparar al lenguaje y sus obstáculos expresivos, aquello que no se puede expresar pertenece al reino de la nada, de lo que no se puede verbalizar o ver, y que sin embargo se acepta como existente, mientras que en los nadaístas se presenta como el objeto poético de la imposibilidad, pues para éstos nada es más indefinible e inexpressable que *la Nada*. Con todo esto en mente, no es desatinado pensar en una relación literaria entre el escritor irlandés y el grupo de poetas colombianos, una relación mediada por el fracaso, la imposibilidad y la época que les sirvió de crisol para su visión de mundo y desarrollo artístico, y que se concreta en el uso del fracaso como motor literario.

REFERENCIAS

- Acevedo, A & Restrepo, R. (2012). Nadaísmo y Revolución Cultural: 1958-1972. Revista Politécnica No. 14, PP. 141-148.
- Arango, G. (1974) Primer Manifiesto Nadaísta apartes. En *Obra negra* (pp. 16-19). Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Arango, G. (1974) Naditación 14. En *Obra negra* (pp. 33-36). Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Badiou, A. (2007). *Beckett El Infatigable Deseo*. Madrid: Arena Libros.

Beckett, S. (2007). *El Innombrable*. España: Editorial Lumen.

Ben-Zvi, L. (1980). "Sasfmuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language". En *PMLA* [online], Vol. 95, No. 2, pp. 183-200. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/462014> [06-08-2015].

Cerrato, L. (2007). *El legado de Beckett. Samuel Beckett En El Centenario De Su Natalicio*. Jornada organizada por el Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, el 13 de septiembre de 2006. Buenos Aires: Centro de Estudios del Imaginario.

Cerrato, L. (2007). *Fin de partida en los poseídos entre Lilas*. En *Beckett. El primer siglo* (pp. 65-78). Buenos Aires: Colihue.

Espinosa, S. "Beckett y el silencio" Disponible en: http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/articulos/Espinosa_Beckett7.htm [06-08-2015]

Garza, N. (2012). "Cómo decir lo otro" en *Contratiempo*. Revista de cultura y pensamiento. Disponible en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/beckett_garza_saldivar.htm

Herreras, E. (2015). *Compromiso social y nihilismo en el teatro de Samuel Beckett*. En: *Episkenion Nunca es siempre en teatro*. Disponible en: https://www.episkenion.com/app/download/5802437239/05_SamuelBeckett_EnriqueHerreras.pdf

Jaramillo, E. *Apólogo del Paraíso*. Disponible en <https://www.poeticous.com/jaime-jaramillo-escobar/apologo-del-paraiso?locale=es> [06-08-2015]

Lasa, C. (2013). *Notas a la dimensión metapoética de los poemas de Beckett en Beckettiana*, N° 12. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (pp. 25-32).

<https://www.poeticous.com/jaime-jaramillo-escobar/ruego-a-nzame?locale=es>

Schwartz, J. (2002) *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, trad. de Estela Dos Santos. México: Fondo de Cultura Económica.

Citar este artículo como: Fonseca, L. (2017). "Beckett, los nadaístas y el fracaso como estímulo literario". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

**SIN SALIR DE CASA : UN RECORRIDO POR EL ESPACIO
DOMÉSTICO A TRAVÉS DE OBRAS AUDIOVISUALES DEL
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y ARCHIVO DE VIDEOARTE ARES**

José Luis Panea.

WITHOUT LEAVING HOME: A TOUR BY DOMESTIC SPACES THROUGH AUDIOVISUAL WORKS OF THE PROJECT OF INVESTIGATION AND ARCHIVING OF VIDEO ART ARES

ABSTRACT

As a contemporary art practice, video art or -as usually named- “video in the expanded field”, has a remarkable place within the cultural production of our time. This is because of the accessibility of a media that through electronic devices allows to the user (here artists) the creation of images about their most immediate quotidian surroundings and in a momentary or quickly way (for example, resources as the auto-biography), showing territories that just a few decades ago has started to be so profusely registered, interpreted, essayed. In this paper, we will analyse the poetics of that encounters -in particular in the domestic space- not trying to visibility personal stories but catalysing possible dialogic moments with the spectator and their macro-politics connexions. We will start from the object’s ambiguity (quotidian basic tools) and their use, giving place to an absent user in the relation of word and image and through a subtle game of framing and compositions that provokes more questions than statics definitions about how we conect with the notion of “home” today.

Key words: home, object, framing, archive, video art.

RESUMEN

El videoarte o vídeo expandido, dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, ocupa un lugar destacable en la producción cultural de nuestro tiempo dada la accesibilidad de un medio que a través de dispositivos electrónicos permite a los usuarios (en este caso artistas) la creación de imágenes acerca de su entorno cotidiano más inmediato de forma instantánea (a través de recursos como la autobiografía), revelando territorios que hasta hace solo unas décadas no eran tan profusamente registrados, interpretados, ensayados como hoy. En este artículo analizaremos las poéticas de dichos encuentros en concreto en el espacio doméstico no tanto para visibilizar historias o narraciones personales, sino para catalizar posibles momentos para el diálogo con el espectador y sus conexiones, si se quiere, macropolíticas, desde la ambigüedad inherente al objeto (enseres cotidianos) y con él su uso, dando paso a un “usuario ausente” en la relación entre palabra e imagen y a través de un sutil juego de encuadres y composiciones que suscitan más preguntas que definiciones estáticas acerca de cómo nos relacionamos con la noción de “hogar” hoy.

Palabras clave: hogar, objeto, encuadre, archivo, videoarte.

AUTOR

José Luis Panea.

Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Audiovisuales.

Universidad de Castilla-La Mancha

Correo electrónico: josel.panea@uclm.es

Recibido: 13/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

Los extensos y pormenorizados volúmenes, las exposiciones temáticas y revisionistas y los numerosos festivales en relación al videoarte, y en este caso en el Estado Español dentro de las últimas décadas, dan cuenta del interés de dicho género en el arte contemporáneo más reciente, al que acompaña una voluntad de ser mostrado al escenario internacional.

Sin desear repetir una genealogía en línea con las ya existentes, auténticas arqueologías de la imagen en movimiento, citaremos solo alguno de los textos más representativos, que en muchos casos se corresponden con catálogos de exposiciones: desde el clásico de Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Muntadas y Antoni Mercader, *En torno al vídeo* (1980), texto pionero de los años ochenta, a *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*, de también Eugeni Bonet junto a Carlota Álvarez Basso (1995), así como la investigación de Laura Baigorri original de 1997, titulada *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Pocos años más tarde tendríamos, entre otros, artículos como los de Gabriel Villota Toyos, “Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)”, de 2005, o el catálogo *Primera Generación, Arte e imagen en movimiento (1963-1938)*, editado por Berta Sichel para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2006). Recientemente contamos con los trabajos de Lorena Rodríguez Mattalía, *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento* (Ars Universitat Jaume I, Castellón, 2011) o Pedro Ortuño, *El espacio sensible. Entornos híbridos y medios audiovisuales. Barcelona-Valencia, década de los 90* (Visión Libros, Madrid, 2012), el volumen colectivo coordinado por Nekane Aramburu y Carlos Tirgueros, *Caras B de la*

historia del videoarte en España, (AECID, Madrid, 2011) y la edición de Menene Gras Balaguer, *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, –también congregando diversidad de autores– organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y Casa Asia (Madrid y Barcelona, 2012), al igual que hemos de sumar los nombres de algunos festivales como Loop Barcelona, Festival Punto de Vista, ZEMOS98. Y por último, nombrar la gran presencia en el ámbito académico de numerosas tesis doctorales, diversos grupos y proyectos de investigación, al igual que seminarios o talleres al respecto.

En cuanto a la difusión del videoarte, Internet ha sido un escenario propicio. Destacaríamos así tres momentos. Uno, la creación en 1993 de la plataforma de videoarte OVNI –concebida como “un revulsivo a la clonación y repetición de los mass media corporativos”¹ –, dos, el establecimiento en 2007 de la pionera distribuidora de videoarte HAMACA y con ella la facilidad de compendio, reproducción y venta de numerosos trabajos –abarcando una buena parte del arte contemporáneo español–, y tres, el archivo de videoarte español ARES (2016), que a diferencia de los anteriores, se centra en la cuestión de la identidad cultural dentro de un número específico –mucho menor– de obras de videoarte (no tanto nombres propios sino obras y procesos), de difusión en el ámbito universitario y sin carácter comercial. A propósito de ARES tuvo lugar la publicación en 2017 del volumen impreso *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*, fruto del trabajo del grupo de investigación Visu@ls, de la Universidad de Castilla-La Mancha. Como editor del mismo, nos dimos cuenta de la necesidad de

1. Como se indica en su página web, “Archivos OVNI. Sobre los archivos del observatorio”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.desorg.org/about/>

conectar dichos discursos con otros escenarios de producción de criticidad (otras esferas de conocimiento) a nivel nacional e internacional. De ahí se deriva este tejido que si bien puede guardar insuficiencias, está sirviendo para la creación de sinergias tanto entre artistas y público como la generación de proyectos en el ámbito universitario (Panea 2015). Por tanto, lanzamos la pregunta acerca de qué puntos de encuentro los artistas generan en sus obras y qué pueden decir acerca de nuestra “condición doméstica” hoy, en un mundo informatizado cuya flexibilidad tanto capital como simbólica es su constante. ¿Será que se trata, como dijo la comisaria de exposiciones Wendy Navarro (2001), de “asideros simbólicos de materialidad” en los que estas prácticas desean afianzar una determinada noción de re-encuentro que en el fondo trabajan para, como Gerard Vilar recientemente ha apuntado, “hallar instrumentos para comprender la discontinuidad arte-vida?” (Vilar 2017).

Siguiendo nuestro planteamiento, fue precisamente la asistencia a una exposición, No-nument (La Capella, MACBA, Barcelona) la que produjo un punto de inflexión en nuestra investigación. El mismo juego de palabras en catalán de “no” y “monumento”, no-numento, hacía referencia a las estéticas que rigen la gestión urbanística, y con ella la cuestión de la memoria en este caso a través de la escultura. Al visualizar la pieza de Marc Larré, Sincronías (2014), se pudo llegar a sentir cierta conexión inesperada, por otro lado muy real, entre lo local y lo universal, entre la esfera de “casa” y la de los “sucesos”. El artista, que trabaja fundamentalmente la escultura (a un nivel expandido) para esta pieza de videoarte –cuyas imágenes han formado parte también de diversas series fotográficas (de ahí la ambigüedad de los límites entre las distintas disciplinas y su pretendida autonomía) –, configura un relato visual entre

distintos primeros planos de objetos que se encuentran en determinados escenarios domésticos, desde el garaje a la cocina, del salón al baño. Estos planos van creando la acción en la medida que “pasa” algo (Gras Balaguer, citado en Martínez-Collado y Panea 2017, p. 54) ya que dichos objetos a modo –si se quiere– de bodegones efímeros, son construcciones inestables que de repente el artista con su toque, o mejor dicho su roce, provoca desestabilizar. A cada una de estas acciones le sigue una leyenda muda (en tanto que remite al subtítulo en el cine) que conecta metafóricamente cada acción con un “suceso”, algún “recorte” de las noticias, lo cual le aporta un carácter en un primer momento banal e incluso risible, en una segunda reflexión (al compás con el tiempo que el artista deja pasar hasta cortar e ir a la siguiente toma) un succulento escenario.

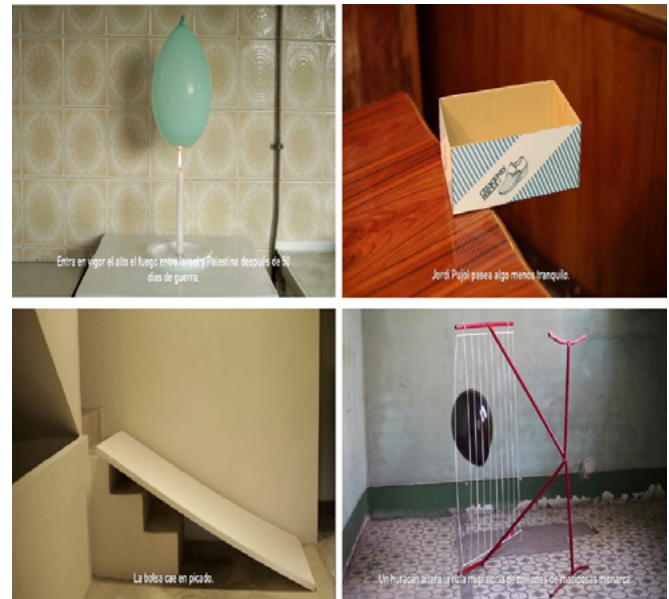


Figura 1. Marc Larré. Sincronías, 2014-2016. © Marc Larré.

Así, por ejemplo, leemos “Entra en vigor el alto al fuego entre Israel y Palestina después de 50 días en guerra” mientras una vela con su llama va quemando un globo inflado que tiene justo encima y cuyo extremo no llega aun a consumir debido a que está lleno de agua, en una tensa lucha gravitatoria. O también: “El ártico se derrite. Marbella o Benidorm podrían desaparecer”, al tiempo que el recorrido horizontal de la combustión de una cerilla encendida se aproxima al cubito de hielo que la soporta en su extremo. Vemos por tanto minúsculos momentos que sugieren una consecución desoladora, así como escenarios que aparentemente no conducen a un final como en el plano que relata: “Felipe VI y Letizia pasan por debajo del cartel de Schweppes en la Gran Vía durante su primer paseo como Reyes de España”. En él, una bebida gaseosa (suponemos tónica) dentro de un bote de cristal alberga una suerte de formas orgánicas (uvas pasas) que aleatoriamente emergen o se hunden. O por el contrario: “La bolsa cae en picado”, donde una placa blanca de porexpan cae de unos escalones también immaculados, sugiriendo en un principio un material sólido (pared) mientras que su liviandad al acariciar dichos escalones nos muestra dicho engaño a través del camuflaje empleado.

Artificio, secuencia, humor, engaño o camuflaje, siempre a través del objeto. Muchos artistas han recurrido así al objeto desde las Vanguardias Históricas, de Meret Oppenheim a Marcel Duchamp, el pop y con él Andy Warhol o Haim Steinbach, el Minimal y el Conceptual como apunta el crítico de arte Jean François Chevrier, ya que “la extraordinaria efervescencia del arte alrededor de 1967 era la exuberante explosión de una crisis, (...) un antiidealismo nihilista buscaba cumplirse degradando la obra a objeto (Chevrier 1997: 57), y también los feminismos

desde los setenta hasta nuestros días, como es el caso de Martha Rosler, Sarah Lucas o Mona Hatoum. Nombres que van contextualizando el caldo de cultivo en el que muchas obras de artistas contemporáneos han ido surgiendo, puesto que la generación analizada en ARES (y con ella la eclosión de gran parte del videoarte español) estriba aproximadamente en los años sesenta del siglo pasado, coincidiendo con el proceso democrático del Estado Español, su apertura a la Unión Europea y posteriormente marcada por la crisis económica global. Sin embargo, y aunque desde entonces ya Bruce Nauman o Nam June Paik comenzaron sus incursiones en lo que llamamos videoarte, no será hasta bien entrados los años ochenta (una vez transcurrida la Transición y en un momento de ebullición política, económica y cultural) que el vídeo sea empleado con mayor interés. La Universidad, como la pionera Marisa González mantiene², adolecía de ciertas prácticas ancladas a la Academia y un desconocimiento de los contextos internacionales (Aramburu, citado en Gras Balaguer, 2012, p. 103), como también apunta Nekane Aramburu. Es por tanto que la inmensa mayoría de artistas españoles que han hecho uso de dicho medio se hacen eco de lo que ocurría “fuera”, de hecho la gran mayoría pudo formarse en el extranjero, siendo Estados Unidos, los Países Bajos o Alemania sus principales destinos. De ahí nuestra crítica a un cierto esencialismo al hablar de “español”.

Una de las artistas cuya obra ha orbitado en mayor medida desde sus inicios en torno al objeto y la casa o el hogar es Eulàlia Valldosera. A piezas más conocidas como pueden ser *Interviewing objects #1 y #2* (1998-2009) –analizadas en *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible* (pp. 355-376)– donde se realiza un recorrido por los testimonios de

2. “MAV, Entrevista con Marisa González”. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/39377538>

una serie de personas a través de sus pertenencias con la condición de que estas voces en ningún momento muestran sus rostros, podemos sumar otros proyectos, como la serie *Forever Living Products* (2009), más si cabe relacionado con el concepto de “producto” que la artista propone, envuelto en una “estrategia”, lo cual nos recuerda a la tesis de Boris Arvatov en cuanto al proceso que el objeto terminado esconde (Arvatov 1997). Observando en concreto la pieza de video *Marcos digitales*, entendemos que dicho medio permite

...visualizar series fotográficas, secuencias cortas creadas a partir de sencillas manipulaciones digitales de imágenes donde los envases comerciales plantean pequeñas escenas que recrean las fotos familiares y sus constelaciones implícitas. Combinadas con textos coloquiales, recrean también procesos relacionales entre personas. Los envases, múltiples e impersonales, adquieren carácter e historia. (...) Imagino que las botellas son miembros de los diversos sistemas a los que pertenezco: mi familia, mis relaciones sentimentales, mis relaciones de trabajo. Proyecto en las botellas los conflictos relacionales para aprender a resolverlos en mi vida, ensayo soluciones, digiero situaciones.³

Esta pieza, junto a *Envases borrados y Botellas interactivas*⁴, compone la citada serie tanto con fotografías como objetos intervenidos, evidenciando así el proyecto artístico como una correlación de procesos, formatos y soportes, como ya se refirió la filósofa Menene Gras Balaguer en cuanto a la forma híbrida de entender el video (Gras Balaguer, 2012, p. 40). Así el objeto, al que calificaríamos como “pronunciado”, se manifiesta, imagen y palabra conjugan una misma poética.

Otra de las obras, en este caso ya clásicas, dentro del videoarte español contemporáneo es la realizada por el conjunto Bestué-Vives, donde ambos artistas se proponen una serie de acciones a través de instrucciones numeradas –en línea con el conceptual de los setenta, como en Yoko Ono– donde desarticulan momentos del día a día para, como se ha visto con Larré y Valldosera, generar en primera instancia el absurdo, y después aportar una visión no acostumbrada del hogar, explorando los modos de uso que cotidianamente acaban limitando nuestra experiencia espaciotemporal de la misma. Desde “robar una maceta del rellano y colocarla en el balcón de casa”, con el consecuente extrañamiento del vecino a la hora de reconsiderar su retentiva, a “usar el microondas como una lámpara” donde efectivamente la luz de dicho electrodoméstico es aquí puesta a prueba, a referencias a la historia del arte con la súbita aparición de “el viejo Bruce Nauman” y el “show dada” a través de un traje hecho de globos, o momentos íntimos como “quedar con tu cita en el pasillo” donde el protagonista espera nervioso en este espacio de tránsito. Y “sollozos en el pasillo”, donde un radio-casette con la voz pregrabada de un lamento se escucha tras la puerta del baño justo cuando el joven pasa enfrente de la puerta. También llegan incluso a “tirar la basura al patio de vecinos”, aunque delicadamente con una cuerda.



Figura 2. Video stills de Bestué-Vives, *Acciones en casa*, 2006. © Bestué-Vives.

3. Canal de Vimeo de Eulàlia Valldosera. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/143540739>

4. Nota de prensa de la exposición “Eulàlia Valldosera, Dependencias”, 2009. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2009/eulalia-valldosera-dependencias/Eulalia_Valldosera.pdf

Como ha apuntado Rosalía Torrent en “La casa y el objeto a través del proyecto ARES”:

... las acciones, desordenadamente enumeradas y convenientemente enunciadas, se van sucediendo. Ya al principio nos sorprende la “Fuente”, una superposición de objetos de cocina que desde el fregadero recibe el agua y la distribuye. No le parece muy extraño, tal método, al habitante de la casa. Cazos, ollas, cucharones, platos y tazas, se disponen en difícil equilibrio para cumplir una misión habitual de un modo absolutamente inusual. (Torrent, citado en Martínez-Collado y Panea 2017, p. 205).

Estas situaciones además revelan su propio engaño así como sus “errores performativos”, como Carlos Trigueros revela en su texto “Aproximaciones contemporáneas al hogar” (Trigueros, citado en *Ibid*, p. 186), con cortes deliberados, pasos en falso o fallos en el planteamiento de las escenas, lo cual enfatiza si cabe más la condición doméstica, amateur y naturalizada de todo cuanto allí acontece. El vídeo, mantiene Menene Gras Balaguer, hace así “de la precariedad un arma con la que se tiende a alterar la percepción del mundo cuestionando lo que se da por aceptado y proponiendo una ruptura con lo dado, que acaba imponiendo con el tiempo otro régimen de sentido” (2012, p. 32).

Otro de los artistas pertinentes a la hora de entender las relaciones entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, lo doméstico y lo salvaje, es Daniel Cuberta, que con su

acción *Pequeños ataques al corazón* (2011) realiza una metáfora muy sugerente entre dicho órgano y cómo este es representado, en este caso a través de la silueta en una piruleta, dejándola deshacerse en una sartén, por ejemplo, o impidiendo el cierre del ascensor ya que se ha interpuesto en su puerta sorprendiendo al espectador, por tanto la insignificancia en este caso de dicha golosina, y sin embargo su fuerza en tanto que no permite, si se quiere, el trasvase. En *Secreto para amaestrar animales salvajes* (de la serie *Cuaderno de Concepción* nº 9, 2005) un tigre de juguete es el protagonista de un stop motion cuyo leitmotiv es precisamente esa vaga distinción entre qué consideramos humano y qué animal, con objetos cuya relación –aquí simplemente catalizando un asociar, por tanto poético– es sugerente entre tazones de leche que caen sistemáticamente al suelo y chinchetas de colores que también están alertando peligro, al igual que las zapatillas de andar por casa también *hechas animal*⁵, en este caso con el retrato de unos tigres que, en sus escasos dos minutos de duración y con el telón de fondo de unos violines, consigue dar un toque de atención al espectador.

Así podemos trazar paralelismos con las obras, en este caso escultóricas, de Mateo Maté donde contrapone la “tendencia” al deseo de domesticación de la naturaleza en *Echar raíces* (1998-2000) y *La vida secreta de las plantas* (1996-1998), y también a la uniformización de los interiores domésticos, como en la serie *Viajo para conocer mi geografía* (2001-2014), donde el artista a través de una micro cámara realiza

5. Web oficial de Daniel Cuberta, “Secreto para amaestrar animales salvajes”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.danielcuberta.com/peliculas/secreto-para-amaestrar-animales-salvajes/>

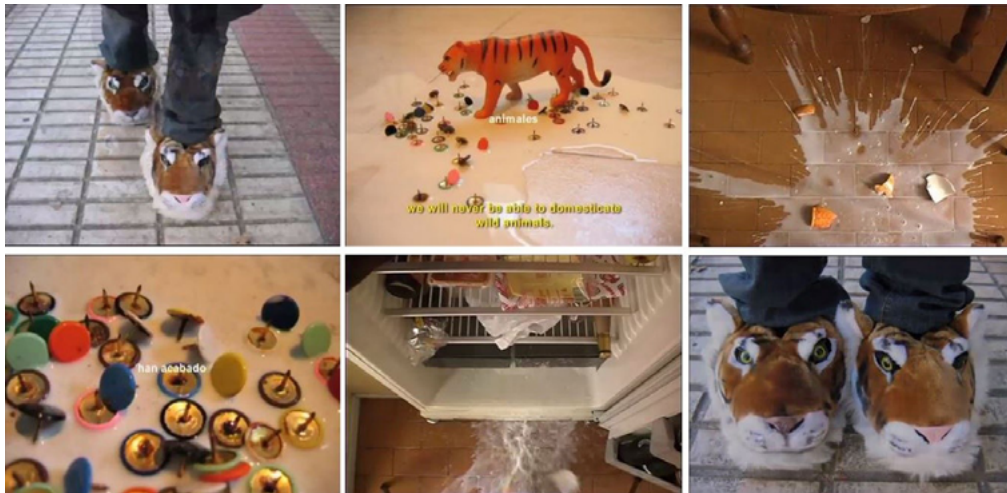


Figura 3. Daniel Cuberta, *Secreto para amaestrar animales salvajes*, 2005. © Daniel Cuberta.

recorridos tanto con un avión como un tren teledirigido por los distintos espacios de la casa, desde la mesa en la que ha tenido lugar una cena con amigos a su propia cama deshecha. Y ya en el plano internacional, destacar la obra del colectivo Fischli & Weiss o de la artista alemana Cosima Vom Bonim en cuanto a esta relación animal-desvalido (Gray, 2010, p. 14), a fin de cuentas criticando cómo los medios crean imaginarios de un “otro” hecho ficción, tal y como la investigadora y comisaria Claudia Giannetti se refiere al “falso gusto por lo exótico” (Giannetti, citado en Gras Balaguer, 2012, p. 214)

Volviendo a Marisa González, una de sus obras de los años ochenta, *Escena doméstica con gusano verde* (1983) expone la narración, en este caso la voz en off de su propio hijo, y los recorridos que realiza un gusano. En una línea

distinta aunque envuelta en el hogar, Alicia Framis, con una de sus primeras vídeocreaciones, ya del año 1996, *Cinema Solo*, daba cuenta de ese hogar siniestro al partir de una experiencia personal en la cual, viviendo sola en un conflictivo barrio de Grenoble, encontró en la narración un modo de aliviar dicha soledad. Fue a través de un maniquí en torno al cual recreó una historia, con el que se deja fotografiar, duerme y consigue sentirse protegida siendo ésta la figura de un hombre alto y esbelto que ella a propósito deja visible en las ventanas de su apartamento junto a las luces encendidas. De ahí también la crítica al cuerpo femenino construido precisamente a nivel social como vulnerable en tanto que necesita en todo momento (y en este caso en la noche) de la figura masculina que la proteja: “Tú le dices: no veo nada. Él te dice: intenta ver, está incluido en el precio que habéis pagado”⁶, muestra uno de los textos del vídeo. Ya las

6. Ficha “Alicia Framis” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/44_framis_alicia/

performance de los setenta de la ya citada Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, y Faith Wilding, *Waiting*, denunciaban a través de la estética “femenina” cómo la mujer es así disminuida a las retóricas de la espera y los cuidados (Aliaga, 2009).

Estíbaliz Sádaba, quien ya había trabajado en el colectivo Erreakzioa-Reacción durante los noventa, desde los primeros dos mil es una

con el mismo, mirando fijamente al espectador mientras va apareciendo una serie de diálogos (texto, sin sonido) en la pantalla, enfatizando el aislamiento de la protagonista. Poco a poco comienzan a llegar mujeres a la estancia, hasta que ella de súbito desaparece en un tenso final que sugiere el suicidio⁷. *Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)*, del mismo año, nos ofrece un recorrido similar, alternando imagen y texto⁸.



Figura 4. Estíbaliz Sádaba, *Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)*, 2013. © Estíbaliz Sádaba.

de las máximas exponentes al respecto, con video-creaciones que juegan precisamente con esa ambigüedad y con el “territorio salvaje” antes aludido a través de los objetos y la vestimenta, recurriendo a máscaras de animales y diferentes atuendos o complementos típicamente femeninos. En *(In)sociable* (2013) el hogar aparece como un espacio inhóspito en que esa mujer “transfigurada” duda acerca de su relación

En esta modesta genealogía no debemos pasar sin hacer referencia a artistas consolidados como Txomin Badiola –*Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (1995-6) – o Paloma Navares –*Casa de oso blanco* (1983), *Unidad de reposo* (2002) –, quienes viniendo de otras disciplinas emplearon el vídeo de forma expandida desde principios de los ochenta, aunque con perspectivas que no han orbitado tanto en torno al hogar exceptuando

7. Ficha “Estíbaliz Sadaba” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/87_sadaba_estibaliz/

8. En el canal de Vimeo de la artista. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/86924544>

dichas piezas. Otros proyectos pertinentes serían los de la artista Campanilla, y su serie *El circo doméstico* (1997), donde desarticula las lógicas rituales de la casa desde el humor, o Mar García Ranedo, *Nothing But Troubles* (2014), estableciendo una suerte de paisaje horizontal de aquello que habita debajo de la mesa –en referencia a algunos de los trabajos de la artista israelí Sigalit Landau como *Laces* (2011)–, o *Iconoclastias domésticas* (2003) donde expone y critica la ritualidad de la purga, el lavado y el secado a través de la parodia en este caso relacionada con el electrodoméstico⁹. Y en cuanto a éste los conflictos de género pero además económicos, en este caso la relación propietaria-inquilino que nos muestra el cineasta Manuel Onetti en su video-poema *La lavadora* (2014), donde el artista mantiene con su voz en off: “la casera tiene la certera idea de que no sé lavar, así que ha venido con una bolsa de ropa sucia desde su casa para demostrármelo”¹⁰.

A nivel internacional otra de las artistas fundamentales a la hora de abordar nuestra relación conceptual y simbólica con los espacios del hogar y en concreto aquellos que gestionan la energía del mismo, sería Marije Vam Warmerdam, que ya en *Douche* (1995) contraponía ambos momentos – el de lo público y lo privado– a través de la imagen en movimiento de un hombre en la ducha para advertir de la fragilidad del cuerpo, un cuerpo que queda “proyectado” en diversos entornos compartidos, como lo es el andén de metro. O *Weather Forecast* (2005), donde hace referencia al clima y

a cómo el ser humano se relaciona con él. Se trata de un plano fijo de una bañera sobre la cual se dan una serie de condiciones tales como “lluvias torrenciales, tormentas y cielos soleados”. En ese poético rebosar “la repetición de condiciones climáticas distintas nos hace pensar en las posibilidades esencialmente limitadas del clima –fuente de fascinación presente en nuestras conversaciones cotidianas y objeto de titulares de prensa–” (Sichel, 2001).

Por último, podemos apelar a la cuestión de la identidad a partir de la pregunta primera, la pregunta propuesta por la artista Nuria Carrasco: *¿Quién eres?* (2006). En esta acción, cámara en mano la propia Nuria recorre una serie de casas –no se especifica ciudad– llamando al timbre para acto seguido permanecer inmóvil, sin pronunciar palabra¹¹. Las reacciones son muy variadas, desde unas señoras que la increpan, desconcertadas, hasta un niño muy pequeño que abre la puerta revelándonos así el peligro de un momento no preparado y que nos devuelve un instante de suspenso, o un señor que invita a la artista a un vaso de agua, que sonrío amablemente esperando la respuesta (Panea, 2015, p. 86). Zygmunt Bauman decía que “después de todo, preguntar “quién eres tú” solo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente del que se es” (Bauman, 2005, p. 47). El deber, el ser, la lógica. Es la lógica en definitiva, la que es creada para generar una sensación estable de pertenencia, esto es, de hogar. Como mantenía la historiadora Imogen Racz en *Art and The Home. Comfort, Alienation and the Everyday*:

9. Ficha “Mar García Ranedo” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/46_garcia_ranedo_mar/

10. En el canal de Vimeo del artista. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/97643975>

11. Ficha “Nuria Carrasco” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/29_carrasco_nuria/

Walter Benjamin describió el habitar como las actividades repetidas y los comportamientos habituales en los cuales gradualmente los aspectos físicos se van entremezclando con la imaginación y el habitante y el material habitado se adapta uno al otro. A través de la manipulación y los pequeños y constantes cambios, una lógica interna del hogar es creada, de tal manera que personalidad y hábitos de quienes viven ahí son revelados (Racz, 2015, p. 93).

CONCLUSIONES

La precariedad como condición de las producciones mostradas, la simultaneidad en todos los casos de texto e imagen, y la fuerte carga poética de las composiciones muestran de una manera sutil relaciones que, pese a su aparente banalidad o ironía, en el fondo están retratando el espacio doméstico como un lugar precisamente inestable (todo lo contrario a la “lógica interna” apuntada), de violencias que por ser camufladas, por ser diarias, por ser cotidianas, pierden su atención o su valoración, según apunta el arquitecto Juhani Pallasma en su libro *Habitar* (Pallasmaa, 2016, p. 78). Que el vídeo sea el medio más apropiado para revelar todo este tipo de momentos no es casual cuando tenemos ante nosotros una gran proliferación de dispositivos que permiten registrar nuestras vidas. Que el aspecto narrativo, doméstico y precario de su producción prevalezca, cuando los formatos en el mercado son cada vez más sofisticados, es significativo por parte de los artistas ya que exploran así las propias capacidades del medio, siendo ésta por tanto una posición política al atender hacia lo aparentemente residual de nuestra experiencia

cotidiana. Y por último, que la simultaneidad de texto e imagen encuentren una conexión acrecienta nuestras disposiciones hacia qué valor otorgamos a la imagen en relación a la palabra y cómo en lugar de describirse una a otra (objeto y sujeto, idea y ejemplo) pueden interactuar conjuntamente para proporcionar espacios al cuestionamiento, catalizando un conocimiento puesto que “el arte articula nuestras experiencias existenciales esenciales, y también nuestros modos de pensar; es decir nuestras reacciones ante el mundo y nuestro procesamiento de información, que tiene lugar directamente como una actividad sensorial incorporada (Pallasmaa, 2016, p. 76).

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J. V. (2009). “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos”. En: Martha Rosler. *La casa, la calle, la cocina*, (cat. exp.), Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.
- Arvatov, B. (1997), “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”. En: *October*, 81, 119-128.
- Bauman, Z. (2005), *Identidad*, Buenos Aires: Losada.
- Chevrier, J. F. ([1997] 2013), *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, Madrid: Brumaria 27.
- Gray, Z. (2010), “Introduction: Delicious diligent indolence” en AA. VV., *Cosima Von Bonin*, Utrecht: Witte de With, Center for Contemporary Art.
- Gras Balaguer, M. Ed. (2012). *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*. Madrid y Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y Casa Asia.

Martínez-Collado, A. y Panea, J. L. Eds. (2017) *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Brumaria y Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

Navarro Fernández, W. (2000), "Notas camino a casa". En: *Territorio doméstico*, (cat. exp.), Valencia: Interart 2000, Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana.

Pallasmaa, J. (2016), *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Panea, J. L. (2015), "Emociones: del "fuero interno" al "imaginario". *Estadios de un análisis audiovisual*". En: *Cuestiones Universitarias. Revista del centro de investigación en ciencias sociales y artes*, 5, 80-92.

Racz, I. (2015), *Art and The Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, Londres: I.B. Tauris.

Sichel, B. (2001), *Cine y casi cine*, Madrid: MNCARS. Hoja de sala. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/2001006-fol_es-001.pdf

Vilar, G. (2017), "El concepto de autonomía en la estética alemana reciente", III Encuentro Internacional Para qué arte. *Autonomía y valor del arte*. Granada: SEyTA Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, Universidad de Granada, 30 de marzo de 2017.

Citar este artículo como: Panea, J. (2017). "Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

**REALIDAD Y FICCIÓN EN TRES VERSIONES DE LA HISTORIA
SOBRE INÉS DE HINOJOSA:
APROXIMACIÓN INTERTEXTUAL - ARTÍCULO**

Luz Yenkary Peralta Jaimes

REALITY AND FICTION IN THREE VERSIONS OF INÉS DE HINOJOSA'S HISTORY: INTERTEXTUAL APPROACH - ARTICLE

ABSTRACT

This article is the result of three different analyses effectuates to the works that approach Inés de Hinojosa's history and her crimes. From the comparative perspective, intertextual and the Critical Discourse Analysis (CDA), it is studied the work of the following authors: Juan Rodríguez Freyle and the chapter X of his chronic *El Carnero*; Temístocles Avella and his novel *Los Tres Pedros en la Red de Inés de Hinojosa*; and Próspero Morales and his novel *Los Pecados de Inés de Hinojosa*.

Key words: Inés de Hinojosa, intertextuality, fiction, history, critical discourse analysis.

RESUMEN

El presente artículo es el resultado de tres diferentes análisis efectuados a las obras que abordan la historia de la mestiza Inés de Hinojosa y sus crímenes. Desde la perspectiva comparativa, intertextual y el Análisis Crítico del Discurso (ACD), se estudian las obras de los siguientes autores: Juan Rodríguez Freyle y el capítulo X de su crónica *El Carnero*; Temístocles Avella y su novela *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa*; y Próspero Morales y su novela *Los pecados de Inés de Hinojosa*.

Palabras clave: Inés de Hinojosa, intertextualidad, ficción, historia, análisis crítico del discurso.

AUTORA

Luz Yenkary Peralta Jaimes

Docente IPLER- Sede Sogamoso Profesional en Estudios Literarios.

Correo electrónico: lperalta865@unab.edu.co y

yenperal@gmail.com

Recibido: 15/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

En 1859 fue publicada en el periódico *El Mosaico* de Bogotá la crónica *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino* del escritor Juan Rodríguez Freyle, más conocida como *El Carnero*. Casi 100 años de historia están contenidos en la obra que retrata, con cierta picardía, la historia de la Colonia y sus habitantes, entre ellos la mestiza que pasó de la historia a la leyenda. Inés de Hinojosa, cuyo verdadero apellido era Manrique, fue una mujer que inspiró una gran variedad de sentimientos y acontecimientos no solo en su época: cientos de años después se convirtió en la musa de dos escritores.

De la crónica *El Carnero* se inspiraron los escritores boyacenses Avella y Morales quienes recrearon la historia de la mestiza venezolana. El primero fue el sogamoseño Temístocles Avella Mendoza con su obra *Los Tres Pedros en la Red de Inés de Hinojosa*, publicada en 1864. Infortunadamente, la obra de Avella fue dejada en el olvido aproximadamente 100 años y recuperada por la Asociación de Amigos de Sogamoso en 1979.

El segundo y no menos importante, fue el escritor tunjano Próspero Morales Pradilla y su obra *Los Pecados de Inés de Hinojosa*, publicada en 1986 primera edición y 1987 segunda edición. En 1988 Amparo Grisales en el papel de Inés de Hinojosa y Margarita Rosa de Francisco en el papel de Juanita, protagonizaron la serie *Los Pecados de Inés de Hinojosa* basada en el libro de Morales.

Infortunadamente y con el pasar del tiempo, la obra de Avella cayó de nuevo en el olvido, dejando un único ejemplar en la biblioteca del municipio de Sogamoso, junto a la obra de Morales que

también cuenta con un único ejemplar en la misma biblioteca. Sin embargo ambas obras regresaron al contexto actual con el fin de recuperarlas, analizarlas y compararlas por primera vez, en la tesis de grado *Realidad y Ficción en tres versiones de la historia de Inés de Hinojosa: aproximación intertextual* (2016). Las obras se analizaron desde tres perspectivas diferentes con la finalidad de hallar la conexión existente entre las novelas de Temístocles Avella y Próspero Morales con el capítulo X de *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle.

METODOLOGÍA

Para realizar un estudio más profundo y detallado de las obras de Juan Rodríguez Freyle, Temístocles Avella y Próspero Morales, se optó por tres tipos diferentes de análisis que permitiesen ver la relación existente entre las siguientes obras: *El Carnero*, *Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* (1979) y *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987).

