

Estudios Culturales



Vol 17 N° 33
Enero - Junio 2024

**Publicación del Doctorado en Ciencias Sociales
mención Estudios Culturales**

Autoridades

Universidad de Carabobo

Jessy Divo de Romero

Rectora

Ulises Rojas

Vicerrector Académico

José Angel Ferreira

Vicerrector Administrativo

Pablo Aure

Secretario



Facultad de Ciencias de la Salud

Prof. José Corado

Decano

Prof. María Lizardo

Comisionado del Decano Sede Aragua

Prof. Daniel Aude

Asistente del Decano



Direcciones

Prof. María Tomat

Directora Escuela de Medicina Sede Carabobo

Prof. María Elena Otero

Directora Escuela de Medicina Sede Aragua

Prof. Doris Nóbrega

Directora Escuela de Bioanálisis Sede Carabobo

Prof. Dayana Requena

Directora Escuela de Bioanálisis Sede Aragua

Prof. Anie Evies

Directora Escuela de Enfermería

Prof. Lisbeth Loaiza (†)

Directora Escuela de Ciencias Biomédicas y Tecnológicas

Prof. Milena Granada

Directora de Escuela de Salud Pública y Desarrollo Social

Prof. Nelina Ruíz

Directora de Investigación y Producción Intelectual Sede Carabobo

Prof. Elizabeth Ferrer Jesús

Directora de Investigación y Producción Intelectual Sede Aragua

Prof. Domenica Cannova

Directora de Postgrado Sede Carabobo

Prof. María Victoria Méndez

Directora de Postgrado Sede Aragua

Comisión Coordinadora del Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales

Mitzy Flores

Jesús Puerta

Elisabel Rubiano

Ángel Deza

Zoila Amaya



COMITÉ EDITORIAL
REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Directora-Editora

Laura Isabel Chirinos Castellanos

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.

Editora Asociada

Yilmar Campbell

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Comité Editorial

Alba Carosio

Centro de Estudios de la Mujer, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Edgar Figuera

Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela.

Laíze Soares Guazina

Facultad de Artes do Paraná, Universidad Estadual do Paraná, Brasil.

Alain Basail Rodríguez

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA), Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Ximena González Broquen

Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, Venezuela.

Enrique Delpercio

Universidad del Salvador, Argentina.

Rafael Larez Puche

Centro de Estudios Geo-Históricos y Socio-Culturales, Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt", Venezuela.

Isabel Piper

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, Chile.

Magdymar León

Asociación Venezolana para una Educación Sexual Alternativa, Venezuela.

Consejo Asesor

Felipe Hevia de la Jara

Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

Margarita López Maya

Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Jonathan Alzuru

Universidad Austral de Chile, Chile.

Francisco Javier Velasco

Centro de Estudios del Desarrollo, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

José Antonio Quinteiro

Instituto Internacional de la Unesco para la Educación Superior en América Latina y el Caribe, Caracas, Venezuela.

Rosa Paredes

Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

María Elena Ludeña Parján

Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

Elías Capriles

Universidad de Los Andes, Venezuela.

Annel Mejías

Grupo de Investigación en Socioantropologías del Sur, Universidad de Los Andes, Venezuela.

Inés Pérez-Wilke

Grupo de Investigación Semeruco, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela.

Dalia Correa

Universidad de Carabobo, Venezuela.

COMITÉ EDITORIAL
REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Comité Científico

Alberto Díaz

Universidad "Pedro Valdivia", Chile.

Victoria Parés

Escuela de Artes Rafael Monasterios, Venezuela.

Aída Fernández

Universidad de Viña del Mar, Chile.

Alirio Aguilera

Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Carmen Mambel

Centro de Investigación Social, Universidad de Carabobo, Venezuela.

José G. Magdaleno Rodríguez

Instituto Internacional de Teatro, Unesco, París, Francia.

Nivea Español Hernández

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela.

Eudel Seijas

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Marina Polo

Universidad Central de Venezuela.

Anel Carolina Núñez Herrera

Universidad Nacional Abierta, Venezuela.

María Alejandra Vega Molina

Grupo de Investigación Alteridad Latinoamericana y Caribeña,
Universidad de Carabobo, Venezuela.

Comité Técnico

Diseñadora y Diagramadora

Mayra Rebollo

DTIC-FCS. Universidad de Carabobo, Venezuela.

Filóloga

Flor Gallego

Universidad de Carabobo, Venezuela.

Traductora

Patricia Cipollitti Rodríguez

CUNY Graduate Center. Estados Unidos.

Imagen portada:

Artista: José Antonio La Cruz Ángel
Miniatura de grabado en metal
con las técnicas de aguafuerte
impreso sobre papel de acuarela
Instagram: @lacruz6259

©Universidad de Carabobo, 2008

Hecho el depósito de ley
Depósito legal: CA2019000129
revista.estudios.culturales@uc.edu.ve

REGLAMENTO DE LA REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Artículo 1: La revista "ESTUDIOS CULTURALES" es una publicación científica semestral arbitrada, adscrita al Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales, de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo, que tiene como objetivo publicar la producción científica en el área de las disciplinas y saberes humanos y sociales, especialmente en lo que se refiere a los estudios culturales, para construir un eslabón que se articule con el circuito mundial de flujo de información científicocultural, además de contribuir a la formación de un banco de publicaciones mediante la habilitación del canje con instituciones nacionales e internacionales. La revista "ESTUDIOS CULTURALES" se propone ser un instrumento de validación del conocimiento en un sentido disciplinario, inter, multi y transdisciplinario.

Artículo 2: La dirección de la revista "ESTUDIOS CULTURALES" la ejercerá un comité editorial encabezado por el director. Este será el organismo responsable de la publicación de los materiales y es el que dicta las pautas y políticas que orientarán las actividades de la revista.

Artículo 3: El director encabezará el comité editorial de la revista y, conjuntamente con el editor, cumplirá las funciones siguientes:

A) Gestionar todas las diligencias necesarias para el financiamiento, procesamiento de material y edición de la revista.

B) Coordinar la distribución de los materiales a los árbitros para su evaluación y posterior publicación.

C) Coordinar conjuntamente con el editor la revisión del material para la publicación.

D) Supervisar todo el proceso que conlleva la diagramación de la revista.

E) Supervisar la distribución de la revista.

F) Preparar y orientar las reuniones deliberativas del comité editorial.

Artículo 4: La secretaría de redacción colaborará con el editor en todas las funciones propias de su cargo.

Artículo 5: Un árbitro de la revista "ESTUDIOS CULTURALES" es todo aquel estudioso, investigador o especialista en una materia o área del saber, que evaluará los materiales presentados ante el comité editorial para su publicación. El comité editorial instruirá debidamente a los árbitros acerca de las normas para la evaluación de los materiales, así como los criterios mínimos a considerar. Los árbitros no deberán informar a los aspirantes a publicación acerca de sus deliberaciones. Su nombre se mantendrá en el más estricto anonimato. Una vez realizada la evaluación, la comunicará al comité editorial, dentro de los plazos establecidos por ese organismo.

Artículo 6: La presentación de los artículos deberá adecuarse a las normas formales que elaborará debidamente el comité editorial. Tales normas, además de aparecer en todos los números de la revista, deberán ser informadas a los interesados.

Artículo 7: La revista "ESTUDIOS CULTURALES" publicará anualmente un índice general de sus publicaciones.

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Laura Isabel Chirinos-Castellanos8

EDITORIAL

Coyunturas: poder, memoria y narrativas sociales

Laura Isabel Chirinos-Castellanos, Francisco Ardiles9

Tema Central

Coyunturas

Sobre o colecionismo privado na América Latina: apontamentos sobre a coleção Cisneros e sobre o Brasil, visto de fora para dentro

Horácio Costa15

Valencia, la de Pocaterra

Rafael Victorino Muñoz26

La subjetividad del momento límite. *Soldados de Salamina* de Javier Cercas: ética, política de la memoria e intervenciones literarias sobre la Guerra Civil española

Miguel Antonio Guevara34

Crônica de um encontro no início do século XXI com a geração de poetas homoeróticos brasileiros

Guilherme Augusto de Assis Rodrigues44

Reguetón, industrias culturales y criminalidad. Una aproximación a los residuos de la modernización cultural

Orlando Baquero52

Otros temas de interés

La sociedad del caos molecular

Diony Alvarado64

Globalización, educación y aulas virtuales: un nuevo paradigma para la formación profesional en el siglo XXI

Elio Rojas-León, Daniel Guevara-Ferrer73

Normas de publicación de la Revista Estudios Culturales.....86

TABLE OF CONTENTS

PRESENTATION

Laura Isabel Chirinos-Castellanos8

EDITORIAL

Conjunctures: Power, memory, and social narratives

Laura Isabel Chirinos-Castellanos, Francisco Ardiles9

Central Theme

Conjunctures

On private collecting in Latin America: Notes on the Cisneros Collection and on Brazil, seen from the outside in

Horácio Costa15

Pocaterra's Valencia

Rafael Victorino Muñoz26

The subjectivity of the limit moment. Javier Cercá's *Soldados de Salamina*: Ethics, politics of memory and literary interventions on the Spanish Civil War

Miguel Antonio Guevara34

Chronicle of an early 21st century encounter with the generation of Brazilian homoerotic poets

Guilherme Augusto de Assis Rodrigues44

Reggaeton, culture industries and criminality. Apprehending the residues of cultural modernization

Orlando Baquero52

Others topics of interest

The molecular chaos society

Diony Alvarado64

Globalization, education and virtual classrooms: A new paradigm for professional training in the 21st century

Elio Rojas-León, Daniel Guevara-Ferrer73

Publication rules of the Cultural Studies Journal86

PRESENTACIÓN

En el presente número, proponemos una reflexión sobre diversas realidades que atraviesan nuestra región y el mundo, a partir de artículos que discuten asuntos vinculados con las manifestaciones simbólicas, la política, la memoria y la educación.