Sin estudios previos que relacionasen las tres obras sobre la mestiza Inés de Hinojosa, se optó por una metodología cualitativa. Por su parte, los estudios se basaron en el método deductivo a través de diferentes teorías intertextuales que se adaptasen mejor a las obras de estudio, también se utilizó la teoría del análisis crítico del discurso (ACD), además de un estudio comparativo a través de la recolección de información indirectamente.

El primer análisis aplicado a las tres obras es el intertextual. En pocas palabras y para explicar, a grandes rasgos, la intertextualidad es la relación de una

obra posterior B con una anterior A. El primer teórico en manifestar relaciones dialógicas entre textos fue el ruso Mijaíl Bajtín, convirtiendo la novela en un conjunto de voces autónomas. Otro de sus postulados se basó en que el discurso no era autónomo pues era producto del contexto del autor o de un discurso anterior a éste.

De Bajtín se basó la teórica Julia Kristeva para continuar el estudio del dialogismo, las relaciones de un texto con otros anteriores, y finalmente con el destino final del texto: el lector. Es con Kristeva con quien surge el término intertextualidad. Para Kristeva (1969) el texto: “Es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto” (p. 235).

El siguiente teórico, Gérard Genette, desarrolló una propia teoría intertextual, proponiendo cinco categorías que dependen del tipo de relación entre cada texto: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La clasificación de Genette permite diferenciar con mayor claridad el tipo de relación intertextual que existe entre un texto y otro.

El alemán Ulrich Broich (al igual que otros teóricos como Genette y Pfister) propuso un sistema de relaciones intertextuales que deriva en intertextualidad intencional o no intencional, dependiendo del autor, si permite que el lector identifique señales de dicha intertextualidad en el caso de la intencional; o cuando el autor no es consciente de las voces procedentes de otros textos o contextos, se le clasifica como no intencional. Por otra parte, Cesare Segre propone la plurivocidad al mismo nivel que la intertextualidad y postula tres principios que se relacionan con la cultura, el lenguaje, el

discurso y los códigos existentes entre ambos textos.

La última teoría intertextual aplicada es la guía que presenta el mexicano Lauro Zavala quien en *Elementos para el análisis de la intertextualidad* (1999) propone un análisis que se puede utilizar en diferentes ámbitos, no solo es aplicable para textos, también para películas o videos. Para el análisis se tomaron solo algunos de los ítems propuestos por Zavala, tales como: relación del texto con otros textos; con otros códigos; elementos específicos del texto y su interpretación.

Para el análisis comparativo no se recurrió a ningún planteamiento teórico. Para finalizar, se recurrió a la teoría del análisis crítico del discurso planteada por Teun Van Dijk, donde se estudia el poder y sus relaciones existentes en el texto. Van Dijk propone varios métodos para el análisis crítico del discurso, éstos son: los temas, la descripción de los actores, las fuentes y la gramática. La combinación de dichos métodos y el contexto del texto, permite ver el texto como un tejido vivo y cambiante.

LA HISTORIA

A grandes rasgos, la historia de Inés de Hinojosa en las tres obras sucede casi de la misma manera. Por lo tanto, solo se presenta un resumen general sobre la mestiza, dejando en claro puntos clave del relato que coinciden en las tres obras. Inés de Hinojosa nació en Barquisimeto, Venezuela, fue hija de Fernando de Hinojosa y de una indígena cuyo nombre se desconoce.

Inés vivía en la ciudad venezolana de Carora, con su padre cuando se casó con Pedro de Ávila, pero el matrimonio no tuvo hijos (en la versión de Avella, Pedro tenía un hijo llamado Juan, de su primer matrimonio). De un momento a otro, apareció una

sobrino (posiblemente hija) de Fernando de Hinojosa llamada Juana, quien también fue adoptada como sobrina por Inés. Para no sentirse sola, la mestiza llevó a Juanita a convivir con ella y su marido. Por lo anterior, contrataron al músico o bailarín español Jorge Voto para que le impartiera clases de danza a Juanita. Inés se sintió atraída de inmediato hacia el apuesto bailarín, tomando la decisión de serle infiel a Pedro con éste, pues su matrimonio no era feliz.

No contenta con la infidelidad, Inés convenció a Voto de asesinar a Pedro de Ávila para poder estar juntos. El músico y/o bailarín accedió al plan de su amante, organizando su viaje a Pamplona para no ser objeto de sospechas, a mitad de camino regresó a Carora y aprovechó que Pedro salió de una casa de juego a altas horas de la noche para propinarle un par de estocadas. Voto dejó el cuerpo en plena calle y se marchó a Pamplona nuevamente sin que nadie lo notase.

Inés lloró a su supuestamente amado marido, esperando un tiempo prudente para viajar a Pamplona y reunirse con su amante, en compañía de su sobrina. Fue allí en Pamplona donde contrajo nupcias con el músico y/o bailarín Jorge Voto. La convivencia en la ciudad se tornó complicada para Inés ya que las costumbres eran más conservadoras que en Carora y la mestiza no encajaba en el lugar. La familia decidió dejar Pamplona y los tres emprendieron el viaje hacia Tunja.

En la nueva ciudad, Inés conoció al encomendero Pedro Bravo de Rivera quien quedó prendado de la mestiza por su porte y belleza. Al igual que en Carora, Inés se convirtió en la amante del encomendero y lo convenció para deshacerse de su esposo. Con la ayuda

del sacristán Pedro de Hungría, enemigo de Jorge Voto desde Carora, y el hermano del encomendero Hernán Bravo, le tendieron una trampa a Jorge Voto, lo invitaron a dejar su casa después de una comida para encontrarse con unas señoritas, y entre los tres lo apuñalaron.

El asesinato fue descubierto y los culpables fueron condenados a muerte, a excepción de Juanita (cuya culpabilidad varía en cada versión), y de Pedro de Hungría ya que huyó de la ciudad justo a tiempo. Quien impartió justicia fue el Presidente Andrés Díaz Venero de Leiva, quien viajó de Bogotá a Tunja para condenar a los culpables de la muerte del músico y/o bailarín español Jorge Voto.

RESULTADOS

Análisis intertextual

El autor de *El Carnero*, Juan Rodríguez Freyle, se basó en datos históricos encontrados en dos obras para escribir su crónica sobre el Nuevo Reino de Granada: *Noticias históricas* de Fray Pedro Simón y *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos. Es en el capítulo X de su crónica donde se narra la historia de la mestiza Inés de Hinojosa, sus aventuras amorosas y el trágico final que tuvieron sus dos esposos. Se encontró una relación entre Inés de Hinojosa y la Eva bíblica, mujer de Adán. El vínculo entre las dos se estableció debido a la naturaleza pecadora de Inés, ya que utilizó sus atributos de mujer para conquistar al bailarín Jorge Voto y al encomendero Pedro Bravo de Rivera, logrando convencer a ambos hombres de matar al marido de turno: primero a Pedro de Ávila y luego a Jorge Voto.

En el caso de *Los Tres Pedros de Inés de Hinojosa*

(1979), las relaciones intertextuales encontradas son más amplias, pues la novela no tiene únicamente relación con *El Carnero*. Al principio de la obra de Avella se aclara que la historia de Inés de Hinojosa, narrada por Rodríguez Freyle no es mera ficción, puesto que se encuentra en el Archivo Histórico de Tunja, Libro de Cabildo de 1571. Asimismo, se aclara que el segundo amante de Hinojosa no fue el encomendero Pedro Bravo de Rivera, sino su hijo Pedro Bravo de Guzmán.

Avella aclara, más o menos en la mitad de su obra, que: “Si no estuviésemos apoyados en la respetable autoridad del cronista que esto refiere, nos sería difícil persuadirnos que una mujer pudiese llegar a tal grado de perversidad” (p, 52). Lo anterior, demostraría la referencia o conexión intertextual, es decir, Avella se basaría en la crónica de Rodríguez Freyle para escribir *Los Tres Pedros en la Red de Inés de Hinojosa*.

Al igual que Rodríguez Freyle en *El Carnero*, Avella utiliza referentes intertextuales para comparar su versión de Inés, siendo el caso de la sonrisa de la mestiza con la de Catalina de Médicis, reina francesa conocida por su crueldad. No obstante, Avella (1979) le da un toque de humanidad a Inés: “No todo era maldad en aquella mujer: en sus ojos habrían podido encontrarse todavía algunas lágrimas” (p, 82). Sin embargo, Inés no es el único personaje que tiene una comparación, puesto que Pedro de Hungría es comparado con el sacerdote bíblico Melquisedec.

Los pecados de Inés de Hinojosa es la obra más rica intertextualmente debido a que es la más extensa y detallada de las tres. Los referentes intertextuales encontrados en la obra de Morales abarcan no solo la ficción, sino también lo histórico. Los personajes tienen

la oportunidad de desarrollarse mucho mejor, el contexto es más claro y detallado, permitiéndole al lector conocer datos históricos y culturales de las sociedades de Carora, Pamplona y Tunja.

Morales presenta al español Jorge Voto como la figura de Don Juan, personaje literario creado por Tirso de Molina, siendo Voto un completo libertino, pues sin importarle que Inés estuviese casada, se involucró con ella. Además, fijó también su interés en Juanita, la sobrina. Por otra parte, una de las criadas de Inés llamada La Torralva hizo de cómplice entre su ama y el bailarín, asemejándose a la figura de La Celestina, obra atribuida a Fernando de Rojas.

En cuanto a lo histórico, Morales conectó al padre de Inés, Fernando de Hinojosa con el conquistador español Pedro Alonso de Hinojosa, hombre fiel de Pizarro; los dos hombres eran hermanos. El autor de *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987) añadió un personaje de relevancia histórica para América: Lope de Aguirre, conocido como el Tirano Aguirre y sus marañones.

En el ámbito histórico-religioso se encontraron dos personajes en la novela de Morales: primero, el sacerdote Juan de Castellanos, explorador y poeta español; y segundo, el Judío Errante, personaje bíblico que atemorizaba a los tunjanos en aquella época y que sigue teniendo vigencia en las leyendas de la ciudad.

Análisis comparativo

En la obra de Rodríguez Freyle se narra el crimen que lleva a Tunja al Presidente de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá, Andrés Días Venero de Leiva, cuyo

motivo del viaje hacia la capital boyacense fue dar el juicio respecto al asesinato del español Jorge Voto. El relato inicia contando la vida de Inés de Hinojosa en Venezuela y terminando con el fatídico desenlace en Tunja.

En la versión que aparece en el capítulo X de *El Carnero*, la excusa perfecta para los encuentros entre Inés de Hinojosa y Pedro Bravo de Rivera, fue el supuesto compromiso entre el encomendero y la sobrina de Inés, Juanita, motivo que también sirvió para el primer intento de asesinato de Voto, quien viajaba hacia Bogotá con el fin de pedir una licencia de matrimonio para la sobrina de su esposa y Pedro Bravo.

El intento fue fallido, pues el hermano del encomendero, Hernán Bravo solo advirtió al músico que corría peligro. A su regreso, Jorge Voto cayó en la trampa de Pedro y sus dos cómplices, pensando que se encontraría con unas damas. Los tres hombres, los hermanos Bravo y Pedro de Hungría, se disfrazaron con sábanas, apuñalaron a Voto y arrojaron el cuerpo a una quebrada. El cuerpo fue descubierto al día siguiente, al igual que los culpables. Inés y Hernán terminaron ahorcados, mientras que Pedro fue degollado, por orden de Venero de Leiva. Pedro de Hungría logró escapar. Juana apenas fue mencionada a lo largo de la historia y no tuvo participación en los asesinatos.

Aunque la novela de Temístocles Avella mantiene ciertos puntos de coincidencia con la crónica de Rodríguez Freyle, en *Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* (1979), el relato inicia con el asesinato y hallazgo del cuerpo de Pedro de Ávila. El nuevo elemento de la versión de Avella fue el hijo de Ávila, Juan de Ávila. El joven obtuvo el favor de Venero de Leiva y logró encontrar a los

culpables con la ayuda del sacristán Pedro de Hungría.

Tal y como sucede en *El Carnero*, Hernán le advirtió del peligro a Jorge cuando éste se dirigía hacia Bogotá. A diferencia de *El Carnero* y *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987), cuando Jorge Voto fue atacado nuevamente, los cómplices no dejaron botado el cuerpo, pues el músico seguía con vida. En cambio, Jorge fue llevado de nuevo a su casa, donde alcanzó a dedicarle algunas palabras de desprecio a su mujer antes de morir.

La figura de Juana tiene más participación que en *El Carnero*, pero su personaje era inocente, solo se le mencionó afligida por el amor que había perdido: Juan de Ávila. Al final, los amantes se reunieron de nuevo gracias a Pedro de Hungría. Avella aclaró que Hernán y Pedro Bravo no eran hermanos de sangre, y sus temperamentos eran completamente opuestos.

Próspero Morales nutrió su versión de los pecados de Inés con muchos más personajes e historia, comoyasehamencionadoanteriormenteenelpresente artículo. En el principio, casi que se justifica el actuar de la mestiza, pues su esposo era un hombre maltratador. Morales (1987) describe el comportamiento de Pedro de Ávila:

Veía el cuerpo sangrante de la mujer no sólo con odio, sino con algo de sensualidad, como si a cambio del coito disfrutara el placer de producir sufrimiento, de retorcer el cuerpo de esa mujer a latigazos, porque le había sido entregada en sacramento hasta el día de su muerte (p, 17).

Pero no solo maltrató a su esposa, también a Juanita de Hinojosa. La complicidad entre tía y sobrina es más que evidente en la novela: se guardaban la espalda la una a la otra y no tenían problemas en compartir al mismo hombre con el fin de obtener lo que querían, ya fuese atención o un favor en especial.

Otro elemento significativamente diferente que se encontró en la novela de Morales fue el pasado del sacristán Pedro de Hungría. En las dos versiones anteriores, Hungría era solo un sacristán que aparece de la nada, con un pasado incierto. En *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987), Pedro de Hungría aparece como antiguo marañón. Morales explicó el porqué de la rivalidad que se genera entre el sacristán y el músico: una india.

El personaje de Juanita tomó casi el mismo protagonismo que el de su tía Inés. La joven deseaba la atención y el cariño de los hombres, comportándose de la misma manera que la mestiza. Juanita quería a los hombres que tenía su tía a sus pies, siendo éste, por un momento, motivo de distanciamiento entre las mujeres. Al final de la obra, Juanita tampoco fue condenada a muerte.

Otra diferencia entre la versión de Morales y las dos anteriores, es la participación de la esposa del Presidente Venero de Leiva, doña María de Hondegardo. La mujer viajó a Tunja, lo que incomodó bastante a Inés, pues la esposa del Presidente no toleraba la forma de ser y actuar de la mestiza.

Los hechos del primer intento de asesinato se mantuvieron, como en las tres versiones anteriores,

Hernán vestido de indio le advirtió a Jorge del peligro. En el segundo intento, lograron su cometido pero fueron descubiertos después de una pequeña investigación a cargo del señor corregidor y enjuiciados por Venero de Leiva.

Análisis crítico del discurso

La obra de Rodríguez Freyle está enmarcada notoriamente por la moral, la religión y la sociedad de la época. El autor basó su obra en temas importantes para la Colonia como el matrimonio, el amor y el pecado, siendo Inés la mejor exponente del último.

Del mismo modo que Rodríguez Freyle, Temístocles Avella enmarca su obra abordando los mismos temas, además de la política y la venganza. La novela tiene la influencia de un contexto romántico e idealista respecto a la mujer, lo que permitió un balance entre la pecadora de Inés y la inocente de Juanita. En los hombres sucede lo mismo, Pedro Bravo se le presentó como la figura del pecador y a Jorge Voto se le retrató más como un héroe romántico, a pesar de su crimen contra Pedro de Ávila.

En la obra de Morales los temas tampoco varían, moralidad y matrimonio son los más presentados. Sin embargo, se podía apreciar la sociedad colonial más de cerca, sus costumbres, la arquitectura de las ciudades, la religión y la política, incluso la vestimenta de la época, entre otros. Era posible percibir más humanidad por parte de los personajes, sus luchas mentales y emocionales mientras atravesaban diferentes situaciones.

Las relaciones de poder se pueden distinguir en diferentes ámbitos, en lo político, lo jurídico, y el

poder de dominación que tenía Inés a través del sexo, utilizándolo para obtener favores del bailarín, el encomendero e incluso el corregidor de Carora. Inés utilizó sus encantos, siendo plenamente consciente de ellos. No obstante, Inés se reveló también en contra del sistema, la sociedad y las costumbres de las tres ciudades: Carora, Pamplona y Tunja, al actuar según sus deseos utilizando los medios que tenía disponibles.

CONCLUSIONES

En primer lugar, se encontró que *El Carnero* tiene una fuerte conexión intertextual con la Biblia y su carácter moralizante pues condena el comportamiento de Inés y la muestra como la tentadora que lleva a los hombres al pecado, y la contrapone con María de Hondegardo, la mujer que enmarca los ideales de la época y bíblicos.

Siguiendo con la perspectiva intertextual, las dos versiones posteriores sobre la historia de Inés de Hinojosa, es decir, las novelas de Temístocles Avella y Próspero Morales tienen elementos intertextuales de *El Carnero*. Se halló que cada obra tiene elementos propios y otros tomados del contexto de cada autor, la historia u otras obras literarias, como *La Celestina*. No obstante, en el caso de *Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* (1979) el lector debe tener conocimiento previo sobre la historia de Hinojosa narrada en *El Carnero* para entender e identificar la intertextualidad marcada en la obra de Avella. De lo contrario, no podría conectar la referencia que hace Temístocles Avella respecto al cronista Juan Rodríguez Freyle.

La novela de Temístocles Avella está influenciada por ideales románticos propios de la época del escritor sogamoseño, la idealización de la mujer se ve

representada en el personaje de Juanita. Por su parte, la novela de Próspero Morales es más histórica y humana, mostrando las facetas propias del hombre y la sociedad en la que vivía.

Las novelas de Avella y Morales, desde el punto de vista comparativo, coinciden en aspectos relevantes de la historia de Inés de Hinojosa contenida en la obra de Rodríguez Freyle. Dichos aspectos son: personajes importantes, incluyendo a Venero de Leiva; sucesos importantes como la advertencia que le hizo Hernán Bravo a Jorge Voto; el mismo resultado como la muerte de Inés, Pedro y Hernán Bravo, más el escape de Pedro de Hungría.

Como se mencionó en el análisis crítico del discurso, Inés rompió las reglas de las diferentes ciudades en las que vivió, ya fuese Carora, Pamplona o Tunja. Se enfrentó a la sociedad sin importarle ni la opinión ni las consecuencias que sus actos conllevaran. Morales (1987) escribe: “Rompiendo una costumbre tunjana de mucha valía apareció en la calle sola [...] casi con desvergüenza, caminó entre el pavor de quienes la vieron sin compañía” (p, 390). En la obra de Morales se muestra la soledad en la que estaba sumida Inés, pues al ser mestiza no encajaba en ningún grupo social, siendo rechazada por personajes importantes como María de Hondegardo, entre otros.

Para finalizar, el mérito se lo lleva Próspero Morales puesto que recreó de nuevo el mundo colonial con base en la historia de una de las mestizas más importantes de Tunja. Trajo de nuevo a la vida a Inés de Hinojosa, la sociedad hipócrita y estricta de la época, revelando un mundo complejo y muy bien estructurado. *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987) es una obra única al proporcionar una visión bastante

completa de Carora, Pamplona y Tunja, ofreciéndole al lector un contexto cargado de historia y ficción.

REFERENCIAS

Avella, T. (1979). Los Tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa. Asociación de Amigos de Sogamoso.

Broich, U. (2004). Formas de marcación de la intertextualidad. En Navarro, D. *Intertextualität* 1, (85-105). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.

Channing, C. (2014). Escándalo e intertextualidad en la historiografía indiana: el caso de El Carnero de Juan Rodríguez Freyle (1638) (Tesis de grado). Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: Viña del Mar.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
Kristeva, J. (1969). *Semiótica 1*. España: Editorial Fundamentos. Recuperado de: Morales, P. (1987). *Los Pecados de Inés de Hinojosa*. Plaza & Janés.

Peralta, L. (2016). *Realidad y Ficción en tres versiones de la historia de Inés de Hinojosa: Aproximación intertextual* (Tesis de grado). Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Rodríguez, J. (1859). *El Carnero*. Momo Ediciones.
Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 23-36. Recuperado de: <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>

_____. (2010). Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico Epistémico del discurso. *Revista de Investigación Lingüística*, (13), 167-215. Recuperado de: <http://revistas.um.es/ril/article/view/114181/108121>

Villalobos, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista Filosofía Univ. Costa Rica*, (103), 137-145. Recuperado de: <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noci%C3%B3n%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf>

Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, 5, (10), 26-52. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764>

Citar este artículo como: Peralta J. (2017). "Realidad y ficción en tres versiones de la historia sobre Inés de Hinojosa: Aproximación intertextual - artículo". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

INTERACCIÓN CIUDADANA FRENTE AL MENSAJE DE UN ACTOR POLÍTICO EMERGENTE EN FACEBOOK

Ysabel Briceño Romero, María Fernanda Acevedo Solano, Daniela Cogollo Rodríguez
Lina Sanabria Muñoz

CITIZEN INTERACTION AND THE MESSAGE OF AN EMERGING POLITICAL ACTOR ON FACEBOOK

RESUMEN

En este artículo se despliegan los resultados de una revisión de las reacciones de usuarios en la red social Facebook ante mensajes emitidos por un actor político emergente, centrándonos en la interacción como la expresión de nuestro objeto de estudio. La propuesta buscó caracterizar tres niveles de respuesta a publicaciones sobre temas públicos relacionados con la gestión de una ciudad de Colombia (Bucaramanga), frente a 234 publicaciones emitidas en esta red social por Rodolfo Hernández, un actor político emergente que logra ser electo alcalde. Los resultados apuntan a una tendencia progresiva en las reacciones a las publicaciones en Facebook del emisor político estudiado. En general, se refleja una atención diferenciada por años hacia núcleos temáticos que caracterizan el discurso de actores políticos emergentes.

Palabras claves: outsider político, e-ciudadanía, comunicación política 2.0, interacciones digitales, Facebook.

AUTORAS

Ysabel Briceño Romero

Doctora en Ciencias Humanas. Docente e investigadora Programa Comunicación Social. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Correo electrónico: ybriceno@unab.edu.co

Estudiantes Comunicación Social. Semillero de investigación Comunicación Cultura y Medios –CUME

Universidad Autónoma de Bucaramanga

María Fernanda Acevedo Solano

Correo electrónico: macevedo473@unab.edu.co

Daniela Cogollo Rosdríguez

Correo electrónico: dcogollo832@unab.edu.co

Lina Sanabria Muñoz

Correo electrónico: lsanabria450@unab.edu.co

Recibido: 15/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

Dos años antes de ser elegido como el nuevo alcalde de Bucaramanga (Colombia), Rodolfo Hernández abrió su propio espacio en Facebook como actor político emergente, forjando desde entonces sus lazos con la comunidad local por medio de esta red social para dar a conocer sus ideas y promover un nuevo movimiento sin hacer uso de las herramientas políticas tradicionales.

Con 77 mil 238 votos, el 25 de octubre de 2015 en la capital del Departamento de Santander de Colombia, el hasta entonces conocido como el ingeniero Rodolfo Hernández Suárez, se convirtió en el nuevo alcalde del municipio Bucaramanga contra todo pronóstico; de un total de 281 mil 800 sufragantes, el 28,83% apoyó al nuevo candidato sin un partido político tradicional.

De acuerdo con lo que plantea Rivas Leone (2002), las características de Rodolfo Hernández (en adelante: RH) como candidato pueden entrar en la clasificación de un outsider político: una figura que se presenta como una alternativa con cierta aceptación y viabilidad, que, además, hace uso de un discurso con fuerte contenido emotivo y mesiánico, a la vez que critica y cuestiona la institucionalidad tradicional.

RH se postula a la Alcaldía de Bucaramanga con un movimiento político independiente conocido como Lógica, Ética y Estética, con el que reunió 130 mil firmas. Con su discurso enfocado en la anticorrupción y la premisa de “no robar”, consiguió que la mayoría de ciudadanos depositara su confianza en él, atendiendo a lo que algunos teóricos reportan como “respuesta a una suerte de fatiga cívica, que se ha ido extendiendo, producto del desencanto provocado por la promesa incumplida de la democracia” de los gobiernos tradicionales anteriores (Rivas Leone, 2002, p. 7).

Aunque RH demostró adaptar sus propuestas electorales dentro del marco establecido (partidos políticos), centró su discurso de malestar permanente señalando a los actores políticos tradicionales.

Pese a que durante el auge de las elecciones este candidato no tuvo una campaña política tradicional, hizo uso de la red social Facebook como una plataforma política para acercarse a los ciudadanos e interactuar con ellos desde 2013, dos años antes de ser electo alcalde.

Facebook ha llegado a ser considerado como una plataforma efectiva de comunicación política. Autores como Martínez (2012) han seleccionado esta red como estudio de comunicación política porque permite dar a conocer planes e ideas, establecer vínculos más próximos con los ciudadanos, debatir en foros, recoger el interés de la gente y hacer campañas más participativas y abiertas.

Este panorama nos motivó a preguntarnos por las reacciones de los ciudadanos bumanguenses en Facebook ante el discurso de Rodolfo Hernández como outsider político. En esta revisión se hizo un conteo manual de las respuestas registradas en Facebook, bajo la modalidad de interacción que permite esta plataforma (clic a “me gusta”, cantidad de publicaciones compartidas y número de comentarios realizados), durante los últimos cuatro meses de los años 2013, 2014, 2015, en medio de un contexto de elecciones regionales en Colombia, al final del período analizado.

1. Como se indica en su página web, “Archivos OVNI. Sobre los archivos del observatorio”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.desorg.org/about/>

MARCO TEÓRICO

2.1.- Los outsiders como actores políticos emergentes

La democracia, como proyecto en permanente construcción, sigue siendo aún muy inestable en América Latina, dada su corta trayectoria. Uno de los retos que se plantea la región es la resolución de los conflictos sociales, respetando la institucionalidad democrática. Ante el aumento de la pobreza y la desigualdad social en la última década del siglo XX en América Latina, además de aspectos nocivos como la corrupción, los ciudadanos tienden a oxigenar la elección en actores políticos novedosos. En este sentido, el Informe del PNUD (2004) reporta que los ciudadanos “empiezan a distinguir entre la democracia como sistema de gobierno y el desempeño de los gobernantes en particular. Muchos de estos ciudadanos son simplemente ‘demócratas insatisfechos’, un fenómeno bien conocido en muchas democracias establecidas que explica parcialmente por qué los movimientos de oposición no tienden hoy hacia soluciones militares sino hacia líderes populistas que se presentan como ajenos al poder tradicional y que prometen perspectivas innovadoras” (p.14).

Estas nuevas figuras de liderazgo que emergen de un desencanto general frente a la política, y del empobrecimiento generalizado tras la crisis de la década perdida (Burbano, 1998) son reconocidos como outsiders políticos, caracterizados por ganar relevancia, no a través de un partido establecido, sino como independientes o en asociación con un nuevo partido (no tradicional) (Barrios, 1996); estas figuras han sido caracterizadas como innovadoras, populares, mesiánicas y revolucionarias (Rivas Leone y Calderón, 2004) en el juego político latinoamericano de las últimas décadas.

Insertos en las nuevas formas de comunicación política, permitidas por el uso de Internet, los outsiders políticos también han hecho uso de las Tecnologías de Información y Comunicación para transmitir sus ideas y ganarse la confianza de los ciudadanos, en medio de un ambiente de redes sociales que deja registro de una interacción emergente. Una de las expresiones que puede quedar registrada en las redes sociales digitales es el apoyo político y desafección política, trabajada por autores como Almond y Verba (2007), Abad y Trak (2013), Norris (1999) y Murga (2008) en América Latina, como una respuesta de rechazo a la política tradicional que abona terreno para el apoyo a los outsiders políticos, un camino nuevo que plantea retos en términos de la investigación académica.

2.2.- Facebook como plataforma de interacción social

Las redes sociales digitales pudieran comenzar a erigirse como expresión de un sentimiento ciudadano ya trabajado por algunos autores. Cabañes (2010) ha asomado el término ‘e-ciudadanía’ o ‘ciudadanía digital’, para referirse a individuos que se reconocen y son reconocidos como parte de una nueva comunidad para poder asumir derechos y deberes.

Algunos autores le confieren a las redes sociales una condición que empodera al ciudadano, desde las aspiraciones clásicas, generar protestas, convocar a la acción y defender intereses colectivos (Gutiérrez-Rubí, 2015). Esta nueva comunidad, expresada en las redes sociales, podría impulsar la participación social que, desde el punto de vista de autores como Sánchez (2009), fomenta la intervención del ciudadano en los intereses públicos, en un espacio en el que encuentra objetivos comunes.

La posibilidad que tienen los ciudadanos para interactuar con candidatos políticos por medio de las redes sociales, sugiere una noción emergente en términos de participación política, con ciudadanos que no son considerados sólo como opinión pública, sino como protagonistas de la vida política fuera de los períodos electorales (Martínez, 2012).

La relación de los usuarios de Internet con los mensajes a los que se enfrentan en diversas redes sociales y su capacidad para producir contenidos ya ha empezado a problematizarse, siendo una característica recurrente en la reflexión, la necesidad de abordar la interacción desde diversos niveles.

Autores como Kiss (2006), asoman la idea de interacciones digitales, refiriéndose a las nuevas transformaciones estructurales que conllevan a pensar los elementos del proceso de comunicación de una manera distinta, dado que la web multiplica sus funciones mediáticas, una perspectiva particularmente útil para nuestra investigación:

...ahora hablamos de procesos interactivos más que de procesos comunicativos, en nuestra referencia a la relación que establecemos con Internet. Estamos frente a un cambio radical en las operaciones cognitivas y motoras que realiza el decodificador al relacionarse en forma individual y creativa con un canal de comunicación, mismo que exige un compromiso mucho más explícito y directo de su parte, más allá de las operaciones sociales que implica la recepción activa de los mensajes presentados por los medios de comunicación colectiva tradicionales (p. 48).

Entendida la interacción como intercambio y la negociación del sentido entre dos o más participantes situados en contextos sociales (O'Sullivan, citado en Rizo, 2006), podemos acercarnos a comprender nuevas relaciones entre quienes ofrecen ideas políticas en las redes sociales y quienes destacan sus reacciones a partir de los códigos permitidos por estas plataformas. Siguiendo a Rizo (2006) podríamos partir de la interacción en las redes sociales como una construcción de sentidos compartidos sobre la realidad social.

Facebook surge en 2004 como un directorio web en línea para el uso de todos los integrantes de las fraternidades de la Universidad de Harvard, lugar donde estudió su creador Mark Zuckerberg, y en septiembre de 2006 abre sus puertas a todos los usuarios de internet que tuvieran un correo para acceder a esta página, convirtiéndose en el portal más representativo y usado a nivel mundial donde se pueden tejer redes sociales.

Facebook despliega opciones a las que se les adjudica el éxito del uso de esta plataforma. Entre las funciones básicas se encuentra la posibilidad de compartir en red contenidos, vincular a otros sitios de la web (links) y comentar sobre lo que aparece en el perfil de otros usuarios que forman parte de una red, cuyos miembros interactúan voluntariamente.

Estas funciones promueven un registro de la circulación del contenido en Facebook, así como del perfil del usuario ante temas específicos, dado que la plataforma deja un registro de sus interacciones. Las características principales son:

2. "MAV, Entrevista con Marisa González". Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/39377538>

Función de like o me gusta: aplicación que permite a los usuarios indicar que alguna publicación, actualización de estado, video, foto o página, es de su agrado dando un clic al botón que indica la palabra “me gusta” y enviando una notificación al perfil de la persona que lo subió a la plataforma (Ochoa y Uribe, 2015). Esta función, conocida como “like” o “me gusta” está representada por medio de una mano de color azul con blanco que tiene el dedo pulgar hacia arriba, como una forma de aprobación al contenido con el que se interactúa.

Función para comentar: permite que los usuarios puedan responder a las publicaciones de terceros, con el fin de expresar sus puntos de vista frente al contenido, dejando registro de interacción directa con el emisor, pero a su vez, creando ambientes de discusión entre quienes comentan.

Función de compartir: permite al usuario distribuir el mensaje de terceros, potenciando la visibilidad del contenido a otros usuarios, pero con la función adicional de poder incluir contenidos personalizados que ampliarán el registro discursivo sobre el tema publicado y dejando un registro autónomo de la relación con la publicación.

Para Gómez y otros (2013), la interfaz de Facebook sugiere e invita a hacer, generándose relación entre los usuarios y un “objeto técnico” que no sólo lleva consigo funcionalidades y utilidades, sino que también está fuertemente cargado de valores y símbolos, postura que suscribimos como un acercamiento a nuevas rutas de comprensión en aquellas formas de expresión ciudadana reflejadas en reacciones y disposición colectiva a participar en la cadena distribuida de mensajes alusivos a intereses públicos.

El registro de la interacción del usuario en plataformas como Facebook, podría expresar tendencias en la opinión pública frente a temas relacionados con asuntos públicos, bajo la modalidad de política 2.0, definida como una nueva forma de hacer y pensar la política (Martínez, 2013).

A partir del uso de sus funciones básicas, autores como Pérez (2009) consideran a Facebook una plataforma que potencia la expresión de apoyo a actores políticos: más allá de seguidores, son un público objetivo, se trata de potenciales votantes. Esta tendencia propone a Facebook como un espacio que deben asumir los políticos con responsabilidad, dado que muchos votantes potenciales causales valoran positiva (o negativamente) tal experiencia (Pérez, 2009).

2.3.- Antecedentes

Desde 2008 las redes sociales comenzaron a tenerse en cuenta como una herramienta de éxito, luego de que en las elecciones norteamericanas el para entonces candidato Barack Obama lograra ganar la presidencia de este país enfocando su estrategia en nuevas herramientas de comunicación política. El despliegue y estrategia del equipo de Obama en internet se focalizó en sitios como BarackObama.com, su perfil de Facebook, Twitter y MySpace, MyBarackObama.com, You Tube, Barack TV y el sitio WAP Obama Mobile (González, 2010).

En América Latina encontramos varios ejemplos representativos que ilustran cómo ha sido el éxito de outsiders políticos por medio de su interacción con los ciudadanos por medio de redes sociales como Facebook, como plataforma de comunicación política. En Colombia, el caso más relevante fue la campaña electoral del año 2010, con la candidatura a la

presidencia de Antanas Mockus, representante del movimiento emergente Partido Verde, cuyo uso e interacción creciente en las redes sociales lo convierten en referencia importante en esta tendencia (Fernández, 2012).

También se pueden destacar otras revisiones que han desplegado búsquedas similares acerca de la incorporación de las redes sociales en las campañas electorales. Hernández (2013) aborda en una tesis de postgrado acerca el uso estratégico de Facebook y Twitter por parte de candidatos a las alcaldías en las elecciones de el Salvador. Ferré (2014) enfoca su estudio en la participación de los jóvenes frente al uso de las redes sociales, un estudio comparativo en elecciones de España y Brasil. En otros trabajos, por su parte, se han asomado ideas respecto al caso específico de Facebook, como una plataforma que brinda posibilidades comunicativas “en cuanto a su capacidad de inmediatez, intuitividad e interactividad, para humanizar la conversación con lenguajes atractivos, eficaces, cercanos y correctos” (Berlanga y Martínez, 2010).

METODOLOGÍA:

Se trata de un estudio cuantitativo en su primera fase, a partir de la cual se representan las tendencias de interacción, según las reacciones (número de like, comentarios y publicaciones compartidas). En una segunda fase, se realiza una caracterización cualitativa de aquellas publicaciones destacadas por el mayor número de reacciones en los distintos niveles, lo cual permitió identificar núcleos discursivos sobre los cuales los usuarios de Facebook centraron su atención; esta fase fue definida por la detección de construcciones textuales, tipos de imágenes utilizadas, uso de frases recurrentes y estrategias argumentativas.

Descarga de datos: se realizó una descarga manual de 232 publicaciones realizadas en el Facebook de RH en el siguiente período: septiembre-diciembre 2013, 2014 y 2015. Se tomaron como referencia los últimos cuatro meses del año, con el fin de realizar una comparación entre el período cercano previo, durante y posterior a las elecciones regionales de Colombia (25 de octubre del año 2015) y una revisión en los años anteriores.

Las publicaciones fueron identificadas, según la reacción de los usuarios de Facebook, desde los ítems siguientes: clic a “me gusta”, número de publicaciones compartidas y número de comentarios realizados.

Calificación de la interacción: planteamos una revisión en los siguientes niveles, según el grado de esfuerzo que implican las reacciones ante el discurso de un actor político:

Nivel 1 de interacción: reacciones por medio de “me gusta”. Implica una interacción básica que el usuario plantea, al reaccionar haciendo click en el botón “me gusta” y que podría significar una forma mínima de relación con el emisor.

Nivel 2 de interacción: comentarios al contenido. Establece una relación más directa del usuario con el emisor político, convirtiéndose en sujeto activo para la publicación del contenido, en un escenario que puede provocar una red de reacciones en cadena con otros usuarios que intervienen en este nivel.

Nivel 3 de interacción: compartir el contenido. Implica una relación más autónoma del usuario frente al contenido que el emisor ha planteado, en tanto que propone una ruta adicional de multiplicación del mensaje, pudiendo además agregar información propia, contribuyendo a nueva información y reforzando la característica distribuida de la publicación de mensajes en redes sociales.

5. Web oficial de Daniel Cuberta, “Secreto para amaestrar animales salvajes”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.danielcuberta.com/peliculas/secreto-para-amaestrar-animales-salvajes/>

RESULTADOS:

Durante los períodos 2013, 2014 y 2015, las publicaciones de RH tuvieron las siguientes reacciones, caracterizadas por nivel: 2.129, 6.804 y 235.977 clic a “me gusta”, respectivamente; 146, 892 y 17.030 comentarios realizados, correspondientemente; y 95, 1.017 y 70.470 publicaciones compartidas, respectivamente, como se registra en el Gráfico y Tabla1.

En un total de 284 publicaciones realizadas en Facebook, RH logra una interacción progresiva de los bumanguenses, en todos los niveles, alcanzando un total de 334.560 reacciones; la tendencia se dispara hacia el hacia el último año analizado, en medio de un escenario electoral.

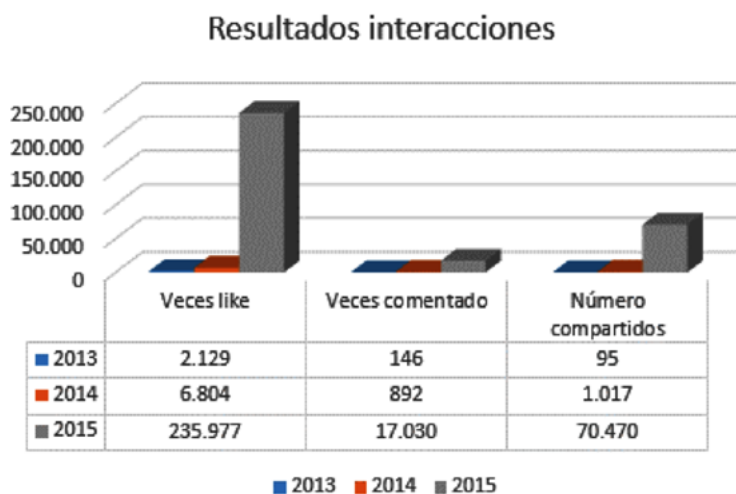


Gráfico 1: Número de interacciones durante el período estudiado

Caracterización por niveles:

Con una tendencia progresiva, de mayor énfasis en el último año, el nivel de mayor interacción en todo el período estudiado es el más básico o nivel 1 (clic a “me gusta”) y se destaca un alza diferenciadora en la interacción de los usuarios en el nivel 3 (tendencia a reproducir y comentar el mensaje).

Año	Publicaciones RH	Nivel 1 (“like” o “me gusta”)	Nivel 2 (comentarios)	Nivel 3 (compartidos)	Total
2013	82	2.129	146	95	2.370
2014	51	6.804	892	1.017	8.713
2015	151	235.977	17.030	70.470	323.477
Total	284	244.910	18.068	71.582	334.560

Tabla 1: Caracterización por niveles de interacción

Año	Características de la publicación	Tipo de interacción	Énfasis discursivo
	<p>Texto: “Estudiar y comprender a Bucaramanga en su totalidad nos dará herramientas para gestionar un desarrollo igualitario basado en la convivencia”.</p> <p>En esta publicación aparece una imagen de RH sentado en su escritorio mirando un mapa de la ciudad, con un lápiz en la mano. La pose expresa planificación.</p> <p>Debajo del texto que acompaña la imagen, aparece el nombre de su movimiento político emergente “Lógica, Ética y Estética”.</p>	<p>Interacción nivel 1: 82 “me gusta”</p>	<p>Herramientas de gestión, convivencia y planificación de la ciudad.</p> <p>Énfasis en el eslogan del movimiento emergente: “Lógica, Ética y Estética”.</p> <p>La imagen se centra en RH.</p>
2013	<p>Texto: “Con una inversión cercana a los 110 millones de pesos, estamos beneficiando cerca de 5 mil estudiantes de La Escuela Normal Superior de Piedecuesta. Donado por Lógica, Ética & Estética”.</p> <p>En esta publicación RH demuestra su preocupación por la Inversión en educación en la ciudad. Para ello utiliza el recurso de “ubicación”, con el que da a entender que está presente en el lugar donde hizo la donación de computadores, que es la sala de informática Cecilia Suárez de Hernández de La Escuela Normal Superior de Piedecuesta.</p> <p>El texto está acompañado de un álbum de 20 fotos en las que en su mayoría aparecen algunos niños de una institución educativa de la ciudad, en la que se evidencia una donación de equipos de computación. El álbum tiene activada la función de “ubicación”.</p> <p>El álbum incluye imágenes de reconocimiento</p>	<p>Interacción nivel 2: 19 comentarios</p>	<p>Inversión privada.</p> <p>El texto destaca la institución educativa beneficiada por la donación.</p> <p>Se enfatiza el nombre del movimiento emergente “Lógica, Ética y Estética”.</p> <p>Las imágenes destacan la población infantil y las TIC como factor de incidencia.</p> <p>Algunas se centran en RH y su aporte.</p>

	<p>institucional a RH; en una de ellas se enfatiza el texto de un diploma, en el que se agradece a RH por el “aporte realizado en favor de toda la Comunidad Educativa Normalista”.</p>		
	<p>Texto: “Transformaciones que mejoran la Calidad de Vida. Cancha Sintética la Esperanza III, Desarrollada por Lógica, Ética y Estética. Ing Rodolfo Hernández Suarez”.</p> <p>El texto está acompañado de un fotomontaje con dos imágenes, comparando un “antes” y un “después” de la transformación de un espacio intervenido por una cancha de fútbol, sintética.</p> <p>En la parte superior de la imagen aparece el logo del movimiento político y la frase: “Con Lógica, Ética y Estética estamos ayudando a transformar la vida de la gente”. En la parte inferior derecha de la fotografía está ubicado el nombre de la página web del movimiento.</p>	<p>Interacción nivel 3: 14 compartidos</p>	<p>Transformación. Calidad de vida. El texto destaca el sector beneficiado por la donación del movimiento emergente “Lógica, Ética y Estética” y es firmado explícitamente como: Ing. Rodolfo Hernández. La estrategia de imagen con un antes y un después se centra en transformación pública favorable, a partir de una acción generada por RH. Las imágenes enfatizan el deporte como eje.</p>
2014	<p>Texto: “IDEA MARAVILLOSA LLEVADA A LA RUINA. PARTE III Los buses de Metrolínea son insuficientes para la demanda. Metrolínea fue diseñado por las mismas manos que siempre están metidas en las contrataciones. Manos que piensan en los contratos y no en la ciudad”.</p> <p>El texto está acompañado del link a la página del Movimiento Lógica, Ética y Estética, en donde se encuentra una serie de textos dedicados al tema (parte I y parte II).</p>	<p>Interacción nivel 1 y 3: 717 “me gusta” 238 compartidos</p>	<p>Mala gestión pública tradicional. Vicios de la gestión pública en las contrataciones. El tema enfatiza la mala gestión en el transporte público, con el Metrolínea como caso ilustrador de la ciudad.</p>
	<p>Texto: “Una opción diferente para los habitantes de Bucaramanga. ‘El corazón de mi campaña es no robar el dinero público’”.</p> <p>El texto resalta el titular de un diario local, con las declaraciones de RH, acompañado del url de la noticia.</p>	<p>Interacción nivel 2: 167 comentarios</p>	<p>La anticorrupción como centro de la campaña electoral.</p>

<p>2015</p>	<p>Texto: “¡Hoy somos más!, Se ha expresado el voto independiente, le hemos dicho NO a la corrupción. Todos sabemos que de estos 76mil votos NO HAY NI UN SOLO VOTO comprado, ¡Son votos libres! #SinTamalySinLechona. A nuestros voluntarios, seguidores y a todos los que han confiado su voto en mí, ¡MUCHAS GRACIAS! Hoy comienza el verdadero cambio en #Bucaramanga #JuntosPodemosHacerlo”.</p> <p>En el texto escrito se incluyen tres hashtags (etiquetas) usadas durante la campaña: #SinTamalySinLechona, #Bucaramanga y #JuntosPodemosHacerlo.</p> <p>La imagen que acompaña el texto es un fotomontaje de RH con un rostro alegre y un fondo verde que representa el color de su movimiento político emergente “Lógica, Ética y Estética”, cuyo logo aparece en la parte inferior de la imagen. En la mitad del fotomontaje aparece la palabra ‘Gracias’ en tamaño grande y el hashtag #IngRodolfoHernandez.</p>	<p>Interacción en todos los niveles: 15.409 “me gusta 2.190 comentarios ” 4.108 compartidos</p>	<p>Esperanza, promesa de verdadero cambio, agradecimiento, tono plural de ganancia colectiva. Se enfatiza la idea diferenciadora: “no hay un solo voto comprado”.</p>
--------------------	--	--	---

Tabla 2: caracterización de las publicaciones con mayor interacción en el período estudiado

Año 2013: la visibilidad de un movimiento emergente

Los bumangueses despliegan su interacción en Facebook hacia un actor político emergente que promueve inicialmente una posible transformación en la calidad de vida. Los mensajes que logran captar mayor atención y sobre los cuales el usuario reacciona con más actividad en este año, están centrados en: un actor novedoso relacionado con la gestión ciudad, con pose de planificador, amparado en un movimiento emergente que tiene etiqueta: “Lógica, Ética y Estética”,

pero en cuya presentación no se asoman características de partido político; sobre esta idea, los bumangueses se entusiasman a darle clic al botón “me gusta”. Por su lado, la publicación que logra mayores comentarios presenta un mensaje de donación realizada a nombre del movimiento “Lógica, Ética y Estética”, con una inversión que beneficia a más de más de cinco mil estudiantes en la ciudad; la publicación está acompañada de un álbum de imágenes, destacando un local con computadoras y niños usuarios. Y, finalmente, la publicación que logra un nivel más complejo de

interacción, al ser la más compartida, centra su mensaje en un “antes” y un “después”, ilustrado por unas imágenes de un espacio transformado por una cancha sintética en un sector de la ciudad, con donación del movimiento emergente, pero en esta oportunidad firmada por: Ing. Rodolfo Hernández; este mensaje, multiplicado activamente por los usuarios de Facebook, se convirtió más adelante en uno de los ejes de la campaña de Rodolfo Hernández, siendo la inversión en “canchas sintéticas”, uno de las metas incluidas en su Programa de Gobierno.



Imagen 1: publicaciones con mayor interacción en el año 2013

Año 2014: el discurso anticorrupción

En este año el discurso anticorrupción fue el eje central discursivo sobre el cual los usuarios de Facebook centraron su atención en los mensajes emitidos por Rodolfo Hernández, generando mayor interacción. En una primera publicación, con más “me gusta” y más compartida, el emisor político despliega argumentos que ilustran una mala gestión en el transporte público (Metrolínea) y señala el vicio en las contrataciones como una de las razones de una condición insuficiente para atender la demanda del servicio. Por su parte, la publicación más comentada es una nota del diario local Vanguardia Liberal, cuyo titular expresa una declaración de Rodolfo Hernández: “El corazón de mi campaña es no robar el dinero público”; el emisor político acompaña la nota con esta expresión: una opción diferente para los habitantes de Bucaramanga.



Imagen 2: publicaciones con mayor interacción en el año 2014

Año 2015: la ganancia colectiva

Este año la publicación con mayor interacción en todos los niveles la despliega el emisor político el mismo día de las elecciones regionales, una vez conocidos los resultados que lo dan como alcalde electo de la ciudad. En el mensaje, se presenta una imagen del político emergente con la expresión ¡Gracias! y un mensaje añadido que enfatiza haber ganado sin compra de votos, se inserta el hashtag que fue usado en el último período de su campaña: #SinTamalYSinLechona expresión que lo distancia de la conocida manifestación clientelar con la cual algunos políticos tradicionales han buscado en el pasado obtener votos (reuniones públicas que brindan la comida típica de tamal y lechona) y se culmina con la promesa de un verdadero cambio en tono participativo, con el hashtag: #JuntosPodemosHacerlo.



Imagen 3: publicación con mayor interacción en el año 2015

CONCLUSIONES

Facebook emerge como una plataforma de potencial revisión para la comunicación política 2.0, toda vez que deja un registro de interacciones entre emisor político y ciudadanía que, al expresar una interacción propia de la comunicación digital, plantea retos para la interpretación de la opinión pública como construcción social. Esta tendencia de revisión apenas inicia; futuras investigaciones llevarán a rutas diversas en torno a estos retos interpretativos.

Aunque en el primer año del período estudiado, los usuarios mostraron una interacción escasa hacia las publicaciones de Rodolfo Hernández en Facebook, se observa un crecimiento exponencial de las reacciones en los diversos niveles planteados, hacia el final del período, en el cual se concreta un escenario de contienda electoral. El crecimiento exponencial de las reacciones en niveles de mayor complejidad (comentar y compartir) refleja una corresponsabilidad entre un candidato emergente y los ciudadanos, en torno a la circulación del contenido relacionado con la campaña electoral, lo que implica un potencial escenario para la distribución del mensaje en medio de la tendencia de comunicación política 2.0.

Si tomamos como referencia la noción de outsider político como una expresión derivada del malestar democrático, encontramos en nuestra revisión que Rodolfo Hernández va acumulando en el período estudiado una tendencia progresiva en las reacciones a sus publicaciones en Facebook, centradas en temas que parecen derivarse de la llamada fatiga cívica hacia los actores políticos tradicionales.

En general, se refleja en las interacciones analizadas, una atención diferenciada por años hacia núcleos

temáticos que caracterizan el discurso de actores políticos emergentes, en fases progresivas: 1.- el reconocimiento de un personaje con características bondadosas, preocupado por el bien común, pero sin afiliación a partido político conocido; 2.- el tema anticorrupción como expresión del descontento hacia partidos tradicionales; y 3.- la euforia de una ganancia colectiva que separa la política tradicional (aquellos) de una ciudadanía que ha terminado apostando a un actor nuevo (nosotros, los ganadores).

REFERENCIAS

- Abad Cisneros, A., & Trak Vásquez, J. M. (2013). Desafección política en Bolivia, Ecuador y Venezuela en 2010: un análisis comparado. Cuadernos del Cendes, pp. 35-66. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4651159>
- Almond, Gabriel y Sidney Verba (2007). «La cultura política», en Albert Batlle, ed., Diez textos básicos de ciencia política, Barcelona, Editorial Ariel S.A.
- Barrios Ferrer, Gonzalo. “Las referencias ideológicas del movimiento bolivariano revolucionario - 200 y la crisis venezolana”. Mundo Nuevo. N°. 1/2 Enero-Junio. Caracas 1996. Pp. 27 - 62.
- Berlanga, I. y Martínez, E. (2010). Ciberlenguaje y principios de retórica clásica. Redes sociales: el caso Facebook. Enl@ce Rev Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 7 (2), 47-61. Recuperado de: [file:///C:/Users/us/Downloads/Dialnet-CiberlenguajeYPrincipiosDeRetoricaClasica-3294536%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/us/Downloads/Dialnet-CiberlenguajeYPrincipiosDeRetoricaClasica-3294536%20(4).pdf)
- Cabañes Martínez, E. (2010). Hacia ciudadanía digital: una carrera de obstáculos. Recuperado de: <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/>

viewFile/7301/7021

Canel, M.J. (2006). *Comunicación política: una guía para su estudio y práctica*. Madrid. Editorial Tecnos.

Dader García, J.L. (2001). *La ciberdemocracia posible: reflexión prospectiva a partir de la experiencia en España*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0101110177A/7362>

Ferré Pavia, C. (2014). *El uso de las redes sociales: ciudadanía, política y comunicación. La investigación en España y Brasil*. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: http://incom.uab.cat/download/eBook_6_InComUAB_redessociales.pdf

Fernández Cárdenas, A.Z. (2012). *Análisis de la estrategia de campaña del candidato Antanas Mockus (Marzo 2010- Junio 2010) A la luz de las herramientas del marketing político moderno de Philippe Maarek*. Bogotá D.C. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Recuperado de: <file:///C:/Users/us/Downloads/1098669735-2012.pdf>

Gómez Zúñiga, R. y otros (2013). *Facebook como obra mundana: poetizar la vida y recrear vínculos personales*. Editorial Universidad del Valle. Colombia.

González, J.L. (2010). *La base electoral de Obama, redes sociales virtuales y reales: los casos de generation engage y moms for Obama*. *Rev Mediterránea de Comunicación*. pp 25-35. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14323/1/ReMedCom_01_02.pdf

Gutiérrez-Rubí. A. (2015). *La transformación digital y*

móvil de la comunicación política. Barcelona, España. Ariel S.A. Recuperado de: file:///C:/Users/us/Downloads/La_transformacion_digital.pdf

Hernández Guzmán, M.I. (2013). *Comunicación política en redes sociales. Caso: páginas en Facebook y Twitter de Norman Quijano, Óscar Ortiz y Will Salgado, como candidatos a alcaldes durante la campaña electoral 2012 en el Salvador*. Trabajo de tesis para postgrado en Comunicación. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

Kiss de Alejandro, D. (2006). *Niveles de Interacción en la comunicación en internet*. En *Ámbitos*. Num. 15. Pp 45-47. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16801503>

Martínez Funes, Miriam (2012). *Facebook en la comunicación de los partidos políticos españoles con representación parlamentaria: estrategia para periodos no electorales*. // *Cuadernos de Gestión de Información*. P 126-141.

Martínez Martín, M.A. (2012). *Redes sociales y políticas 2.0: presencia en Twitter de los candidatos a las elecciones andaluzas de 2012*. Trabajo de fin de máster universitario en Comunicación Institucional y Política. Universidad De Sevilla Facultad de Comunicación. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/tmaster/tmaster25.pdf>

Murga Frassinetti, Antonio (2008). «*Cultura política: un inventario bibliográfico (1985-2005)*», *Revista de Ciencias Sociales*, vol. III, no 121, pp. 107-131.

Norris, Pippa (1999). *Critical Citizens: Global Support for Democratic Government*, Nueva York, Oxford University Press.

Pérez Barber, V. (2009). El Político en la red social. Alicante, España. ECU. p. 55

Posada Amaya, J.L. (2011). Mira: internet, participación y democracia. Las nuevas tecnologías y la reconexión con el ciudadano. *Rev Civilizar* 11 (20): 57-76. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ccso/v11n20/v11n20a06.pdf>

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2004). La democracia en América Latina: hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos. - 2a ed. - Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Rivas Leone, J.A. (2002). Transformaciones y crisis de los partidos políticos. La nueva configuración del sistema de partidos en Venezuela. Barcelona, España. Institut de Ciències polítiques i socials. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/worpaper/2002/hdl_2072_1260/ICPS202.pdf

Rivas Leone, J. A., & Araque Calderón, J. (2004). Aventuras y desventuras del populismo latinoamericano. *Revista de estudios políticos*, (124), 229-244. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=968202>

Rizo García, M. (2006). George Simmel, Sociabilidad e Interacción. Aportes a la Ciencia de la Comunicación. *Cinta Moebio* (27). Ciudad de México. pp. 43-60. Recuperado de: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/27/rizo.pdf>

Sánchez Ramos, M.A. (2009). La participación ciudadana en la esfera de lo público. *Rev Espacios Públicos* 12. (25) 85-102. Toluca, México. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/676/67611350006.pdf>

Otros sitios consultados:

Datos de resultados electorales regionales de 2015. Recuperado de: <http://www.colombia.com/eleccion/2015/regionales/resultados/alcaldia.aspx?C=AL&D=27&M=1>

Flimper Blog: 2017. Estadísticas de Redes Sociales: Facebook, Instagram, LinkedIn, Twitter, Whatsapp. Recuperado de: <https://www.flimper.com/blog/es/2017-estadisticas-de-redes-sociales-facebook-instagram-linkedin-twitter-whatsapp>

Nota de prensa:

Giraldo, D. (08 de Octubre de 2015). Ganó la opinión en la Alcaldía de Bucaramanga. *Vanguardia Liberal*. Recuperado de: <http://www.vanguardia.com/politica/eleccion-2015/333399-gano-la-opinion-en-la-alcaldia-de-bucaramanga>

Citar este artículo como: Briceño, Y.; Acevedo, M.; Cogollo, D; Sanabria, L. (2017). "Interacción ciudadana frente al mensaje de un actor político emergente en Facebook". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

**LINEAMIENTOS PARA LA CÁTEDRA DE LA PAZ EN LA FUNDACIÓN
INSTITUTO CRISTIANO DE PROMOCIÓN CAMPESINA (ICPROC), A PARTIR
DEL PENSAMIENTO DE CAMILO TORRES RESTREPO**

Rubén Alfredo Carrillo Carrillo.

GUIDELINES FOR THE CATHEDRA OF PEACE IN THE INSTITUTO CRISTIANO DE PROMOCIÓN CAMPESINA (ICPROC) FOUNDATION. FROM THE THOUGHT OF CAMILO TORRES RESTREPO.

ABSTRACT

The promulgation of the law 1732 of 2014 and the decree 1038 of 2015, implanting the cathedra of peace in all educational establishments, created the necessity that, institutions such as the ICPROC Foundation, to review their study plan to add this new subject. With the objective of establish the guidelines for the cathedra of peace in the ICPROC Foundation from the thought of Camilo Torres Restrepo. The ideas exposed previously, conducted us to ask ourselves: How can we use the thought of Camilo Torres Restrepo to the cathedra of peace in ICPROC Foundation?" To answer the question, it has been made a qualitative analysis, addressed from three different points of view. On the one hand, the ICPROC Foundation, for which it was necessary the interview analysis, which allowed us to know the opinion of pedagogical advisors and teachers-tutors of the ICPROC Foundation; next to the analysis of the PEI's document, of the same Foundation. On the other hand, the semiotic analysis of the speech, that helped us to extract the bases of the thought of Camilo, in four of his writings, all with a reference to education. Finally, in the light of the document analysis, the law 1732 of 2014 and decree 1038 of 2015 was examined.

Key words: Cathedra of peace, Education for peace, Education about peace, Education in peace, Camilo Torres Restrepo, ICPROC Foundation, peace.

RESUMEN

La promulgación en Colombia de la Ley 1732 de 2014 y del Decreto 1038 de 2015 que implanta la Cátedra de la Paz en todos los establecimientos educativos del país, crea la necesidad de revisar el plan de estudios en instituciones como la Fundación ICPROC, para incluir la nueva área. La investigación tiene como objetivo establecer los lineamientos para la Cátedra de la Paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC), a partir del pensamiento de Camilo Torres Restrepo, como fundamento de una Educación para la Paz. Lo expuesto anteriormente, nos condujo a preguntarnos: "¿Cómo aplicar el pensamiento de Camilo Torres Restrepo a la Cátedra de Paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC)?" Para responder esta interrogante se realizó una investigación cualitativa, abordada desde tres puntos de vista distintos: análisis de entrevistas en la Fundación ICPROC; análisis del PEI de esta Fundación; y análisis semiótico del discurso en las bases del pensamiento de Camilo, en cuatro de sus escritos, todos con alguna referencia a la Educación. Finalmente, a la luz del análisis de documento, se examinó la Ley 1732 de 2014 y el Decreto 1038 de 20015.

Palabras clave: Cátedra para la Paz, Educación para la Paz, Educación sobre Paz, Educación en Paz, Camilo Torres Restrepo, Fundación ICPROC, paz.

AUTOR

Rubén Alfredo Carrillo Carrillo.

Sacerdote de la Diócesis de Barrancabermeja. Licenciado en Filosofía y Educación Religiosa Universidad Católica del Oriente (UCO).

Correo electrónico: rcarrillo14@unab.edu.co

Recibido: 29/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

Colombia atraviesa por un momento determinante en su historia. La firma de los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC (BBC Mundo, 2016) y el inicio de los diálogos con el ELN (BBC Mundo, 2017), auguran vientos nuevos en la construcción de la Patria. Ya el gobierno nacional se ha venido preparando para esta nueva realidad, es así como el Congreso de la República estableció la Cátedra de la Paz en todas las instituciones educativas del país, por medio de la Ley 1732 del 1 de septiembre de 2014. Esta Ley, fue reglamentada por el Presidente de la República, en el Decreto 1038 del 25 de mayo de 2015, determinando la incorporación de “la asignatura de la Cátedra de la Paz dentro del Plan de Estudios antes del 31 de diciembre de 2015” (artículo 3). Pero se descubre en la mayoría de las instituciones educativas del país, un vacío de procedencia, pues aún los docentes y directivos no encuentran el camino para hacer de la Cátedra de la Paz una realidad dentro de los establecimientos educativos (Charria, 2016). Situación que se presenta en instituciones de educación formal, no formal e informal, como la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC).

Frente a la realidad expuesta en el párrafo precedente, se buscó la manera de ayudar a la Fundación ICPROC en la integración de la Cátedra de la Paz dentro de su Plan de Estudios. Muchas eran las posibilidades e ideologías que se podían tener, el investigador se inclinó por el pensamiento de Camilo Torres Restrepo, pues nadie mejor que un alzado en armas, para ayudarnos en la construcción de la nueva Patria, sin el deseo de empuñarlas; para descubrir que la revolución ya no es con la guerra, sino con las ideas. Además se hace pertinente, al cumplir los 50 años de la muerte de Camilo,

Que su pensamiento social y teológico, su liderazgo por la unidad, su obra y sus cenizas, vuelvan a la memoria del pueblo y de la Iglesia, al patrimonio acumulado para la paz con verdad y justicia social, con reconciliación y perdón como piso de garantías del NUNCA MÁS colombiano (Monsalve, 2015, p. 8).

Pues Camilo, como lo afirmó el Padre Javier Giraldo, en su discurso de apertura del Acto Ecueménico en Memoria de Camilo, el 7 de noviembre de 2015, en Cali: “murió fuertemente estigmatizado, diríamos: arrojado a los dominios del mal”.

Lo anteriormente expuesto nos condujo a preguntarnos: ¿Cómo aplicar el pensamiento de Camilo Torres Restrepo a la Cátedra de la Paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC)? Para responder al interrogante planteado, se propuso la presente investigación, con el objetivo de establecer los lineamientos para la Cátedra de la Paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC), a partir del pensamiento de Camilo Torres Restrepo, como fundamento de una educación para la paz. Para alcanzar el objetivo general, fue necesario dar los siguientes pasos: 1. Realizar un diagnóstico sobre la educación para la paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC); 2. Estudiar las directrices del Ministerio de Educación Nacional sobre la Cátedra de la Paz; 3. Identificar los elementos pedagógicos en el pensamiento de Camilo Torres Restrepo para el fomento de una educación para la paz; por último, 4. Proponer los temas, perspectivas y metodologías de la Cátedra de la Paz para la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC).

Este trabajo investigativo es de gran actualidad tanto para la sociedad colombiana como para el presente educativo de la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC). En cuanto a la sociedad, porque responde a un deseo connatural del ser humano, alcanzar la paz; por tanto es válido hacer una propuesta de reconciliación desde el pensamiento de un revolucionario (Camilo Torres Restrepo). En la educación de la Fundación ICPROC, porque le permite institucionalmente pensar dentro de su plan de estudios, la Cátedra de la Paz, para responder a las directrices del Ministerio de Educación Nacional y además, empezar a construir desde el objetivo mismo de la institución, la promoción integral de los campesinos, que haga de cada uno de ellos, líderes en sus comunidades, de procesos de convivencia.

EDUCAR PARA LA PAZ

En torno a la Educación para la Paz encontramos a José Luis Zurbano (1998), quien afirma que educación para la paz es educar para la vida, para solucionar los problemas cotidianos; por lo cual, es necesario formar en valores, dentro de un clima de paz. Este autor considera además que la educación para la paz debe ser un proyecto transversal en tres niveles: intelectual, afectivo y conductual. Por su parte, Benito Olleros González (2000) presenta la importancia de una escuela donde la educación sea significativa y humana, donde se promueva la solidaridad, cooperación, autoestima y creatividad, de donde surge el proyecto transversal de educación para la paz.

En una recopilación realizada por Oswald (2001) se resaltan dos investigaciones: la primera realizada por Ada Ahorani quien pone de relieve la importancia de

la cultura, la literatura y el arte en la transformación de la realidad; la segunda realizada por Sepideh Rouahani, quien retomando los escritos Baha'i, manifiesta la importancia de la dimensión espiritual, unida a la dimensión material y que lo único que pretende es llegar a una nueva raza de hombres y mujeres. Además, García y López (2011) presentan como competencias que se deben desarrollar en la escuela el saber participar, saber cooperar, ser responsables, tolerantes, solidarios, disponer de habilidades sociales y aprender a gestionar pacíficamente los conflictos interpersonales. Finalmente, Bautista (2012) presenta el conflicto y la agresividad como parte de la naturaleza humana; además, distingue cuatro clases de violencia: directa (causar daño a otro), estructural (ejercida por el medio), cultural (la cultura acepta la violencia) y simbólica (dominación).

En América Latina se destacan tres investigaciones. La primera, realizada por Hirmas y Carranza (2008), quienes consideran que la educación para la paz debe ser transversal desde las competencias (aprender a ser, aprender a convivir, aprender a conocer y aprender a hacer), el enfoque (formación en valores, educación para la vida y ejercicio de derechos humanos) y la metodología (centrada en el estudiante, trabajo en equipo, aprendizaje significativo y cooperativo). La segunda investigación es de Salazar y Sandoval (2009), quienes desarrollan ideas en torno a la finalidad de educación para la paz: formar, informar y transformar, desde la educación en valores y, la importancia de la claridad del currículo (qué), los objetivos (para qué) y el método (cómo). La tercera investigación es elaborada por Gómez (2012) quien considera que la educación para la paz debe ser

transversal y centrada en los valores; además hace un paralelo entre paz negativa (ausencia de violencia directa), paz positiva (ausencia de violencia indirecta o estructural) y paz neutra (ausencia de violencia cultural y simbólica).

En Colombia se desarrollan esencialmente tres ideas: la educación para la paz es la oportunidad para impulsar y favorecer todas las capacidades de las personas, disminuyendo la pobreza, la opresión y la alienación (Salamanca A. P., 2009). La educación para la paz se desarrolla en un trabajo conjunto de todos los miembros de la comunidad educativa y los entes gubernamentales (Jiménez, Lleras & Nieto, 2010). Los jóvenes consideran que el conflicto es ajeno a ellos, puesto que en su pensamiento el conflicto solo se presenta a gran escala (la guerra); se considera que el juego y la cooperación ayudan a la cultura de paz, el primero estrecha relaciones, el segundo crea lazos afectivos; es posible construir la paz desde escenarios donde se fraguó el conflicto, la violencia y la guerra (Tovar & Sacipa, 2012). En la Tabla 1 se presenta la inherencia de los

conflictos en todas las relaciones humanas, con dos caminos de solución: el violento y el pacífico. Se presenta la relación de cada uno de los tipos de violencia, con las manifestaciones de paz. De ahí surge la educación para la paz, que incluye la educación sobre paz (contenidos) y educación en paz (forma, metodología y ambientes de aula).

UNA REVISIÓN CUALITATIVA

Desde un enfoque cualitativo se pretendió conocer por un lado la realidad de la Cátedra de la Paz de la Fundación ICPROC y, por otro lado, el pensamiento de Camilo Torres Restrepo. Respecto a la realidad de la Cátedra de la Paz, se tuvo en cuenta la opinión de los asesores pedagógicos de la Fundación, junto a cuatro de los docentes-tutores (uno por cada zona de trabajo); así mismo, el PEI de la Fundación ICPROC. Para el pensamiento de Camilo Torres Restrepo, se toman cuatro escritos, todos con alguna referencia a la educación: “Mensaje a los estudiantes”,

CONFLICTO		E D U C A C I Ó N P A R A L A P A Z
Natural e inherente al hombre en sus relaciones sociales. Las soluciones se pueden dar de dos maneras:		
Violenta	Pacífica	
Violencia directa (actos concretos de violencia)	Paz negativa	
Violencia estructural (ejercida por el medio)	Paz positiva	
Violencia cultural (donde la cultura legitima la violencia)	Paz neutra	
Violencia simbólica (asegura la dominación)		
		Educación sobre paz (se refiere a los contenidos)
		Educación en paz (forma, metodologías, ambientes de aula)

Tabla 1. Resolución de conflictos y Educación para la Paz. Fuente: Elaboración propia

“Los problemas sociales en la Universidad actual”, “La Universidad y el cambio social” y “Un sacerdote en la Universidad”.

Para el desarrollo de la investigación, se tomaron tres instrumentos para la recolección de datos. El primero fue la entrevista semiestructurada, desde donde se abordó a los asesores pedagógicos y los docentes tutores de la Fundación ICPROC. Para la entrevista se plantearon inicialmente tres preguntas generales (sobre educación para la paz, sin abordar ninguna de las categorías) y 16 preguntas específicas (sobre cada uno de los indicadores de categoría que se tomaron como base para la educación para la paz en esta investigación), teniendo en cuenta cada uno de los indicadores de categoría: dignidad humana, bien común, solidaridad, cooperación, liderazgo, espiritualidad, forma, metodología y ambientes de aula. Al realizar la prueba piloto para la validación del instrumento se descubrió la necesidad de una nueva pregunta general, para un total de cuatro y una pregunta más para los primeros seis sistemas específicos, de manera que se ajustó a un total de 22 preguntas específicas.

El segundo instrumento para la recolección de datos fue el análisis semiótico del discurso, tomado de una análisis realizado previamente por el doctor Roberto Sancho Larrañaga (director del proyecto). Este instrumento nos permite tomar aspectos literales de las obras de Camilo Torres, que son el significante denotativo, que confrontado con el Tesouro de la UNESCO, nos arroja una categoría (significado); esta categoría se toma como significante connotativo, del cual surge un significado (valor). El análisis semiótico del discurso, nos conduce en lo denotativo a un código cultural, en lo connotativo a un mito. Como último instrumento utilizamos el análisis

de documento, con el cual, a partir de una rúbrica, se analizaron tanto el PEI de la Fundación ICPROC, como la Ley 1732 de 2014 y el Decreto 1038 de 2015, por los cuales se implementa y reglamenta la Cátedra de la Paz en todas las instituciones educativas del país.

El análisis de los datos se realiza a partir de las categorías y los indicadores de categoría que se definieron según el marco teórico. La educación para la paz, comprende dos grandes categorías, educación sobre paz y educación en paz. La educación sobre paz, se refiere a los contenidos, los autores coinciden en señalar que deben ser valores, en la multiplicidad de los presentados, se eligieron para la investigación seis valores: dignidad humana, bien común, solidaridad, cooperación, liderazgo y espiritualidad. La educación en paz, se aborda desde tres indicadores de categoría: forma, metodología y ambientes de aula.

El análisis de entrevista se realizó desde una rúbrica, en la que se tomó las respuestas de cada uno de los entrevistados, por cada indicador de categoría de la investigación, de la respuesta de cada entrevistado, se resaltaba una idea fuerza, esta idea se confrontaba con el Tesouro de la UNESCO en Educación, lo cual nos permitía encontrar una categoría. Por otra parte, el análisis semiótico del discurso, se realizó, según lo indicado en un párrafo anterior. Finalmente, la rúbrica del análisis de documento, nos arrojó un calificativo según el nivel de uso de cada uno de los indicadores de categoría, en los documentos sometidos a dicho análisis.

Lo anteriormente expuesto, nos condujo a organizar los resultados de la manera que describimos a continuación. Se tomaron los indicadores de categoría uno a uno, para presentar los resultados de las entrevistas,

del análisis semiótico del discurso y del análisis de documento. En el análisis de entrevista se presentó el conjunto de respuestas de cada una de las preguntas, que nos conducía a una conclusión del indicador de categoría. De la misma manera se analizó el indicador de categoría en cada uno de los cuatro documentos de Camilo Torres Restrepo, que nos llevaba a una conclusión, desde Camilo, de cada indicador. Así mismo, cada indicador fue analizado en los tres documentos propuestos. Se conjugaron las conclusiones para llegar a una conclusión general de la categoría, es decir una conclusión de educación sobre paz y una conclusión de educación en paz.

ALGUNOS RESULTADOS

En los hallazgos que pudimos obtener de la investigación encontramos a nivel general que la Cátedra de la Paz debe ser tratada como un proyecto transversal y centrarse en la persona humana como ser en relación. Particularmente, en la categoría de educación sobre paz, se pudieron establecer las perspectivas y metodologías, para cada uno de los valores a tratar en los ciclos lectivos especiales integrados de la Fundación ICPROC. En la categoría de educación en paz, se logró identificar la perspectiva y metodología, desde la que se puede crear un contexto más pacífico dentro de la misma Fundación.

Respecto a la transversalidad de la Cátedra de la Paz, no encontramos autores que la contradijeran, en cambio sí, autores que corroboraron esta premisa, tales como Vidanes Díez (2007), Belmonte y otros (1990), Olleros González (2000), quienes consideran impropio tratarla como una disciplina independiente, ya que ella toca todas las realidades de la Escuela. En referencia a la centralidad de la persona en la Cátedra de la Paz, aparecen autores como Gómez Arévalo (2015),

Zurbano Díaz de Cerio (1998) y Cerdas (2013), quienes presentan toda educación para la paz, como educación del ser humano, para la vida y para solucionar los conflictos que se presentan en sus relaciones. A lo largo de la investigación, no se encontraron autores que contradijeran esta postura.

En cuanto a las perspectivas y metodologías, que se encontraron para las dos categorías de análisis concluimos: la educación en paz se propone desde una perspectiva política y existencial, con metodología ver, juzgar, actuar. La educación sobre paz, aparece desarrollada en cada uno de los valores propuestos. Dignidad humana desde una perspectiva existencial con cualquier metodología que propicie la interrelación, bien común desde una perspectiva social y económica con cualquier metodología que propicie la interrelación, solidaridad desde una perspectiva social y económica con metodología de aprendizaje activo, cooperación desde una perspectiva económica con metodología de talleres, liderazgo desde una perspectiva política con metodología de desarrollo de las habilidades, y espiritualidad desde una perspectiva religiosa y existencial con metodología de seminario.

Ahora bien como el objetivo de la investigación fue abrir espacio a nuevos estudios se propuso la posibilidad de aplicar los lineamientos en una Cátedra de la Paz, con contenidos y estrategias dentro de la Fundación ICPROC, una nueva investigación de la Cátedra de la Paz, desde una mirada distinta a la de Camilo Torres Restrepo, o como nuevo interrogante, Camilo ¿cura o guerrillero?

REFERENCIAS

Alvarado, S. V., Opina, H. F., & Luna, M. T. (2006). Transformación de actitudes frente a la equidad en

niños y niñas de sectores de alta conflictividad social, en un proceso de socialización política y educación para la paz. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*, 1-26.

Añorve, M. A. (1991). La fiabilidad en la entrevista: la entrevista semiestructurada y estructurada, un recurso de la encuesta. *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*, 29-37.

Arellano, N. (2007). La violencia escolar y la prevención del conflicto. *ORBIS/ciencias humanas*, 23-45. Ballón, E. (1997). Análisis semiótico del discurso. Madrid: G redos.

BBC Mundo. (20 de septiembre de 2015). BBC Mundo. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150920_papa_francisco_cuba_homilia_misa_habana_revolucion_ac

Belmonte, P., Carrasco, A., & Lario, M. (1990). Educación para la paz: algunas vías de investigación y reflexión desde el movimiento pacifista. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, 191-203.

Caballero, M. J. (2010). Convivencia escolar. Un estudio sobre buenas prácticas. *Paz y Conflictos*, 154-169.

Calvo, G. (2003). La escuela y la formación de competencias sociales: un camino para la paz. *Educación y Educadores*, 69-90.

Campoy, T., & Gomes, E. (2009). Técnicas e instrumentos cualitativos de recogida de datos. En A. Pantoja Vallejo, *Manuel básico para la realización de tesinas, tesis y trabajos de investigación* (págs. 277-304). Madrid: EOS.

Cerdas, E. (2013). Educación para la Paz: Fundamentos teóricos, epistemológicos y axiológicos. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 189-201.