Este ejemplar ha sido editado con rigor y acierto por el Dr. Francisco Ardiles, de la Universidad Federal de Río Grande, cuya labor ha permitido consolidar un espacio de debate científico y cultural. Aunque el epicentro de esta publicación es la ciudad de Valencia, los caminos se abren y alcanzan otras coordenadas geográficas y temáticas, no solo por los orígenes y residencias de los autores, sino, además, por los tópicos que estos trabajos manejan.

La sección principal, titulada **Coyunturas**, reúne un conjunto de ensayos relacionados con la memoria histórica, la política simbólica y dinámicas particulares en América Latina. Desde diferentes ángulos, estos trabajos profundizan en la compleja relación entre poder, memoria y narrativa. En ellos se discute la singularidad cultural y el coleccionismo en América Latina, los rasgos socioculturales a inicios del siglo pasado en la ciudad de Valencia, la política de la memoria a través de una novela que rememora la Guerra Civil española, la persistencia y renovación de una rica tradición literaria homoerótica en Brasil y, finalmente, la presencia e influencia del reguetón en Venezuela y Latinoamérica. Esta selección del Dr. Ardiles da cuenta del valor de la investigación para comprender las coyunturas que afectan la construcción social en distintas escalas y temporalidades.

Como complemento, **Otros temas de interés** presenta aportes que ahondan en la dispersión del orden social que vivimos y la educación en el siglo XXI. Se destacan textos que exploran los límites del paradigma moderno y el papel transformador de las aulas virtuales en la formación profesional de hoy, poniendo en diálogo el contexto global con las exigencias locales.

Con esta entrega, buscamos ofrecer un panorama fecundo que invite a una lectura crítica sobre los retos actuales, al mismo tiempo que revalorizar las múltiples dimensiones del conocimiento desde distintas disciplinas y metodologías. Esperamos que esta edición contribuya a fomentar debates enriquecedores en torno a los temas que configuran nuestro presente y proyectan nuestro futuro.

Dra. Laura Chirinos Castellanos
Directora-Editora

EDITORIAL

Coyunturas: poder, memoria y narrativas sociales *Conjunctures: Power, memory, and social narratives*

Laura I. Chirinos Castellanos¹

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela

Francisco Ardiles²

Universidad Federal de Río Grande, Río Grande, Brasil

La relación entre poder, memoria y narrativa constituye un punto nodal para desentrañar las complejas transformaciones políticas y culturales en diferentes contextos históricos. Construir relatos sobre el pasado para justificar comportamientos socioculturales presentes es una práctica tanto de grupos hegemónicos que buscan legitimar su poder como de grupos que desafían su hegemonía, pues cada uno narra su propia versión del pasado para justificar su lugar en la sociedad. El uso de la memoria para forjar vínculos comunitarios es, pues, asunto de larga data³.

Pensamos, por ejemplo, en los actos de conmemoración para fortalecer la identidad y la solidaridad de una comunidad política. Más que la historia enseñada en las escuelas y las efemérides que aspiran reforzar la cohesión nacional, apelamos a eso que Michael Billig (2014) llamó "nacionalismo banal", pero no para referirse a algo sin valor, sino más bien a formas cotidianas, hábitos impregnados de nacionalismo que acaban pasando inadvertidos, como el uso habitual de banderas en edificios públicos y en camisetas, el empleo de deícticos en los medios de comunicación para denotar fronteras del grupo ("nosotros", "nuestro", "ellos"), la separación de noticias en nacionales e internacionales, los triunfos en el deporte asumidos como victorias nacionales. Mediante estas prácticas, el Estado-nación, sutilmente, se refuerza a sí mismo y, por supuesto, refuerza la lealtad de sus ciudadanos. Ellas forman parte de un proceso más amplio, donde el pasado es selectivamente construido y reivindicado para mantener la continuidad del poder. Para profundizar en este fenómeno, también resultan valiosas las "tradiciones inventadas", término introducido por Eric Hobsbawm (2002), pues describen un conjunto de actos regulares, usualmente regidos por normas explícitas o implícitas, y con un carácter simbólico o ritual, que pretenden "inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado" (p. 8). Es la memoria funcionando como arraigo simbólico que reconoce el orden establecido y sugiere continuidad con un pasado (conveniente para el poder vigente, claro está).

Tenemos, pues, que narrativas históricas y rituales simbólicos se han reproducido en democracia y, obviamente, en regímenes autoritarios que, junto con los discursos políticos, tienen como principales vehículos de difusión los medios de comunicación, el cine, y, hoy en día, las redes sociales⁴. Frente a esta realidad, los estudios culturales se erigen como determinantes para

¹ Doctora en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales (Universidad de Carabobo). Directora-Editora de la Revista Estudios Culturales (2023). Profesora Titular (Universidad de Carabobo). Identificador ORCID: 0000-0003-0704-3241.

² Poeta, traductor, editor, investigador y profesor universitario de lengua española y literatura. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela. Magíster en Literatura Venezolana y Doctor en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales por la Universidad de Carabobo. Identificador ORCID: 0000-0001-7154-0053.

³ La genealogía del poder de Michel Foucault se refiere a cómo las relaciones entre poder y saber se despliegan en distintos momentos de la historia (incluyendo la Edad Media), a través de discursos, prácticas institucionales y tecnologías de la verdad como la confesión. *Vigilar y castigar* (1975) y *La historia de la locura* (1961) son trabajos donde se revela cómo esas relaciones forjan subjetividades y estructuras sociales y políticas.

⁴ En esta última, donde más, por múltiples razones, entre ellas, que no exigen la veracidad que requieren otros medios de comunicación (radio, prensa, TV).

gestionar nuestra herencia cultural al ofrecer razonamientos científicamente fundamentados de lo que se transmite, gracias a sus métodos.

Astrid Erll (2012), una de las voces más reconocidas en la investigación sobre la memoria, apunta que los estudios culturales constituyen una instancia que refleja la praxis –científica, política o estética– del recuerdo. Su instrumental teórico permite comparar diferentes culturas del recuerdo y posicionarse como mediador en la construcción, negociación y representación de la memoria colectiva⁵, entendiéndola como un proceso situado en la intersección de poder, identidad y narrativa, en lugar de un contenido fijo. Además, los estudios culturales aportan herramientas nucleares para su “observación reflexiva”, sirviendo de “compañía terapéutica” que sostiene los procesos sociales y políticos vinculados al discurso sobre la memoria (Aleida Assmann, 2011).

Desde una perspectiva crítica, la memoria histórica, lejos de ser un catálogo del pasado, es un terreno donde se inscriben y acuerdan nexos de poder e imágenes compartidas (Assmann, 2011; Ricoeur, 2003). Las narrativas que la configuran son, por tanto, más que la simple suma de memorias individuales, construcciones estratégicas dentro de entornos sociales que definen qué se recuerda y qué se olvida.

En ese sentido, Maurice Halbwachs (2004), en *La memoria colectiva* (un texto pionero sobre este tema en el campo de los estudios culturales), explica cómo la memoria colectiva es socialmente construida y mantiene su vigencia a través de prácticas sociales, rituales y narrativas comunes al grupo, evidentemente, con la influencia de los grupos dominantes que son los que seleccionan y validan ciertas memorias como oficiales, esto es: intervienen en la definición de lo legítimo y lo marginal dentro del espacio público, estableciendo de esta manera “marcos sociales de la memoria”. Ahora bien, la presencia de estos marcos, por un lado, prueba que el control de la memoria es una estrategia para definir identidades colectivas y establecer legitimidades y, por el otro, implica una disputa constante entre memoria y poder, pues una pluralidad de voces denuncia y desafía los relatos hegemónicos y, en consecuencia, genera tensiones que son necesarias si se busca comprender los procesos históricos (actuales). Un ejemplo de esta legitimación y esta tensión entre memoria y poder es justamente la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, que es punto de partida para una de las reflexiones hechas en este número.

Otro concepto clave para entender esta dinámica es “lugares de la memoria”, desarrollado por Pierre Nora (2008). Se refiere, como ya enuncia el nombre, a los lugares que recuerdan el pasado y también dan forma al presente y al futuro a través de discursos que avalan ciertas visiones históricas en detrimento de otras⁶. Por consiguiente –y en la línea de las ideas propuestas por Maurice Halbwachs, que ya hemos comentado–, la memoria es un territorio de conflicto simbólico donde se definen las narrativas oficiales y las marginales, articulando un horizonte de referencias compartidas según intereses políticos y sociales. Efectivamente, para Nora, la memoria está intrínsecamente ligada al poder, en tanto las narrativas dominantes poseen la capacidad de imponer interpretaciones que modelan la experiencia histórica y cultural de un pueblo.

En este orden de ideas, consideramos importante destacar el punto de vista de Bolívar Echeverría (2010) que, partiendo de un enfoque marxista, enfatiza que la memoria y la cultura no son estáticas ni neutralizadas; por el contrario, son procesos intensos que están en constante disputa. De ahí que proponga entender a los sujetos sociales como agentes activos en la

⁵ A la que Erll define como “un concepto genérico que cobija todos aquellos procesos de tipo orgánico, medial e institucional, cuyo significado responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales” (p. 8) y, más adelante, precisa: “La memoria colectiva no es otra manera de llamar la historia; tampoco es el polo opuesto del recuerdo individual, sino que representa el contexto total, dentro del cual surgen dichos fenómenos culturales diversos” (p. 9).

construcción y resignificación de su historia, incluso cuando las fuerzas productivas y el capital condicionan las bases materiales de esa historia. Esto implica reconocer la memoria como una herramienta para la resistencia y la reforma social, esencial para la creación de tejidos sociales y proyectos emancipatorios en marcos de dominación.

Resulta claro que este andamiaje conceptual sobre la memoria habilita la observación de los muchos y diversos artefactos del recuerdo cultural; entre ellos, el coleccionismo, asunto tratado en el ensayo **Sobre o coleccionismo privado na América Latina: apontamentos sobre a coleção Cisneros e sobre o Brasil, visto de fora para dentro**. Siguiendo la tradición ensayística que transita entre la libertad y la meditación, este trabajo tiene relevancia en la voz de quien lo firma: Horácio Costa, uno de los emblemas de la literatura brasileña contemporánea. Para nuestra revista, es un privilegio abrir sus páginas a quien, aparte de ser un faro en los estudios literarios lusófonos, es un investigador cuya honda mirada enriquece el diálogo cultural latinoamericano que aquí procuramos fomentar. Su vasta trayectoria lo convierte en un referente ineludible en el mundo académico y su contribución otorga a este número una oportunidad única para exponer, en su idioma original, la potencia expresiva de una figura señera de las letras actuales.

Para Costa, las obras reunidas en una colección de arte conforman un tapiz conmemorativo, una constelación de sentidos que guarda la huella de lo vivido y, por ende, plantea la necesidad de pensar en cómo la memoria histórica y cultural atraviesa las decisiones curatoriales y el lazo social. Lo hace centrando su mirada en el coleccionismo privado latinoamericano, específicamente en la Colección Patricia Phelps de Cisneros –fundada por Patricia Phelps y Gustavo Cisneros–, una de las más representativas de Venezuela y la región, la cual, con sus más de dos mil piezas, evidencia la función de las colecciones de arte como soporte simbólico.

Pero no solo el coleccionismo es un artefacto de la memoria. Los libros –si lo sabrá Ricardo Piglia, el gran escritor argentino– también lo son, pues, en ellos, desde la Antigüedad y en diferentes formatos (tablillas de arcilla, papiros, pergaminos...), se ha intentado conservar el conocimiento del mundo, el ADN de la cultura, y en esa cadena la literatura, justamente, ocupa un lugar muy importante. Podría considerarse “como *medium* de la memoria colectiva” (Erl, 2012, p. 14). Esta noción ilumina el papel decisivo que desempeñan los textos literarios dentro de la cultura del recuerdo, por lo que la indagación de las manifestaciones literarias permite comprender que, en coyunturas históricas específicas, la memoria y la narrativa no operan como simples recordatorios estáticos del pasado, sino que se exhiben como fuerzas activas que construyen sentidos, moldean relaciones de poder y abren caminos para nuevas formas de pertenencia y proyectos sociales.

En relación con esto, el trabajo de Rafael Victorino Muñoz, **Valencia, la de Pocaterra**, se centra en la obra de José Rafael Pocaterra, escritor que supo captar destellos de la vida social, política, cultural e incluso espiritual de una ciudad venezolana que, con cierta timidez, comenzaba a adentrarse en el siglo XX. De acuerdo con Muñoz, en la novela *El doctor Bebé* y en algunos relatos de *Cuentos grotescos* es posible aproximarse a los mecanismos identitarios y a las transformaciones culturales propias de zonas específicas, situándolas en procesos más amplios de modernización y cambio.

Complementa lo anterior el artículo de Miguel Antonio Guevara, **La subjetividad del momento límite. Soldados de Salamina de Javier Cercas: ética, política de la memoria e intervenciones literarias sobre la Guerra Civil española**, en el que se aborda la capacidad reflexiva de la literatura

⁶ Erl, cuando escudriña los tres factores que explican el boom de la memoria, abre el debate sobre la transformación de las tecnologías de los medios de comunicación y se pregunta “qué papel pueden desempeñar los medios en la sugestión y la manipulación de la autenticidad y qué tanto determinan las imágenes de la historia” (p. 6).

en la construcción de la memoria histórica, a través de la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001), y su enfoque sobre la Guerra Civil española. Creemos que su análisis bien puede dialogar con la tesis de Paul Ricoeur (2003), quien hizo énfasis en el valor de la memoria narrativa para la conformación del ser social y la reconciliación en sociedades fracturadas por la violencia. Así, la literatura se constituye como artefacto cultural capaz de proporcionar un espacio ético y político desde donde se interviene en la memoria común.

La persistencia y renovación de la tradición literaria homoerótica, como muestra el artículo de Guilherme Augusto de Assis Rodrigues, **Crônica de um encontro com a geração dos poetas homoeróticos brasileiros do início século XXI**, pone de manifiesto cómo la poesía puede servir como una instancia narrativa que rescata y visibiliza memorias y deseos marginados, contribuyendo a desafiar los patrones hegemónicos de poder y a ampliar las posibilidades de identidad.

En definitiva, las disertaciones de Muñoz, Guevara y Rodrigues nos invitan a concebir la escritura y la literatura más allá de una simple función testimonial o histórica, reconociéndolas como protagonistas en la producción y negociación de memorias y proyectos sociales que definen comunidades y tiempos.

La sección principal cierra con una revisión del reguetón no solo como una expresión musical, sino como un síntoma social que refleja y reproduce tensiones de la modernización cultural y la desigualdad estructural. Orlando Baquero traza el origen del reguetón en los barrios marginales de Puerto Rico y subraya su evolución hacia un producto globalizado, mediado por industrias culturales que normalizan códigos antisociales y modelos de conducta vinculados con la criminalidad. Este escrito, titulado **Reguetón, industrias culturales y criminalidad. Una aproximación a los residuos de la modernización cultural**, no se aleja del tema de la memoria con el que hemos ido hilando esta sección; por el contrario, favorece la discusión sobre las múltiples formas en que el poder y las narrativas construidas a través de la cultura impactan la memoria social.

Ahora bien, con respecto a los trabajos reunidos en **Otros temas de interés**, resultan una miscelánea que, de alguna manera, nos anuncia cómo será esa memoria colectiva, ya que, en un mundo marcado por la fragmentación y por la consolidación de escenarios educativos globalizados, es imprescindible articular estudios interdisciplinarios que permitan definir las complejas coyunturas que revelan la complejidad del ahora y anticipan los escenarios del mañana.

En tal sentido, Diony Alvarado Pinto, en **La sociedad del caos molecular**, hace una crítica sobre las formas fragmentadas y difusas que adoptan las relaciones políticas, económicas y culturales en la contemporaneidad. Su perspectiva plantea la urgencia de incorporar la complejidad y la sustentabilidad como fundamentos para un desarrollo humano integral. Para ello, inicia con un recorrido analítico por la senda de la modernidad y culmina en las sociedades líquidas y gaseosas de la posmodernidad, cuyas pautas son la incertidumbre y la desorganización. El concepto de “caos molecular” –así lo confirma el autor– posibilita reconfigurar las exigencias de crecimiento económico y prestar atención a la crisis ambiental.

Cerramos con el trabajo **Globalización, educación y aulas virtuales: un nuevo paradigma para la formación profesional en el siglo XXI** de Elio Rojas y Daniel Guevara, quienes destacan el auge de las aulas virtuales como escenarios de aprendizaje, subrayando la necesidad de repensar metodologías educativas para potenciar competencias digitales y promover un aprendizaje activo que responda a las demandas de hoy. La globalización y la digitalización han transformado radicalmente los procesos de enseñanza-aprendizaje, especialmente en la

formación profesional de adultos. Como señalan Bates (2015) y Siemens (2007), en el campo de la educación a distancia y el aprendizaje en línea, las tecnologías digitales ofrecen oportunidades sin precedentes para democratizar el acceso al conocimiento, aunque también plantean desafíos asociados a la brecha digital y la interacción social en ambientes virtuales.

Concebimos como dimensiones inseparables la historia, la política, la educación y la sostenibilidad y es por ello que confiamos en las reflexiones de todos los autores cuyos trabajos aquí reunimos. Gracias a ellos, en este número se presentan exploraciones innovadoras que parten de una praxis académica comprometida con la memoria crítica y el desarrollo integral. Desde el rincón latinoamericano donde germina esta publicación, un entorno –como se sabe– marcado por desafíos constantes en materia de democratización y sustentabilidad, reafirmamos nuestro compromiso con la producción de conocimiento y aspiramos a animar un diálogo que trascienda las fronteras regionales.