Charria, A. (10 de Febrero de 2016). EL ESPECTADOR. Obtenido de <http://www.elespectador.com/opinion/catedra-de-paz-0>

Clausó, A. (1993). Análisis documental: el análisis formal. *Revista general de Información y Documentación*, 11-19.

conocimientosWeb.net. (24 de Enero de 2017). CONOCIMIENTOSWEB.NET. Obtenido de <http://www.conocimientosweb.net/portal/article292.html>

Dulzaides, M. E., & Molina, A. M. (marzo-abril de 2004). ACIMED. Scielo. Obtenido de Scielo:http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352004000200011

El nuevo Siglo. (27 de Enero de 2017). EL NUEVO SIGLO. Obtenido de EL NUEVO SIGLO: <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/01-2017-farc-y-el-n-procesos-a-marchas-muy-forzadas>

ELTIEMPO.COM. (24 de Noviembre de 2016). EL TIEMPO. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/ceremonia-de-la-firma-del-nuevo-acuerdo-de-paz-en-vivo/16757839>

Fernández, A. (2000). Educación para la paz. La educación hoy. Concepto, interrogantes y valores, 211-229. Fisas, V. (2006). *Cultura de paz y gestión de conflictos*. España: Ediciones gráficas Rey S.L.

Fisas, V. (2011). *Educación para una Cultura de Paz*. Quaderns de construcció de pau, 1-10.

- Fontanille, J. (09 de Febrero de 2008). Semiótica de los textos y de los discursos. SEMIO. UIS. Obtenido de SEMIO. UIS: <http://semiouis.blogspot.com.co/2008/02/semitica-de-los-textos-y-de-los.html#>
- Freire, P. (1997). La Educación como práctica de la libertad. México: Siglo veintiuno editores.
- Fundación Cultura de Paz. (04 de Junio de 2016). Fundación Cultura de Paz. Obtenido de www.fund-culturadepaz.org/spa/principal/Cultura%20Paz.htm
- Fundación para la Aplicación y Enseñanza de las Ciencias. (01 de Junio de 2016). Sistema de Aprendizaje Tutorial. Fundaec. Obtenido de www.fudaec.org/es/programas/sat/index.htm
- Fundación Pro-Cultura. Comité de Solidaridad con los Presos Políticos. Revista Solidaridad. Movimiento de Cristianos por el Socialismo. (1985). CAMILO TORRES RESTREPO. Escritos. Bogotá.
- García, L., & López, R. (2011). Convivir en la escuela. Una propuesta para su aprendizaje por competencias. Educación, 531-555.
- Giraldo, P. J. (2015). Camilo “regresa”. En O. d. sociales, Camilo, ayer y hoy, signo de reconciliación (pág. 170). Santiago de Cali: Merlín SAS.
- Gómez, A. P. (2012). Educación para la paz en el sistema educativo de El Salvador. Ra Xhimaj, 93-126.
- Gómez, A. P. (2015). Una apuesta educativa para América Latina: educación para la paz. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, 17-62.
- Gómez, M. E. (2012). La tutoría académica en la facultad de Ciencias políticas y sociales de la Universidad Autónoma de México desde la perspectiva de educación para la paz. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Hirmas, C., & Carranza, G. (2008). Matriz de indicadores sobre convivencia democrática y cultura de paz en la escuela. Educación para la paz, la convivencia democrática y los derechos humanos (págs. 56-136). San José de Costa Rica: Salesianos impresores S.A.
- Houtart, F. (2015). Camilo Torres Restrepo y el Proceso de Paz de Colombia. En Observatorio de Realidades Sociales, Camilo, ayer y hoy, signo de reconciliación (pág. 170). Santiago de Cali: Merlín SAS.
- ICPROC. (2013). Proyecto Educativo Institucional. San Vicente de Chucurí.
- ICPROC. (30 de Mayo de 2016). Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina. Obtenido de <http://www.icproc.org.co/script/asisomos/index.php?idi=1>
- Jiménez, F. (2012). Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad. Convergencia, 13-52.
- Jiménez, M., Lleras, J., & Nieto, A. M. (2010). La paz nace en las aulas: evaluación del programa de reducción de la violencia en Colombia. Educación y Educadores, 347-359.
- Juan XIII, P. (1963). Pacem in Terris. Ciudad del Vaticano: Paulinas.
- Juanola, E. (2012). Perdón y reconciliación para vivir en paz. En E. Vinyamata, M. Albaladejo, I. Armadans, M. Burguet, E. Castellano, P. Horno. R. Urrea, Vivir y convivir en paz. Aprender a vivir con uno mismo y con el otro, 70-82. Barcelona: GRAÓ.
- López, M. d., & Fernández, A. (2014). Educar para la paz. Necesidad de un cambio epistemológico. Convergencia. Revista de ciencias sociales, 177-142.

- López, R. E., & Deslauriers, J. P. (2001). La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social. *Margen*, 1-19.
- Martín, C. (07 de abril de 2009). Temas de Biblioteconomía. e-LiS. Obtenido de e-LiS: <http://eprints.rclis.org/14605/1/tipdoc.pdf>
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista de investigación en Psicología*, 123-146.
- Martínez, J. (2011). Métodos de investigación cualitativa. *Silogismo*, 1-43.
- Mayan, M. (2001). Una introducción a los métodos cualitativos: Módulo de entrenamiento para estudiantes y profesionales. México: Qual Institute Press.
- Monsalve, M. D. (2015). Reintegrar a Camilo. En *Observatorio de Realidades Sociales, Camilo, ayer y hoy, signo de reconciliación* (pág. 170). Santiago de Cali: Merlín SAS.
- Moriano, J. A., Molero, F., & Lévy, J. P. (2011). Liderazgo auténtico. Concepto y validación del cuestionario ALQ en España. *Psicothema*, 336-341.
- Murillo, J., & Hernández, R. (2011). Hacia un concepto de justicia social. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 7-23.
- Olleros, B. (2000). Educación para la paz. *Contextos educativos*, 158-162.
- Ortega, R. (2007). La convivencia: un regalo de la cultura a la escuela. *Idea La Macha*, 50-54.
- Oswald, Ú. (2001). Estudios para la paz desde una perspectiva global: necesidades humanas en un mundo interrelacionado. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Pérez, J. (20 de Enero de 2007). Estudio exploratorio sobre el tema de la espiritualidad en el ambiente laboral. *Anales de psicología*, 137-146. Obtenido de DIGITUM Biblioteca Universitaria: <http://hdl.handle.net/10201/8114>
- Pérez, O. (2012). Algunos porqués cognitivos del análisis semiótico: Una aproximación a las confluencias entre Semiótica y Psicología Cognitiva. *ZER*, 101-117.
- Pontificio Consejo "justicia y Paz". (2005). *Compendio de la Doctrina Social de la Iglesia*. Ciudad del Vaticano: Paulinas.
- Pontificio Consejo "vida y paz". (2005). *Compendio de la Doctrina Social de la Iglesia*. Ciudad del Vaticano: Paulinas.
- Real Academia Española. (20 de Enero de 2017). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=Aid2o2x>
- Salamanca, M., Rodríguez, M., Ovalle, R., Cruz, J. D., Pulido Albarracín, M. Á., & Molano Rojas, A. (2016). *Guía para la implementación de la Cátedra de la Paz*. Bogotá: SANTILLANA S.A.S.
- Salamanca, A. P. (2009). Educación para la paz. *Praxis*, 1-16.
- Salazar, I. I., & Sandoval, E. A. (2009). Paz y ciudadanía en el proceso de formación básica de los jóvenes de secundaria. México: Universidad de México.

Sánchez, S. L. (2007). Análisis semiótico discursivo de las representaciones sociales de la juventud difundidas en los Mass Media. *Mediaciones*, 13-25.

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta Moebio*, 207-224.

Terra. (19 de Enero de 2016). Terra. Obtenido de <https://noticias.terra.com.co/camilo-torres-una-figura-incomoda-para-la-derecha-y-la-izquierda,8bf33c-81196078602214c4e076cc8b3bk5huotes.html>

Torres, C. (1986). La violencia y los cambios socio-culturales en las áreas rurales colombianas. En Camilo Torres Restrepo escritos escogidos (pág. 379). Bogotá: Cimarrón Editores.

Tovar, C. C., & Sacipa, S. (2012). Significados e interacciones de paz de jóvenes integrantes del grupo Juventud Activa de Soacha, Colombia. *Universitas Psychologica*, 35-46.

Umaña, E. (1986). CAMILO TORRES RESTREPO. Escritos escogidos. Bogotá: CIMARRÓN EDITORES.

Umaña, E. (1986). Vigencia de Camilo. En Camilo Torres Restrepo Escritos escogidos (pág. 379). Bogotá: Cimarrón Editores.

UNESCO. (04 de Junio de 2016). Proyecto Transdisciplinario “Hacia una cultura de paz”. Obtenido de www.unesco.org/cpp/sp/proyectos/cppinfo.htm

UNESCO. (22 de Enero de 2017). Tesaurus de la UNESCO. Obtenido de Tesaurus de la UNESCO: <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/page/concept1482>

Valencia, Á. (2009). *Mis adversarios guerrilleros*. Bogotá: Planeta Colombiana S.A.

Valencia, Á. (2009). *Mis adversarios guerrilleros*. Bogotá: Planeta Colombiana S.A.

Valencia, R. (2015). *La implantación de educación para la ciudadanía en el sistema educativo español*. Madrid: Dykinson.

Vidanes, J. (2007). *La educación para la paz y la no violencia*. Revista iberoamericana de Educación.

Zepeda, R. (2004). El espacio político en que se construye la cultura de paz en Guatemala: investigación sobre los aspectos sociopolíticos que la permiten o la obstaculizan. Guatemala: FLACSO.

Zurbano, J. L. (1998). *Bases de una educación para la paz y la convivencia*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.

Citar este artículo como: Carrillo, R. (2017). “Lineamientos para la cátedra de la paz en la Fundación Instituto Cristiano de Promoción Campesina (ICPROC), a partir del pensamiento de Camilo Torres Restrepo”. En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

IDENTIDAD POÉTICA DEL UNIVERSO FEMENINO EN LA CULTURA ESTÉTICA TOCANTINA EN MARABÁ

Alexandre Silva dos Santos Filho

POETIC IDENTITY OF THE FEMALE UNIVERSE IN THE AESTHETIC CULTURE TOCANTINS IN MARABÁ

ABSTRACT

One of the symbolic worlds of the feminine is the poetic production through aesthetic elaborations, whose specific theme deals with the cultural identity of women in the Amazon. This research aims at examining the occurrence of an aesthetic culture of difference, produced by representative groups of women, who process symbolic goods through the work of the plastic arts and who mobilize aesthetic diversity through confrontation with difference. Therefore, it is expected to reflect on the poetic immanence of the Amazonian woman in southeastern, culturally marginalized, subaltern to urban conditions, influencing the frontier of the object to be something more in the feminine life, under the sign of touchiness.

Key words: Aesthetic Culture, Cultural Difference, Feminine Cultural Identity, Amazonian Woman Poetics.

RESUMEN

Uno de los mundos simbólicos de lo femenino es la producción poética a través de las elaboraciones estéticas, cuyo tema específico trata de la identidad cultural de la mujer en la Amazonia. Esta investigación tiene como objetivo examinar la ocurrencia de una cultura estética de la diferencia, producida por grupos representativos de mujeres que procesan bienes simbólicos por medio del trabajo de las artes plásticas y que movilizan la diversidad estética por el enfrentamiento con la diferencia. Por lo tanto, se espera reflexionar sobre la inmanencia poética de la mujer amazónica en el sureste paraense (culturalmente marginada, subalterna a las condiciones urbanas) que influye la frontera del objeto a ser algo más en la vida femenina, bajo el signo de una tocantinidad.

Palabras clave: Cultura Estética, Diferencia Cultural, Identidad Cultural Femenina, Poética de la Mujer Amazónica.

AUTOR

Alexandre Silva dos Santos Filho

Doctor en Educación Universidad Federal de Goiás.

Docente Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

- UNIFESSPA.

Correo electrónico: alixandresantos@gmail.com

Recibido: 15/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

La producción artística femenina en la cultura estética tocantina¹ acata aspectos referentes a la individualidad de cada ser, se remite a la sensibilidad que se forma a partir del juicio de gusto de las mujeres que hacen arte en el territorio de la Amazonia marabaense. Todo indica que existe en la dinámica sociocultural un conjunto de factores sensibles, mediante el sistema del arte, que se incorporan en la identidad poética de esas artistas: el lugar, el ambiente de trabajo en la creación artística y las condiciones materiales que el experimento es capaz de proporcionarles.

En lo que se refiere a la experiencia artística, se observa que ésta se inserta en un problema característico de la localidad y el medio ambiente donde las mujeres artistas habitan. Son factores que influyen en la percepción del lugar, que involucran una atmósfera visual e interactúan con las vidas de las mujeres que habitan la ciudad bajo el signo de la inmanente tocaninidad. Implica, de otro modo, presencia y marca de un *ethos* amazónico de la feminidad, visible en los modos de producción cultural, existente en un tiempo que no se subordina al tiempo que se instala en las sociedades amazónicas por el interés del capital.

La producción de obras visuales femeninas con base en la cultura estética tocantina es aplicación ambivalente de la forma viva -forma que vive en la sensibilidad desplazada por la vida que traduce muchas otras identidades características de la belleza-, es vida que se transforma en cosas fabricadas por las manos de mujeres que se proponen moverse con la poética y el mito. A partir de ese principio, se toma una acepción

shilleriana para decir que el precepto está en el impulso de realización de las tareas, consumando objetos por la necesidad de la cristalización de la percepción femenina o por la toma de conciencia perceptiva del mundo amazónico. Por otra parte, gracias al trabajo de las mujeres artistas se moviliza un saber y se ordena un modo de hacerse mundos sensibles, conduciéndolos por la forma viva en el imaginario amazónico como fuerza activa. Es la experiencia como realidad material e histórica femenina.

Tal concepción traduce el trabajo artístico como producto histórico del proceso de creación, a lo largo de la formación de las narrativas en la Amazonia. Sobre todo, este estudio valida un conjunto formado por cinco artistas de la comunidad marabaense como ejemplar del discurso visual, con una producción poética emergente en una temporalidad, cuyo espíritu se representa por el lugar que establece la presencia de una estética de la diferencia, producida por la minoría trabajadora con el arte, actuantes en la comunidad tocantina.

Por medio de pinturas, construcciones, fotografías e instalaciones se visibiliza a estas productoras artísticas: Ezita Machado, Teresa Bandeira, Creuza Salame, Lara Borges y Líris Pimentel. Se percibe en medio de la estética de las amazoninas un impulso capaz de accionar imágenes vivas en la sensibilidad de la mirada. En esa perspectiva, las diferencias se captan por comunicaciones y territorialidades visuales, presentes en los intersticios de los sistemas poéticos inmanentes, en la frontera del objeto, cuando el impulso lúdico -la forma viva- es condición fundante de éste en la estética tocantina.

¹Designación predicativa al río Tocantins, ya que su interfaz con la ciudad de Marabá crea una sintonía referente al río como signo indeleble de una territorialidad.

El entendimiento en el arte como organismos vivientes (gracias a cuyo proceso de elaboración poética se hacen posibles, a partir de la materialidad que se objetiva) indica una necesidad formal, viva y que cuya vida sea en rigor la propia forma. Sólo así, cuando la forma en todas sus relaciones se presente al pensamiento como elaboración de un trabajo artístico, que se cristaliza en “obra de arte” es que estará lista para redirigirse y seguir un camino, simplemente por un paso en dirección a los imperativos sensibles, a fin de negociar el conocimiento, el consumo y el espectáculo.

Lo que se pretende, de otro modo, es reflexionar sobre las marcas que dan estabilidad al proceso de creación, pero que nunca son capaces de cerrarlo en un sistema estético sin permitirle transitar por un campo ampliado de las resignaciones estéticas femeninas. Conviene también observar que la negociación de una identidad femenina en la creación artística local produce lastre en la historia intersticial y que tiene propósitos definidos en actos de memorias de la comunidad.

No basta sólo un estado de espíritu para vivir la amazonidad. Es indispensable que exista un elemento materializado, manipulable y añadido a la creación artística local en sintonía con la ecología en pro de la supervivencia, aunque sea precaria su existencia. El resultado de la obra de esos artistas es como un organismo vivo que muta mediante la interdependencia e intervención de la acción femenina; razón por la cual, se puede decir que se construye de modo simbólico y no está simplemente inscrito en la naturaleza de los valores de intercambios y de uso, sino bajo la marcante presencia de la identidad de la mujer en la región amazónica.

La inquietud sobre la experiencia artística se refiere a la libertad intelectual de esas mujeres, ya que en términos

de la demografía artística femenina está restringida a una pequeña comuna de fuerza humana individualizada y que aún no ha entregado el trabajo creativo a una estructura de dominación de fuerzas vitales. La premisa en esa reflexión parte de lo siguiente: la necesidad de una afirmación femenina objetivada produce el embate con la identidad poética en la cultura estética tocantina.

Se sostiene que la producción artística femenina es herencia guardada en los intersticios de la poética tocantina, pero que aparece en el tiempo de los actos creadores artísticos, fuera de la temporalidad contingente. Con la *teorética schilleriana* (2002) se podrá decir que la humanidad es posible, siempre que sea vista la temporalidad de los marginados, de los insurgentes y excluidos. En ese caso, el acto creador de las mujeres tocantinas es eso: trabajo inconmensurablemente cotidiano. Por otra parte, es un encuentro con la propia naturaleza en la cultura estética que aparentemente se aísla, pero sobrevive y teje su resistencia.

Decimos entonces que la forma viva influye en el modo de vida de esos artistas, se instituye a través del trabajo objetivo con los elementos de la territorialidad amazónica y por eso esas mujeres experimentan realizar un trabajo que exprese su naturaleza femenina. Así, pueden manipular elementos sígnicos, se apoderan de narrativas orales y visuales para representar actos de origen físico o intelectual.

Es, por lo tanto, en esa posición amazónica que se pone en escena, en la que se auto identifica, afiliada a la forma estética, en el dominio de lo fantástico, de la naturaleza exuberante, de la visualidad y sonoridad envolvente, el significado de la palabra, de lo económico, de lo político y de la raza como fondo de una temporalidad que se instituye y al mismo tiempo, subyuga lo cotidiano en la

modernidad amazónica, marcada por el acto de insubordinación a los grandes proyectos en el sur y sureste paraense.

LA IDENTIDAD POÉTICA FEMENINA COMO ACTO DE REMEMORACIÓN EN LA ESTÉTICA TOCANTINA

El acto de la rememoración trae a la superficie la memoria que constituye el sujeto en su cotidiano intersticial, su historia ordinaria; transforma el presente de los acontecimientos, históricamente oculto por pertenecer a los grupos minoritarios. Busca la comprensión de lo que componen la estructura narrativa liminar del imaginario amazónico femenino, centrado en el hacer y en el mito poético como fuente de la memoria visual y estética.

La caracterización de la estética tocantina por este medio es, pues, particularizar una idea estética inseparable de sus elementos reflexivos y críticos, ya que no existe una calidad estética fragmentada que sustenta tal suposición. Además, es posible extender el acto reflexivo para el proceso de interpretación de la cultura estética en los espacios liminares del orden de las sociedades en la Amazonia.

Para el entendimiento de la estética tocantina se tiene en cuenta la ley general de la teórica que la fundamenta. Se imprime una base para pensar el principio de la estética, se tiene en cuenta la diferencia cultural, cuya forma viva se confronta con el saber y el hacer de las prácticas instituidas hegemónicamente, consistente en la contradicción, ya que se debe negociar en vez de negar. A través de este enfoque, se dibuja la cultura amazónica en una atmósfera que enlaza el ser humano relativo a la naturaleza, reflexionando sobre el significado de las mujeres artistas impregnadas con los signos de la realidad cultural subyacente.

Es cierto que todo eso incita a pensar el mundo amazónico resultante de una cultura que tiene relación con la estética. Sobre todo si la impregnación es dada por sensaciones físicas, pero no se limita a esa condición, ya que el significado es dialógico y ambivalente, calcado en el sentimiento estético de superar las densas paredes de las sensaciones y alcanzar lo estético a partir de la fuerza que impulsa la experimentación, la variedad y las posibilidades creadoras. Para ello, las sensaciones producidas por el objeto de la naturaleza tocantina definen la forma estética como representación en el ser humano. De ahí la creación artística, en esa condición, es resultado de un repertorio acumulado por las mujeres artistas en el mundo amazónico.

A través de eso, la relación mujer/naturaleza se inserta en un valor estético e histórico, cuyas reglas son vislumbradas con la experiencia sensible, alcanzadas por la proximidad de la mujer amazónica en función de la naturaleza; capaz de promover la interfaz de las acciones con las personas nativas y otras en constante tránsito por la región Amazónica. En virtud de ello, la dimensión poética sirve para definir una estética tocantina acuñada en la siguiente formulación: el arte busca en lo humano aquello que perdió de la naturaleza, pues lo que restó en ella es libre creación humana. Este sentido de preservación que se observa es una preocupación fundamental para decir que es indispensable construir una cultura estética orientada hacia y con los designios de una humanidad sensible. De ahí se hace la visión local, no fragmentada, sobre la base de un método con el que soporta el desdoblamiento en la dimensión reflexiva.

Aún más por qué en esa dimensión reflexiva no se discute el aura de algún significado perenne por la cultura homogénea en esa tocantinidad. Es importante resaltar que no se puede considerar la cultura estética

amazónica en el mismo grupo que otras en el planeta, a pesar de que la teoría estética tiene el sentido universal de la base reflexiva en esa cuestión. Se justifica, además, que la particularidad estética en cuestión es la de la diversidad cultural estética en el entre-lugar, cuya característica es de la negociación de los significados, fronteriza, descentralizada y ambivalente. Es una cultura estética híbrida percibida bajo una diversidad de señales sensibles en la materialidad mediante el contexto de la amazonidad, apareciendo ésta bajo la forma de las raíces de la ancestralidad del pueblo de la selva amazónica. Y sus desdoblamientos de identidad son reescritos a partir del conjunto de valores sensibles, formales y lúdicos.

Si es por intermedio de la amazonidad tocantina que se revelan los sentimientos de las mujeres artistas, se debe entonces considerar otras ocurrencias en ese contexto de los cambios significativos; se destaca su forma de participación en los movimientos sociales, en los conflictos de tierras, en la transformación del bosque (explotación de la superficie y del subsuelo), en las invasiones subyacentes por factores económicos y mediáticos.

En la poética del imaginario femenino, hay voces estetizantes que se dirigen a la cultura amazónica. En este conjunto de valores han surgido históricamente en la región, voces con poder de cambiar o de hacerse oír para demandar cambios con fuerza en la política, estética, economía y acción en la sociedad, ejemplificada por Loureiro (1999) al subrayar la dimensión política del arte en el Estado de Pará.

La cultura estética tocantina femenina puede ser entonces dicha así: traduce de forma actualizada, a partir de preceptos, el papel de mujer estetizada por el discurso de la localidad, antropofágica e histórica. Por

otra parte, es del orden del territorio de la producción poética de la minoría, frontera intersubjetiva que marginaliza la experiencia del hacer, resultante de las diferencias culturales cotidianas. No es difícil entenderlo ya que en diferentes situaciones se puede encontrar la expresión creativa de la mujer tocantina, tensada con los valores de una estatización de la masa, mediante una simultaneidad de interacciones con base en los fenómenos de la cultura y comunicación de masa.

En la amazonidad hay un papel que se destaca en ese contexto. Es la del mestizaje y / o caboclo (a) en la convivencia con la cultura estética en su lugar de origen. Esta situación desdobra un aspecto especial y que va introduciendo elementos de otras formas culturales, además de moldear significados que se van desarrollando por el consumo de elementos estéticos ajenos a la producción local. Se alimenta entonces de diferentes fuentes sensibles, de otras culturas y contenidos (comunicacionales o no) para entonces crear una estética cultural en lo plural.

Opera, sin embargo, un conjunto de factores composicionales y visuales, organizacionales y estructurales -la racionalidad estética-, perteneciente al conjunto de relaciones objetivas que no sólo expresa la actualidad de la cultura estética sino que también se impone, se crea una en el imaginario amazónico mediada por temas de todos los ámbitos del sistema ideológico. Esta estética tiene privilegios y es exigente pues todo indica que es una estética en la acción humana de la cultura amazónica pero que también necesita elementos para una educación de los sentidos y de la sensibilidad.

Es bueno no olvidar que las culturas se mezclan, producen efectos significativos, siguen un proceso intercultural. Para Bhaba (2010), la producción de

cultura a partir de minorías destituidas es acuñada como cultura local. Esto tiene fuerza para pensar que la cuestión se apoya en la idea de una cultura interestatal amazónica, con fundamentos teóricos prevaletentes, comprendiendo su funcionamiento en relación con la autonomía, sin excluir las influencias extrañas, sino antropofágicamente definidora en sus extensiones.

CULTURA ESTÉTICA HÍBRIDA EN EL UNIVERSO FEMENINO

Las cinco mujeres artistas identificadas por este estudio cristalizan sus pensamientos y performances en materialidades propias. Se mueven con el tiempo desterritorializado, ya que es un tiempo para la realización del trabajo artístico vinculado a la forma y al contenido de la obra y no al tiempo de trabajo para la producción de mercancía. Estas mujeres tejen una poética fuera del alcance de la significación hegemónica en la sociedad amazónica, pues están en contra de la actividad forzada y que cultivan la satisfacción del acto creador y libre. En las líneas de (d) estructuración artística, estética e intercultural cumplen un papel sistémico y rastrean la forma viva en la producción emergente de la feminidad amazónica, revelándose en un discurso visual no dominante, pero desafiante de leer códigos no hegemónicos. En ese sentido, se toma como significado del universo femenino de la cultura estética tocantina en Marabá, a las artistas: Creuza Salame, Ezita Machado, Liris Pimental, Lara Borges y Tereza Bandeira.

Mediante la obra de Creuza Salame hay que encarar dos desafíos y una nueva experiencia de vida. Desafíos que traen la obra al despojo de un mundo cristalizado en una poética de carácter no hegemónico. Puesto que todo lo que está dicho y construido por la agencia de la globalización de los valores instituidos, por intermedio de una cultura de imposición, entra en contradicción

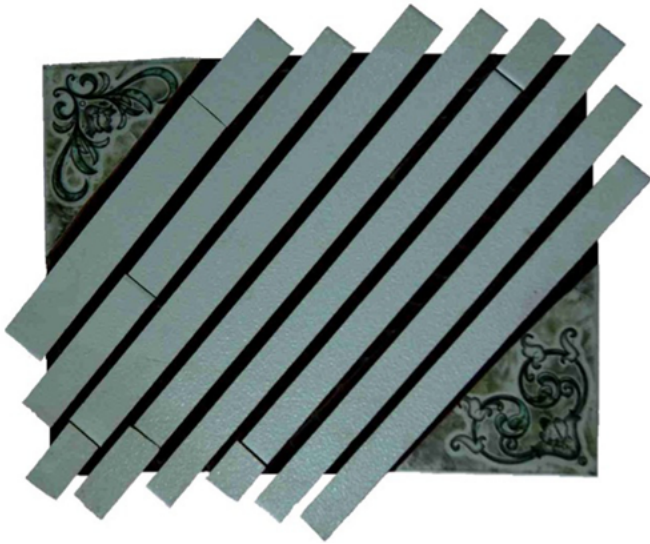
con la razón y sensibilidad estética de Salame.

Su poética es ambivalente e inconmensurable, pero tiene condiciones necesarias para otorgar la expresión contemporánea de la estética de la diferencia. La artista rompe con el ordinario cotidiano y al mismo tiempo busca en él su materialidad: compone piezas impregnándolas de amor y odio, bello y feo, frágil y resistente, material y espiritual. A cada instante tira de la alfombra de la razón y hace creer que hay que dialogar con la extrañeza.

Lo que es extraño desliza del significado impuesto, ser y no ser es más lo que se puede ver: es perturbador en el dominio del contenido signifiante. Por otro lado, si la privación del entendimiento sobre la obra está corroída es porque ella exige otra referencia para la enunciación estética, una reelaboración de la mirada acostumbrada a lo traducible y no con un contenido dado que se vuelve extraño a la dinámica de la fuerza viva. Esta última no está en la obra gratuitamente, es parte del sentimiento de no querer “todo listo” y que para eso hay que pensar. Es un primer desafío.

El segundo desafío es el de encontrar en los recortes de la materialidad -entre el diseño y el *objet trouvé*- una experiencia estética vivificante como rastro interdisciplinario que permita contextualizar la creación de la artista. Se suscita entonces reflexiones provocativas para comprender el significado de la estética de la acumulación. Se dice esto porque lo que se revela a los sentimientos cuando se mira en la superficie de la obra, es fruto de una estética tocantina vivida en el territorio amazónico por la mujer que expresa y desafía un modo de producción de una minoría productora de arte femenino. Enfrenta la condición de los grados estéticos variados en esa oportuna situación, dada por la visualidad del *Ensamblaje*.

No es necesario conocer la trayectoria creadora de esa musa de los Recortes Cerámicos para entender una única cosa que tiene sentido en su acto creador: la experiencia estética del caos.



Obra en Cerámica de Creuza Salame, 2012 Hecha con restos de lazos encontrados en lugares de construcciones

La imaginación artística da cuenta de emprender en el caos la tarea de cambio, cuya situación de la percepción humana, acerca del mundo, está inserta en el desorden que opera la inconmensurabilidad. Ehrenzweig (1969) define la idea del orden oculto del caos de la siguiente manera: “[...] cualquier trabajo verdaderamente creador necesita que se pongan a un lado algunas maneras de encarar el pensamiento racional y la creación de imágenes claramente cristalizadas. En ese caso, la creatividad significa autodestrucción” (p. 15). Es decir, la cara oculta de la narrativa visual es la tragedia de la creación: la no comprensión de la obra por el público. Creuza Salame es una creadora de imágenes, experimenta y se revela en una *poemagógica* (simboliza

la creatividad del ego de quien hace algo con la pretensión de decir cosas al mundo); por cierto, ella dice cosas que para los demás no tienen finalidad, usa objetos descartados, encontrados por casualidad, visible sólo por su ojo sensible, mágico. Explora el intersticio del imaginario, transformando el proceso creador en interacción simbólica.

El hibridismo cultural de los Ensamblajes de Creuza Salame es acuñado en la estética tocantina. Su elaboración es temporal, a fin de poder negociar los significados de su trabajo libre, ya que las estructuras están estructuradas y tienen el poder de ser estructurantes. En esa vía, en su interpelación pedagógica, la intención es desterritorializar para entonces erigir un arte contemporáneo extraordinario.

Ezita Machado es pintora que transita por la contextura interdisciplinaria, trae en su discurso estético visual la conexión con la figura femenina, signo emergente de la cultura amazónica como un elemento ambivalente e inconmensurable existente en la narrativa de lo diferente, cuya interactividad circula dentro del tiempo corto del discurso de la minoría. Capta así la estética cotidiana en su imaginario, promoviendo una narrativa disyuntiva con el tenor de contar historia, de lo que existe en las comunidades del bosque.

En esa perplejidad, vivir, pintar y resistir al tiempo vacío y homogéneo -el tiempo de la modernidad cultural-, se convierte a otro tiempo, al tiempo del anonimato que trae la presencia de su obra en el entre-lugar. Bhabha (2010) define este aspecto destituyendo el tiempo de la serialidad progresiva o lineal del recorrido de la construcción poética del presente que sucede: “[...] suplanta la noción profética de simultaneidad -a-lo-largo-del-tiempo” (p. 222). Es decir, la narración en la obra de Ezita está constituida por el signo que sale

de la alienación del lugar imaginado para ganar una dimensión en el tiempo a partir de lo inconmensurable.

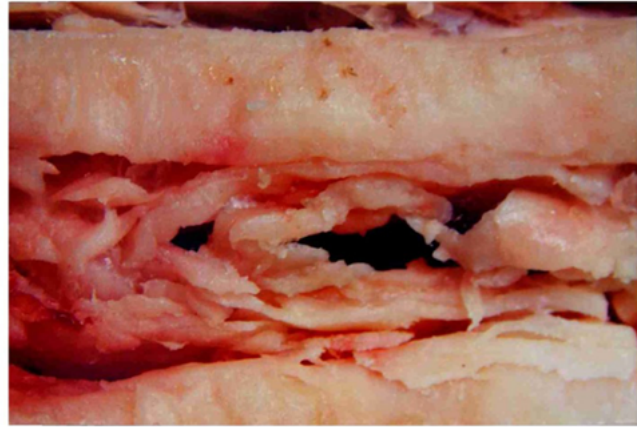


Ezita Machado. Eva. Pintura óleo sobre lienzo. 100x100 cm. Los signos de la narrativa visual performatizan la construcción del discurso poético.

La extraña temporalidad de Ezita niega su vínculo con la estetización hegemónica - síntoma de sociedad mediática - y la vincula a la memoria de la mujer que resiste como pintora en el centro de la región del carajá-tocantins. La imagen simbólica femenina sale de su imaginario como una pedagogía de vida, de voluntad de contar historia, pero en el fondo significa supervivencia y resistencia - síntoma de sociedad gregaria-.

Liris Pimentel es una fotografía de los intersticios, construye una mirada práctica y difunde la esencialidad de la imagen como algo a compartir con los demás. En

el caso de las personas, ella crea un enigma de la imagen como una práctica de saber que la materialidad puede darle como soporte a su imaginario poético.



Fotografía de Liris, 2013

Obra realizada a partir de las entrañas de peces de la región

El conocimiento de Liris depende de los descubrimientos que hace con la imagen fotográfica, pues lo que ve pasa a ser sustancia fundamental para renovar su repertorio sobre lo que pretende simbolizar o transparentar con su discurso fotográfico de las entrañas (extrañas) dejadas como extrañamiento para la mirada estructurada en el tiempo homogéneo.

A partir de la inestabilidad del significado de las imágenes, provenientes de las entrañas de las frutas, raíces y peces se propone crear una percepción emergente de los intersticios. Con ello identifica zonas de inestabilidad ocultas en la imagen con el intento de intensificar el diálogo con lo menos visto, el nunca percibido y el no identificado. Crea así su rendimiento visual disyuntivo y ambivalente.

Lara Borges experimenta tres momentos de creación artística con base en la producción poética con el

lápiz labial. Explora el mundo femenino no tradicional y encuentra a las prostitutas. Estas mujeres de la vida pasan a ser el blanco simbólico de su creación artística pues establece diálogo con sus cuerpos dominados, percibiendo una frontera diaspórica que se define entre el espacio social y la disyunción temporal. El cuerpo es deseo, voluntad y sensualidad, transpira el tiempo pedagógico destituido de su performatividad. Lara, entonces, quita de ellos registros, hace grabados, quita copia de sus partes indelebles y les atribuye cuerpos matrices de los grabados hechos con lápices de labios.



Peine de Lara Borges. Los lápices de labios forman parte de su rendimiento visual.

La narrativa corporal no termina el lugar de la creación poética de la artista, en realidad, amplía su significado, pues la forma viva está en la forma agonística femenina. Efecto este capaz de politizar y desmasificar la diferencia en la estética tocantina, puesto que el enunciado es disyuntivo en su elaboración poética, sea a través de la peinadora o del signo lápiz labial, tiene un lugar subversivo y de transgresión. El performático se

pierde en la presencia del signo de la prisión que articula corrientes, llaves y candados, contraponiéndose al lápiz labial, lápiz de ojo, en el rímel, en la sombra y otros pertrechos que sirven para anular la identidad pedagógica del cuerpo marginado, pero que también interfiere en la cultura cotidiana del placer y la nulidad del otro, en el movimiento liminar del discurso de la minoría emergente.

Teresa Bandeira es un artista que construye su narrativa visual con base en dos importantes temporalidades: el lenguaje escrito y lo visual. Los signos que se inscriben en su poética, circulan dentro del significado que da a los fonemas un cierto aire jocoso y al mismo tiempo profético de la que deriva una significación cultural.



Pintura de Teresa Bandeira, sin título, 2008

Lengua escrita y signo visual compone el imaginario social en la poética de la artista. Obra del catálogo de la 27ª edición del Arte Pará (Maiorana, 2008)

La artista rompe con la noción de tiempo homogéneo y vacío, se instala en el tiempo y desde allí discursa su presente como una forma de proporcionar vida a sus organismos visuales en un tiempo desterritorializado. Porque su enunciación narrativa es un memorial obsesivo de la causa amputada socialmente y que desprende ahora a través de la forma viva, en el vacío de la temporalidad histórica, su versión, su intencionalidad de [in] constituir la verdad violada de los seres humanos vivientes en su territorialidad.

“Absorbida por el silencio del interior de su casa-taller, Teresa barre el polvo cotidiano entre la forma de la letra y el fantasma del verbo impregnado sobre las paredes” describe Antônio Botelho (Mayorana, 2008). Por otra parte, es para decir que en su tiempo performático, entre paredes recubiertas de palabras sin órdenes conspira y / o insurge contra la poética del tiempo pedagógico en la historia. Teresa sale del lugar común, amedrentando la indeterminación, construyendo sentido con su discurso híbrido, en la frontera de lo accidental, del azar y del conflicto.

CONSIDERACIONES FINALES

Mirar, oír, ver, oler y tocar son aplicaciones sensoriales del cuerpo que resultan en retirar de la realidad externa elementos para nutrir posibles pensamientos. Son aspectos de una diferencia que emergen a fin de contextualizar y conocer el mundo para entonces explicarlo, decir lo que significa y tomar conciencia de él mismo, en sí para sí. Sobre todo, si todo esto son modos de representarlo en la condición manifiesta de su apariencia, articulando el saber que en la humanidad pretende acumulativamente exponer a su sensibilidad y entendimiento.

En la analítica de la diferencia el término estético

cultural invade y transforma el escenario de la representación con base en la sensorialidad. No es suficiente la condición de la pasividad para imprimir significados, es indispensable que se tenga en cuenta el lugar de donde se crean las formulaciones simbólicas: sus efectos o determinaciones se interiorizan y hacen que el destino de la comunidad sea conturbado.

Si esas interiorizaciones son determinantes, al mismo tiempo se representan a sí mismo. Entonces, hay momentos en que el sujeto responde a la articulación signífica en favor de su insistencia perturbadora en el discurso sociopolítico e intercultural de una estética en la creación artística. El significado de esto es la rearticulación sumada al “... conocimiento desde la perspectiva de la posición de significación de la minoría, que resiste a la totalización - la repetición que no retornará como el mismo...” (Bhabha, 2010, p. 228). Esto es intrigante, pues poder y saber resultan del desplazamiento dinámico de las prácticas artísticas de esas mujeres hechas en esa amazonidad, una vez que ellas producen otros espacios de significación subalterna.

En esa perspectiva, se observa que la producción poética de Ezita Machado, Tereza Bandeira, Creuza Salame, Lara Borges y Liris Pimentel representan no la contemplación, sino la afirmación constitutiva de un locus otro que sugiere el objeto de la creación estética ambivalente. Es el modo más significativo que la forma viva tiene para pasar por la poética de esas mujeres; no causa impresiones, sino choque repentino de significación o interrumpe la lógica formal y reescribe una racionalidad estética con base en contestación, conocimiento del mundo cotidiano, oposición a las formas de sentidos y estrategias para la construcción de identificación. Tales designaciones de las diferencias estéticas culturales se comprometen en la resistencia

de una continua pertenencia a una traducción cultural cerrada y completa.