Referencias

- Assmann, Aleida. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (P. Soethe, Trad.). Unicamp. (Trabajo original publicado en 1999).
- Bates, Anthony. (2015). *Teaching in a Digital Age. Guidelines for designing teaching and learning*. BCcampus.
- Billig, Michael. (2014). *Nacionalismo banal* (R. García, Trad.) Capitán Swing.
- Echeverría, Bolívar. (2010). *Definición de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Erl, Astrid. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (J. Córdoba y T. Louis, Trads.). Universidad de los Andes / Facultad de Ciencias Sociales / Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva* (I. Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Trabajo original publicado en 1968).
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (Eds.). (2002). *La invención de la tradición* (O. Rodríguez, Trad.). Crítica. (Trabajo original publicado en 1983).
- Nora, Pierre. (2008). *Les lieux de mémoire* (L. Masello). Trilce. (Trabajo original publicado en 1984).
- Ricoeur, Paul. (2003). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta. (Trabajo original publicado en 2000).
- Siemens, George. (2007). *Conectivismo: Una teoría de aprendizaje para la era digital* (D. Leal, Trad.). https://ateneu.xtec.cat/wikiform/wikiexport/_media/cursos/tic/s1x1/modul_3/conectivismo.pdf. (Trabajo original publicado en 2004).

Tema Central

Coyunturas

Sobre o colecionismo privado na América Latina: apontamentos sobre a coleção Cisneros e sobre o Brasil, visto de fora para dentro

On private collecting in Latin America: Notes on the Cisneros Collection and on Brazil, seen from the outside in

Horácio Costa¹ 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
horaciocosta23@hotmail.com

Recibido: 27/6/2023

Aceptado: 7/8/2023

RESUMO

Este ensaio apresenta uma exploração meditativa sobre o colecionismo privado na América Latina, com especial atenção à Coleção Cisneros e à visão externa sobre o Brasil. Imagens evocativas e referências se entrelaçam, revelando as tensões históricas e políticas que marcaram a configuração cultural regional. A análise constrói um diálogo entre a história, a memória e os espaços institucionais de arte, e propõe repensar sua materialidade e as políticas culturais nesse contexto. Longe de ser uma crônica descritiva, o texto contempla as complexidades do colecionismo e sua função na construção simbólica latino-americana, bem como as singularidades brasileiras vistas “de fora para dentro”.

Palavras-chave: colecionismo privado, América Latina, Coleção Cisneros, memória histórica, políticas culturais

ABSTRACT

This essay presents a meditative exploration of private collecting in Latin America, with special attention to the Cisneros Collection and the external perception of Brazil. Evocative images and references intertwine, revealing the historical and political tensions that have marked the region's cultural configuration. The analysis builds a dialogue between history, memory, and institutional art spaces, and proposes a rethinking of their materiality and cultural policies in this context. Far from being a descriptive chronicle, the text contemplates the complexities of collecting and its function in Latin American symbolic construction, as well as Brazilian singularities seen “from the outside in”.

Keywords: private collecting, Latin America, Cisneros Collection, historical memory, cultural policies

¹ Poeta, ensayista y profesor titular de la Universidad de São Paulo. Doctor y magíster en Filosofía (Universidad de Yale), con formación en Arquitectura y Urbanismo (USP) y Maestría en Artes (Universidad de Nueva York). Entre sus múltiples distinciones destacan el Jabuti y el APCA. Su labor de traducción ha revelado los ecos poéticos de figuras centrales de la literatura hispanoamericana como Octavio Paz, César Vallejo y José Gorostiza, mientras que su propia obra ha sido traducida a más de diez idiomas. Fue presidente de la Asociación Brasileña de Estudios de Homocultura.

Para Aracy Amaral

Se a França tem a forma de um hexágono, o Canadá a de um gigantesco croissant, se a Ibéria tem, segundo Estrabão, a forma de uma pele de boi e, segundo José Saramago em *A Jangada de Pedra*, a de uma jangada, e o sul da América do Sul, a de um cone disposto entre dois oceanos, a Venezuela, ao menos para mim, é um triângulo que canta.

A Venezuela é um triângulo que canta: este é um verso que imaginei há dois anos, quando visitei o país, numa passagem rápida e para participar do júri do prêmio bi-anual de literatura da Fundação Ramos Sucre, de Cumaná, uma cidade caribenha. Valha mencionar que, como acontece muitas vezes, esse verso não coagulou, por assim dizer, em poema; como acontece muitas vezes, esperou pacientemente até agora, quando passo a desenvolver estes apontamentos que sobre o colecionismo privado na América Latina e, particularmente, sobre a Coleção Cisneros, para dar-lhes a imagem inicial ou, digamos, o cabeçalho.

Sem a preocupação de classificá-la, esta imagem, creio, pode muito bem funcionar como um motto para os meus comentários sobre a exposição que está aqui ao lado, e o que a reflexão sobre ela suscitou em mim. Antes de mais nada, creio ser imperativo começar por comentar a situação do colecionismo privado na Venezuela contemporânea, ao que parece-me ser fundamental agregar alguns dados sobre a cultura venezuelana no contexto latino-americano. Sem minorar o interesse intrínseco desses tópicos, minha finalidade é a de chegar, por este caminho, a tecer algumas considerações sobre a cultura brasileira, e sobre nossa política cultural, de fora para dentro, por assim dizer. Para tanto, procederei em forma de enumeração de itens nos quais procurarei aliar o caráter de reportagem ao de crítica. Mãos à obra.

1. Caracas abrigou algumas notáveis instituições de arte. Mencione-se em primeiro lugar o MACSI (Museu de Arte Contemporânea Sofia Imbert), que recebeu o nome de sua fundadora e principal animadora, foi renomeado Museu de Arte Contemporânea de Caracas durante a funesta administração do aparato cultural venezuelano pelo presidente Chávez, com suas constantes reorganizações de cargos-chave e a subsequente renomeação de instituições. Formado durante os anos do auge petrolero, as décadas de '50 e '60, este acervo público inaugurado em 1973 conta com um número expressivo de obras, entre as quais uns excelentes exemplares da arte moderna, como certos Picassos e Man Rays de referência internacional. Vale dizer que naquela época foram comissionadas pelo governo venezuelano obras de artistas estrangeiros então no auge de sua carreira, como Alexander Calder, que realizou esculturas monumentais que se encontram no campus da Universidade Central da Venezuela. Outra instituição que deve ser ressaltada é o "Ateneo de Caracas", que se criou em 1932 e cujo desenvolvimento esteve principalmente ao casal Miguel Otero Silva e Maria Teresa Castillo, opositores eméritos às ditaduras venezuelanos, como a de Juan Vicente Gómez, quem governou a Venezuela no primeiro terço do século XX, ou a de Marcos Pérez Jiménez, quem governou o país durante o auge petrolero. Justamente, a segunda coleção que quero mencionar é a de Maria Teresa Castillo, originada à época de seu casamento com o escritor Miguel Otero, mas completada por ela. Em sua casa, batizada Macondo em homenagem a Gabriel García Márquez, Pablo Neruda escreveu parte de suas memórias, *Confesso que vivi*; o manuscrito deste livro foi preparado para publicação, depois da morte do poeta chileno, pelo casal Otero Silva-Castillo, que seguiu as suas instruções. Na Macondo de Maria Teresa Castillo há um grande acervo de obras venezuelanas e latino-americanas, principalmente, que provavelmente se juntará ao do Ateneo de Caracas. Acresça-se a esta a mais recente fundação caraquenha, a de Anala e Armando Planchart, que legou a sua casa projetada nos anos 50's pelo arquiteto italiano Gio Ponti, o autor da Torre Pirelli de Milão e fundador da revista de arquitetura *Domus*, quem ademais projetou todo o interior

da residência, do mobiliário passando pelo serviço de mesa até os talheres, e que constitui um precioso exemplo de uma obra de arquitetura, digamos, total. Enumero rapidamente essas instituições venezuelanas para frisar que a Coleção Cisneros está respaldada, no tecido cultural da Venezuela, por um número expressivo de antecessoras.

2. Observo duas grandes diferenças entre a Coleção Cisneros e as mencionadas. Em primeiro lugar, ela não poderia com propriedade ser comparada à do MACSI, uma vez que esta, como mencionei, é pública; antes, seria com a coleção Otero Silva-Castillo com a qual poder-se-ia traçar um paralelo. O sentido de ambas coleções é diverso, a de Otero Silva-Castillo aproximando-se mais à Coleção Nemirovsky, exposta há muitos anos, uma vez que ambas se centralizaram já seja no período de implantação do Modernismo na América Latina ou das artes plásticas anteriores ou contemporâneas ao da vigência do movimento concreto e do projeto construtivo do anos 50 e 60; por sua vez, este é, por assim dizer, o período de eleição da Coleção Cisneros, aquele que lhe empresta o seu núcleo-duro de obras.

Em segundo lugar, e de modo especial, vale mencionar que a Coleção Cisneros difere de outras hispano-americanas pelo lugar que nela ocupa a arte brasileira. Este fator por si exige um item à parte nesses meus apontamentos.

3. Impõe-se à consideração o fato de que a Coleção Cisneros vem de um horizonte específico, isto é, constrói-se ao redor de um olhar especializado, ou pelo menos, e deixando esta palavra um tanto carregada de conotações duvidosas, especial. O fato de que a tarefa de colecionar parte de uma aliança entre a atividade curatorial e a dos colecionistas, responde por essa diferença. Sinal dos tempos por si mais "especializados" que se vive internacionalmente, mas também de uma escolha pessoal dos colecionadores, que apenas tangencialmente, segundo penso, estará condicionada pela mecânica, ou pelo fenômeno se se quiser, daquilo que sói ser encapsulado pela expressão "gosto". Sem excluir uma proclividade pessoal por parte dos colecionadores, creio que a configuração da coleção deve também a um horizonte tão mais abrangente quanto mais complexo, para o que quero chamar atenção em relação ao que desenvolverei a seguir, e que creio tratar-se da confluência, na atividade colecionista, de um horizonte político, ou pelo menos ideologicamente orientado.

Esta minha hipótese vincula-se sobremodo ao privilégio que é dado, na Coleção Cisneros, à arte brasileira contemporânea. Conforme vejo, trata-se simplesmente de, através da absorção dos sentidos privilegiados pela arte brasileira a partir dos anos 50, não apenas colecionar, mas demarcar um território de desenvolvimento para a arte latino-americana, a partir de uma sinalização básica fornecida pelas derivas da arte brasileira atual. Tal situação não é, note-se, o que singulariza a Coleção Cisneros no contexto da atividade de colecionismo hispano-americano. Mencione-se, por exemplo, o acervo formado para o Museu de Arte Contemporâneo de Monterrey, México, chamado, muito afortunadamente, MARCO.

Algumas famílias de colecionadores do norte do México, e notavelmente a senhora Yolanda Garza Lagüera, dedicaram-se a colecionar arte brasileira atual, e no museu de Monterrey, inaugurado em 1991, coexistem obras de Daniel Senise, Jorge Guinle e Leda Catunda com as da mesma geração de artistas norte e sul-americanos, como o haitiano-norte-americano Jean Michel Basquiat, o argentino Guillermo Kuitca e o americano Keith Haring, isso para não falar de vários importantes artistas mexicanos contemporâneos, como Nahum B. Zenil e Ray Smith, meus prediletos. Terra de fronteira entre a América Latina e o Norte predominante anglo-saxônico, em Monterrey o olhar abrange, de maneira muito natural, as três Américas; talvez seja este imperativo humano e geográfico que dá a forma ao MARCO, um aspecto a considerar em se tratando da Coleção Cisneros. Este ponto merece um espraio.

4. Na verdade, a cultura venezuelana, desde suas origens, está marcada pelo fato de localizar-se no ponto mais ao norte da América do Sul e de ser Caracas, com o seu porto La Guaira localizado a uns poucos quilômetros, uma cidade ao mesmo tempo de interior e de mar, como São Paulo. Quiçá não por acaso, foi em Caracas que nasceu e cresceu, perfeitamente bem assessorado pelo melhor da cultura iluminista hispano-americana, Simón Bolívar, o Libertador traído pela história e pela animosidade de seus pares. De fato, nunca é demais recordar aos brasileiros que a Hispano-América conheceu uma gesta libertadora de grande voo, que há mais de duzentos anos decolou e começou um canto libertário cujos ecos se escutam até hoje, mesmo sob a forma abastardada da mutação do próprio nome da República da Venezuela como República Bolivariana da Venezuela, sob o desígnio de seu egrégio re-nomeador, o então presidente Chávez.

Em resumo, a idéia da América como tal -que, por exemplo, tantos e tão bons frutos propiciou à produção intelectual do México revolucionário-, é hoje, como foi desde os tempos de Bolívar, um horizonte nunca avesso às intervenções da cultura, pelo menos da alta cultura venezuelana. O ideal bolivariano -agora sim tomando adjetivo sem a conotação populista-, de construção de uma cultura latino-americana aberta aos ventos internacionais porém ancorada numa produção local não servil a eles, parece-me desenhar-se já seja na eleição por parte dos colecionadores em questão, ou ainda de parte dos curadores de sua coleção, como um gesto voluntário. Em poucas palavras, a focalização da arte brasileira como um estruturador de uma importante coleção venezuelana não me parece em si ser um gesto despido de intenções, um gesto inocente, ancorado apenas na certeza, sem dúvida respaldada pela qualidade das obras elas-mesmas, das excelências da arte brasileira contemporânea. Quem coleciona, hoje, coleciona algo para alguém por alguma razão e desde algum lugar. Afinal de contas, no histórico da crítica de arte latino-americana contamos com o ensaio *Mirar en Caracas* (incluído no livro *Mirar de frente*, 1974) de Marta Traba, que colocou tais questões há alguns anos.

A Venezuela é um triângulo que canta, um país marcado pela sombra desse heroísmo fundacional; uma terra na qual a sombra dos heróis se prolonga como a da uma escultura de Giacometti no chão de um museu, até a hora presente. Talvez valesse a pena indagar-nos sobre o quociente de heroicidade cultural que subjaz à escolha da linguagem que privilegia a Coleção Cisneros, e nesse âmbito, qual a parte relativa ao Brasil que nele se percebe. Aqui temos matéria para um novo item.

5. Quem fala desse espectro de intervenção cultural fala de pessoas, de agentes, e fala também, e principalmente, de mentalidades. Com relação às primeiras, já apontei alguns nomes anteriormente, inclusive os dos colecionadores em questão; com relação às segundas, vale a pena digressar um instante. Talvez o choque não pudesse ser maior, entre a mentalidade orientada pela idéia da heroicidade, da excepcionalidade, que predomina em boa parte da Hispano-América, e quiçá de forma substancial, tanto na Venezuela como no México, e a nossa, praticamente despida dela. Contra a miríade de próceres revolucionários hispano-americanos -aliás, essa palavra, "prócer", segue em voga na sociedade venezuelana até hoje-, contamos apenas com o Tiradentes, cuja existência mesma é debatida por historiógrafos da Inconfidência Mineira, e uns tantos nomes mais, mas nenhum de igual projeção nacional.

A monarquia bragantina substituiu, e ensombrou, a idéia mesma de heroicidade pela da continuidade dinástica; o Patriarca da nossa independência nada pode, em termos de representar um mitema, frente ao brilho da Coroa. Por sua vez, o fidalgo-mór da cultura brasileira, o sem caráter Macunaíma, apresenta justamente esta inovação retórica que o singulariza frente à ausência de heroicidade nacional: ao assumir esse vazio como signo de identidade,

modernissimamente Macunaíma tanto supre, para o nosso gasto interno, essa mesma ausência, como pode, para uso externo, e.g. no que diz respeito aos nossos vizinhos, quiçá sofredores da sensação de esmagamento pelo discurso histórico oficial, construído sob o peso e com a visada a tanta heroicidade, também representar uma instância libertadora, um verdadeiro antídoto. Ainda sob este ponto, convém não nos esquecermos que o Macunaíma sai duas vezes do território nacional, em sua busca da Muiraquitã sagrada: uma, para o sul, para o território do chaco boliviano, que é também paraguaio e argentino; outra, para o norte, para cruzar o planalto das Guianas e adentrar, justamente, em território venezuelano.

De resto, convém ainda lembrarmos-nos que o próprio mito do Macunaíma tem origem nessa brumosa região, que hoje conhecemos como região ianomâmi, onde as fronteiras do Brasil e da Venezuela se perdem: o estudo de Koch-Grünberg que inspirou a Mário de Andrade a escritura de sua genial rapsódia e a concepção mesma de seu anti-herói, chama-se Von Roroima zum Orinoko; segundo o próprio Mário de Andrade, cabia-lhe perfeitamente bem à concepção da obra o fato de não ser o seu personagem principal um comprovado brasileiro, e sim provavelmente um estrangeiro ou, como se diz hoje em dia, um amazônida. Mas voltemos ao nosso tópico.

A não-heroicidade brasileira pode ser tomada como um antídoto, como acabei de esboçar com relação ao valor simbólico do Macunaíma interpretado, significado para lá de nossas fronteiras, é certo; porém, por outro lado, dado ao agudo de sua oposição, pode também servir, assim como o *phármakon* de Platão interpretado por Derrida em *La farmacia de Platón* (1975), como sinal ou veneno, ou ainda, esperança de uma outra heroicidade, para o desempenho que, de fora para dentro, se espera de nossa cultura no universo hispano-americano. Aqui, o busílis do gesto da Coleção Cisneros, seu, digamos assim, momento original. Neste sentido, a linguagem privilegiada pela coleção, concreta/construtivista, e deste núcleo duro dos anos 50 e 60 para a atualidade, marcada por um princípio de não-escolha de sinais explícitos, contextuais, de nacionalidade, e que se erige como cosmopolita *ab ovo*, impõe-nos de novo uma maior reflexão. Isto já é tema de um outro item.

6. Somos, numa palavra, terra de exercício imaginário de modernização e cosmopolitismo dentro do crisol latino-americano. Aqui o nosso atrativo, e a Coleção Cisneros como que estende confiança em nosso possível horizonte histórico-cultural, considerado desde as marcas que tais. Vale dizer que ela inclui obras relativas ao Brasil de outras épocas estéticas e históricas; por exemplo, em Nova Iorque surpreendi-me ao deparar-me com uma paisagem de Frans Post, evidentemente localizada na Olinda holandesa, de propriedade dos Cisneros, que nem mais nem menos abre, e com qual carga simbólica, a quiçá demasiado, excessivamente suntuosa retrospectiva de arte brasileira no Guggenheim.