La producción poética de las artistas sacude el significado y el valor constitutivo causado por el proceso intercultural, puesto que sus obras ponen en perplejidad al espectador. Mediante lo que se ve, se percibe que la existencia de la obra en sí -en el ser otro- caracteriza la experiencia de un espacio liminar, cuya frontera del discurso visual es la confrontación de identidades. Moralmente, eso aproxima y aleja la forma viva de la comprensión en el fenómeno como estructura extraña, pues "... nos enfrentamos al desafío de leer, en el presente de la performance cultural específica, los rastros de todos aquellos diversos discursos disciplinadores e instituciones de saber que constituyen la condición y el contexto de la cultura" (Bhabha, 2010, p. 229). Ahora bien, simplemente del lado del espectador temporizado por la pedagogía de la historia en el sistema del arte, Ezita, Teresa, Creuza, Lara y Liris no hacen Arte.

La representación necesaria que se entrega al sujeto que busca comunicarse con la materia del múltiple es la materia representada en la recepción estética, eso hace conexión interdisciplinaria de la forma viva, en el momento fronterizo, del acto de interpretar las obras de los artistas. Esta fuerza de unión invade al receptor del discurso visual que se abre a la sensibilidad perturbadora por el dominio del contenido significante de las imágenes.

REFERENCIAS

Bhabha, H. (2010). *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Ehrenzweig A. (1969). *Treatise on the Conflict*. St. Paul: West publishing Co.

Loureiro, J.J.P. (1999). "Arte e Desenvolvimento (Teoria e Prática)". *Caderno IAP*. v.2. Belém (Pa): Instituto da Arte do Pará.

Maiorana, R.; et al., (Org.). (2008). *Arte Pará*. 27ª. Ed. Belém: Fundação Romulo Maiorana.

Schiller, F. (2002). *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminarias.

Citar este artículo como: Silva dos Santos Filho, A. (2017). "Identidad poética del universo femenino en la cultura estética Tocantina en Marabá". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

EL ARTE DE PROLONGAR LA MEMORIA

Jorge Iván Ortiz Tangarife

THE ART OF PROLONGING MEMORY

ABSTRACT

The book is memory and the edition of a book becomes the art of prolonging memory. The editing process is an art based on the details and the editor should aim to give the reader an unforgettable experience without neglecting the resources used for its purpose.

Key words: Edition, Book, Memory, Art.

RESUMEN

El libro es memoria y la edición de un libro se convierte en el arte de prolongar la memoria. El proceso de edición es un arte basado en los detalles y el editor debe propender por otorgar al lector una experiencia inolvidable sin descuidar los recursos utilizados para su propósito.

Palabras clave: Edición, Libro, Memoria, Arte.

AUTOR

Jorge Iván Ortiz Tangarife

*Ingeniero Administrador, Universidad Nacional de Colombia.
Estudiante de Literatura, Universidad Autónoma de Bucaramanga*

Correo electrónico: jorgeortiz8@gmail.com

Recibido: 15/05/2017

Aprobado: 01/06/2017

Me gustaría comenzar definiendo lo que para mí es un libro. Podría decir en una sola palabra que un libro es memoria. Siendo más explícito, diría que un libro recoge la memoria tanto individual (la del escritor) como colectiva (la de la sociedad que se desarrolla en la época en la que el libro es publicado). El escritor plasma en su libro su conocimiento, sus vivencias, su concepción del mundo, sus ideas más lúcidas e incluso las más carentes de convencionalismo; en síntesis, su memoria, que revela y pone al servicio de una sociedad capaz de abstraerla de las páginas. Pero también, el libro tiene la capacidad de propagar y perpetuar dicha memoria. La propaga en aquellos individuos lectores, ya sean contemporáneos del libro como objeto publicado, o pertenecientes a tiempos futuros en los que el libro permanece en su presente, pero con la habilidad de adaptarse a cualquier tiempo. Y la perpetúa en aquellas sociedades que leen el libro una y otra vez, y que retienen de él lo que podría ser útil en su contexto determinado. Como dice Fernando Báez (2004) en su introducción a la Historia universal de la destrucción de libros, “ese vínculo poderoso entre libro y memoria hace que un texto deba ser visto como pieza clave del patrimonio cultural de una sociedad, y, por supuesto, de la humanidad entera” (p.22). Por lo tanto, así como la memoria es la facultad de recordar, así mismo el libro es el contenedor de memorias eternas que no deben ser olvidadas.

Ahora bien, si un libro es memoria y si escribir es dar vida a una historia, editar es dar vida a un libro, es decir, es el arte de prolongar la memoria. Por lo tanto, el editor posibilita que una historia viva revolucione las vidas de los lectores que pueden acercarse a ella a través del libro vivo. Es así como el editor se convierte en un hacedor de vida a partir de la vida, en un engendrador de cultura a raíz de una historia, y en un procreador de arte desde el arte.

El editor es aquel eslabón que permite la proximidad entre el autor y el lector. Sin el editor, difícilmente podría darse esta unión, que en ningún momento es física, sino metafísica. Es un facilitador del encuentro de dos almas por medio del libro. Felipe González, editor de Laguna Libros dice que “la labor editorial no se reduce a producir libros, también comprende conectar esos libros con los lectores y, en ese mismo sentido, ayudar a formar públicos ofreciendo experiencias y contenidos paralelos al libro”. Así que la edición, aunque parezca extraño, no debería acabar con la producción final del libro, debe trascender al público lector para forjar lazos perdurables entre ellos y el libro, no el objeto físico, sino la historia viva hecha carne (o en este caso, papel).

El proceso de edición requiere de imaginación, casi en igual dosis que la que necesitó el escritor para generar la historia, con el fin de que la versión final del libro se acerque a lo que el autor tenía en mente, pero también a lo que los lectores esperan en términos de calidad, estilo, belleza y, en algunos casos, precio. Así lo indica Gabriel Iriarte, director editorial de Random House Colombia: “el editor debe tratar de publicar contenidos de calidad, tanto en la forma como en el contenido, tanto en ficción como en no ficción. Por supuesto que simultáneamente tiene la obligación de hacer de su actividad un negocio rentable”. La edición es arte, y un arte basado en los detalles. Cada pieza debe encajar a la perfección, como en un reloj. Y para que esto ocurra, se requieren recursos: capital, personas y tiempo, que muchas veces corre en contra del editor. Estos recursos necesarios deben ser contabilizados, porque, aunque arte, también es negocio y, como tal, debe ser redituable para los propietarios. El problema del equilibrio entre costo y calidad al que se enfrenta el editor, es el mismo que encara cualquier empresario que fabrica su producto

y lo lanza al mercado: no puede ser tan costoso que signifique un precio alto poco asequible para los consumidores, ni puede ser de baja calidad que ningún comprador esté dispuesto a adquirirlo. La diferencia tal vez más importante, es que el libro es un bien de uso único (la mayoría de las veces) cuyo valor depende más de la experiencia del lector con él, de la satisfacción durante el breve lapso de lectura, y no tanto de su uso prolongado. Más que un producto, un libro es un servicio, casi comparable con un viaje vacacional, en el que el editor debe asegurarse de que su cliente viva la más excitante de sus experiencias lectoras. Es, en definitiva, esta experiencia la que le da valor al libro, la que permite juzgar su precio, muchas veces invaluable por la gratificación simbólica que otorga. El editor, entonces, para convertir el libro en una experiencia inolvidable, en una vida vivificante para el lector, debe dirigir a plenitud el proceso y cerciorarse de cada aspecto: cubierta, ilustraciones, tipo de papel, tamaño de letra, fuente, estilo, correcciones, entre otros, e igualmente tener fuertes vínculos con distribuidores comprometidos, para que el libro llegue finalmente a su destino.

Como propone Gabriel Iriarte, “el editor tiene una responsabilidad social en cuanto divulga contenidos que van a un público muy amplio, que incluye niños, jóvenes, adultos, mujeres, hombres, etc.”. El editor no sólo debe preocuparse por la calidad física del libro, sino también por la calidad del contenido que, a través de su empresa, llegará a un público diverso. Es preciso que un editor no esté impulsado solamente por el dinero y que sus acciones no se lleven a cabo a costa del buen nombre de una persona o institución, e incluso a expensas de publicar contenido falso o perjudicial, o contenido con baja calidad literaria, entre otros. El editor debe sentir pasión por su profesión y tener siempre presente que cada libro publicado bajo su sello

editorial, tendrá un impacto directo en la sociedad y en la cultura de su región, de su país o, quizá, del mundo entero.

Son muchos los aspectos que un editor debe tener en cuenta a la hora de publicar un libro. Sin embargo, como dice Lucía Donadío, editora de Sílabas, si un editor siente amor por los libros (y deseo de hacer perdurar la memoria), además del deseo de mostrar al mundo talentos ocultos y enriquecer la cultura de un territorio con nuevas obras, ya tiene gran parte del camino recorrido para fecundar vidas literarias. Lo demás serán gajes del oficio que se podrán ir subsanando con el tiempo.

REFERENCIAS

Báez, F. (2004). *Historia universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Madrid: Ediciones Destino.

Revista Arcadia. (2016). “Emma Reyes ha sido la santa matrona de Laguna Libros”. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/felipe-gonzalez-laguna-libros-entrevista/60984>

Revista Arcadia. (2016). “La clave es el equilibrio entre calidad y ventas”. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/gabriel-iriarte-director-editorial-de-penguin-random-house/60653>

Citar este artículo como: Ortiz, J. (2017). “El arte de prolongar la memoria”. En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

LOS JUEGOS Y SU ROL EN EL APRENDIZAJE DE UNA LENGUA

Lía Trinidad Castrillón Díaz

GAMES AND THEIR ROLE IN LANGUAGE LEARNING

ABSTRACT

This article discusses how games can have a positive influence on the acquisition of a second language based on theorists who have studied its importance in both the teaching and learning of a new language. Learning a second language is vital in our society and thanks to the implementation of the games in the classroom, teachers have a motivational tool which allows their students to express their feelings in a playful way while creating a better environment in the classroom. In the light of this, undergraduate students at Universidad Autónoma de Bucaramanga- UNAB- can enhance learning the second language with the use of games not only in the classroom but also outside it.

Key words: Second language, game, playful.

RESUMEN

Este artículo plantea cómo los juegos pueden tener una influencia positiva en la adquisición de un segundo idioma con base en los teóricos que han estudiado su importancia tanto en la enseñanza y el aprendizaje de un nuevo idioma. El aprendizaje de una segunda lengua es de vital importancia en nuestra sociedad y gracias a la implementación de los juegos en el aula, los profesores tienen una herramienta de motivación que permite a sus estudiantes expresar sus sentimientos de una manera lúdica, mientras que se crea un mejor ambiente en el salón de clase. A la luz de esto, los estudiantes de pregrado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga – UNAB pueden mejorar el aprendizaje de la segunda lengua con el uso de juegos no sólo en el aula sino también fuera de ella.

Palabras clave: Segunda lengua, juego, lúdica.

AUTOR

Lía Trinidad Castrillón Díaz

Master in English Language teaching for Self-directed Learning. Universidad de la Sabana

Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga

Correo electrónico: lcastrillon@unab.edu.co

Recibido: 15/05/2017

Aprobado: 01/06/2017

*“El juego es una experiencia creadora.
Y es una experiencia en el continuo espacio-tiempo.
Una forma de vida”*

Lev S. Vigotsky

A través de la historia los hombres han encontrado en el juego una manera de cambiar de actitud y de superar muchas dificultades que se les presentan diariamente. Desde el bebé que es inducido al juego por sus padres con el uso del sonajero u otros elementos infantiles hasta el adulto que sin darse cuenta juega con el lapicero, se aprecia como éste hace parte del ser humano en sus diferentes estadios de vida, ya sea de manera consciente o inconsciente. En tal sentido, quién no recuerda sus juegos infantiles en la casa, tales como: el domino, el parques, las damas, el twister o hágase rico, en los cuales se necesitaba tener paciencia, tolerancia, conocer y aprender cómo se juega. Quién no recuerda en el colegio o en el parque el estar jugando baloncesto, voleibol, futbol o maras y tener que manejar los sentimientos cuando era empujado o lastimado por un compañero del equipo contrario. Quién no recuerda como estos juegos le ayudaron a manejar los sentimientos al perder o quedar empatado ante su rival y como le enseñaron a seguir normas y reglas preestablecidas. Crespillo (2010) afirma que el juego ayuda al ser humano a controlar el cuerpo, los sentimientos y resolver problemas emocionales para que pueda ser un ser social y aprender a ocupar un lugar dentro de la comunidad.

Algunos juegos han pasado de generación en generación y por ello se han vuelto populares. Según la Real Academia de la Lengua, el juego se define como “el ejercicio recreativo o de competición sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde”. De acuerdo con la declaración de los derechos del niño hecha

por Naciones Unidas en 1959 el juego es un derecho fundamental del niño y por otra parte en la Constitución Política de Colombia, en el artículo 52, declara el derecho de todas las personas a la recreación, a la práctica del deporte y al aprovechamiento del tiempo libre.

Teniendo en cuenta lo anterior, la implementación de los juegos en la educación hace del aula un lugar lúdico de aprendizaje y de motivación constante para muchos estudiantes. De ahí que la utilización de estos en el salón de clase ha influido de manera positiva en el aprendizaje, aunque esta aplicación sea muy nueva en el ámbito educativo. Juan Moreno Murcia citado en García (2007a) habla del estudio del juego teniendo en cuenta su origen, evolución, aportes sociales, aplicaciones y orientaciones en la educación infantil y concretamente en el diseño curricular de primaria para facilitar su aplicación en la enseñanza. Por otra parte, Rheta (1980) manifiesta la importancia de un tipo de juegos, los colectivos, en los cuales los niños pueden aprender y el maestro puede alcanzar lo máximo del aprendizaje con su implementación teniendo en cuenta la teoría de Piaget y la pedagogía constructivista. Para ello, hay que tener en cuenta que Piaget (como se citó en Banda, 2008) habla de tres estructuras básicas del juego con las fases evolutivas del pensamiento humano: el juego como simple ejercicio (parecido al anima); el juego simbólico (abstracto, ficticio); y el juego reglado (colectivo, resultado de un acuerdo de grupo). Los juegos de reglas permiten que los jugadores tengan exigencias para alcanzar la victoria o la derrota y además manejar la competitividad. De esta manera el juego ayuda al niño y al joven a adecuarse a la sociedad de una manera lúdica.

Algunos teóricos han mencionado la importancia del juego no sólo en la parte educativa sino formativa

del ser. Groos (2012a) fue el primero en relacionar el juego con el desarrollo del pensamiento y la actividad; permitiendo que el adulto esté preparado para su vida. El filósofo y psicólogo Groos (2012b) habla de una teoría de la función simbólica, es decir que de un juego previo saldrá un comportamiento posterior. Lo anterior basado en estudios de Darwin en donde se indica que las especies que sobreviven son las mejor adaptadas a las condiciones cambiantes del medio. De esta manera el juego es una preparación para la vida adulta y la supervivencia. Es por ello, que los docentes que implementen juegos dentro de su clase a nivel escolar y universitario ayudarán a sus estudiantes a adaptarse mejor a su medio y les permitirán tener una mejor vida profesional, gracias a todo lo que un juego involucra.

Por otra parte, Piaget (2012) menciona que el juego hace parte de la inteligencia de los niños y forma parte de la etapa evolutiva del individuo. Es decir, tiene relación con la madurez física y la experiencia de cada ser porque a través de ella es como se adquiere y se comprende el conocimiento.

Para Vigotsky (2011), el juego nace como la necesidad de interactuar con el otro. Por eso el juego es considerado dentro de su teoría como una actividad social, que permite establecer roles que son complementados con los propios. Vigotsky destaca dos fases evolutivas significativas sobre el juego en las fases evolutivas infantiles:

- De 2 a 3 años en la que los niños entienden la función real simbólica de los objetos.
- De 3 a 6 años en la que los niños hacen una representación imitativa.

Después de que el niño crece el juego dramático, es decir, la representación teatral y musical será un

excelente recurso psicopedagógico que puede ayudar en el desarrollo de las habilidades afectivas y comunicativas. De ahí que el incluir en las clases de inglés las dramatizaciones, realizaciones de videos, concurso de canto, etc. Ayudará a los estudiantes a construir su aprendizaje y su propia realidad social y cultural.

Robert(2011) afirma que hay una relación entre el tipo de valores inculcados por una cultura y la clase de juegos que son promovidos por cada cultura. De ahí que se hable de una teoría de la enculturación que identifica los juegos de una cultura como medio para asegurar la transmisión de sus valores e ideologías propias.

Si se quiere lograr que el juego trascienda dentro de una cultura es necesario tener en cuenta las características que Pastor (2004) menciona para que el juego sea efectivo. Por ello, a la hora de organizar juegos en el salón de clase se debe cumplir con lo siguiente:

- Tener normas para que cumpla su objetivo.
- Tener objetivos claros y concretos.
- Tener una actividad que permita definir hasta qué punto va el juego.
- El profesor debe permitir la libertad en el desempeño y cambiar su rol de supervisión.
- El profesor debe hacer que sea divertido y atractivo para los estudiantes.

El aprendizaje del inglés en este mundo globalizado es de vital importancia debido a que contribuye a propiciar en los estudiantes oportunidades de integración y reconocimiento de nuevas culturas, junto con la motivación por conocer más el mundo y crear vínculos de amistad o laborales entre otros; la implementación de estrategias para el aprendizaje del mismo en el ámbito educativo se hace indispensable.

Es de conocimiento popular que el aprendizaje del inglés tiene un impacto no sólo a nivel educativo sino comercial y social de ahí, la necesidad de buscar nuevas estrategias que aumenten la motivación para su aprendizaje, el cual es considerado difícil y una meta muy alta de alcanzar en algunos sectores vulnerables de la sociedad.

Es por ello que la implementación del juego dentro del aula de clase y en el aprendizaje de una lengua logra producir una mayor motivación extrínseca e intrínseca y puede llegar a ser una herramienta excelente para practicar estructuras gramaticales, lingüísticas y adquirir conocimientos socioculturales de la lengua que se esté aprendiendo. Malgren (2011) define el juego como un cambio a la enseñanza tradicional donde la creatividad y la imaginación de los estudiantes, es focalizada en situaciones de aprendizaje facilitando con ello la adquisición de una lengua. A través del juego los estudiantes aprenden a escuchar, expresar opiniones y tomar decisiones propias.

La implementación de la actividad lúdica en el salón de clase se concibe como aquella que tiene en cuenta el juego, visto como una herramienta de aprendizaje, el cual tiene reglas, su propia dinámica, e involucra a los participantes quienes deben alcanzar un fin. Por ello, el juego pretende ayudar a muchos estudiantes y maestros a potenciar el aprendizaje de la segunda lengua, de tal manera que unos y otros interactúen no sólo a través de la lengua, sino de la cultura que ella misma involucra.

Cuando se usa un juego en la clase, el estudiante se transforma y cambia su conducta de aprendizaje, mostrándose más relajado, confiado, desinhibido y con grandes deseos de aprender para ganar. Castañeda (2010) menciona que el juego puede ser utilizado por

el maestro dentro del ambiente escolar, como una herramienta o estrategia de enseñanza-aprendizaje, para cualquier saber específico (disciplina) facilitando de una u otra el quehacer del maestro, pues el juego no es una actividad que requiera muchos elementos, tan solo una gran creatividad e imaginación por el ejecutor, en este caso el maestro, convirtiéndose en el más efectivo y práctico medio de motivación hacia el aprendizaje de los niños y jóvenes.

Malgren (2011) afirma que una de las maneras que tienen los profesores para ayudar a sus estudiantes en adquirir una lengua nueva es el juego como método de aprendizaje y esto puede consistir en actuar, jugar y cantar. De ahí que el juego facilite el aprendizaje. Los estudiantes adquieren el conocimiento de la segunda lengua fijando su conocimiento en la mente muchas veces sin describir la estructura, ni la gramática. Este es un método que ayuda a todos los estudiantes porque es divertido y menos formal. Es trascendental que los docentes de inglés incluyan en sus clases desde preescolar hasta la universidad diferentes juegos que de acuerdo con la edad de sus estudiantes y los tópicos estudiados en clase, les faciliten el aprendizaje de la misma.

Lozano (2014) asevera que el implementar juegos en el aula de clase, es fundamental para el desarrollo y la educación de los alumnos en un idioma extranjero porque supone mayor motivación e interés; además permite la participación de los mismos de una manera desinhibida ayudándoles a una interiorización y asimilación de los conceptos de una manera más realista.

Otra ventaja es la mejoría del ambiente en la clase, el cual se torna relajado y divertido permitiendo el acercamiento del maestro a sus estudiantes y mejorando

las relaciones sociales. De ahí que el filtro afectivo se reduce permitiendo que los estudiantes aprendan descubriendo que el error es parte del proceso de aprendizaje. Krashen (1982) quien es uno de los exponentes que ha tratado de los diversos aspectos que afectan el proceso de aprendizaje y fue quien propuso la hipótesis del filtro afectivo. Observó que el estado emocional de los alumnos y sus actitudes actúan como un filtro que les permite que entre la información necesaria para la comprensión, o bien pueda impedir o bloquear la información necesaria para el aprendizaje del idioma. Es decir, cuanto más alto sea el filtro afectivo-reflejado en un mayor nivel de ansiedad, baja autoestima y poca participación- más serán las posibilidades de que el estudiante fracase en el proceso de aprendizaje de una lengua. Pero, un filtro afectivo bajo le permitirá un mejor nivel de adquisición y aprendizaje de una segunda lengua. Krashen en su teoría de filtro afectivo abarca los aspectos de motivación, la actitud, la ansiedad y la autoconfianza para identificar si el proceso de adquisición de la lengua es positivo o negativo. Por ello es significativo que el docente de inglés incluya dentro de las clases diferentes juegos con situaciones comunicativas reales, permitiendo la participación e integración de los estudiantes con el fin de reducir el filtro afectivo. De esta manera los estudiantes de pregrado de la UNAB que llegan con nivel A1 o –A1 según el marco común europeo podrán mejorar su proceso de aprendizaje de la segunda lengua y superar sus dificultades. A su vez, los más aventajados podrán encontrar una manera lúdica de afianzar sus conocimientos y ponerse retos en su aprendizaje.

Por otra parte, Zapata (1997) reconoce la importancia de involucrar el juego en los sistemas educativos, específicamente en América Latina, por los aportes significativos que ella considera, las actividades lúdicas

son un instrumento de conocimiento, un factor de socialización, regulador y compensador de la efectividad, instrumento del desarrollo de las estructuras del pensamiento en el niño y medio esencial de organización, desarrollo y afirmación de la persona infantil.

García (2007b) manifiesta que el aprender el inglés en un espacio lúdico-didáctico además de fortalecer, permite que los niños se habitúen a la segunda lengua, se identifiquen con ella y se sientan más seguros al demostrar sus habilidades, la valoren, disfruten y reconozcan las oportunidades que tendrán con relación a su desarrollo profesional, intercultural y calidad de vida.

Además, García (2007c) menciona que “el juego es una estrategia pedagógica múltiple y significativa, porque contribuye al aprendizaje de la nueva lengua y al desarrollo pluridimensional del individuo, favoreciendo los valores, el trabajo en equipo, fortaleciendo las emociones; incentivando la creatividad y los niveles de concentración.” Otro aspecto positivo que menciona la autora es “el reconocimiento de los valores como la justicia y las consecuencias del incumplimiento a las normas, lo cual ayuda a los niños en su desarrollo social permitiéndoles una preparación futura para sus vidas.” En conclusión, la implementación de juegos en la clase de inglés ayudará a chicos y a grandes a mejorar su proceso de enseñanza aprendizaje, permitiéndoles cambiar de actitud hacia la segunda lengua y redescubriendo sus potencialidades hacia la misma. Los estudiantes de la UNAB con esta estrategia encontrarán una manera lúdica de superar dificultades y de afianzar sus conocimientos logrando así un acercamiento mayor al idioma y reduciendo su filtro afectivo. De esta manera el juego es un medio para alcanzar objetivos claros dentro de la enseñan-

za del inglés. Por ello, sería conveniente que todos los docentes dedicados a la enseñanza de una segunda lengua se dieran la oportunidad de utilizar esta estrategia como parte del proceso de enseñanza aprendizaje.

REFERENCIAS

Crespillo, E. A. (Agosto de 2010). El juego como actividad de enseñanza- aprendizaje. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de GIBRALFARO ESTUDIOS PEDAGOGICOS: http://www.gibralfaro.uma.es/educacion/pag_1663.htm

Banda, E. M. (15 de Noviembre de 2008). Monografías.com. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <http://www.monografias.com/trabajos65/uso-juego-estrategia-educativa/uso-juego-estrategia-educativa2.shtml>

Castañeda, C. C. (24 de Noviembre de 2010). Recuperado el 5 de agosto de 2016, de Docplayer: <http://docplayer.es/7052421-La-ludica-como-recurso-para-la-ensenanza-del-ingles-en-el-grado-prime-ro-consuelo-castano-castaneda.html>

Española, R. A. (6 de agosto de 2016). Real Academia Española. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=MaS6XPk>
García, E. V. (2007). El juego como estrategia pedagógica para el aprendizaje del inglés como lengua extranjera en los niños de quinto grado curso “B”, del CEDIT Jaime Pardo Leal. Bogotá.

Groos, K. (12 de Noviembre de 2012). Teorías del Juego. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <https://actividadesludicas2012.wordpress.com/2012/11/12/teorias-de-los-juegos-piaget-vigotsky-kroos/>

Krashen, S. (1982). Principles and Practice in Second

Language Acquisition (Oxford: Pergamon, 1982). En S. Krashen, Principles and Practice in Second Language Acquisition (págs. 30-32). Oxford: Pergamon.

Lozano, A. P. (2014). Universidad de Valladolid. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/7789/1/TFG-G%20895.pdf>

Malgren, C. L. (2011). Akademin för utbildning, kultur och. Recuperado el 5 de agosto de 2016, de <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:558137/FULLTEXT01.pdf>

Pastor, C. S. (2004). Razones y objetivos de la enseñanza de la gramática. Aprendizaje de segundas lenguas. Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad.

Piaget, J. (12 de Noviembre de 2012). Teorías del Juego. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <https://actividadesludicas2012.wordpress.com/2012/11/12/teorias-de-los-juegos-piaget-vigotsky-kroos/>

Rheta, K. C. (1980). Juegos Colectivos en la Primera Infancia Implicaciones de la Teoría de Piaget. Madrid: Antonio Machado .

Robert, S. S. (diciembre de 2011). El juego en Educación Infantil. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_6/ESTHER_HERVAS_1.pdf

Vigotsky, L. S. (5 de Enero de 2011). Revista electrónica de Educación. Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <http://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/5/art382.php#.V6gUGTvhDDe>

Zapata, O. (1997). Juego y Aprendizaje Escolar. Perspectiva Psicogenética. Mexico : Editorial Pax México.

Citar este artículo como: Castrillón, L. (2017). “Los juegos y su rol en el aprendizaje de una lengua”. En: Revista La Tercera Orilla (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

FANTASÍA E INSATISFACCIÓN EN LA OBRA POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS DE ERNEST HEMINGWAY

Juan David Almeyda Sarmiento

FANTASY AND DISSATISFACTION IN THE BOOK FOR WHOM THE BELL TOLLS OF ERNEST HEMINGWAY

ABSTRACT

This text examines the concepts of fantasy and dissatisfaction from the psychoanalytic perspective in the book For Whom the Bells Tolls of Ernest Hemingway. This analysis tries to demonstrate the thesis of Freud in which he exposes that in the characters of a literary works it is possible to elucidate disorders of the human conduct.

Key words: Fantasy, dissatisfaction, literature, psycho-analysis.

RESUMEN

En este texto se examinan los conceptos de fantasía e insatisfacción desde la perspectiva psicoanalítica en la obra Por quién doblan las campanas de Ernest Hemingway. Lo anterior, buscando demostrar la tesis de Freud en la cual expone que en los personajes de las obras literarias es posible dilucidar trastornos de la conducta humana.

Palabras claves: Fantasía, insatisfacción, literatura, psicoanálisis.

AUTOR

Juan David Almeyda Sarmiento
Estudiante de filosofía
Universidad Industrial de Santander
Correo electrónico: juanalmeyda96@gmail.com

Recibido:	15/09/2017
Aprobado:	01/06/2017

INTRODUCCIÓN

La literatura ha nutrido al ser humano a lo largo de toda su historia universal. Ya desde los antiguos griegos, la tragedia constituía una parte fundamental de la vida del ciudadano de la polis, pues, era en estos espacios donde los artistas de griegos conjugaban sus esfuerzos en un solo lugar, como lo era la dramatización de una obra trágica, donde acudía un público multitudinario en búsqueda de llegar a la catarsis; esto último si la tragedia era lo suficientemente lograda. La divina comedia de Dante Alighieri permitió, en su tiempo, una aproximación de la idea de cielo, infierno y purgatorio que, hasta ese momento, poco se había labrado; logrando trascender en la literatura universal como una obra canon en los estudios literarios actuales. Entre otros autores que han enriquecido la cultura de occidente se encuentran Cervantes, Shakespeare, Dickens etc. Aquellos autores que no están de manera imperativa en los estudios literarios también son ejemplos de cómo las letras han nutrido el espíritu humano; la necesidad de resaltar aquellos autores canon es únicamente por su riqueza ya probada por el paso del tiempo y por ser referentes de la literatura universal.

Ahora bien, uno de los actos, en relación con la literatura, que permite enriquecer al ser humano es la interpretación. El acto de interpretar una pieza literaria permite al lector desenmarañar los distintos matices y

elementos ocultos en la obra literaria (*) acrecentando de esta forma la lectura que se le puede dar a un texto (***) y potenciando así sus capacidades. Este proceso de cultivo a partir de la literatura ya se resalta en *Emociones políticas* donde Martha Nussbaum se enfoca en las vías por las cuales las emociones puedan ser apoyo para los principios básicos de una sociedad imperfecta que aspira a ser una más sociedad digna, principios como lo son la empatía y el amor; siendo la cultura uno de estas vías.

Sentado lo anterior, la interpretación toma un papel en los procesos expuestos por Nussbaum, pues el acto de desentrañamiento sirve de apoyo en el cultivo de las capacidades que proyecta la autora. Es menester justificar el papel de la interpretación de la manera en que se hizo anteriormente debido a que en la presente cavilación se manifiesta una interpretación de la obra *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway. Para conseguir este objetivo, la presente reflexión consta de distintos elementos: primeramente, la exposición del enfoque que se tendrá de base para interpretar la obra; seguidamente, se exponen las escenas pertinentes para encajar con dicho enfoque; en un tercer paso, se ponen las escenas bajo la mirada del enfoque seleccionado y se finaliza con las conclusiones adecuadas tras realizar todo el proceso interpretativo

(*) Sobre este tema ya han investigado autores como Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, quienes plantearon un método de analizar los textos que permitiera rigurosidad de la lectura del texto teológico dándole el nombre de hermenéutica. Posteriormente Martin Heidegger y Hans H-Georg Gadamer implementaría todo un corpus alrededor de la hermenéutica en relación con los textos filosóficos y literarios, constituyendo así toda una teoría alrededor de la interpretación de textos.

(***) Aunque esto conlleva a una posterior sobreinterpretación, pero, alejado de la tesis apocalíptica de que un exceso de interpretaciones lleven a alejar al texto de sí mismo, el enriquecimiento resultante de una multiplicidad de interpretaciones enaltece al ser humano en su proceso de cultivo de sus capacidades. Nussbaum, M. (2014). *Emociones políticas: ¿por qué el amor es importante para la justicia?* (A. Santos, Trad.) Bogotá: Paidós. Hemingway, E. (2011). *Por quién doblan las campanas*. (M. Temprano, Trad.) México D.F: Debolsillo.

FREUD COMO FUNDAMENTO TEÓRICO PARA LA PRESENTE INTERPRETACIÓN

Tras la anterior justificación, para trabajar la fantasía, en este caso, nos valdremos de Freud. Esta interpretación fundamentada en el psicoanálisis freudiano busca entablar una nueva mirada a lo expuesto por Hemingway en su obra, por esta razón, el enfoque a tomar en esta interpretación está dominado por el los textos freudianos. Es por lo anterior, que es pertinente iniciar con un acercamiento a lo expuesto por Freud acerca de la fantasía: “Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad” (Freud, 1986, pág. 129).

La fantasía, sustenta Freud, es propia del insatisfecho, nace en el juego de la niñez, pues, en esta etapa, el juego se presenta como fantasía primera, diferenciada por la forma que tiene el niño de apuntalar sus imaginaciones en objetos palpables; resaltar que el infante reconoce e identifica la realidad afectiva de su mundo de juego. Una vez se da la adultez, desaparece el apuntalar y la satisfacción resultante del juego se desplaza a otro objeto que se encuentre en igualdad de condiciones de acuerdo al estado actual del individuo; el adulto ya no juega, fantasea (Freud, 1986, pág. 128).

La construcción de esta fantasía se da en tres tiempos: “El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior [...] en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo” (Freud, 1986, pág. 130)

La anterior introducción al concepto de fantasía es importante a la hora de trabajar el siguiente paso de este proceso interpretativo, es válido afirmar la mirada psicoanalítica de un texto literario: “Es en la literatura donde mejor se cumple, según Freud, la afirmación de que el arte es una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos” (Rubio, 1987, pág. 67) por este motivo la obra *Por quién doblan las campanas* será sometida a la mirada freudiana de fantasía como medio para cumplir un deseo insatisfecho, pero además, se introduce una mirada ajena a Freud, una perspectiva donde la fantasía se toma como un medio curativo para la insatisfacción, que sigue siendo causante de la fantasía, pero se ve la fantasía como una curación de este deseo insatisfecho con lo externo; la mirada de Gustav Jung: “Teniendo en cuenta que la imaginación supone en este autor una fuerza creadora y curativa” (Rubio, 1987, pág. 67).

HEMINGWAY Y SU OBRA

Robert Jordan es un joven soldado extranjero en mitad de la guerra civil española, tras una serie de misiones es enviado a un sitio entre montañas tras las líneas enemigas, un sitio cerca a Segovia. Su misión es destruir un puente que está en manos de los fascistas, bando enemigo del protagonista, durante un ataque de la república, el bando al que pertenece Robert; este ataque ocurrirá tres días una vez Jordan este en las montañas.

Durante su misión el osco e introvertido héroe se enamora de una ex prisionera de guerra llamada María, mujer con la cual caerá perdidamente enamorado en el instante que la ve, evento que repercutirá en darle un nuevo sentido a su vida como soldado: el de sobrevivir; el deseo de tener éxito en esta misión para vivir, una vez acabe su tarea en las montañas, con su amada.

Pero, su tarea se complica durante su estadía en las montañas, dándose cuenta que, contrario a lo que desea, su muerte en las montañas es un destino que no puede evadir; la misión debe cumplirse sin excusas, no puede huir pues moriría fusilado, lo único por hacer es aceptar la muerte, que finalmente le llega, para así dejar que su amada escape de las montañas y viva, aun si eso significa su propia muerte.

UNA LECTURA PSICOANALÍTICA DE LA OBRA DE HEMINGWAY

Continuando con lo anterior, el protagonista de la novela, llega como un soldado que encuentra el amor y el deseo por la vida, irónicamente llegando como el arquetipo de soldado, un rol que olvida en la primera noche en las montañas cuando se entregan mutuamente con su nuevo amor en un acto carnal. Tras encontrar el amor, su relación con la muerte se torna distinta, no renuncia a morir, pero, el conocimiento de antemano de su fatigoso destino, su frustración al no poder continuar viviendo tras la misión con su amada, no poder luchar ahora que tiene un motivo verdadero y el no poder recuperar una vida civil ahora que puede verdaderamente vivir cuando esta fuera del campo de batalla, construyen en el protagonista la insatisfacción suficiente como para refugiarse en sus fantasías para sobrellevar el peso que hora tras hora le dificulta cumplir con su misión:

“Nuestros vínculos afectivos, la insoportable intensidad de nuestro duelo, hacen que nos abstengamos de buscar peligros para nosotros y para los nuestros [...] Nos paraliza para ello este reparo: ¿Quién ha de sustituirle a la madre su hijo, a la mujer su esposo, a los hijos su padre, si es que acaece una desgracia?” (Sigmund, 1984, págs. 291-292)

Cuando llegan los momentos de crisis en los cuales la muerte está al acecho: bombardeos, apariciones de aviones, tropas enemigas, traiciones internas, pérdida de material para la misión etc. las fantasías de Robert son el único espacio donde puede satisfacer su deseo de estar en Madrid, en un hotel prestigioso, conocido como el hotel Gaylord, con María, compartiendo con sus camaradas, bebiendo y disfrutando de la vida. Jordan en su momento presente de estrés, decepción, tristeza, insatisfacción y desilusión recurre a sus experiencias pasadas: el conocer a María y sus momentos de complacencia en el Gaylord, para figurarse a sí mismo en un futuro donde todo sale bien, se va con su amor y vive con ella; fantasea con este momento, más el protagonista es consciente que no llegara, sabe que la muerte lo espera al final de la misión y su insatisfacción por morir la compensa con una fantasía sobre un futuro donde vive para de esta forma no sucumbir ante la insatisfacción y arruinar la misión afectando así tanto a María, su gran amor, como a sus camaradas que cuentan con el protagonista para cumplir su objetivo y obtener la victoria de la guerra.

Cuando la muerte llega, al final del libro, el protagonista no teme, logra cumplir con su misión y, a pesar de los conflictos que ocurrieron durante la contienda, los camaradas sobreviven y escapan de las montañas. María lamenta la muerte de su amor, se niega a abandonarlo, el dolor la consume y la destruye cada instante de sufrimiento del protagonista; Robert, para poder sanar el dolor de su amada, le pide que se imagine a ambos en Madrid, aun a sabiendas que eso ya es imposible, le pide que se vaya con la promesa de que, aún con su muerte, él siempre estará con ella, la consuela con la fantasía de un amor tras la muerte. El protagonista busca hacer una sanación de su amada por medio de una fantasía donde, la muerte no es un impedimento para su amor, pues, aunque este muera, afirma el protagonista, siempre estará con ella este donde este.

El protagonista es consciente de la única forma de hacer que su amada se vaya con el resto del grupo y lo deje herido para que los soldados enemigos no los atrapen, debe sanar a su amor de alguna forma y dada la obviedad de su muerte, solamente una fantasía sobre como Robert estará junto a María aun cuando muera, es la única forma de hacer una curación del estado de insatisfacción y dolor de su pareja. El héroe aprovecha el deseo erótico insatisfecho para recurrir a una fantasía que satisfaga esa insatisfacción que sufre su compañera sentimental, curándola por medio de la fantasía.