De fato, poucas são as paisagens americanas seiscentistas, e na nossa formação histórica contamos com o privilégio de termos tido o olhar do flamengo para colaborar na construção atual de nosso passado como país. Somemos a isso, que pode afirmar o aspecto de colecionismo como exercício de uma visão ideológica –porque é até certo ponto duvidoso que se compre um Post apenas pelo seu valor de mercado, provavelmente menor que muitos dos mestres flamengos seus contemporâneos, mas não é duvidoso que se o adquira pelo seu valor simbólico-. Somemos a isso, dizia, o fato de que a nossa arqui-imagem modernista, “O Abapuru”, more em Buenos Aires, na Coleção Constantini, em um museu dedicado exclusivamente à arte latino-americana, e teremos uma nova medida da nossa imagem ideal, do lado de fora de nossas fronteiras.

Mas, como responder a esta idealidade, a esta projeção? Será o nosso projeto o mesmo, ainda que setorial, parcialmente, que o divisado para lá de nossas fronteiras, em nossas fronteiras

mesmas? Como se pode avaliar o “mirar desde San Pablo” desde o “mirar en Caracas” ou em Buenos Aires?

Independentemente das respostas que se possam dar a essas perguntas, a questão que permanece depois delas, e quais forem elas, é simples, e passa pela consideração do que ficou como imprint do isolacionismo bragantino que cobriu os três séculos coloniais e ainda serviu de molde para o pensamento político no século dezenove. Lembremo-nos, a esse propósito, de que José de Alencar, o fundador da nossa literatura moderna, instava em seus discursos parlamentares a D. Pedro II o “dever” de intervir no Rio da Prata, argumentando que a Dinastia de Bragança tinha como missão o “civilizar” aquelas terras de caudilhos, que –cito de memória– “nasciam da rabadilha um do outro” (2009). A este ponto, lembro-me, por outro lado, de que em *Yo, El Supremo* (1974), obra-prima do paraguaio Augusto Roa-Bastos, o Brasil de princípios do século XIX é referido pelo ditador Francia, que narra o relato em primeira pessoa, não como o Império do Brasil, mas como o “princípio” do Brasil, em evidente jogo fônico-semântico algo derrisório para com a monarquia que então se afirmava, liderada por um príncipe de sangue.

Em poucas palavras, esse passado nos dispõe a uma esquiva de nosso possível papel histórico na América Latina ou, pelo menos, da América do Sul, de liderar ou, para evitar esta palavra de cunho ostensivo, ao menos, de oferecer um modelo de atitude cultural para os nossos vizinhos.

O Brasil conta com a simpatia atual da maioria dos povos hispano-americanos; depois de ter vivido na América Hispânica por quase duas décadas, sinto-me avalizado pela minha própria experiência para dizer que temos aí um enorme capital até hoje insuficientemente explorado. Em todos os estratos sociais, o modo de ser, a cultura de massas e a alta cultura brasileira são vistos e tidos com grande simpatia e respeito na América Hispânica hoje. Tenho em mente, enquanto escrevo, as imagens da recepção de Juscelino Kubitschek na Bolívia, à época da construção de Brasília. Mas tenho igualmente presente a Coleção Cisneros, que confere com esse paradigma traçado anteriormente, relativo à intensidade, ou mesmo facilidade de recepção da cultura brasileira para lá de nossas fronteiras, em nossas fronteiras. Tenho em mente também o fato de que, exceto os nomes mais canônicos, a literatura brasileira joga um papel muito mais importante na América Hispânica que vice-versa, apesar da cantilena isolacionista, que considera que a única recepção da cultura brasileira a considerar-se é aquela que se dá somente em inglês e nos Estados Unidos.

Hoje em em dia, não há praticamente nenhum poeta hispano-americano que não conheça Drummond ou Bandeira ou Jorge de Lima ou Haroldo de Campos; inclusive, a penetração da poesia brasileira na Hispano-América chegou a tais níveis que quiçá, no momento que vivemos, ela já possa ser considerada canônica, nos vários cenários hispano-americanos, sendo, parece-me, mesmo mais influente, digamos, que a de várias das poesias européias modernas. Em termos tanto quantitativos como qualitativos, não é o que sucede com a poesia escrita em espanhol no Brasil, tirados de cena contados nomes, Borges, Paz, Neruda, basicamente mais presentes nas leituras dos brasileiros há 40 ou 50 anos do que hoje. Mas não quero estender-me pelos vieses da representatividade da poesia, e da recepção e da leitura. Interessa-me, agora, frisar o que quase todos os que nos dedicamos à cultura sabemos: esta virada, esta valorização da arte e da cultura brasileira se deu quase sem a presença das instituições governamentais, e muitas vezes, à sua revelia. Passo a outro item.

7. A extensão da cultura brasileira –se se pode chamar assim esse processo de recepção de nossa arte e nossa cultura e de concomitante aposta nelas, para lá de nossas fronteiras- se

dá até hoje a partir de um corpo a corpo entre produtores de linguagem domésticos e seus equivalentes estrangeiros, e em função da disponibilidade pessoal dos que a produzem, e de poucos, pouquíssimos agentes para a sua veiculação. Seria próprio do Ministério de Relações Exteriores o fazê-lo; infelizmente, na pauta de nossas exportações não constam os bens culturais, muitas vezes imateriais, tais como a poesia.

A nossa “poesia de exportação”, preconizada por Oswald de Andrade já no Manifesto Pau-Brasil, teve que exportar-se por si só, vazar-se pelas malhas do oficialato, muitas vezes em oposição a ele, a expensas da vontade e dos bolsos dos poetas. Argumentar-se-á que na contemporaneidade internacional as instituições –e os discursos oficiais são, em todos os quadrantes, demarcados pela inteligência econômica, e que não se prevê aquela atitude mesmo nos países ditos centrais. Errado: o privilégio do discurso centrado da economia como linguagem de intercâmbio internacional é um luxo ao que se podem dar apenas os países que justamente o produzem sem esforço, para seu consumo próprio e, diga-se de passagem, no mais das vezes como uma espécie de biombo para desviar a atenção dos mais ingênuos sobre os problemas que os acossam, a nível doméstico. Não há nenhuma política exterior inteligente que possa deixar de lado a defesa e a ilustração da própria cultura, defesa e ilustração que passam pela de sua língua e de suas manifestações artísticas. Esta verdade me parece auto-evidente e não passível de discussão; ainda assim, temos que o Itamaraty, que devia tomar tal princípio como norma, repetidamente se esquiva a cumpri-lo, e quando o faz, fá-lo tangencial e como que descomprometidamente.

Falha de quem? Por certo, da diplomacia brasileira mesma, presa nas malhas de seus rituais, mas antes dela, falha da concepção do poder em voga no país, apesar das mudanças de gestão ocorridas anteriormente no âmbito dos partidos políticos, e falha não menor da própria intelectualidade nacional, que afinal de contas não sabe pressioná-lo para que de uma vez cumpra com o seu dever para com a cultura. Não apenas os exportadores de calçados e de suco de laranja pagam impostos; nós também o fazemos: a cultura brasileira, as suas manifestações sociais inserem-se no continuum da vida econômica das comunidades que as produzem, gerando impostos e empregos, além de opiniões e, se me permitem, sonhos.

A situação de não-representatividade da diplomacia brasileira perante a cultura nacional parece-me de tal modo escandalosa, que encontro apenas duas explicações para ela, a saber: a primeira, porque reflete da maneira a mais a-crítica a situação das várias instâncias da governança, do nível municipal ao federal. Um país sem prêmios e sem bolsas públicas para os criadores há muitas décadas, o estado brasileiro tem encontrado formas para delegar para o setor privado as políticas de incentivo cultural, o que sem dúvida é bem-vindo para preencher esse nicho faltante. Até aqui tudo em ordem porque, entre outros aspectos, a ausência de uma política oficial de incentivo à cultura pode, por isso mesmo, evitar que atrocidades possam vir a ser cometidas em seu nome.

Mas, ao contrário do que se argumentará –mormente, que essa ausência espelha a penúria do estado- é apenas uma meia-verdade, já que o mesmo estado penurioso desenvolve, e muitas vezes com insuspeitado êxito, políticas de fomento a muitos aspectos da vida nacional. Sob o meu ponto de vista, reflete, de modo especial, o lugar simbólico das artes na concepção de estado daqueles que governam o país. Aqui passamos à segunda explicação da escandalosa omissão do Itamaraty no que diz respeito à política cultural brasileira para o exterior, e particularmente para os países com os quais compartilhamos fronteiras territoriais, origem e valores civilizacionais. Como me parece mais importante do que a primeira, que é do conhecimento geral diga-se de passagem, abro-lhe um item especial.

8. Talvez tudo se deva ao fato de que o Itamaraty, pelo menos no que tange à cultura, adaptou-se a representar menos a nação cultural total que a cultura da nossa capital federal, a dita entre aspas “cultura” que parasita à sombra da podre flor da arquitetura brasileira, a majestosa Brasília. Num texto escrito há dois anos e publicado na Espanha, defini Brasília como “uma cidade sem museus, e com políticos”; aproveito o andar desses apontamentos para recuperá-lo. Não é apenas fel de contribuinte frustrado o que destila essa fórmula: antes de mais nada, digo em minha própria defesa, é zelo de intelectual que estudou arquitetura e urbanismo e que buscou ingentemente, pelos espaços brasilienses, as marcas da memória e da aventura sensória e sensível de um povo, que eles dizem representar, e que encontram, no vocabulário do Ocidente, o seu lugar mais apropriado nas galerias dos museus. Aonde, um museu de arte brasileira, para não dizer de um museu de arte tout-court? Aonde, um museu do povo brasileiro? Na Esplanada e seus arredores, há o acanhado acervo do Banco Central e a coleção do próprio Itamaraty; isto é coleções dispostas em lugares impróprios para caracterizarem o, ou os, museus que fazem muita falta em Brasília, tanto objetiva como simbolicamente.