Es así, entonces, la manera en que se manifiesta la fantasía como respuesta a un deseo insatisfecho, en la obra de Hemingway. En este caso es el protagonista el personaje que constantemente recurre a la fantasía para sobrellevar la insatisfacción de morir justo cuando que encontró el amor y motivos para vivir, debe fantasear para sobrellevar las complicaciones durante la misión y debe fantasear para no sucumbir ante el mundo exterior y fallar la misión.

Freud encuentra, en el contexto de la guerra, un caso excepcional en el individuo, en el cual, su vida anímica se ve fuertemente desequilibrada y lo vuelve un ser humano poco razonable y coherente cualidades resultante delo que él denomina “mociones primitivas” las cuales son un principio del caos anímico sufrido por un individuo en estado de guerra:

“Favorece a estas formaciones reactivas el hecho de que muchas mociones pulsionales se presentan desde el comienzo en pares de opuestos, una circunstancia bien asombrosa y ajena al conocimiento popular, que ha recibido el nombre de «ambivalencia de sentimientos». Facilísimo de observar y de comprender es el hecho de que, con gran frecuencia, un amor y un odio intensos aparecen juntos en la misma persona” (Freud, 1984, pág. 283).

La guerra, como estado de conflicto constante, altera la condición anímica del individuo, un estado donde la ética es denigrada y el común denominador se transforma en una experiencia que supone esfuerzo anímico al ciudadano de un Estado en guerra: “Así, ese ciudadano del mundo culto que presentamos antes puede quedar desorientado y perplejo en un mundo que se le ha hecho ajeno, despedazada su patria grande, devastado el patrimonio común, desavenidos y envilecidos sus ciudadanos” (Freud, 1984, pág. 282).

Este contexto de conflicto anímico no es ajeno a la obra de Hemingway, en la cual, sus protagonistas son víctimas de sus mociones primitivas y se encuentran en un estado irracional de insatisfacción y dolor. Los personajes se envuelven en el descontrol que los rodea y sucumben ante estas irracionalidades. La melancolía y el duelo, elementos relacionados entre sí, son factores determinantes de las emociones que se manifiestan en la obra de Hemingway.

Estas cualidades representan la lucha interna de Jordan por su presente y su futuro, es una insatisfacción con la que debe luchar por medio del a fantasía: una melancolía que aprende a sobrellevar y un duelo que solamente encuentra su cúspide al final de la obra: “En el duelo hallamos que inhibición y falta de interés se esclarecen por el trabajo que absorbía al yo. En la melancolía la pérdida desconocida tendrá por consecuencia un trabajo interior y será responsable de la inhibición que la caracteriza” (Freud, 1984, pág. 243)

CONCLUSIÓN

Desde la mirada psicoanalítica la obra de Hemingway permite una apreciación de la fantasía como un factor positivo, siempre y cuando el individuo sea consiente de la línea entre realidad afectiva y fantasía, en mo

mentos en que las complicaciones del mundo exterior pueden ser agobiantes y destructivas, como lo son en una guerra:

“Habría que apuntar algo como crítica a su desilusión. En sentido estricto no está justificada, pues consiste en la destrucción de una ilusión. Las ilusiones se nos recomiendan porque ahorran sentimientos de displacer y, en lugar de estos, nos permiten gozar de satisfacciones. Entonces, tenemos que aceptar sin queja que alguna vez choquen con un fragmento de la realidad y se hagan pedazos” (Freud, 1984, pág. 282)

El análisis de esta perspectiva se acopla en la mirada de Nussbaum, puesto que lo propuesto en la obra de Hemingway desde la mirada del psicoanálisis permite al ciudadano ser consiente la importancia de la fantasía en los momentos de conflicto, Hemingway encarna capacidades sobre el individuo que son apropiadas de ser cultivadas y que encajan en la mirada de la propuesta de Nussbaum en *Emociones políticas*, lo cual permite afirmar que la lectura de *Por quién doblan las campanas* nutre al ciudadano tras su lectura e interpretación.

La tesis freudiana respecto al potencial de la literatura en la representación de trastornos por medio de la literatura queda expuesta en la obra como un devenir anímico resultado de un contexto de conflicto y crisis de alto nivel. Toda la experiencia manifestada en el libro funciona de caso particular para analizar, exponer y ejemplificar la manera que tiene el individuo de relacionarse con sus fantasías, sus insatisfacciones y la relación entre estos os conceptos, de ahí que se deduzca el potencial del trabajo de Hemingway en la creación literaria de personajes que repercutan en su vida de una forma tan verosímil como lo pueden hacer los individuos en la vida real.

REFERENCIAS

Freud, S. (1984). Duelo y melancolía. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., 2a ed., Vol. XIV, págs. 241-255). Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1984). La desilusión provocada por la guerra. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., 2a ed., Vol. XIV, págs. 277-289). Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1986). El creador literario y el fantaseo. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., 2a ed., Vol. IX, págs. 127-137). Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (1984). Nuestra actitud hacia la muerte. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., 2a ed., Vol. XIV, págs. 290-300). Buenos Aires: Amorrortu.

Hemingway, E. (2011). *Por quién doblan las campanas*. (M. Temprano, Trad.) México D.F: Debolsillo.

Nussbaum, M. (2014). *Emociones políticas: ¿por qué el amor es importante para la justicia?* (A. Santos, Trad.) Bogotá: Paidós.

Rubio, M. (1987). Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria. *Estudios de Linguística*(4), 63-76.

Citar este artículo como: Almeyda, J. (2017). “Fantasía e insatisfacción en la obra *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway”. En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

RESCATANDO LOS PRODUCTOS Y LA SAZÓN DE NUESTROS PUEBLOS: CRÓNICA DEL ACOMPAÑAMIENTO A LAS "MAESTRAS DE LA GASTRONOMÍA SANTANDEREANA"

Semillero de investigación en Gastronomía y Alta Cocina. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Julián Francisco Martínez Caballero, Gabriela Blanco Díaz, Mónica Nathalia Anaya Román, Paul David Cañas Carvajal, Leonardo Augusto Gelvez, Jorge Nicolás Salcedo Rivero, Deybee Nicolás Osorio Lesmes, Diego Fernando Capacho, Schneider Acuña Maldonado y Manuel Ernesto Acebedo Martínez (profesor orientador)

Correo: jmartinez522@unab.edu.co macedo353@unab.edu.co

RESCATANDO LOS PRODUCTOS Y LA SAZÓN DE NUESTROS PUEBLOS: CRÓNICA DEL ACOMPAÑAMIENTO A LAS "MAESTRAS DE LA GASTRONOMÍA SANTANDEREANA"

Como parte del interés colectivo de los estudiantes del programa profesional en Gastronomía y Alta Cocina por aquellas cuestiones que atañen al amplio mundo de los bienes de interés cultural-BIC y en particular aquellos que hacen parte del acervo cultural gastronómico de Santander, nace la idea, dentro de los intereses del semillero de investigación del programa académico en mención, por buscar las fuentes de conocimiento que actualmente portan el saber culinario del departamento.

Fue de manera oportuna que la organización Obusinga se acercó a nosotros, los estudiantes de gastronomía, para que hiciéramos parte de un proceso que pretendía desarrollar un proceso de salvaguardia del conocimiento de las portadoras de saberes ancestrales gastronómicos de Santander.

Al establecer un canal de diálogo abierto con los miembros de Obusinga se pudieron consensuar y concertar ciertas cuestiones respecto a las modalidades de intervención con las distintas comunidades con las que se pretendía abordar el proceso de salvaguardia. Se tuvo así que los municipios de Bolívar, Vélez, San Vicente de Chucurí, Barrancabermeja y Puerto Wilches fueron los seleccionados para este primer episodio de lo que se esperan sea una entrega por cada municipio de Santander. De igual manera, al ser Obusinga quien, como parte de un equipo transdisciplinar (ya que contamos con la participación de estudiantes de gastronomía, profesionales de la medicina y otros desde las ciencias sociales) contaba con un presupuesto para hacer investigaciones "in situ" fue esta organización la encargada de desarrollar un proceso de selección de las Maestras.

Toda esta etapa del proceso fue documentada y analizada en diversos textos no editados que hacen parte del fondo documental acumulado de Obusinga, los cuales fueron puestos a disposición de los estudiantes pero su divulgación es restringida, por lo tanto, se citan solo ciertos apartes de los mismos. Respecto al proceso de selección, se puede entender la política y filosofía del mismo a través de la siguiente cita:

“La primera fase del proyecto “Maestras de la gastronomía tradicional”, es la selección de las participantes. Se trata de identificar las cocineras tradicionales que officarán como maestras culinarias del proceso formativo y, a través de ellas, convocar e incorporar a los discípulos locales (jóvenes apasionados por la cocina). El propósito del proceso radica en favorecer la transmisión del saber gastronómico tradicional por medio de la identificación de las personas portadoras de la cultura alimentaria tradicional y de jóvenes de las mismas localidades que se vayan formando en las bases de la gastronomía tradicional.” De igual manera, se hace énfasis en lo crucial que es el proceso de escrutinio, ante lo cual se señala que *“Desde un principio se tuvo previsto que las maestras fueran elegidas por su conocimiento empírico de la cocina tradicional de sus municipios e identificadas por la trayectoria local reconocida por los lugareños. Por estos motivos la realización del proceso de identificación de las maestras culinarias se pensó por medio de una exploración etnográfica recurriendo al prestigio y reconocimiento que tengan por parte de la población.”* Finalmente, dentro

de las conclusiones se menciona que “Definitivamente, centrar el proceso de selección de las maestras de la gastronomía tradicional en la legitimidad de quienes las postulan fue un acierto.” Agregando como justificación de su acierto que: “[...] si consideramos que el patrimonio cultural gastronómico le pertenece al conjunto de la comunidad y no solo a quién cocina, definitivamente, dicho patrimonio procede de la relación entre quien prepara y quien consume, entre cocinero y comensal [...] De esta manera, el patrimonio gastronómico es producto de una estética construida entre el cocinero o cocinera y sus comensales, entre el artista y su público.”

Una vez tuvimos claro esto, el proceso de inserción se dio de manera paulatina y sistemática, recurriendo primero al acompañamiento de un historiador docente del programa y luego a la selección de los estudiantes que desde el grupo haríamos las visitas a cada uno de los municipios seleccionados.

En este proyecto de identificación, rescate y reconocimiento de las “Maestras de la Cocina Tradicional” en Santander se busca la salvaguardia y el posicionamiento del trabajo de estas mujeres como hito gastronómico de Santander. Si bien el proyecto “Maestras de la Cocina Tradicional”, en su primera fase, se desarrolló en los municipios de Bolívar, Vélez, San Vicente de Chucurí, Barrancabermeja y Puerto Wilches, fue principalmente en el primero en mención donde tuvimos la gran oportunidad de conocer y compartir con las señoras (Y de aquí en adelante se nombrarán a ellas y las demás portadoras de saber gastronómico como Maestras) Sara María Chacón y Transito Vargas, hijas de este maravilloso pueblo rodeado de montañas y de personas tradicionalmente amables.

Dentro de este proceso se pretendió entrar a la

intimidad de sus cocinas y de sus secretos culinarios que han sido transmitidos desde el pasado, de generación en generación, por vía oral y por el proceso de enseñanza dentro de las labores domésticas cotidianas; sin embargo, como las mismas Maestras dicen: “las chinas de hoy en día, solo piensan en salir del pueblo y que las mantengan”. En este punto entramos nosotros como estudiantes del programa profesional en Gastronomía y Alta Cocina para manifestarles a ellas nuestro interés por esta loable y en ocasiones desconocida labor.

La metodología empleada para abordar este proyecto fue heredada de las clases dentro del programa académico de Gastronomía y Alta Cocina que nos forman a los estudiantes en reconocimiento y salvaguardia del patrimonio cultural gastronómico. En ese sentido, de la cátedra de Cultura Material e Inmaterial tomamos las nociones pertinentes a *patrimonio, bienes de interés cultural-BIC y salvaguardia*, todos ellos, derivados de la normatividad nacional en sincronía con los postulados rectores de la UNESCO; por su parte, de la cátedra de Antropología Cultural tomamos las pautas enseñadas sobre método etnográfico en las que se expone en detalle los requerimientos para hacer una intervención desde las pautas de la observación participante, llevando constante registro del proceso y procurando generar en las Maestras una sensación de confianza y confortabilidad para que, no solo ejecuten con gran destreza sus preparaciones, sino que nos enriquezcan con aquellos detalles culinarios y anécdotas de vida que son la esencia de la cocina tradicional.

Así que, como resultado del proceso de acompañamiento y observación, y en palabras de las Maestras de la cocina tradicional de Santander

“vengan, nos tomamos un cafecito y charlamos”.

En esta ocasión las que tienen que hablar son las Maestras, nosotros nos limitamos a observar, escuchándolas y tomando nota de lo que más podamos. EN el municipio de Bolívar, la señora Transito nos sorprende con una mazamorra de maíz oriunda de Bolívar y preparada tal cual como se lo enseñara su señora madre, con productos autóctonos de la región; igualmente la señora Sara María prepara un sancocho de Bolívar que le fue enseñado, desde que era pequeña, por su señora madre.

Lo que se puede destacar es que estas dos Maestras tienen formas muy distintas de cocinar, por ejemplo doña Tránsito nos comenta que ella lo primero que hace es poner a hervir agua para que sea más rápido la preparación, se puede ver que ella siempre está pensando en el tiempo ya que tiene otros oficios en su casa como lo es el cuidado de sus nietos y los que hacer del hogar; mientras que Sara María lo primero que hace es alistar su materia prima (lo que en culinaria se conoce como “mise en place”, pero ella dice no conocer ese término), ella lo primero que hace es un guiso en el cual todos los productos que le componen son cortados en la mano y manifiesta ella que la tablan es necesaria, inmediatamente agrega mantequilla y el guiso a una olla previamente puesta en el fogón, donde lo sofríe. La cocina se inunda de aromas muy fuertes y fáciles de reconocer como el del ajo, la cebolla, la rama de apio y la zanahoria, después agrega el agua con la carne (en este caso costillas de res), con un poco de sal.

Es pertinente aclarar que estas Maestras manifiestan que no suelen ausentarse por mucho tiempo del municipio, lo cual evidencia la importancia de conocerle con el fin de averiguar que de este conocimiento gastronómico puede ser netamente

producto de las vicisitudes geográficas y culturales de Bolívar y sus veredas aledañas. Ya habiendo aclarado esto, la Maestra Sara María hace un atado con el tallo de las guacas, cilantro, rama de apio y perejil, luego lo amarra con una rama de cebolla larga. Llama la atención ya que esta técnica se conoce como “buquet garni” y al preguntarle el porqué de ese atado ella nos dice: “mi mamá siempre lo hacía para dar sabor a la preparación”, seguido a esto pone una tapa y se sienta a tomarse un “tintico” (qué es un café-negro servido en un pocillo pequeño); mientras tanto la señora Transito pone en su olla el agua que ya previamente tenía aparte hirviendo y empieza a agregarla poco a poco, dice ella, para poder medir la cantidad. En la olla donde ella va a preparar su mazamorra pone la carne picada en trozos pequeños con ajo y cebolla larga sin agregarle más, aparte, ella trae de su casa el maíz y nos explica el proceso que hizo para pelarlo.

Los artefactos de madera son indispensables para estas Maestras de la cocina. Para ellas no hay mejor cucharona que una de palo, ésta puede ser de guayabo, naranjo o de limón; actualmente en las cocinas están prohibidos los utensilios de madera o palo ya que estos permiten la proliferación de hongos y bacterias debido a su humedad que fácilmente pueden ser transmitido a los comensales causando irritaciones estomacales y algún tipo de daño gástrico, sin embargo, este tabú en las cocinas tradicionales no se tiene presente, pues el uso de utensilios de madera es ancestral y tradicional, constituyéndose así como parte del acervo cultural gastronómico de la región. Durante la preparación las Maestras manejan una higiene óptima. Al probar (los alimentos en proceso de cocción) ellas lavan su cuchara, igualmente a la hora de manipular los productos manejan un lavado previo y durante la preparación.

Después de escuchar diversas anécdotas sobre la vida de estas dos Maestras llega el momento de dar los toques finales de sus platos, a saber: doña Tránsito al agregar su maíz no permite que nadie más “le meta la mano” (como ella exclama), ya que la pueden “cortar”; en ese momento la cocina era una sinfonía compuesta por innumerables aromas que hacen la composición perfecta. Sirve a la mesa con cilantro recién picado, mientras doña Sara María hace un picado de cebolla larga, cilantro y perejil y lo coloca en la mitad de la mesa. El sancocho estaba en su punto: se podía identificar cada producto que tenía ya que ella empezó a cocinar los productos más duros hasta los más blanditos sin deshacerlos. Es necesario señalar que ese toque al momento de agregarle el “picado de yerbas y verduras” ya mencionado le confiere un gusto especial a este plato donde el aroma y el sabor se fortalecen llegando a todos los sentidos presentes a la hora de comer.

Para la siguiente visita se realizaron dos preparaciones, la primera fue un piquete de carne de res realizado por la Maestra Tránsito que es un plato oriundo de Bolívar y la segunda preparación fue un tamal por parte de la Maestra Sara María que nos comentaba que era el único tamal que se podría ver preparado de esa forma debido a que era una receta exclusivamente de la familia Chacón. Antes de empezar con el segundo taller la Sra. Sara María prepara un “tinto” al estilo de su “señora madre” que consistía en preparar un “melao” a base de panela para posteriormente agregárselo al agua hirviendo con el que se iba a realizar el “tinto”. Después de haber compartido el “tinto” nos disponemos a realizar la primera preparación del piquete de carne de res con la Sra. Tránsito quien previamente había solicitado los siguientes productos de la región: Papa, yuca, chonque, malanga, guatilla verde, bore amarillo, pierna de res y apio; Lo primero que se hace, es cocinar

la carne, en estufa a gas por aproximadamente 30 min, aparte, se corta cierta variedad de tubérculos mencionados anteriormente y se cocinan al vapor. Según lo dicho por una de nuestras maestras es que algunos de los productos usados en esta preparación son de esta región y que son un poco difíciles de encontrar además nos comentó que antiguamente este era uno de los platillos que se les llevaba a los jornaleros. Mientras la Sra. Tránsito conversaba con sus aprendices sobre la historia de su preparación, la Sra. Sara María estaba con su discípulo realizando el “mise en place” de los productos para sus tamales, que eran: Alverja, zanahoria, cebolla larga, cebolla cabezona, tocino de cerdo, costilla, gallina, arroz y hojas de plátano; para esta segunda preparación Iniciamos cortando la zanahoria y lavamos la alverja, cortamos los dos tipos de cebollas y salteamos con un poco de grasa de cerdo (tocino o panceta) vamos mezclando y dejamos que se cocine por aproximadamente 8 min. Después de esto se le agregan dos tazas de agua y una de arroz (esto va dependiendo de la cantidad de arroz a utilizar). Se deja cocinar el arroz junto con las verduras. Después de esto retiramos del fuego y agregamos cantidades de aproximadamente 150 a 250 gramos de esta preparación sobre hojas de plátano limpias y envolvemos, luego llevamos los tamales a cocinar a vapor por 30 a 40 min.

En la primera visita realizada en la ciudad de Barrancabermeja compartimos momentos de integración y escuchamos las anécdotas de la niñez de las señoras Claribel Simanca (conocida como “Bolliri”) y Rosalía Reyes, después de esta integración las Maestras se dedicaron a enseñarles las técnicas a sus aprendices con el fin de que ellos en un futuro puedan seguir con el legado; de igual manera las personas que hacíamos el papel de observadores aprendimos algunos trucos esenciales a la hora de elaborar un plato, de igual

manera aprendimos sobre los tipos de peces.

El día 12 de agosto se realizó la siguiente visita la cual denominamos como “jornada de innovación y tradición” debido a los platos presentados por las dos maestras, en esta ocasión la Sra. Rosalía nos presentó un plato innovador, una deliciosa picada de pescado, un plato poco común debido a que su mamá fue la que lo invento para presentarlo en el festival del pescado. La picada consistía de trozos de (doncella, blanquillo, boca chico, cachama) los cuales se cubrían con una capa de harina y finas hierbas, lo que le resaltaba el sabor, por otra parte la señora Claribel (Bollirri) nos mostró la tradicional forma de hacer bollos de coco y el auténtico bollo limpio, se combinaron las dos preparaciones dando como resultado un espectacular plato lleno de innovación y tradición.

En el siguiente encuentro el turno fue para los aprendices quienes eligieron dos platos típicos de la región y de la ribera del río Magdalena, en el caso de la Sra. Claribel, sus aprendices preparó una carne molida cocinada en guiso criollo, arroz y una ensalada de papa y huevo; en el caso de la Sra. Rosalía sus aprendices optaron por un plato más tradicional, viuda de pescado cocinada con hoja de bijao, como acompañamiento yuca y plátano extraídas de las orillas del río. Al finalizar la degustación se socializó con las cocineras, las cuales quedaron totalmente satisfechas por la labor que habían realizado sus aprendices.

Esta ha sido una experiencia única donde aprendimos sobre cocina tradicional y autóctona santandereana a través de las preparaciones y las anécdotas de las Maestras. Podemos mejorar aspectos referentes a la manipulación de los alimentos pero a la preparación como tal sería *impensable* (!!) agregarle o quitarle algo; de esta manera, depende de los gastrónomos y entusiastas de la cocina que estas preparaciones perduren y trasciendan como platos

típicos-tradicionales de Santander.

Citar este artículo como: Acebedo, M., et al. (2017). “Rescatando los productos y la sazón de nuestros pueblos: crónica del acompañamiento a las ‘maestras de la gastronomía santandereana’”. En: Revista La Tercera Orilla (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

GANADORES CONCURSO INSTITUCIONAL DE CUENTO CORTO *LA U ES TU CUENTO* :

GALLINAZOS DE DIEGO FERNANDO MENESES BALLESTEROS

LA PERFECTA MARIANA DE BEATRIZ EUGENIA CAMACHO DE LONDOÑO

GANADORES CONCURSO INSTITUCIONAL DE CUENTO CORTO *LA U ES TU CUENTO*

El Concurso Institucional de Cuento Corto *La U es tu Cuento*, es un espacio para que los miembros de la Universidad Autónoma de Bucaramanga desarrollen sus habilidades creativas e intelectuales de manera lúdica, a través de la creación de un cuento inédito de su autoría. Además busca fomentar el hábito de la lectura y escritura en los jóvenes universitarios. Como se trata de una propuesta de los estudiantes de pregrado universitario, representados por el Consejo Superior Estudiantil busca reconocer los valores artísticos y culturales de los estudiantes.

En su primera versión, la premiación se llevó a cabo en el marco de la Feria del Libro U Libro 2017 el sábado 2 de septiembre. Como parte de la premiación y como reconocimiento a los estudiantes, la revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes, **LA TERCERA ORILLA** reproduce a continuación los cuentos ganadores en las dos categorías:

Categoría 1: Estudiantes de pregrado de la UNAB de primero a quinto semestre. Ganador: Diego Fernando Meneses Ballesteros con su cuento **Gallinazos**.

Categoría 2: Estudiantes de pregrado de la UNAB de sexto semestre en adelante. Ganadora: Beatriz Eugenia Camacho de Londoño con su cuento **La perfecta Mariana**.

GALLINAZOS

DIEGO FERNANDO MENESES BALLESTEROS
Correo electrónico: dmenezes250@unab.edu.co

El jabón se resbaló de sus manos y por la profusa emisión de agua cálida de la regadera la espuma no se hizo esperar: cientos de burbujas empezaron a gravitar plácidamente hacia el cielo reflejando cada una imágenes del cuerpo de Santiago. El muchacho se reconoció en una pompa que flotaba frente a su rostro y se dejó llevar por ella: había un brillo lila en el contorno de la esfera y relámpagos de arcoíris sobre una superficie que parecía girar, expandirse y elevarse. Un juego de sucesiva clara luz y densa sombra se mezcló rudamente con el vapor que ascendía, cuando de repente ¡Pop! Santiago estalló. En la caída su cabeza se estrelló contra la pared y luego con un golpe seco dio con su cuerpo en el piso. Un hilo de sangre se mezcló rápidamente con el agua caliente y con la espuma, y su vida empezó a correr hacia el desagadero.

Pasaron varios minutos, los suficientes para que Mercedes, su madre, empezara a preocuparse por tanta agua desperdiciada. Primero gritó que qué pasaba con el agua, luego que cerrara la llave y luego ató cabos: Santiago estaba en plena adolescencia. Temió lo peor. Subió de inmediato y tocó la puerta indignada, “¡Santiago ábrame la puerta inmediatamente! ¡Santiago!”. Pero nadie abría, y el grifo permanecía en fuga. Un fuego la invadió, un sudor grueso empezó a descender por su rostro y todo su cuerpo empalideció. Como pudo arrojó la puerta al suelo y las burbujas se agitaron con el ventarrón. Al entrar, observó el cuerpo de Santiago tendido sobre el azulejo y todo cubierto de espuma. Sintió un hielo agudo atravesar su espinazo y se desmayó. Su cabeza golpeó el lavamanos, golpeó la pared,

golpeó el suelo, y un hilo de sangre azulada, gruesa, lentamente empezó a deslizarse y a ramificarse buscando, también ésta, aquél oscuro e infecto agujero.

Juana, la vecina, escuchó el grito que Mercedes arrojó cuando vio a Santiago muerto. Pero no pensó. No quiso. Sin embargo, tanto y tan profundo silencio la sorprendió al cabo de un rato. Dejó la cuchara de la sopa en la olla, elevó los ojos al techo como indagando, se secó las manos en el faldón y salió hacia la casa vecina.

-¡Señora Mercedes!

Silencio.

-¡Señora Mercedes!

De nuevo, nadie contestó. Solo el correr del agua y la sangre hacia esa boca que succionaba saboreando lentamente su alimento.

-¡Santiago! Exclamó desesperada.

Tomó un segundo, tres. Mientras estaba sola frente a la puerta, un viento suave acarició con calma su rostro, le desplegó el faldón. Ella se sintió tranquila. Ese silencio y esa profunda soledad le hicieron bien, y volvió a su casa cuando recordó que no le había bajado al fogón de la sopa.

Mientras tanto, en el interior de la casa de los Medina el agua continuaba su purificación. La sangre diluida se escapaba por entre las rendijas del caño. Por un buen instante de tiempo solo existió el sonido del agua cayendo mientras las miradas de Santiago y su madre, impotentes, se cerraban de a poco, húmedas, lubricadas. Santiago,

un instante antes de morir, maldijo aquél jabón y sus burbujas –lo más parecido que conoció jamás a una mujer; Mercedes, en el mismo instante, observó a su hijo y lo amó por última vez: total, era su único hijo y agradeció –se sorprendió de hacerlo- a la vida poder haberlo visto convertido en hombre.

Cuál habrá sido el destino de esa sangre recorriendo los ignotos y putrefactos caminos del desagadero lo desconozco. Así son ciertas cosas que permanecen en el misterio. En cuanto a las burbujas, una vez subió el calor de la tarde dejaron de elevarse para finalmente desaparecer por completo. Cuando cayó la noche, el agua se acabó de tan cansada y fría que estaba y no volvió a correr jamás.

Un mes después, la señora Juana no soportó más los gallinazos en el techo de la casa de doña Mercedes (no se sorprendió de no haberla visto más después de aquel alarido: al fin y al cabo no se caían bien, pero conservaban ese último, íntimo e infalible recurso de solidaridad femenina. La verdad, lo único que las unía eran sus maridos que habían trabajado en el mismo aserradero, pero Eugenio había fallecido tres años antes con una astilla clavada directo en la aorta y Alfredo había desaparecido. Días después lo encontraron río abajo, flotando entre unas piedras moradas. Pero nadie se quiere acordar ya de esas tristezas).

Un olor excesivo a caño le fastidió el olfato en el preciso instante en el que se acercaba a la olla para olfatear esas verduras al calor. Rota, pues, esa paz de la cocina, se decidió de forma inquebrantable a ir a la casa vecina y

averiguar lo que estaba pasando, si es que no se estaban dando cuenta de semejante escena de porquería, que qué era esto, por el amor de Dios.

Y una vez más estaba frente a la pueta y llamó.

Pero recordó que Santiago se acercaba en ese mismo momento (recién llegaba de clases). Ambos habían quedado paralizados y no se atrevían a mirarse a los ojos. El muchacho, nervioso, como pudo abrió la puerta. Su madre salió a su encuentro, pero se sorprendió de ver a Juana en ese mismo instante. Algo incómoda la invitó a seguir, mientras el muchacho subía a su habitación, ya sin paz.

Resonó de nuevo en su cabeza aquel último grito de Mercedes y recordó todo aquel tiempo perdido entre ansias asfixiantes y desvelos lunares, y entendió que esa puerta cerrada, ese silencio y ese viento que acariciaba sus cabellos y revelaba sus facciones marchitas, eran el final de sus sueños de amor y hombre.

Bajó su cabeza resignada y regresó a la olla de la sopa que estaba esperándola, como todos los días, para recibir esas lágrimas que hacían la sazón un poco más sabrosa. “De todas formas”, suspiró, “los gallinazos también deben cumplir su misión, como los recuerdos”.

FIN

LA PERFECTA MARIANA

BEATRIZ EUGENIA CAMACHO DE LONDOÑO
Correo electrónico: bcamacho@unab.edu.co

-A las seis te recojo y no me hagas esperar –le dice mirándolo. Baja la cabeza asintiendo y sale del auto. Con dos dedos le envía un beso asomándose por la ventanilla. Camina apoyado con el bastón hasta la puerta del edificio. El celador de turno lo saluda con una inclinación de cabeza y lo hace seguir. Mariana no arranca el auto hasta que lo ve entrar. Conrado toma el ascensor y en el quinto piso se baja, llega a su oficina y llama por citófono a Purita, su secretaria. Ella entra con un cartapacio de papeles y los deposita a un lado del escritorio.

– ¿Hasta qué horas trabajaste ayer?
–le pregunta Conrado.

–A las nueve terminé de pasar en limpio todas las demandas del edificio “Country Sur”. Revísalas y me dices si tengo algún error... Anoche me quedé esperando tu llamada –le responde.

–No pude, tú entiendes.

Desde hace más de quince años la rutina es la misma. Se despierta a las seis de la mañana con el olor del cafecito puesto encima de su mesa de noche, al lado del diario. Lo toma y lee rápido los titulares. Observa encima de la silla de enfrente, la camisa blanca impecablemente planchada, el vestido azul de rayas colgado en una percha, el cinturón, la corbata, las medias, los interiores y los zapatos brillantes; lo necesario sin faltarle nada, para vestirse con elegancia después de tomar una ducha caliente; todo está a la mano para que no se moleste en buscar qué ponerse. Además, es inútil que quiera cambiar algo, aunque sea la corbata. Ya sabe a qué atenerse si lo hace. En el baño, los utensilios para la afeitada

los encuentra en perfecto orden: la brocha de pelo de camello, el jabón fino, la navaja, la toalla caliente y la loción. Finalizado su arreglo personal, baja las escaleras con el periódico. En el comedor lo espera un delicioso desayuno. Lo consume con rapidez mientras lee. Mariana hace la gimnasia con su instructor junto a la piscina. Al ver llegar a Conrado, da por terminada su clase, se pone una sudadera y abre la puerta del comedor. Saluda a su esposo, revisa su atuendo y le dice que está lista para llevarlo a la oficina. Tiene el tiempo justo para el viaje de ida y regreso sin alterar sus demás actividades. Un problema en la pierna derecha de Conrado, le impide manejar, después de un aparatoso accidente que sufrió hace quince años, en los que faltó poco para que perdiera la vida. Siempre está supeditado a que Mariana lo transporte al trabajo y por la tarde, lo retorne a casa. Ella se opone rotundamente a conseguirle un conductor; le repite continuamente que es su obligación cuidarlo y con el mayor gusto lo puede llevar y traer las veces que sea preciso y a donde necesite desplazarse. Conrado no le responde nada.

De lunes a viernes no varía el reglamento ni los horarios de la casa. Se asemeja más a una guarnición militar que a un hogar. En las tardes al regresar de la oficina invariablemente se prende el televisor, se ven las noticias y nada más porque a Mariana no le agrada ningún programa. Dice que es perder el tiempo y que la gente debe acostarse temprano. Conrado adora leer pero puede hacerlo solamente durante una hora porque a Mariana le molesta la luz para dormir.

En los últimos tres años, en varias ocasiones ha intentado salir solo de la casa. Puede hacerlo con el bastón sin problema alguno, pero ella se lo impide cariñosamente acompañándolo así fuera a comprar unos cigarrillos. Le permite que se fume dos, entonces Conrado debe salir al patio, fumárselos y volver a entrar rápido porque Mariana lo llama diciéndole por qué tanta demora.

Desde hace mucho tiempo las noches para Conrado se han vuelto insoportables. No puede voltearse en la cama porque despierta a Mariana; si se levanta, de inmediato lo percibe y comienza el interrogatorio de por qué está desvelado. Hacen el amor los sábados a las ocho y media, cada quince días, ni antes ni después. Es el momento más detestado por Conrado. Él nunca lo hace bien. Ella siempre tiene reproches y por más que se esfuerza, no sabe cómo complacerla.

Una noche, sentado en la sala leyendo el periódico, en pantuflas, a la espera de que esté lista la cena, observa que Mariana tarda mucho en el teléfono. Habla con una amiga que vive en el exterior y no puede interrumpirla por ser muy difícil la comunicación.

Conrado aprovecha para decirle por señas que va a comprar cigarrillos a la tienda de la esquina porque se le han terminado. Ella lo mira y como ve que no tiene zapatos, le dice que sí, que vaya en pantuflas porque es cerca, pero que no se tarde porque ya va a servir.

Han pasado ocho años y nada se sabe de Conrado. No volvió a la oficina. Purita tampoco. Mariana continúa indagando sobre su paradero.

FIN

ELLAS Y LAS PABRAS # 1

SAMUEL CASTAÑEDA JAIMES
Correo electrónico: diostoievski@gmail.com

Desde niño Sergio sostuvo una relación estrecha con las mujeres, ellas lo formaron: sus primeros pasos, sus primeras palabras, los dio y las dijo en su compañía. Ellas le enseñaron todas aquellas cosas fundamentales que con el paso del tiempo y de la vida, les damos o les quitamos importancia. De su abuela materna sacó el carácter y la arrogancia suficiente para afrontar la vida. Su madre le heredó un amor y una fe indecible en los seres humanos, fe que como todo en la vida se iba desgastando. De su única tía entendió la soledad y aprendió que ésta a veces consolaba y mostraba caminos.

La adolescencia le enseñó que el amor para algunas mujeres y por extensión los hombres, sólo representaba una buena compañía, oídos dispuestos y uno que otro goce corporal, qué lo demás adolecía de sentido. Y para otras lo era todo.

Sergio creció rodeado de problemas relacionados con el dinero y la falta de afecto aunque fue educado por mujeres, esas mujeres nunca le expresaron su cariño de manera directa. Aprendió que el amor filial era algo extraño, una fuerza que imposibilitaba el desarrollo integral de los individuos. De qué servía estar dispuesto a dar la vida por una persona, si se era incapaz de decirle a esa misma persona que la queríamos y que era importante para nuestras vidas –pensaba-. Siempre quiso cortar aquel vínculo filial que no lo dejaba desarrollarse plenamente y darle rienda suelta a su hedonismo congénito.

El tiempo siguió su inevitable curso y él se volvió un ser ensimismado, apático. Se sumergió en la lectura, poetas,

novelistas y dramaturgos le dejaron su pasión por el lenguaje, aunque entendía que este en ocasiones se quedaba corto en su tarea, es decir en relatar fielmente aquello que los seres humanos sentimos en los momentos cruciales de la vida. Pasión que más tarde lo instó a escribir, lo hacía cuando tenía algo nuevo que transmitirle al papel no le importaba que sus seres cercanos no lo entendieran, siempre tendría una hoja en blanco para decirle a ella lo mucho que significaban ellos. Cuando escribía siempre tenía en su cabeza la sentencia de Voltaire: *Los hombres se sirven de las palabras para ocultar sus pensamientos y de los pensamientos para justificar sus injusticias*. Preguntándose, si al final todo lo que condensaba en sus escritos no era más que una mezcla de mentiras estructuradas para ocultar no sus pensamientos o injusticias, sino su propia vida, su caótico mundo interior. No encontró respuesta.

A los veinte años llegó la universidad. Con ella vinieron las mujeres, sus primeros besos, sus primeras alegrías, sus primeros sufrimientos y al irse, le dejaron una melancolía ósea que nunca lo abandonó. Terminaron de formarlo, le mostraron lo gárrulo de las frases de amor, lo intangible de la pasión, lo difícil del olvido, lo insoportable de la ausencia. Aun así su vida continuó girando en torno a ellas. A temprana edad supo que las mujeres y sólo ellas, podían mantener y despertar la esperanza sin la menor justificación sin el mayor motivo e invitarlo a un mundo, en el que de no ser por ellas hace tiempo hubiese claudicado. Dedicó su vida y su talento a desentrañar el secreto del eterno

femenino. Al chocar contra la mujer de su vida, ésta lo dejó herido de gravedad y ya no tuvo fuerzas para reponerse, todo lo querido había perdido su fundamento. Decidió abandonar por completo su búsqueda, dedicándose a escribir para alivianarse el espíritu, para buscar la salida al laberinto en el que se había convertido su existencia. Fue entonces cuando se le ocurrió que la Mujer era la mayor de las palabras. La idea le alegró, aunque no descubría nada con ella, sabía que con dicha imagen se acercaba un poco a la verdad del eterno femenino.

Los días pasaron con monotonía pasmosa, en el cerebro de Sergio seguía dando vueltas la relación entre las mujeres y las palabras. En una tarde de un noviembre caluroso se acordó de las mujeres que había querido e intentó sintetizarlas en palabras, tomó un papel en sus manos y escribió: Laura o la mujer que piensa en sí. Pilar o la mujer que ríe. Gisela o la mujer que sufre. Paula o la mujer que goza. Diana o la mujer que ansía. Fernanda o la mujer que engaña. Luz o el poder de la mirada. Tembló al darse cuenta del círculo vicioso en el que había caído y de lo irónico que se portaba la vida con él. Se había alejado de las mujeres para terminar pasando sus tardes escribiendo acerca de ellas...

FIN

Citar este texto como: Castañeda, S. (2017). "Cuento: Ellas y las palabras #1". En: Revista La Tercera Orilla (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

REPORTAJE GRÁFICO REALIZADO EN EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y
CIRCULACIÓN DE CONTENIDOS DIGITALES "RELATOS DEL PATRIMONIO EN
CLAVE DIGITAL 2017"

LA PALABRA EN EL ROSTRO - LA CARA DE LA JERGA SANTANDEREANA

Coordinado por Frank Rodríguez y Carlos Mosquera

REPORTAJE GRÁFICO REALIZADO EN EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y CIRCULACIÓN DE CONTENIDOS DIGITALES "RELATOS DEL PATRIMONIO EN CLAVE DIGITAL 2017" LA PALABRA EN EL ROSTRO - LA CARA DE LA JERGA SANTANDEREANA

En el marco del proyecto de investigación creación “Escenarios de Narración Transmedia para la Documentación y Visibilidad del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Bucaramanga”, inscrito en la Dirección de Investigaciones de la UNAB y con el apoyo de la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura, se desarrolló el taller “Relatos del Patrimonio en Clave Digital” que reunió a 30 creadores de contenidos de la ciudad.

Tres ejes transversales desarrollan esta propuesta: el análisis del patrimonio, la producción digital y la colaboratividad.

Las manifestaciones que encierran el patrimonio cultural se relacionan con la memoria, la identidad, el patrimonio, el territorio, la espiritualidad, los imaginarios, e incluso con la etnicidad. Si ampliamos la mirada a todas estas formas de entender el patrimonio estableceremos nuevas rutas para la producción de contenidos. Se presentan nuevos recursos a los comunicadores para que construyan análisis diferentes a su cotidianidad cultural.

Esta propuesta pretende innovar alrededor de la construcción de los contenidos digitales. La comunicación digital ha marcado paradigmas en la historia de la comunicación desde varias perspectivas: la convergencia, nuevas formas de construcción de contenidos, audiencias globales, selectivas y participativas, circulación instantánea, cambios en el rol del comunicador, entre otras. Lo cierto es que con el Internet estamos inmersos en un medio lleno de posibilidades compuesto por plataformas que permiten no solo acceder a la información, sino también que posibilitan la creación, circulación y difusión de contenidos por parte de los usuarios. Todo un acto de interacción permanente entre individuos, a través de datos que facilitan y agilizan el intercambio de conocimiento y la circulación de información.

Internet permite un acercamiento entre culturas generando el reconocimiento de las diferencias y apropiaciones con respecto al otro. Un ejercicio que da cuenta de lo dinámicos que son los conceptos que rodean al término cultura. Lo local hoy tiene la posibilidad de ser narrado en lo global y para ello es necesario saber de dónde venimos, cómo nos ven y cómo queremos que nos vean.

Tanto el análisis de lo cultural desde diversas perspectivas como la construcción de piezas digitales se deben sustentar desde el trabajo colaborativo. En lo conceptual será necesario reconstruir la memoria colectiva, explorar los imaginarios, establecer cómo se fundamentan las identidades, y todo esto se construye a través de la colectividad, de lo colaborativo, desde el saber local. Por otro lado, las nuevas dinámicas que propone la producción de contenidos convergentes exigen que la producción digital se construya a partir de la diversidad de relatos y formatos. Hoy el comunicador digital debe integrar diferentes conocimientos en la producción: radial, textual, gráfica, fotográfica, audiovisual, etc. Por ello el trabajo colaborativo, incluso a la distancia, se impone como un recurso necesario para establecer contenidos digitales.

Un espacio donde comunicadores con experticias de diferente índole se unen para construir de manera colectiva relatos culturales que den cuenta de la riqueza cultural de los territorios.

Frank Rodríguez

*Profesor e investigador del Programa de Artes Audiovisuales
Universidad Autónoma de Bucaramanga
Correo electrónico: frodriguez757@unab.edu.co*

Carlos Mosquera

*Asesor de la Dirección de Comunicaciones
Ministerio de Cultura de Colombia
Correo electrónico: cmosquera@mincultura.gov.co*

La Palabra en el Rostro - La Cara de la Jerga Santandereana

Reportaje gráfico

¡Pille esto!

Nosotros somos bien arrechos, convertimos las palabras en imágenes. En esta serie de fotografías están personas como usted y como yo, con tesón y orgullosas de su tradición e historia. Le pedimos a cada uno que dijera una expresión santandereana, y queremos que usted vea cómo unas palabras se pintan en las caras y los gestos de estos manes.



Mercedes Montoya comenzó a trabajar desde bien peladita vendiendo frutas. Después, cuando se casó hace treinta años, se metió con las verduras. Ella prefiere trabajar con las verduras porque aguantan más y no son tan delicadas ni se dañan tan rápido como las frutas. Pa' darle pinta al negocio saca lo más regular y que la gente se lo lleve. Cuando va a paseos al río y un invitado no va, ella dice: **“mucha boleta mano, uste' nos quedó bien mal”**.



Fotografía: Jhonnatan Ramírez
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017



Flor María González

vende hierbas desde el 2011 en la Plaza de Mercado Central. Ha sido muy relaja'ó trabajar allá porque no hay tanta discordia, y cuando no tiene algo que un cliente le pida, le dice a alguna 'veci' o entre todos se ayuda. Cuando alguien no le hace caso y mete la pata, ella dice:

“chupe pa' que aprenda”, pa' que deje la joda y haga lo que tiene que hacer.

Fotografía: Lida Fernanda Prada
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017

Ángel María Higuera es un campesino que desde hace diez años le lleva sus hierbas a sus comadres y compadres en la Plaza de Mercado Central. Tiene una parcela en Vijagual, y por 20 años ha estado cultivando alrededor de 50 especies de plantas que sirven pa' hacer remedios. Cuando está en la parcela y se le olvida algo dice: **“ústele, no he regado las hierbas esas, ¡mucho pingo!”**.

Fotografía: Lida Fernanda Prada
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017





Fabio Pinzón

es un boyacense viajero que ha vivido en varios departamentos del país, y los únicos que no ha visitado son Arauca y Casanare. Ese man se conoce los diferentes dialectos y jergas habidas y por haber en Colombia. Llegó a Santander hace tres años, en 2014, y trabaja como embolador en el Parque Santander. Una de las frases que más usa es: **“jole mano!”** y siempre que lo dice leva la par levanta su mano derecha tal como lo hace un santandereano autóctono.



Fotografía: Jhonnatan Ramírez
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017



José Alberto Torres es un carnicero que tiene su puestico de venta en el tercer piso de la Plaza de Mercado Central. ‘Chepe’, como le dicen los vecinos, tiene en sus neveras carnes de res, unas de cortes gruesos, otros pedazos más planos, unos de color rosado rojizo y también con pintas blancas. Entre risas cuenta que para él ser santandereano significa: **“ser arrecho, echado pa’ lante”**.



Fotografía: Lida Fernanda Prada
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017



Luis Villabona
vende cucas (galletas),
lenguas con azúcar y panes
típicos de Santander. En su
local improvisado, justo al
fondo del pasillo principal y
entre las dos salidas de
escaleras que dan al puente
que cruza la carrera 15,
saluda a los que pasan por
ahí. Cuando ve a alguien
embolata'o, le dice: “**¡no
sea pingo!**”; pa' que des-
pierte y haga algo.



Fotografía: Lida Fernanda Prada
Crónica: Lucía Gualdrón
Octubre - 2017

GUILLERMO ARRIAGA, EL CAZADOR DE HISTORIAS

Luis José Galvis Díaz

GUILLERMO ARRIAGA, EL CAZADOR DE HISTORIAS



Guillermo Arriaga, Entrevista ULIBRO 2017. Foto: Andrés Serrano

Aunque quisiera pasar inadvertido, esconder los 1.88 metros de su estatura es una tarea difícil para el escritor mexicano Guillermo Arriaga. Aunque por su apariencia puede lucir más como boxeador que como escritor, él no pudo pasar inadvertido en su visita a la Feria del Libro, Ulibro 2017, de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, donde presentó su más reciente novela, “El Salvaje”. Esa misma estatura fue la causante de tantas peleas en su adolescencia, porque los jóvenes más grandes de su barrio lo buscaban para pelear, aunque él fuera mucho menor que ellos. Y aunque lo rompieron a puñetazos con tal dureza que quedó con la pérdida del sentido del olfato, Guillermo aprendió a defenderse para sobrevivir y estas experiencias de su barrio, en Ciudad de México, las contó tanto a la literatura como al cine. Con la mirada y la paciencia del cazador que es, él estuvo relatando historias de su vida que se han entrelazado con sus ficciones.

La T3RA: En tu más reciente novela, “El salvaje”, hay un componente narrativo que es la cacería. Uno de los personajes es Amaruq, un nativo en el río Yukón que persigue a un lobo y, asimismo, en Ciudad de México hay una cacería humana al personaje de Carlos, el hermano de Juan Guillermo el protagonista de la novela. ¿Por qué la pasión por la cacería en tu vida y en tus obras?

GA: Cuando digo que soy cazador, las opiniones son muy divididas. Hay quien me mienta la madre, quien me insulta, quien no entiende, pero no es una afición la cacería. La cacería es un rito y una forma que permite romper en contra de la alienación. Nosotros no sabemos de dónde vienen las cosas, no sabemos de dónde viene la carne que nos comemos, nunca vemos

cómo matan las vacas, nunca vemos cómo se matan las gallinas, simplemente, nos las comemos. A menos que vengamos del campo, no sabemos de dónde viene la tela de nuestros pantalones, no sabemos de dónde vienen nuestras zanahorias. No sabemos cómo funciona un celular o cómo funciona un avión. El cazador sí y, por eso, él puede cerrar un círculo. El cazador entiende cuál es la presa, dónde duerme, cómo son sus huellas, cuando se reproduce, cuando la puede cazar y cuando no. Poco a poco, empieza a sentir que pertenece a la presa, esa es la importancia de la cacería que hace que pertenezcas a este mundo.

Vivimos en un trono de sangre y estamos sentado sobre él. Los vegetarianos dicen que no matan nada y es porque no quieren ver la realidad. Para poder sembrar zanahorias deben arrasar bosques, y así, hay muerte. El algodón que traemos, el petróleo que usamos destruye. Lo único que hace un cazador, en vez de estar pagándoles a otros porque maten, es que él caza su comida. Yo quiero aclarar que yo solo cazo con arco, flecha o cuchillo, no utilizo armas de fuego. Entonces, la dificultad de poder cazar un animal es muy alta. Primero porque debes estar muy cerca y una vez que estás cerca, el movimiento de abrir un arco, es muy aparatoso y hace que el animal se vaya.

Si tú me preguntas qué es una pasión, la palabra pasión significa padecimiento, es algo que se padece y yo desde los tres años quería ser cazador. Cuando era chiquito, me obsesionaron tres cosas: las mujeres me parecían el invento más maravilloso hecho sobre la tierra; cazar, lo que ha ido matizando mi vida; y escribir. Yo pienso como cazador, escribo como cazador, dirijo como cazador y pues no podía dejar de hacerlo en mi nueva novela.

En “El Salvaje”, un muchacho de 14 años que se llama

Juan Guillermo vive en el barrio Unidad Modelo, un barrio de clase media baja y bravo, que es el barrio en el que yo crecí. Le asesinan a su hermano y su familia queda muy triste. Su abuela muere de tristeza, se siente culpable de lo que le pasó, de no haber cuidado a su nieto de 21 años. Ella muere viendo la televisión y los padres mueren en un accidente de carretera. Este muchacho queda completamente solo y debe tomar dos decisiones importantes: cómo sobrevivir y si debe vengarse de los asesinos de su hermano, quienes lo cazaron. Por otra parte, está la historia de un hombre que se llama Amaruq, un indígena inuit que en Canadá se dedica a vender pieles de lobos y va a buscar un lobo en especial. Amaruq significa lobo y su abuelo, quien lo entrenó, le dice que de todos los lobos que va a cazar uno de ellos es su dueño, si no lo caza en esta vida está condenado a cazarlo en sucesivas vidas. Amaruq se lanza a cazar este enorme lobo quien en vez de ir al sur en invierno, se va hacia el norte, en donde el clima es más inclemente. Es un invierno muy crudo y ahí va persiguiendo esa jauría de lobos buscando a este lobo en particular y se mete cada vez más a territorio desconocido. Él no sabe si ya se murió o esta alucinando. Poco a poco, esta historia que parece que no tiene nada que ver con la historia de Juan Guillermo, se va juntando poco a poco, entre los 8000 km que hay entre Yukón y Ciudad de México

La T3RA: Una presencia que hay en esta novela y en otras de tus obras, es la de los caninos. En el caso del lobo en la vida salvaje y en el caso de los perros en la vida doméstica. ¿En qué momento decides que ellos son domésticos y en qué momento decides que ellos atacan?

GA: En “El salvaje”, los animales son muy importantes y, también, el amor que hay hacia ellos. Estamos acostumbrados a que las mascotas sean animales

domesticados, les arrebatamos su “perredad”. A los perros los ponemos suavécitos, les ponemos chalequitos, les ponemos campanitas, no los dejamos ser perros, que me parece una crueldad animal. La otra vez había una señora que le da *reiki* a sus gatos, pobres gatos. Creemos que queremos mucho a nuestras mascotas, pero, realmente le estamos quitando su ser, queremos que se comporten como niños, como *Barbies* y *Kents*. Son juguetes: los vestimos, los disfrazamos, siéntate, párate, ve, trae.

Hay una mascota en esta novela que se llama Colmillo, un perro lobo que al dueño le da miedo porque es un perro que te puede matar. Yo tuve un perro callejero, corriente, feísimo que se llamaba “Coffee” y que tenía ocho años. Donde yo crecí había peleas de perros y una vez aventaron a mi perro con el campeón de peleas para que lo matara. Mi perro no era tan grande y el otro era un pastor alemán que acababa de ganar una pelea. Cuando llegó el pastor alemán a matar a mi perro, mi perro se echó hacia atrás, lo agarró de la garganta y lo mató. Y esto, me sirvió para escribir una película llamada “Amores perros”. A “Coffee” lo empezaron a llevar mis vecinos a pelear y mató una gran cantidad de perros. Era muy salvaje y a veces lo veía y me daba miedo mi propio perro, el que yo amaba con toda mi alma.

Una vez este perro -y esto viene en la novela-, vio a un mecánico que estaba arreglando el coche del vecino, salió corriendo, le brincó, le mordió en el bíceps se dejó caer y se lo arrancó. ¿Sabes lo que es un perro le arranque el bíceps a una persona? Luego, a una señora la arrancó la nalga, literal, la desnalgó. Entonces, así con las mascotas tenemos una relación. Yo adoraba a mi perro y el que tengo ahora también. Es un *Cocker* y no es el más fiero. Pero sí, a veces las mascotas tienen que confrontarte y, entre ellas, mi animal favorito es el

perro. Tanto es mi animal favorito, que nuestro equipo de fútbol de la calle donde vivíamos se llamaba “Canes” y éramos los canes del barrio Unidad Modelo. Y ese amor por los perros se tiene que traducir, y el del lobo, del que se supone es el animal de donde vienen todos los perros. Aunque uno no se explica cómo un chihuahua o un caniche pueden venir del lobo.

La T3RA: ¿Cómo nace esta novela y la obsesión por escribir esta historia?

GA: Escribir “El Salvaje” me llevó cinco años y medio y 14 kilos, porque subí 14 kilos, ya que me dediqué a ella de 14 o 16 horas diarias. Dejé de ir al gimnasio y hacer ejercicio. Parecía como si acabara de parir, y al contrario de las mujeres que tienen un hijo, yo no recuperé la forma.

Yo no tengo mucha idea de lo que voy a escribir. Lo que quiero es poner cosas que me pasaron a mí. Por ejemplo, te voy a decir cosas que pasaron durante mi generación, porque esta novela se lleva a cabo en los años 60, y en México hubo una matanza de estudiantes y el gobierno venía con lo de las Olimpiadas del 68. Empezaron a hacer una cosa que se llama micro represión, eso significa intimidar a cualquier niño o joven que estuviera en la calle. Si yo estaba jugando en la calle y llegaban unas camionetas cerradas, que se llamaban “julias”, con dos policías, nos correteaban con macanas. Yo con apenas 10 años de edad, no me salvaba de las “corretizas” y al que agarraban, le pegaban y le decían: ¿Qué haces en la calle, vago, sedicioso?

Nadie sabía que era ser sedicioso, ni siquiera los policías sabían que era eso. A los más grandes, de 16 para arriba, se los llevaban. Entonces, para que no nos molestaran, empezamos a hacer las cosas en las azoteas.

Allí había desde pelea de perros hasta crianza de conejos y chinchillas. Mucha gente perdió su virginidad en las azoteas. De hecho, hay un personaje que se llama Chelo, que está haciendo sus cositas ahí, en la azotea en la noche y tiene prisa. Al brincar de una azotea a otra, no calcula bien y se va para abajo, seis metros y se salvó porque cayó de rodillas sobre un coche. Los amortiguadores la salvaron de la muerte pero los dos fémures se le salen como a un pollo rostizado. Y a mí no me tocó ver una muchacha que se cayó así, pero sí a un muchacho que cayó igualito como lo describo. Yo sé cómo es que se salen los huesos. Así se pasaba en las azoteas.

Ahora que volví a ir a las azoteas donde crecí, mi hijo me grabó un pequeño documental de las azoteas, y yo decía, ¿cómo me atrevía a saltar esto? Así estábamos de locos, que nos colocábamos vendas y saltábamos calculando, a ver si éramos valientes o no, con los ojos cerrados. Ahora lo digo, estábamos mal de la cabeza, pues, no sé si siga mal de la cabeza (risas).

La novela no está escrita de manera lineal y solamente contando la historia. Trato de insertar varias cosas que puedan ayudar a entender la novela y que me ayudaron a mí, pues, no sabía de qué se trataba. Yo solo tenía una vaga idea. Soy asesor de los aborígenes australianos y ellos me contaban leyendas, y estas leyendas me ayudaban a mirar que seguía. No es que yo tuviera muy claro para donde iba la novela.

La T3RA: Y cuando uno está dentro de este mundo, se percibe que hay momentos muy viscerales y orgánicos que hacen pensar que hay mucha vivencia autobiográfica en la novela. ¿Qué tan autobiográfica es tu novela con respecto a tu vida en el D.F.?

GA: Esta es una novela que está basada en hechos

reales que nunca sucedieron, es vivencial. El otro día fui a presentar la novela en una ciudad de México y levantan la mano y me dicen: Guillermo, lamento que hayas perdido tus padres a tan temprana edad (él replica). Perdona, pero mi papá acaba de cumplir 93 años la semana pasada, mi mamá tiene 88, ¿de que estas hablando? (risas). ¿Entonces, no es autobiográfica? (en nueva réplica) No, mis papás siguen vivos pero los papás del personaje, no.

Entonces, la gente se confunde, de que si es real o no, y así era la idea. Le coloqué en la novela al personaje el nombre de Juan Guillermo para que dijeran que está contando su vida, pero realmente no. Es más vivencial que autobiográfica.

En la novela hay un perro que se llama “Colmillo” que es la cosa más feroz del mundo. Pero, junto a mí creció un perro lobo que vivía al lado de mi casa, era muy “pazguato”. Levantaba la cabeza, te veía y así quedaba, y se volvía a dormir. No hacía nada, era aburridísimo. Pero yo sí tuve a un perro que era loco de carretera, que era el “Coffee”. Le puse la personalidad de mi perro a ese perro lobo y, entonces, así sí era muy salvaje. Así funciona la creatividad, fusionar un momento con otro, a través del arco de la imaginación.

La T3RA: Es una novela bastante extensa, son 700 páginas. ¿No crees que eso pueda asustar a quien quiera leerla, al ver su tamaño?

GA: Una vez entre al salón de mi hijo, cuando él tenía 12 años, a dar una plática en sexto de primaria y me llamaron para que les hiciera el favor de promover la lectura. Hice que los maestros salieran del salón y les dije a los estudiantes: muchachos, no le vayan a decir nada a los profesores ni a sus papás lo que les voy a decir. Esto un secreto. Les voy a dar libros

prohibidos, cuidado los ven con esos libros porque son peligrosísimos. Y si sus papás, se enteran, se van a enojar conmigo. Solo léanlos a escondidas. Cómprenlos y luego, escondan esos libros. No se los dejen ver de nadie.

Los chamacos compraron todos los libros. Si los arzobispos dijeran: no lean el libro de Arriaga porque va contra los valores más profundos, se vendería muchísimo. Este libro trae condón, por lo que salpica tantas cosas. Puede salpicar semen o flujos vaginales, sudor, sangre. Por eso, les ponemos condón a los libros, para que lo abran a escondidas y se salpiquen de lo que quieran. Y eso es lo que creo que debe tener un libro, que cuando lo abras, te salpique algo.

Hay escritores que hacen el libro para que te acaricien la manita, pero, este libro es uno que muerde. Que este libro te hiera, confronte, critique, que te haga sentir cosas y que luego te cure. Porque el mismo libro te puede curar. Esta es una historia de amor y de amistad. Para chavos de 14 a 17 años de edad. Desde qué pasa por no ser vírgenes, hasta que pasa por enamorarse de una mujer que se acuesta con todos. A un tipo que está perdido, que está huérfano, ¿cómo es el abandono?, ¿cuál es la importancia de los amigos?

La T3RA: Precisamente, cuando uno empieza a leer la novela, esta salpica con una lucha de supervivencia en el vientre de una madre en la que hay una muerte. Para tus historias, ¿cómo tomas la decisión de cuál va a ser esa escena inicial con la cual vas a agarrar al espectador, como me paso a mí, que la hojeé y no pude parar de leerla?

GA: Gabriel García Márquez hace algo en la literatura que se llama in media res que es empezar en la mitad de la acción y que a mí me dio una gran lección de

literatura y de cine: “muchos años después frente al pelotón de fusilamiento el coronel Aureliano Buendía recordó la remota tarde que su abuelo lo llevo a conocer el hielo”. Fíjate, muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, al tipo ya lo van a matar, ya está diciendo porqué van a matar a este; pues, ya de entrada, ya te está enganchando. O también: “el día que lo iban a matar Santiago Nassar fue a esperar el buque en el que llegaba el obispo”. Quizás uno de los comienzos más hermosos y cacofónicos del maestro García Márquez.

Cuando tú escribes tienes que hacer algo para que lector se sienta enganchado. En este caso, el personaje tiene un gemelo idéntico dentro del vientre materno, y yo no sé si lo sepas, pero los gemelos se pelean dentro de su madre. No crean que se abrazan y se dan caricias. Ellos se patean y luchan por el territorio. Es más, siempre en los gemelos idénticos, siempre hay uno más dominante que el otro. Aquí, en la novela, el gemelo está pateando al otro y, lo patea de tal forma, que provoca que se ahorque con el cordón umbilical para que se muera. La mamá no se da cuenta, pero, uno de los gemelos ya está muerto y está envenenando con su sangre de muerto al que queda vivo, y así empieza la novela. Desde ahí empieza el hombre con un sentido de culpa, porque mató a su hermano, porque los papas se deprimen por la muerte de su hijo y echándole la culpa a su hijo, a pesar de que era solo un pequeño infante. Este muchacho tiene una sensación de ausencia muy grande, que trata de compensar con afecto, amor y amistad.

La T3RA: La novela comienza con muertes y continúan con más muertes, muchas de tus obras tienen la presencia y el ataque de los personajes, desaparición de sus seres queridos que luego son perseguidos a lo largo del relato. ¿Por qué esta continua presencia de la muerte atormentando a los personajes?

GA: Para empezar, uno no elige los temas, los temas te eligen a ti, y también las obsesiones. No creas que yo me la quiero pasar escribiendo de muerte. Estamos acostumbrados a reprimir la muerte. ¿Sabes por qué estoy calvo? Porque la muerte me dio un lengüetazo, la muerte me dijo, ¿te crees muy de acá? A las mujeres, de pronto se les caen los senos, se les caen los pelos. Empieza la muerte a darnos lengüetazos de varias maneras, pero no lo queremos ver.

Cuando iba en secundaria teníamos un esqueleto humano real y le poníamos nombre, sombrero, corbata; nos daba mucha risa. ¿Qué tal si traemos a un hombre que ha sido atropellado hace tres días? Nadie lo conoce. Tráiganlo y lo colgamos allí y brota de él la muerte, ¿esto los horroriza?... Tenemos un problema con la muerte y creo que para poder entender la vida, hay que entender la muerte. ¿Sabes en que se van a convertir esas manos? En las manos de un cadáver. Y vienen las preguntas: ¿qué he hecho con estas manos que valga la pena?, ¿ya acariciaron las pieles que debían acariciar?, ¿ya construyeron algo?, ¿ya le partieron la cara al que se lo merecía? Yo por eso escribo y me dedico tanto tiempo a escribir, porque esta es mi lucha contra la muerte. Yo tengo mi estudio llenos de calaveras y cuando llego cansado digo: estoy muy cansado; no te vas a morir, has algo con tus manos, deja algo, construye algo. Y por eso me dedico 16 horas a escribir.

La T3RA: Otro elemento clave, como manera de sobrellevar la muerte, es el elemento sexual, que en tus novelas y en tus películas es bastante fuerte. En “El Salvaje” está la descripción de la iniciación sexual de Juan Guillermo, con Chelo, una chica de la que se enamora, pero, que ha tenido que compartir con otros. En tus relatos, ese elemento sexual está enmarcado en relaciones complejas ¿Por qué es tan importante el

sexo en tus narraciones?

GA: Las dos grandes fuerzas de la vida son el sexo y la muerte. ¿A que le tenemos más miedo en la vida? A la muerte. En las películas de terror me van a matar y yo tengo que huir. ¿Qué es lo que más nos gusta en la vida? El sexo, porque sin sexo no hay vida, punto. A los hombres se nos acaba el deseo sexual a los 50 años, pero, después de muertos pareciera ser que el sexo solo es cosa de los hombres. No nos engañemos, a los dos, hombres y mujeres nos gusta. Y los dos tenemos esa urgencia, es lo que mueve al mundo, el sexo y la muerte, así que, ¿cómo dejar al lado el sexo en una novela?

Todos venimos de una relación sexual. Como mi familia no era una familia conservadora, el pecado no existía, mis padres me dijeron que el pecado más grande era la injusticia, la pobreza, la corrupción y la impunidad, esos son los verdaderos pecados, ¿por qué el sexo sería pecado? Esta la mejor forma de relacionarnos los seres humanos

La T3RA: Muchos escritores para crear sus mundos y profundizar sus personajes, hacen investigaciones, pero tú tienes un proceso totalmente diferente. ¿Cómo es este proceso?

GA: Yo escribo de lo que conozco y no investigo nada. Yo hice una película que se llama “Babel”, que se lleva a cabo en Japón y en Marruecos, y los marroquíes dicen que es la película más marroquí que han visto. Habla de pastores de cabras, que yo creo que se portan igualito como los pastores de cabras mexicanos. Yo me acuerdo que una vez, un campesino analfabeto, muy amigo mío, que se llama Lucho Estrada y que tiene un hermano que se llama Melquiades Estrada, me recibió en su casa y le quise dar dinero para gratificarle, él me dijo: “los

favores no se cobran”, y eso lo puse en la película. Los marroquíes me decían que así es el pueblo de ellos, no te van a cobrar por un favor. En esta novela no investigué, yo hablo sobre cosas que conozco, y si no, lo inventó.

La T3RA: Ya que nombraste a Melquiades Estrada, en tu película “Los tres entierros de Melquiades Estrada”, la frontera es casi un punto obligatorio de convivencia entre los mexicanos y los norteamericanos, y sin lugar a dudas, uno de los más difíciles en el globo terráqueo. En tu novela “El Salvaje”, también está el paso con la ilegalidad de las drogas y los acuerdos que se hacen entre los americanos y mexicanos, ¿cómo ha sido ese acercamiento ese mundo de la frontera?

GA: Yo voy a la frontera entre México y Estados Unidos como 8 veces por año, porque allí es donde voy de cacería y cazamos tan cerca de la frontera, que cazamos temprano. Regreso a las 10 de la mañana, luego nos vamos a desayunar lentejas, vamos y venimos al supermercado en Texas. Entonces, entramos y salimos, y hay una relación bastante dinámica. Cuando filmé “Los tres entierros de Melquiades Estrada”, llevé a algunos de mis alumnos, como práctica de campo, para que supieran cómo era una filmación de una película de Hollywood y fuimos a un bar donde por una hora tocaban música mexicana y, por una hora, música country. Y estábamos sentados los mexicanos y los gringos. Y a una alumna mexicana de una universidad privada, de más o menos de dinero, se le acerca un vaquero gringo:

- ¿Tú eres mexicana?
- Sí.
- Me haces un favor: ¿te casas conmigo?
- ¿Por qué te quieres casar conmigo?
- Porque a las mexicanas le gusta hacer tortillas y tratar

bien a sus maridos.

Me dio tanta ternura al ver a estos dos, que no te das cuenta de la interacción tan grande que hay. La frontera es un territorio donde hay bastantes intercambios culturales, de relaciones, de amoríos, hay hijos, hay muchas cosas que hay en la frontera y quienes no la conocen, no se percatan. Y eso es lo que he querido reflejar. Hay cosas terribles, como cuando los inmigrantes cruzan la frontera y dejan a sus hijos chiquitos. Luego, le pagan a un “coyote”, -que es como se le llama al tipo que los cruza-, para que los lleven allá, pero, cuando llega la policía de frontera huyen y dejan a niños de 2 años, hasta de meses, ahí, en el desierto y nadie sabe quiénes son, ni quiénes son sus papás y los tienen en orfanatorios, para ver si a los padres se les ocurre ir.

Por eso es que en la película “Babel” coloqué a unos niños gringos que quedan abandonados en el desierto, para que los gringos entiendan el dolor de un padre inmigrante por su hijo. También en la frontera pasan cosas como los celos, tú no sabes cómo ellos sufren de celos. Tú trabajas al otro lado y le mandas dinero a tu esposa, sin saber si ella no se está acostando con otro. Y la mujer piensa que el hombre encontró una gringa y se va a quedar con ella allá. Con Pedro Estrada, su mujer Rosa se fue a cruzar y desapareció. No se volvió a saber de ella. Mi compadre Pedro, un campesino analfabeto, del norte de México, se empezó a dejar el pelo largo hasta que la encontré y lloraba cuidando las vacas. Rosa no apareció hasta año y medio después, porque la metieron a la cárcel por un pasaporte falso, porque no es un delito federal cruzar hacia los Estados Unidos. Cuando ella se perdió, no había celulares, y solo había en el pueblo una caseta que quedaba a 30 kilómetros y cuando ella lo llamó, pasaron los tres minutos de la llamada, porque el

muchacho de la bicicleta se demoraba dos horas de ida y dos horas de vuelta en avisar de la llamada.

La T3RA: Algo relevante en esta película y también en tu novela, es la aparición de la amistad y también el amor. ¿Por qué aparece el amor y la amistad en momentos extremos de tus personajes cuando creen que el abandono es lo único que los rodea?

GA: Hemos “cursificado” el amor y la amistad. Cuando hablamos de amor y la amistad decimos que cursi eres, y no. Sin el amor y la amistad el tejido social se descompone. Es lo que nos da esperanza, es lo que nos permite avanzar en el mundo. Imagínense una vida sin amigos. Con los amigos construimos, porque nosotros no somos nosotros, nosotros somos el amigo de, el hijo de, el esposo de, el hermano de. Nuestra identidad no solo está construida por quien soy yo, sino con quién me relaciono. Por eso, cuando se nos muere alguien que queremos, una parte de nuestra identidad se rompe de tajo. Y yo, sí quiero hacer un énfasis que el amor y la amistad son importantes.

La T3RA: En “El Salvaje”, los lazos de amistad, de fraternidad y de amor son interrumpidos por un grupo de fanáticos religiosos llamado “Los buenos muchachos”, que juzgan, condenan y ejecutan a aquellos que no tienen una buena moral ¿Cuál fue tu experiencia personal con estos tipos de grupos?

GA: Yo no soy creyente, pero, creo que la religión debe ser un punto de encuentro, no de distancia. Creo que aquel que cree en Dios debe aceptar al otro porque eso es un mandato divino, y no asesinar al otro. En esta novela, hay un grupo que a mí me tocó vivir, que los llamábamos “Los buenos muchachos”, que se vestían muy bien, no decían malas palabras, no tenían el pelo largo, no tenían pulseras. Eran el sueño de toda madre.

Pero estos muchachos, golpeaban y entraban a matar gente que ellos consideraban impuros e inmorales: a los ateos, los herejes, los comunistas, las mujeres que eran muy putas, los que vendían drogas. A ellos los perseguían. Yo creo que ellos son gente que está enferma de Dios. ¿Crees que es justo que una persona atropelle a varias personas con una camioneta en Barcelona? Ellos usan a Dios como pretexto para su sociopatía. Esto no puede ser pretexto para asesinar o discriminar a alguien y de esto trata la novela, de la intolerancia, porque estos ‘buenos muchachos’, que se suponen que son buenos católicos, son los que asesinan al hermano del protagonista y ellos creen que están haciendo el bien, porque están limpiando la escoria a la sociedad porque simplemente son distintos a ellos y por eso lo matan. Es una reflexión sobre el acto de la fe y cómo se debe creer en Dios en una sociedad como en la que vivimos en la actualidad.

La T3RA: Esta novela es un viaje además por Ciudad de México, o el D.F. (Distrito Federal), de la cual has escrito novelas, has hecho películas y que, con seguridad, seguirás escribiendo. Tú viajas bastante alrededor del mundo, pero, tu lugar propio es el D.F. ¿Qué significa para ti el D.F. y para Latinoamérica?

GA: Es una ciudad que tiene entre 22 y 23 millones de habitantes. Es muy paradójica como cualquier ciudad latinoamericana. Yo felizmente nací en esa ciudad, lo cual me brinda historias como esta. Tan solo estar en el tránsito de la ciudad, ya es una forma de violencia. Es una ciudad bastante fuerte, el pasado está muy presente. Vas caminando por el centro y te encuentras con pirámides, con la segunda catedral más grande del mundo, con la segunda plaza más grande del mundo. En México todo debe ser bestia, con la calle más larga del mundo. Además, es la segunda ciudad con más museos, teatros, galerías. Y obviamente, hay zonas

muy ‘fresas’ donde los hipsters están tomando el poder.

Por cierto, no sé si aquí en Bucaramanga, pero en muchas ciudades de América Latina que he ido, los jóvenes viven cada vez más protegidos. Dada la violencia que existió, los jóvenes de clase media y media alta se refugiaron en departamentos y como no tienen marcas de cicatrices, ahora su ropa tiene cicatrices. Su ropa viene rota, hay algunas partes donde venden las camisas llenas de grasa, como de mecánico. Cuando yo era joven, los tatuajes solo los tenían los presos y los marineros. Ahora los jóvenes los tienen por la falta de cicatrices. No tuvieron experiencias fuertes en la vida, entonces se pintan para tener cicatrices y su ropa está viviendo la vida que ellos no tienen.

La T3RA: En Amores perros vemos ese choque en el D.F. de distintas clases sociales, donde un accidente hace que se muestren distintas realidades y, luego, cuando va a aparecer “21 gramos”, tú diseñas todo el proyecto para hacerlo en el D.F., pero se da la oportunidad de hacerlo con actores de Hollywood y con un presupuesto mayor. ¿Cómo fue el cambio de pasar los personajes y lugares a los Estados Unidos y en general, la experiencia de rodar allá?

GA: Yo me siento muy afortunado de poder trabajar en otros países. Creo que he trabajado con diez de los mejores actores del mundo. He podido trabajar con Brad Pitt, con Sean Penn, con Benicio del Toro, con Charlize Theron, con Jennifer Lawrence. Yo dirigí la primera película de Lawrence, quedamos que yo me iba a quedar con el 90% de ganancias pero se ha hecho la tonta (risas). También con Kim Basinger, Gael García, Emilio Echeverría, Tommy Lee Jones, Barry Pepper, entonces, sí he tenido la oportunidad de trabajar con grandes actores y grandes fotógrafos.

Lo que hace Hollywood es que es como entrar en una

dulcería. Cuando yo dirigí “The burning plain”, era como jugar fútbol en la calle y decir, yo me pido a Messi, Cristiano y a Higuaita, también, o a Valderrama. Puedes escoger a quien tú quieras y en el peor de los casos, es que te digan que sí. Yo le agradezco a Hollywood, a pesar que la gente dice que son las películas malas. Allá hay gente que quiere hacer películas buenas, gente que está comprometida, que tú puedas hacer tu película y yo nunca me he sentido discriminado en Hollywood. Es un privilegio trabajar con estos actores. Una vez estaba caminando en la calle en Los Ángeles, sonó mi teléfono y contesté. Me dicen: hola, Guillermo, soy Tommy Lee Jones, ¿tú hablas inglés? Él me invitó a cenar, me preguntó si quería hacer una película con él, e hicimos juntos “Los tres entierros de Melquiades Estrada”.

La T3RA: Hablemos de esa afinidad que pudiste desarrollar con ciertos actores. Tú creas un personaje, le das vida, lo llevas al límite, lo vuelves miserable, lo conoces muy bien y luego viene el proceso de llevarlo a la pantalla. ¿Cómo te parece el resultado del casting de los directores de las películas que escribes y, también, de la elección que tú mismo haces de los actores para tus películas?

GA: Cuando tú escribes una película es como tener una mujer embarazada y cuando nace es: mira, tiene cara de Sean Penn (risas). Hay una regla de oro que aprendí, que es no escribir pensando en actores porque te rompen el corazón cuando te dicen que no. Hay que escribir la película comprometida con el personaje y ya encontraras a la actriz adecuada. Cuando yo escribí “The burning plain”, necesitaba un actriz joven. Yo no podía ir a la sesión de casting porque no tenía permiso de trabajo para ir a los Estados Unidos y la directora de casting me mandaba un DVD, y yo tenía un mes de búsqueda de reparto. El primer día me manda un DVD y me dice que las ordenó según ella consideró -en

orden- de las más probables de este día y debía ver 200 actrices. Pero, entre las tres primeras vi a Jennifer Lawrence y me quedé muy sorprendido. Lo más importante en la búsqueda del reparto es el gusto y ella tenía un impecable gusto. A mí me choca cuando un actor en un casting empieza a llorar y eso es para telenovelas. Jennifer, dijo sus líneas sin mover un solo músculo de la cara y sin embargo, conmovía.

Para el actor que elegí para el personaje de JD Pardo, quería ver la química que había entre ellos, así que los reuní a los dos para poder ver la unión que tenían estos dos. La producción me estaba presionando para contratar otra actriz joven que se llama Kristen Stewart, pero yo quería a Jennifer. Yo les dije a JD y a Jennifer, empiecen a actuar. Estaba con la directora de reparto y su asistente. Escucho unos sonidos detrás mío y, al voltearme a verlas, ellas estaban llorando. Se me acerca ella y me dice: los dioses del casting han descendido a este espacio. Fue tan conmovedor que hicieron llorar a estas dos. Me acuerdo que cuando termine la película le escribí una carta a Jennifer, en la que le dije: que no digas que nadie te lo advirtió; vas a ser tan nominada como Meryl Streep, vas a ser la actriz más importante de tu generación, y a ganar muchísimo dinero, por favor, no pierdas piso. Porque si una actriz te hace llorar en una sesión de casting, es porque tiene algo especial. Vas descubriendo diferentes gustos, como los directores que tienen un gusto especial y he podido trabajar con directores con buen gusto. Donde a mí me hubieran puesto en “21 gramos” a Meg Ryan, Robin Williams y Jim Carrey, renunció. Pero Alejandro González tenía buen gusto y eligió a Sean Penn, Benicio del Toro y Naomi Watts. Tommy Lee Jones escogió a Barry Pepper y a Julio Cesar Cedillo. Entonces, el buen gusto es importante o un gusto parecido al tuyo, por lo menos.