Ao contrário do Mall de Washington, uma cidade também planejada para ser o centro de uma nação plural, que tem em sua concepção a mesma origem européia e clássica que obviamente iluminou o plano de Brasília, a Esplanada não está circundada pelo aparato cultural, mas sim pelo burocrático-mandarinesco e religioso; em vez da Galeria Nacional, da coleção Hirshhorn e do instituição Smithsonian, entre outras, que fazem contraponto ao Congresso e à Casa Branca, situados nas duas extremidades do Mall, temos em Brasília a repetição dos vários ministérios e os palácios do Supremo e do Itamaraty e as torres do Congresso e a elegantíssima Catedral e o zigurat do Teatro Nacional, tudo culminando, numa elevação, na torre da televisão.

Como esforços de preservação da memória, Brasília oferece a sua própria, narcisicamente: debaixo da Praça dos Três Poderes, a sua maquete; atrás da torre da televisão, o Memorial de Kubitschek. O espaço monumental é por assim dizer amarrado pela sua própria origem: nasce de si próprio, além do que o seu constante refletir-se sobre si mesmo, o seu alardear-se monumento, não tem memória, vem de um tempo suspenso, fechado sobre si mesmo, ergo dispensa museus.

Preso nesta mecânica narcisista tão bem sinalizada no espaço, seria demais pedir à política cultural made in Brasília que pudesse pensar para além de nossas fronteiras: devido àquela, esta não consegue mentar sequer uma política cultural para uso doméstico.

Mas algo deve ser feito, e quero crer que seja função de intelectuais e artistas pressionar, como tais e mas também como cidadãos contribuintes, para a reversão deste quadro, isto é, para a quebra deste espelhamento viciado e -uma vez que dispõe dos artifícios da retórica do poder a seu lado- não menos enganador. Deixo para mais adiante discutir o que acabo de dizer, que algo tem que ser feito para alterar esse quadro, e que este é um tema que exige a intervenção dos intelectuais. E passamos a um outro item.

9. Suponhamos que não seja mesmo próprio pedir ao Ministério de Relações Exteriores que leve a cabo uma política cultural para além-fronteiras. Suponhamos que o horizonte de crescente especialização que vivemos e que se impõe sobre os mecanismos da governança, por sua vez impõe agentes específicos para, como disse acima, a defesa e a ilustração da cultura, da língua, das artes. Então, que seja criado um organismo público, que possa colaborar com instituições privadas se for o caso, que se encarregue desse aspecto de nosso estar no mundo. Por si só, o fato de que as comunidades brasileiras no exterior, que não existiam à época da constituição do Itamaraty ou da construção de Brasília mas que hoje se multiplicam em vários países, não recebam atenção nenhuma de nosso estado nacional, que não lhes reclama sua pertença a

um totum, a um espírito nacional-brasileiro internacionalizado e que não se confunde com a delimitação geográfica do país, por si só, digo, tal fato avalizaria esta demanda.

Mas, voltemos ao nosso ponto fundamental. Vim levado por um aspecto específico que me despertou a existência de uma importante coleção de obras de artistas contemporâneos brasileiros em Caracas, até este ponto, em que de cheio percebo-me falando sobre as políticas de extensão da cultura brasileira, já a nível institucional. Não quero deixar de terminar o meu raciocínio. Continuo.

Não deixa de parecer sintomático que o Reino Unido não se tenha desfeito dos Conselhos Britânicos espalhados por vários países além daqueles participantes na Comunidade Britânica, que a Itália perpetue as suas Casas de Dante pelo mundo e especialmente nos lugares nos quais houve imigração de sua gente, que a Alemanha, a França e o Japão disponham de organismos semelhantes; não deixa de ser sobremodo revelador, para o que referirei a seguir, que os países ibéricos tenham instituições moldadas por essas, postas a funcionar depois da abertura democrática que viveram nos anos 80, o Instituto Camões e o de Cooperação Iberoamericana, o ICI.

Pensem numa bacia cultural ibérica na qual o Brasil e o México são os participantes mais numerosos e de maior crescimento em termos relativos, de visibilidade internacional. O México, em função de suas comunidades vivendo ao norte do Rio Grande, há algum tempo desenvolveu mecanismos de promoção cultural para o exterior, herdados das políticas culturais que datam da época dos muralistas; nós ainda engatinhamos no processo. A questão de extensão das manifestações artísticas e culturais brasileiras para fora de nossas fronteiras, em nossas fronteiras, é um aspecto de política cultural que interessa a todos e que somente pode ser capitaneado pelo estado, ainda que em colaboração com instituições privadas, justamente porque é ele quem em princípio tem como uma de suas funções a de preservar a identidade cultural profunda do país, de estimular e dar cabida ao esforço que cada um de nós fazemos individualmente, ou em pequenos grupos de cidadãos usuários e simultaneamente produtores de cultura. A bacia cultural ibérica existe, apesar de que certos discursos de modernização, em nome de um ideário de eficiência gerencial tomado como uma panacéia salvacionista, se não redentorista, uma e outra vez tratem de solapá-la.

A Coleção Cisneros pode muito bem funcionar tanto como um recordatório tanto da confirmação desta mesma bacia cultural, mas também como um reminder do que há por fazer, daqui para a frente, em nossa casa, uma vez que nos consideremos não a partir de nosso perfil virtual, de eficientes globalizados to-be, mas de reais ibéricos, com um grande potencial de estender-nos, porque somos bem vindos e fazemos falta, dentro dessa região ou bacia cultural, e porque esse é um capital real, e não virtual, com o que já contamos, e que pode ser canalizado devidamente, idealmente, e sem muito esforço. O estado tem que estar à altura do que já representamos; sem fanfarra, sem retórica e –se me permitem a expressão chula-, sem frescuras. Isto é, aí sim, com eficiência, porque há muito o que levar, o que apresentar, o que representar.

Se é necessário argumentar alguma coisa mais, quero recordar, antes de dar por terminados estes apontamentos, que foi em Caracas, em Monterrey e em Buenos Aires que se formaram coleções que tiveram as suas visadas atraídas pela arte brasileira contemporânea, que não em Houston, na magnífica Coleção Menil, ou em Los Angeles, na mais magnífica ainda Coleção Getty, apenas para mencionar duas importantes coleções cujos núcleos-duros foram formados do meio para o fim do século XX.

10. Como disse antes, visitei a Venezuela a convite da Fundação Ramos Sucre, quando descobri que o país era um triângulo que cantava. Essa fundação privada preserva a memória do poeta José Antonio Ramos Sucre, nascido em 1890 e que cometeu suicídio em Genebra aos 40 anos, em 1930. Era descendente de um “prócer”, daquele Marechal Sucre que ganhou a batalha de Ayacucho, libertando do império espanhol boa parte dos países andinos. Considerado um “raro” no contexto da poesia hispano-americana, Ramos Sucre escreveu pequenas prosas poéticas de estilística impecável e grande beleza estética, comparáveis, em sua economia concisa e original, a alguns dos textos borgianos. Por anos, a crítica afirmou o seu “exotismo”, a sua “evasão”; foi acusado de intelectualismo e, à altura da pregação de Ortega y Gasset, como um exemplo da “desumanização” da arte moderna. Como diz o poeta venezuelano Guillermo Sucre no prólogo à edição de sua obra completa (*Obra poética*, 1999), tais categorizações “servem mais para qualificar aos que as empregam” que ao objeto da tentativa de sua desqualificação propriamente dito. Como acontece frequentemente, José Antonio Ramos Sucre, um exilado tanto político como existencial, um mestre da linguagem que nunca permitiu a inserção em seus textos de um pronome relativo sequer, conta cada vez com um número maior de leitores, fascinados com o minuciosíssimo funcionamento de sua pena e de seu imaginário, com a quantidade de sentidos alegóricos que seus textos incitam durante a leitura, em seu processo antes de “signar” que de “designar”, como aponta o mesmo Guillermo Sucre, e também, provavelmente, com o fato de que seus poemas, compostos em dura e preciosa prosa, chegam a construir um mundo em si, certificado de boa literatura, de literatura de autor em resumo.

Não termino estes apontamentos sem arriscar uma tradução de um poema de José Antônio Ramos Sucre, “El superviviente” (“O sobrevivente”), que faz parte de seu último livro, *El cielo de esmalte* (*O céu de esmalte*), de 1930:

O sobrevivente

O rio funeral principia num lodaçal do inferno, onde gemem as sombras erradias. Descreve círculos lânguidos antes de sair à face da terra. Sua linfa discorre por uma via de salgueiros tênues e os inunda. Ovídio não transita, durante o seu confinamento, por uma ribeira mais infeliz.

Eu vinha seguindo os passos da sibila de castidade incólume. Escondia o seu rosto no véu mágico onde Prosérpina desenha, séculos antes, as formas dos seres. Eu levava na destra uma flor mitológica e a oferecia em segredo ao signo presente no zodíaco.

A sibila perdeu-se na gruta do rio, subindo o curso lóbrego. Furtava-se à vista da humanidade nova, subtraída, mil anos, ao ditame do Olimpo resplandecente.

A fuga da sibila inspirou-me o acerto de percorrer a obra de Virgílio para conciliar seus presságios voláteis e entendê-los em completude. Eu vislumbro o semblante do vate romano no pórtico do mundo caliginoso.