La T3RA: Una de las aclaraciones que tú haces

vehementemente es no usar la palabra guion, tú prefieres utilizar una ‘obra para cine’. ¿Por qué haces esa defensa tan fuerte respecto a esto?

GA: En los años 40 se le decía libro cinematográfico. La palabra guion es despectiva, porque suena a una guía. Yo me tardo tres años en escribir una obra de cine para que me digan: usted hace guion, hace guías... es una basurita. Es un guionista, pero, el tipo que hace las guías del restaurante de Michelin. Yo hago una obra, punto. Y es literatura. Ciertamente, hay escritores de cine que trabajan como escribanos de lo que el director les dice. Escriben eso y ellos lo hacen, casi les están dictando. Hay otros que no, porque escribimos una obra personal. Los personajes se llaman como mis hijos. En “Babel”, la señora se llama Amelia, en honor a mi mamá. Entonces, ¿por qué de pronto te vuelves en el tipo que solo hace una guía?

La T3RA: Guillermo, una última pregunta ¿para ti cuál es la definición de un artista?

GA: Ser un artista es alguien que entra a lo más profundo de los bosques en donde nunca nadie ha ido antes y regresa con algo que nadie ha visto. Nuestra obligación como artista es meternos en lo más profundo en donde nadie quiere meterse. Cuando he dado clases siempre le digo a mis alumnos que al escribir, nunca traten de ser profundos, olvidense de ser profundos. Si tú eres profundo, la historia va a ser profunda. Si tú eres superficial, la historia va a ser superficial. Tú cuentas la historia, punto. Cuéntala lo mejor posible. Si es profundo o no es profundo, no está en tus manos. En el arte no hay voluntad. Yo no puedo ponerme a escribir diciendo que voy a hacer una obra maestra. Hay gente que dice que está escribiendo algo muy comercial, ¿ah sí? Entonces, ¿cómo se escribe el próximo Harry Potter y ganar 2.700 millones de libras

esterlinas?

¿Estás escribiendo para ganarte un Nobel y te cae? ¿Tú crees que Gabo se iba a ganar un Nobel o escribió lo que traía? Aunque creo que el artista debe presentar visiones originales y profundas, no todo el mundo tiene la capacidad de hacerlo y no hay que angustiarse. Chejov dice que uno escribe lo que puede y no lo que quiere. Y uno hace su mejor esfuerzo, y uno se la pasa cinco años y medio escribiendo con la intención de que quede bien, pero, eso no garantiza nada. Y algunos juzgan sin saber lo que pasó, no hay control sobre la obra y eso es lo bonito de escribir, que no sabes lo que va a pasar, que te sorprende.

Entrevista por: Luis José Galvis Díaz

Profesor e investigador del Programa de Artes Audiovisuales

Universidad Autónoma de Bucaramanga

Correo electrónico: lgalvis@unab.edu.co

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ, DERIVAS ENTRE POÉTICAS

Julio Benavides

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ. DERIVAS ENTRE POÉTICAS



Julio César Goyes. Fuente: archivo personal

Durante la realización de la Ulibro 2017 nos acompañó el profesor Julio César Goyes Narváez, del Instituto de Estudios de Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, quien estuvo presentando su reciente libro, “La mirada espejeante”, un trabajo dedicado al desarrollo de la cinematografía del director ruso Andrei Tarkovsky, y a ofrecer una charla titulada “La investigación en comunicación como mediación creativa”, en la cual planteó una forma de desarrollar la investigación-creación, a partir del desarrollo del

proyecto “LEM Guaviare: leer y escribir con medios”. Julio César es un nariñense que abrazó la poesía desde su infancia, en el propio ambiente familiar e innegable es la admiración que tiene por su paisano, el poeta Aurelio Arturo, quien fue inspiración para su labor como realizador audiovisual, con “Morada al Sur, la rapsodia de Aurelio Arturo”. En su trayectoria se funden las letras con las imágenes, la oralidad y su fuerza para constituir memoria, para conmovernos a través de los relatos de la poesía y lo audiovisual.

La T3RA: Bueno, Julio Cesar. Pues quiero que esto sea como una conversación, ya que tú lo planteaste en esos términos, tanto ayer, cuando presentaste tu libro, como hoy, al hacer tu exposición sobre la investigación en comunicación como mediación creativa. A partir de eso quiero preguntarte: ¿cuándo empieza tu interés por la imagen?

JCG: Yo pienso que viene con la poesía y esto estará en los orígenes de la constitución misma de mi infancia. Por el lado de la poesía oral; por el lado de mi padre, quien era un poeta oral, realmente. Era un lector; era un hombre humilde, pero no escribía. Había leído algunas cosas, pero, la poesía la tenía en la cabeza, ¿no? Sobre todo la de la vieja guardia, por ejemplo, Santos Chocano. Se sabía cada poema de memoria. José Asunción Silva, Julio Flórez, cosas así, de la vieja guardia, y él recitaba. Pero, además, yo nací y crecí en el contexto del “Carnaval de negros y blancos”. Entonces, la imagen es muy poderosa, porque se articula con una materialidad, se vuelve muy comunal, ¿no?; de la comunidad del barrio (primero) y luego del mismo Ipiales en Nariño. Entonces, el carnaval es un texto que contiene otros textos: la oralidad, la poesía oral, el teatro, las artes plásticas, la música. Y, además, esto ya es nuevo, esta reflexión, porque vengo trabajando en ello, y he considerado que el “Carnaval de negros y blancos”, en Nariño, es un carnaval cinematográfico. Va por las calles; sus carrozas, sus comparsas, sus trajes individuales, sus murgas de música, pasan frente a uno. Toda esa explosión de color y de expresiones, multiexpresiones, que es como pasar una película y además con relatos, fragmentos. Cada uno va planteándose algo distinto.

La T3RA: Bueno... partamos de ahí, quizás nos vamos mucho del caso específico, pero se trataría de una película que la hacemos año a año, pero una película

que no siempre es igual a pesar de que es la misma película, ¿cierto?

JCG: Claro, sin duda. Es lo que yo decía en la conferencia acerca del colibrí o del quinde, la abejita hace lo mismo todo el tiempo, pero cada vez es diferente. Es otro color, es otra ruta, llega a otra flor, propone otro acto de polinización y eso, pues, cambia los libretos, digamos. Lo otro, es que no hay palabra sin imagen. Y esto no es una preocupación tan original, sino que simplemente algunos lo evidenciamos un poco más, porque quizás encontramos en ella un lugar que antes no se veía para la investigación. Alguien quiere investigar la imagen, porque la imagen, entre otras cosas, no es lenguaje, y eso complica la investigación y la teoría, muchas cosas. Los semióticos trataron la imagen como lenguaje y resulta que la imagen no es lenguaje. Está con el lenguaje, que es distinto, pero no es lenguaje. Hace poco leí un libro en el que por primera vez que veo, en la introducción, que el investigador dice los lenguajes y la imagen.

La T3RA: A ver. Bueno... detengamos ahí porque me parece una cosa importante es decir... las imágenes incorporan a los lenguajes.

JCG: Son parte de ellos, claro, sí, incorporan, son parte de ellos.

La T3RA: Pero, cuando te refieres a que son dos cosas distintas, ¿te refieres en un sentido solo analítico o en un sentido, voy a decirlo de esta manera, más ontológico?

JCG: Tanto ontológico como analítico. Es que el problema de la imagen, y es ahí donde estamos abocados en este mundo, donde hay hiperindividualidad o hiperproducción de imágenes, es creer que la imagen carga

ya en sí mismo el sentido. Nada. Hemos hecho pruebas. Se han hecho pruebas y podemos seguirlas haciendo. Si tú colocas una cámara en una esquina de Bucaramanga, en cualquier esquina de aquí, de la ciudad, y la dejas ahí todo un día, y luego recoges la cámara y te dedicas a ver imágenes, cosa que no lo hará uno, porque además eso produce una especie de estado esquizoide, ver una cantidad de imágenes impresionantes, sin saber qué, con gente que pasa. Eso lo hicieron los franceses, también; gente que pasa y que pasa y que pasa. Solamente le encuentras sentido cuando tú comienzas a seleccionar imágenes y comienzas a pegar y a montar, apuntarle un sentido de montaje y luego de edición, y entonces muestras lo que quieres y le das un sentido. Pero, solas no dicen nada. La imagen sola nunca dirá nada. Eso es interesante para las Ciencias humanas, porque el lenguaje tiene un espectro que, sin él, no podemos trabajar. Entonces los chicos tienen que aprender... bueno, no aprender, no, eso ya nos gusta, enseñar a aprender diríamos, pero aprendizaje, enseñar, si no, tiene que experimentar que sin el lenguaje no puede vivenciar las imágenes.

La T3RA: Cito, precisamente, textualmente, cuando hablas de Tarkovski, ya estamos haciendo un poco el salto a “La mirada espejeante”, cuando te refieres a la intensidad de la experiencia, ¿sí? ¿Esa intensidad de la experiencia está en relación con la capacidad que tiene la imagen?

JCG: Sí... si me permites haría un “puentecito” antes.

La T3RA: Sí, claro.

JCG: Creo que es clave, para llegar a esa pregunta tan interesante. Estaba pensando, por ejemplo, en Gérard Wajcman, un psicoanalista francés que tiene un libro que se llama “El ojo absoluto”. Él habla, y esto lo he

experimentado, he tenido esta experiencia en el edificio donde vivo, en el que hay cámaras para grabar. Entonces, se la pasan los vigilantes grabando todo el día y toda la noche. En mi edificio, por lo menos, pero yo sé que esto puede preguntarse en todas partes. Y pregunto: bueno ¿y tú, cuando estás por irte, revisas lo que grabaste? Nadie lo hace. Es terrible. Es terrible revisar 24 horas de imágenes, o sea, es esquizofrénico. Eso es muy importante, porque el ojo está en todas partes... y ya los japoneses lo están haciendo con ranas albinas, se las está mirando por dentro. Ya no tienes que diseccionar una rana, sino que la rana viva transparenta todo lo que tiene. Entonces es el ojo absoluto, es la vigilancia total. Solamente el lenguaje puede seleccionar todo eso y quitarnos ese sentido de que estamos vigilados y, además de eso, de que estamos fragmentados. Eso es interesante para los investigadores, porque hay que quitarle el predominio a la imagen, en el sentido de que es todopoderosa. Si no hay una historia, si no hay un trabajo sobre el relato y si no hay esa experiencia, de la que vamos a hablar enseguida... carambas, terminamos nosotros *esquijos*, que es lo que pasa con el *zapping* del televisor: todas las historias, pero ninguna.

La T3RA: El ejemplo de las cámaras, el control y el registro, me ha hecho acordar del ejemplo de las cámaras que CityTv ponía en la entrada del canal y en la que las cámaras estaban ahí, pero solo grababan cuando alguien quería ser grabado, ¿sí? y de alguna forma lo que uno veía es que, casi siempre, querían mostrar algo o querían mandarle un mensaje a alguien. ¿Es esa una manera de *experimentar* la imagen que uno sabe que va a ser difundida y no solamente se va a quedar en el registro de mi teléfono, sino que va a ser expuesta mediáticamente?

JCG: Claro, sí hay un tipo de experiencia desde mi

punto de vista, pero no la experiencia desde su totalidad. Entre otras cosas todavía está la capsula, pero esa capsula es controlada, porque hasta ahora no he visto a alguien que se desnude ahí. Si hubiera eso, tal vez sería un estado de libertad interesante, pero, igualmente un contacto de choque muy fuerte en la comunicación. Entonces, ahí está controlada, hay digamos, lo que ya no hay montaje, pero hay edición. Se edita lo que la gente dice, porque hay gente que llega ahí, yo he estado ahí en El Tiempo muchas veces, llegan y dice vulgaridades, reclaman cosas, ultrajan al presidente, agreden al alcalde y eso no pasa a la emisión. Ahora para que la experiencia alcance su nivel tiene que ser experimental, más que experiencia. Se experimenta a ver cómo los públicos hablan para expresarse; para que llegue a la experiencia se necesita que se transporte un relato. El relato puede ser total simbólico o el relato puede ser meramente signico o, incluso, un relato quebrado de lo real. Los relatos de lo real son de violencia, sexo y muerte. Los noticieros los usan porque es lo más inmediato, causar impacto. Entonces mostrar el muerto, mostrar los problemas sexuales y mostrar los actos de violencia. Ahí el lenguaje no media ni es relato, es una constatación brutal del sujeto frente a lo real, pero lo real no significa.

LA T3RA: Pero a ver... por qué dices que el lenguaje no media si... por lo menos

JCG: ...Media

LA T3RA: Ah, media...

JCG: Media. Media, claro. Si no hay el lenguaje no, pero en lo real, cuando se muestra lo real no hay lenguaje. Ahí es donde volvemos a la imagen que no es lenguaje. Si un fotógrafo muestra un cuerpo que ha sido asesinado y no hay un pie de página, no hay una nota al lado,

se constata como una nota brutal. Eso es lo que, por ejemplo, Lacan llamaba el ojo caníbal, que es absolutamente psicótico, no se explica nada con eso. Hasta el punto que los noticieros, por ejemplo, mostraban, bueno ahora ya se han relajado porque hay menos muertos o las cámaras no están llegando, mostraban las masacres de guerrillas y paramilitares y los espectadores almorzaban frente al televisor, hacían el amor frente al televisor, se saludaba uno frente al televisor y no pasaba nada. La imagen cuando es real y una constatación, se vuelve dato y ya no conmueve, y ese es el peligro de una sociedad así. Nos acostumbramos a la imagen de lo real, porque otra cosa es pasar de lo real a la realidad. La realidad sí es construcción, negociación de sentidos y de códigos.

LA T3RA: O sea estas refiriéndote a que hay un, digamos, hay un encuentro entre el lector y escritor.

JCG: Sí...

LA T3RA: Sí... cuando planteas que no pasa nada, de que yo puedo estar haciendo el amor mientras están transmitiendo por el televisor la masacre, es que no hay un encuentro entre quien está escribiendo, por decirlo de alguna manera, y quien está leyendo.

JCG: Es interesante lo que acabas de decir. Porque, claro, no hay un encuentro porque en ningún lugar, lo que está sucediendo allá no está nadie escribiendo. La escritura sí es una experiencia del relato, fuerte, simbólica. Entonces nadie está escribiendo, solo está constatando un dato, un dato que no me conmueve. Y está la sociedad del "lado de acá" que vive, y es grave, inmersa en una cultura que nunca se ha conmovido. Eso hablaba hoy en la ponencia de la compasión, de la pasión del otro, del dolor. Solo hay relato simbólico cuando el sujeto se quiebra, cuando el sujeto es capaz

de llorar, de conmoverse, de sentirse de carne y hueso, de sufrir, y ese es el que está tratando de taparse, de velarse, porque la gente quiere más chistes... quiere más chiste. No la risa, que es otra cosa, ¿no?, quiere más chistes, más distracción, quiere más... ¿cómo es que se llama? Eso, quiere una televisión o un cine de diversión. Por eso Tarkovsky llega, porque Tarkovsky no te mete a la diversión, te mete en otro cuento. Lo que en psicoanálisis se llama el goce, no el placer sino el goce. El goce es que sientes placer, pero al mismo tiempo sufres.

LA T3RA: ¿El goce es como una fruición?

JCG: Sí, sí, algo así. Se podría traducir así. Psicoanalíticamente es el sujeto... es la construcción misma de la conciencia del sujeto, ¿no? Por ello, sabe que nace, pero, sabe que va a morir. Esta constatación lo lleva siempre a sacar placer del sufrimiento. Eso no es sadomasoquismo, aun cuando psicológicamente podríamos decirlo, pero es la constatación de todo ser humano en la historia de la humanidad. Somos eso, sentimos cierta satisfacción. Jesús Gonzales Requena dice: “no hay más violencia que el sexo, y sin embargo, lo repetimos”.

LA T3RA: Que es un poco como dice Nietzsche en “El origen de la tragedia”, cuando alude a lo creativo ligado al dolor, como el dolor del parto.

JCG: Sí claro, interesante, sí, es eso. Dar vida es un acto doloroso para la mujer. Por eso, cuando tiene su bebe lo considera su propiedad, hasta que muere. Si no hay padre, con palabra simbólica que separe estos dos cuerpos, se sentirán uno solo. Entonces este vínculo nacido del dolor también hay que separarlo, hay que sentir otra experiencia de dolor para que suceda el estado familiar de un relato... de una novela familiar,

que arroje realmente un relato de esperanza o de futuro. Si no, no hay tal. Ahora, lo que pasa es que la imagen, y me parece que tu pregunta venia de allá también, en el caso de la imagen, por el lado de Tarkovsky y la imagen, -y yo pues eso lo dije ayer, aunque esas cosas no las puede decir uno en una conferencia sin desarrollarla-, se tiene que conocer la iconología rusa para entender porque no es representación sino iconostasis. Y eso es clave, porque nosotros acá tenemos la herencia occidental, de que todo para nosotros es representación, entonces, queremos siempre estar interpretando. Por ejemplo, gran parte de las investigaciones comunicativas lo dicen así, incluyendo los grandes investigadores latinoamericanos. Interpretar la realidad, asunto que viene de los filósofos modernos, ¿no?

LA T3RA: Es como en el caso del haiku, hay que entender la cultura japonesa para entender el haiku.

JCG: Sí, y no necesitas ser japonés, ¿no?, es lo que quiero decir, sino necesitas sentirte desde ese contexto y que es lo que te está diciendo. Entonces la *iconostasis* rusa y el haiku, porque entre otras cosas Tarkovsky fue un gran lector de haiku y se nota en el trabajo de la imagen -que denota haiku-, cuando la cámara se desentiende de los personajes, el director se va solo a hacer como su documental, como su obra artística y no le da ni miedo, al gran director como es él, hacerlo. Entonces el espectador queda un poco desubicado en sus historias. Por ejemplo: manda la cámara y se pone a ver ahí la pátina del tiempo en el paso de la naturaleza, como se ha descompuesto la naturaleza de un pozo; que en su infancia ese pozo fue de donde su mamá sacaba agua y lo tiene como recuerdo de niño. Y ahora lo ve, el pozo ahí está, pero está destruido, derruido, pero existe. Y ahí hay un haiku, pero, ahí hay una elaboración del lenguaje, o sea no del lenguaje hablado, sino del

lenguaje no verbal, que a través de la imagen lo traspasa. Entonces la *iconostasis* de la iconología rusa es ver el pantocrátor, por ejemplo, o la Sagrada Familia de Rubliov; cuando los rusos ortodoxos ven eso están frente a lo sagrado, no están viendo que eso lo lleve a lo sagrado, no. Para ellos los pintores eran lo sagrado, algo que una cultura como la nuestra no puede entender. Para nosotros un pintor es el que pinta y no se va de la pintura. No. Allá Andréi Rubliov es el monje espiritual, es el gran maestro de los rusos, el que pintó su cuadro de la verdad, de la justicia, de la solidaridad de la bondad. Entonces van allí y están en una experiencia de lo sagrado.

LA T3RA: Si, me has hecho acordar de un acápite del texto “La guerra de las imágenes” de Serguei Gruzinski, cuando como desde la voz del indígena y frente a la furia del cura por algo que pasó -que en estos momentos no recuerdo-, agarra y se la emprende contra el crucifijo y lo tira al piso, y el indígena dice “está acabando con Dios” porque no es la representación de Dios, sino eso, en sí mismo, es Dios.

JCG: Claro, que lindo lo que dices, porque me parece muy interesante desde el punto de vista antropológico, porque nosotros nuestros pueblos tenían casi esa *iconostasis*, así no se llamara así, pero tenían una experiencia religiosa con las cosas que hacían, era directa. Y por eso pudieron incorporar las versiones occidentales a sus versiones indígenas, en el caso de México, ¿no? incorpora a la virgen mexicana y la rodean de una penca, la rodean de cosas locales y le dan un sentido propio en un relato más complejo, inclusive, cosa que los europeos no podrían haber hecho. Por eso, porque la experiencia del relato, y ahora sí entramos relato, al lenguaje, es directa.

LA T3RA: A ver, volviendo, ¿es un poco como lo que

ocurre en el “Carnaval de negros y blancos”?

JCG: Sí, que lindo. Claro, nosotros no tenemos una *representación* de sino una *vivencia* de. Uno no dice: uy que lindo eso que representa esa carroza, si fuera así todos tendríamos como un estado de académicos. Nadie dice eso. Se está viviendo el disfraz, se está viviendo la “pintica”, se está viviendo la carroza, la música, la gente que pasa disfrazada. Y eso, bueno, también lo dice Bajtin desde Rusia, tú no vas al carnaval como ir al teatro, a ir a ver una representación, tú vives el carnaval.

LA T3RA: No hay espectadores en el carnaval.

JCG: Claro, tú eres una performance, no estás ahí, dentro, como espectador. No, estás como *carnavalero*, jugando, porque tú eres parte del carnaval, así tú estés viendo una carroza. A eso se le llamaba en la medievalidad, teoría. Por ejemplo, una carroza es diciente de una teoría, porque es una propuesta de una visión de mundo.

LA T3RA: Sí, tengo entendido que además etimológicamente teoría y teatro están emparentados.

JCG: Sí, en ese sentido. En ese tipo de teatro, el carnaval se sale y rompe las paredes del teatro y es más existencia y vivencia, que otra cosa. No hay nada de representación allí, o sea, en el carnaval tú sales transformado y tú te comprometes. Corres el peligro de quedar atrapado en sus redes. En cambio en el teatro, en el cine o en la televisión, tú ves y no pasa nada contigo, tal vez se transforma algo dentro de ti, pero en un carnaval tú llegas a tu casa totalmente comprometido, transformado. Y ese es el riesgo, entonces cuando yo hago eso, yo pienso en la investigación-creación, así. Tú vas a investigar y sales transformado. Sales con productos, pero con cosas, con

textos. No es mentira, yo tengo ya un compadre en el Guaviare, o sea... ideas comprometidas. Corres ese riesgo.

LA T3RA: Bueno, eso es a lo que llamabas en tu conferencia “cartografía del territorio”.

JCG: Sí, la cartografía es un pedazo, ¿no? yo lo retomo de Deleuze y Guattari, en “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”. A mí me gusta eso, pero es un pedacito, es un fragmento. Cartografía se puede llamar. Yo prefiero llamarle, de forma tradicional, metodología poético narrativa, pero cartografía suena académico, entonces suena “más bonito”, digamos, ¿no? pero bueno no importa, etnografía narrativa, cartografía, investigación acción participativa; tantas modalidades, tantas técnicas, metodologías, que puedes aprovechar para hacer tu trabajo. Puedes llamarle como quieras. Lo importante es cómo tú sacas de ahí lo que quieres.

LA T3RA: Hablabas tú del lecto-escritor, retomando el proyecto de LEM Guaviare, pero subrayabas mucho el asunto de la oralidad. Cómo poner en compromiso, es decir estoy pensando en lo que tú planteabas, que uno tiene que responder a unas exigencias que están cifradas en un contrato que se hace con entes públicos, y uno dice, ¿la oralidad es algo que directamente puede, voy a decirlo de esta manera, transvasarse a lo escritural?, ¿no son dos cosas distintas y en ese sentido la oralidad tiene su propio lenguaje, tiene sus propias imágenes, frente a aquellas que recrea la escritura?

JCG: La memoria lo desarrolla de la mejor manera y ha sido siempre una preocupación mía. Y es que yo he venido constatando, bueno, no constatar... he venido *experimentando* y experimentando, también, varias cosas: que la oralidad y la imagen son cómplices, son hermanas, se interrelacionan muy fuerte y muy rápido

y eso explica varias cosas: explica porque el pueblo latinoamericano fue educado más con la radio y más con los medios de comunicación, como el cine primero y luego la televisión, que con los libros. Eso es algo que le duele al lector, al bibliófilo, al que considere al libro como central en la constitución de la subjetividad moderna, y duele porque no le gusta pensar de esa manera. Pero, así sucedió. ¿Por qué? porque la oralidad y la imagen comparten varias psicodinámicas. Uno puede escoger a Walter Ong o a Paul Soukup o irse uno a constatarlo por sí mismo. Yo desde mi casa, como vengo de una familia humilde, la oralidad era más rápida para compartir el libro. Más relatos para compartir el libro. Entonces las investigaciones que están en varios de mis ensayos, yo las he puesto sobre la mesa, porque la oralidad como la que tenemos ahora en la entrevista es el tú a tú, el cara a cara, estamos muy rápido conectados, si nos equivocamos rectificamos, mientras yo hablo tú piensas lo que me vas a preguntar y mientras tú me preguntas yo pienso lo que voy a decirte. Y es igual con la imagen, porque la imagen es un conjunto de emociones directas –sucede igual con Tarkovsky-, son psicodinámicas de expresión y de comunicación muy directas, muy rápidas. Conectan inmediatamente con los sentidos y con las consciencias, pero, ¡ojo!, y aquí hay un problema central, que la palabra y la imagen llegan al inconsciente muy rápido, en cambio la escritura ataca más lo consciente y lo lógico. Y tú dirás, ¿pero qué pasa con la poesía?...pero, es que la poesía pudo incorporar, y bueno, la novela, incorporar la oralidad. Es como si supiera eso, digamos, es como si siempre se hubiera sabido que la oralidad se puede pasar por la escritura, a través del manejo de la lengua. Digámoslo rápido, de metáforas, de tropos, de ritmos, de puntuación. Yo no sé tú que sentiste cuando estaba leyendo, esta mañana, “La escritura de Orión”; la incorporación de la oralidad, pero, con la escritura. Y haciendo énfasis en cada imagen, para que el pueb-

lo guaviareño y amazónico entiendan qué es lo que estoy diciendo, pero dándoles otras palabras: comadre, fariña, todas esas palabras que vienen de las lenguas de ellos.

LA T3RA: Me preguntas eso y yo diría: es como la piel sensible de lo escrito. Como cuando tiene lugar la declamación. Eso es como yo lo sentí.

JCG: Bueno, no sé si haya declamación ahí, pero digamos que sí, hay una lectura más emocional, pero esa lectura emocional es una oralidad que pasa por la escritura. Y ahí está. Ahora, si yo no estoy el libro tiene que defenderse, porque la oralidad está inscrita en ritmo y en puntuación, y pasada por el habla. El habla es el que transporta, digamos, el inconsciente y la emocionalidad de la experiencia. Entonces estas dos cosas se confluyen y vas a cine y encuentras en muchas obras cinematográficas eso: la oralidad y la imagen. Ahora, no estoy diciendo para nada que la escritura está por fuera de eso. No, está incluida. Lo que pasa es que ya no tiene el valor o la valencia que tenía hasta hace poco en el mundo. Cuando pensábamos que solo podíamos aprender con el libro, pero, resulta que ahora, más que nunca, sabemos que un hombre oral, un viejo, un taita, un chamán, un payé, cuando nos hablan nos están pasando un conocimiento desbordante. Están haciéndolo, y aquí viene lo que yo le llamo escritura, también para poder desmarcarlo. Es una escritura, es una inscripción de la memoria, una escritura de la memoria. Que tiene que repetirse todo el tiempo, claro que lo es, al igual la escritura, él está pensando a la hora de poner una palabra tras la otra, para decirte lo que estoy haciendo yo ahorita. Entonces, es muy interesante.

LA T3RA: El caso extremo de la oralidad con forma de escritura serían los chats, que entre nosotros y entre

la generación joven discurren por las redes, es decir, lo digo porque casi siempre esto es un objeto de crítica: es que sí, escriben mucho pero no, la ortografía; eso está lleno de emoticones, de símbolos que solo ellos entienden y eso no es escritura. ¿Sería eso un ejemplo de lo que puede ser, digamos, el límite, como en las matemáticas, el límite de la escritura ya vuelta totalmente oralidad?

JCG: No, yo no creo. Es otro tipo de oralidad y es secundaria, y además traspasada, en este caso, por la tecnología. Pero allí hay una oralidad que se está reinventando. Por ejemplo, ese es una fuente de investigación para nuestros comunicadores, y ya hay muchas investigaciones de esto, en Argentina y Brasil. Colombia apenas inicia, porque estamos ahora en la crítica, como siempre la crítica es la que nos demora tanto. Criticar todo lo que hacen los jóvenes, pero, no nos gastamos el tiempo comprendiéndolos. Eso es triste, a mí no me gusta pensar así. Yo trabajo con jóvenes y me enseñan mucho, me enseñan muchísimo de eso. ¡Claro!, hay errores, pero los errores vistos a la luz de nosotros, de nuestra generación. Como a la luz de nosotros veía la anterior generación, los errores que cometíamos con la escritura. Y allí está pasando mucho. Conozco el caso de un periodista, que es poeta, y lo mandaron a cubrir noticias en una región... no me acuerdo ahora si fue aquí en Santander o fue en Antioquia. Ahora mismo no me acuerdo. Y él estuvo en medio de los bombardeos y en medio de los tiroteos, y no podía hablar de los nervios, no podía transmitir nada, entonces, se puso a hacer a través del *Twitter* a mandar frases; y se convirtió todo eso, todo lo que hizo ahí durante dos días en un libro de poemas. Porque las frases que él mandaba no podían ser contenidas por la racionalidad, sino por la experiencia desbordante de la muerte y de la violencia que estaban viviendo en el pueblo. Para mí es el ejemplo perfecto. Entonces, a

través de frases -y después, las corrigió más-, llegaba por *Twitter* a sus compañeros, miles de personas que él tenía conectadas, inmediatamente, de una forma desbordante. Me parece que allí hay mucho que estudiar. La cantidad de estudios sobre cómo los jóvenes sí están, no haciendo otra oralidad, sino que están recreando un nuevo tipo de oralidad que ya no es la nuestra sino que están haciendo la de ellos, pero, la están pasado por la escritura. Entonces, la gramática, que es una norma -gramática entre otras cosas que es la teoría de la lengua, una gramática es una teoría de la lengua- y como nuestras academias son normativas, entonces, lo primero, es a corregirlos: no escribe bien el qué, lo apostrofan, las palabras no las dejan completas. ¡Claro! porque este es un mundo de la velocidad, de la fluidez. Un mundo de subjetividades, no de sujetos, sino subjetividades que circulan por las redes sociales... ¡Pues estudiémoslas! Y después de que las estudiamos decimos: no pues esto era una mentira, una ilusión, no sirve para la academia ni para la investigación. Pero no hay investigación en Colombia de eso, y si las hay en México, las hay en Europa. Y por ahí esta pasado mucha subjetividad de la juventud y la estamos desperdiciando. Tenemos mucho trabajo que hacer allí.

LA T3RA: Bueno, una última más que pregunta, porque hacerla es para responder teniendo una bola de cristal, has hablado de la imagen y de esa capacidad que tiene la imagen -digamos- de conmocionarnos, pero también has hablado de las imágenes que no nos tocan, que nos son totalmente -casi que- inocuas, ¿sí? De las masacres o de las violencias que por televisión se muestran. En aras de pensar en el **postacuerdo** -me gusta más ese término que el de postconflicto-, ¿qué retos se presentan en términos del trabajo que comunicadores, artistas, escritores, en general todos los escribientes, tendrían que empezar a hacer?

JCG: Me gustaría dar un ejemplo colombiano de algo que se puede hacer, antes de contestar esa pregunta y completando la anterior. Si en los noticieros pasan todos esos sucesos violentos que no conmueven ya a la población, porque se repiten tanto dentro de contextos comerciales en los que después de ver una noticia de esas, tienes que ver la publicidad de objetos para vender y de músicas y de futbolistas y de deportes y todo eso. El trabajo que hizo el profesor Oscar Campo en la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social, y en el que pasó de ser documentalista a hacer su primera película de ficción, que se llama "Yo soy otro", que es la historia de José, un bogotano, ingeniero de sistemas que se va descomponiendo; vive en Cali y se va descomponiendo frente a todos estos sucesos de la historia nacional. Entonces lo que hace Óscar es mostrar al final, por varios momentos, mostrar las mismas imágenes de los noticieros. Y ahí, -bueno hay un ensayo mío que se llama "La huella de lo real" y se lo dediqué todo a Óscar-, es interesante, porque ahí sí conmueven todas esas imágenes y en el noticiero no. Porque en la película de Óscar Campo hay un relato, hay un montaje, hay algo que contar. ¿Cómo un ser humano puede en Colombia resistir tanta violencia, tanta comunicación real sin mediación, sin una construcción del lenguaje creativo? Él sí lo hace. Y sale uno de la película absolutamente conmovido, aunque, claro, la película estuvo en cartelera y no duró ni 6 días. A la gente no le gusta ver lo que nos pasa, cuando se construye, realmente, como un relato conmovedor. Eso hay que investigarlo, o sea ya estamos 55 años en guerra o más, de guerra política, pero, también de guerra narcotráfico y otras violencias que nos tienen casi insensibilizados, digo yo. Ahora, conectemos con la idea que tú dices de...

LA T3RA: ...De cómo los retos...

JCG: Los retos. Lo primero es dejar de dar consejos, yo veo eso y me preocupa, ¿no? Entonces, entrevistan a los gurús políticos, a los gurús de los diálogos, y, bueno, muchos de ellos son prudentes y no dan consejos. En el Guaviare eso es muy normal, que te pregunten: ¿qué consejos nos puedes dar? Sobre todo siendo un colono extranjero... No hay consejos para eso. Hay trabajos de investigación, hay libros, hay películas, radiografías.

Pero, sí sé por experiencia una cosa que es muy importante. No solamente, escuchar el relato del otro, por eso comencé con Manuel Levin, esta mañana, no es solo ver el relato del otro, sino escucharlo con responsabilidad, por un lado. Pero, no solo escucharlo. Es ir más allá. Uno termina haciendo su documental, pero no es suficiente. Hay que pasarles los medios, las plataformas tecnológicas de la información y la comunicación, a ellos. Son ellos los que tienen que contar y relatar. Y cuando cuentan y relatan, y aquí hay un principio de la escritura contemporánea expandida que une la realidad y une la imagen, que es que cuando tú cuentas en plataforma multimedia, tú, en el mismo momento que empiezas a contar, caes en cuenta de lo que estás diciendo, de la forma y del contenido que transportas y descubres una cosa asombrosa -este es el sujeto del inconsciente en la enunciación-, descubres las posibles soluciones para esa experiencia. Los grupos focales dicen poco ya, porque no es ir a observarlos. Por ejemplo, en Nariño hemos recuperado la minga. ¡Hagamos minga! ¿Por qué tienen los doctores que sentarse allá, los magísteres allá, los licenciados más acá y nosotros, los que no hemos ido a la escuela, pues aquí para escucharlos? No, en la minga no tienes doctorado, ni eres magíster. En la minga puede ser de algún lugar, pero, aquí estas alrededor frente a la chagra, frente al fuego, frente a compartir un alimento y todos

vamos a compartir, aquí, nuestra experiencia. Unas más largas, una más gordas, más robustas, más generosas y otras, menos robustas, pero potentes. Y ahí vienen las soluciones a los conflictos de un proyecto social común, en el contexto en el que toca solucionar eso. Pero, ojo, esas soluciones de grupo humano hechas en Miraflores, no sirven para aplicárselas a Calamar, ni las de Calamar al Retorno San José, ni menos traérmelas para Bucaramanga y aplicarlas aquí. No hay tal. Por eso la investigación creación. Ir al contexto y mirar a ver que se puede hacer allá. Es un principio de humildad, yo creo. Nos toca quitarnos la aureola de investigadores y más bien ser guías, compañeros, una especie de turistas afectivos que se dejan permear por lo que ocurre, por la comida, por el calor, por la música que absorbe. Y eso no es fácil, porque te transforma, y si te dejas transformar, vas a cambiar tú primero y, luego, cambian los demás ayudándonos. Yo diría que es así.

Entrevista por: Julio Eduardo Benavides

Docente investigador.

*Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes.
Líder Grupo de Investigación Transdisciplinarietà, cultura y
política. Universidad Autónoma de Bucaramanga*

Correo electrónico: jbenavides@unab.edu.co

¿ LE INTERESA PUBLICAR EN LA TERCERA ORILLA ?

Con el propósito de publicar su artículo en la revista LA TERCERA ORILLA, le sugerimos tener en cuenta lo siguiente:

1. Los articulistas deben pertenecer preferiblemente a un grupo de investigación. En el artículo lo deben especificar.

2. Los artículos científicos deben estar relacionados preferiblemente con resultados de proyectos de investigación.

3. Los artículos deben enviarse al OJS de la revista: <http://revistasnew.unab.edu.co/index.php/terceraorilla> o por correo electrónico a: terceraorilla@unab.edu.co en archivo Word. Deben escribirse a espacio doble en papel tamaño carta, letra Times New Roman 12 y una extensión entre 10 a 15 páginas.

4. Todo artículo deberá venir precedido de una hoja en la que aparezca claramente definido el título del trabajo, el nombre del autor y sus títulos profesionales, (pregrado y el último título de posgrado con su respectiva universidad) su filiación institucional, su dirección electrónica (preferiblemente con correo institucional).

5. El encabezado del artículo debe contener:

- Título (en español y en inglés)
- Resumen (alrededor de 100 palabras) en español y en inglés (Abstract)
- Palabras claves que permitan identificar el tema del artículo (máximo 5) en español y en inglés (Key words)
- Cuerpo del artículo (Ver tipos de artículos más adelante)

• Referencias bibliográficas y / o Webgrafía

6. Las referencias bibliográficas al igual que los pies de páginas, deben ajustarse a las normas APA. (Ver ejemplos al final de este documento)

REQUISITOS GENERALES PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS

En LA TERCERA ORILLA se pueden publicar los siguientes tipos de artículos:

RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

- **Artículo de investigación científica y tecnológica**
“Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones” (Publindex, 2010:7)

- **Artículo de reflexión**
“Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales” (Publindex, 2010:7)

- **Artículo de revisión**
“Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión

bibliográfica de por lo menos 50 referencias”
(Publindex, 2010:7)

- **Artículo corto.** Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

- **Reporte de caso.** Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.

REFLEXIONES NO DERIVADAS DE INVESTIGACIÓN

- **Documento de reflexión no derivado de investigación.** (Publindex, 2010:8)

- **Reseña bibliográfica:** deberá tener una extensión no mayor a 4 páginas, desde una perspectiva crítica o descriptiva.

- **Revisión de tema.** Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

MISCELÁNEA

- **Traducción.** Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

- **Escritura creativa.** Cuentos, poemas, guiones, crónicas, reseñas.

- **Fotografía o ilustración.** Dossier.