O assalto de uma raça boreal anuncia o milênio do eclipse. Eu me insinuo na multidão dos vencedores e repreendo o desmando e a jovialidade incivil. Minha intrepidez no umbral da morte e a assistência de Virgílio conferem-me o privilégio de uma vida imune. (p. 342)

Não tenho conhecimento de nenhuma tradução de José Antônio Ramos Sucre ao português, e me dá verdadeiro prazer inserir a minha primeira nestes apontamentos. Por que escolhi este texto em vez de outros, digamos, ainda mais próximos ao conteúdo do que escrevi acima, como o que o segue em *El cielo de esmalte*, chamado “El derrotero de Camoens” (“O sendeiro de Camões”)? Nem toda poesia pode manter um tom alto, mesmo que seja apenas em cinco breves parágrafos, nem toda palavra poética se confunde com essa linfa que ele

descreve e da qual parece beber, nem todo poeta permite-se desnudar-se em primeira pessoa como um herói cultural, um mantenedor de tradições, um recordatório de temas, como Ramos Sucre, quem precipuamente se revela ao leitor como "sobrevivente". Não importa aqui saber se este "eu" do poema é mascarado ou veraz, sequioso de simpatia ou exemplar de orgulho de sua própria excepcionalidade. Para lá do comentário, mantém-se a imagem irredutível: aquele que escreve o poema defende a memória, para todos os efeitos tomada como uma manifestação vital, no umbral da morte; é esta "flor mitológica", dada ao signo do zodíaco ou da história se se quiser, o que o qualifica, somada à efígie e ao texto de Virgílio, para intrometer-se nos assuntos do presente. Linguagem super-alegórica, diamantina, e sem alardeá-lo; linguagem sibilante, companheira de viagem para o futuro.

Com Ramos Sucre encerro estes meus apontamentos sobre o colecionismo de arte na América Hispânica, e o que em função dele pude eu vislumbrar, de fora para dentro, sobre a nossa cultura e os nossos impasses contemporâneos.

Referencias

- Alencar, José de. (2009). *Cartas de Erasmo* (J. M. de Carvalho, Ed.). Academia Brasileira de Letras.
- Derrida, Jacques. (1975). *La farmacia de Platón* (J. Arancibia, Trad.). Fundamentos.
- Ramos Sucre, José Antonio. (1999). *Obra poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Roa-Bastos, Augusto. (1974). *Yo, El Supremo*. Siglo XXI.
- Sucre, Guillermo. (1999). Ramos Sucre: la pasión por los orígenes. En J. A. Ramos Sucre, *Obra poética* (pp. 9-38). Fondo de Cultura Económica.
- Traba, Marta. (1974). *Mirar de frente*. Monte Ávila.

Valencia, la de Pocaterra

Pocaterra's Valencia

Rafael Victorino Muñoz¹ 

Universidad Arturo Michelena, Valencia, Venezuela
rafaelvictorinomunoz@gmail.com

Recibido: 30/8/2023.

Aceptado: 18/10/2023.

RESUMEN

Aunque nació en Valencia, José Rafael Pocaterra vivió sólo unos pocos años al inicio de su existencia en esta ciudad, deambulando luego por distintos lugares de la geografía venezolana y del mundo. Ahora bien, en algunas de sus obras (novelas y cuentos) es posible rastrear ciertas referencias que permiten conocer cómo era la vida en la capital del estado Carabobo a principios del siglo XX. No obstante, hay que aclarar que no son tantas estas referencias, ya que el resto de sus obras están ambientadas en otras ciudades, como Maracaibo o Caracas. De manera particular, en el presente ensayo enfoco mi atención en la novela *El doctor Bebé* y en algunos de los *Cuentos grotescos* (como *Los comemuertos*, *Matasantos*, *La casa de la bruja*, entre otros), en los que se muestran, como decía, atisbos de la vida social, política, cultural y hasta espiritual de una Valencia que se asomaba tímidamente al siglo XX.

Palabras clave: José Rafael Pocaterra, novelas y cuentos, Valencia, siglo XX

ABSTRACT

Although he was born in Valencia, José Rafael Pocaterra lived in this city for only a few years at the beginning of his life, later wandering around various places in Venezuela and the world. However, in some of his works (novels and short stories), it is possible to find certain references that allow us to understand what life was like in the capital of the state of Carabobo at the beginning of the 20th century. Nevertheless, it should be clarified that there are not so many of these references because the rest of his works are set in other cities, such as Maracaibo or Caracas. In particular, in this essay I focus my attention on the novel *El doctor Bebé* and some of the short stories in *Cuentos grotescos* (such as *Los comemuertos*, *Matasantos*, *La casa de la bruja*, among others), which offer, as I said, glimpses of the social, political, cultural, and even spiritual life of a Valencia that was timidly peeking into the 20th century.

Keywords: José Rafael Pocaterra, novels and short stories, Valencia, 20th Century

¹ Licenciado en Educación mención Lengua y Literatura. Magíster en Lectura y Escritura por la Universidad de Carabobo. Profesor universitario con experiencia en formación, investigación y coordinación editorial. Su trabajo académico se centra en semiótica literaria, crítica textual y escritura creativa. Narrador y ensayista galardonado con premios como el Concurso de Cuentos Salvador Garmendia, la Bienal Simón Rodríguez, el Certamen Mayor de las Artes, la I Bienal Nacional de Literatura Rafael Zárrega (2011) y el Premio Internacional Monte Ávila de Novela (2017). En la actualidad, es editor de la página web <https://eldienteroto.org/>, dedicada a la literatura venezolana.

Comencemos por revisar una parte del itinerario vital de José Rafael Pocaterra, más específicamente su trayecto inicial, hasta el año 1922 que es cuando aparecen sus *Cuentos grotescos* (por razones que más adelante espero que se comprendan). Según la versión más aceptada, nuestro personaje nació el 18 de diciembre de 1889, en el inmueble ubicado en el cruce de lo que hoy día se llaman las calles Anzoátegui y Colombia, a unas cuantas cuadras de aquí.

En 1907 lo encontramos aún en la ciudad, colaborando en *Caín*, un periódico que, según la mayoría de sus biógrafos, se identificaba como opositor al gobierno de Cipriano Castro; por la publicación de unas listas en las que se proponían candidatos públicos, lista conformada por presos políticos, los esbirros le “ponen el ojo” al periódico y Pocaterra es encarcelado, primero en el Castillo de Puerto Cabello y luego en el de San Carlos (Maracaibo).

Allí permanece por un año. Al salir no se reinstala en Valencia, sino que en 1909 está en la capital, ejerciendo funciones como Secretario del ministro de Obras Públicas. Al año siguiente acompaña a la ciudad de Calabozo a dicho personaje, quien había sido designado presidente del estado Guárico. Estando en el llano, nuestro autor escribe *El doctor Bebé* (su novela valenciana).

En 1912 vuelve a Caracas; escribe *Vidas oscuras*, pero se traslada a Maracaibo en 1914, para asumir el cargo como intendente de tierras baldías. Seguía alejado de Valencia y así estaría por mucho tiempo, al menos físicamente. En el Zulia, Pocaterra comienza a colaborar para *El Fonógrafo*, donde aparecen algunos relatos con el subtítulo de “Cuentos grotescos”. También escribe su novela *zuliana*: “Tierra del sol amada”.

Sigue deambulando en nuestra geografía, ya que en 1918 está otra vez en Caracas, colaborando con diversos periódicos (*El Universal*, *El Nuevo Diario* y *Pitorreos*) y conspirando, ahora sí más en serio. Comenzando el año 1919 es recluido en La Rotunda. Durante este confinamiento produce la mayor parte de sus *Memorias de un venezolano de la decadencia*, otros cuentos grotescos, así como la novela *La casa de los Abila*.

Permanece Pocaterra en prisión hasta 1922. Al salir en libertad continúa un tiempo en Caracas, pero luego se autoexilia y se va a Nueva York, y de allí a Montreal. Parece curioso que haya escogido el camino del exilio justo cuando publica la que se puede considerar su obra cumbre: *Los cuentos grotescos*. Aunque ya sabemos cómo era el momento político de Venezuela bajo Gómez. No había mucho para escoger.

Regresa después de cierto tiempo, en 1938, como senador por el estado Carabobo ante el Congreso Nacional; luego ocupa un ministerio y la presidencia de su estado natal. Pocaterra fallece en Montreal en 1955; poco tiempo antes vino a ver, por última vez, a despedirse acaso, de su ciudad, con motivo del cuarto centenario, cuando pronunció aquel emotivo discurso cuyo título parafraseamos hoy: *Valencia, la de Venezuela*.

Como hemos podido ver, es corto el tiempo que vivió aquí en la ciudad. De hecho, si consideramos que nació en 1889 y fue encarcelado prácticamente al cumplir los 18, pero que uno comienza a ver más o menos el mundo a los cinco años, fue poco más de una década, una docena de años, la de su experiencia en estas tierras, previa a las obras que hoy queremos comentar: entre 1895 y 1907.

¿Por qué nos centramos en estos años? Porque las obras donde menciona a Valencia o habla más de ella fueron cercanas o posteriores: *El doctor Bebé* escrita en 1911-1912, los *Cuentos*

grotescos publicados en 1922. Sin embargo, debemos hacer la salvedad de que varios de estos relatos se escribieron en la cárcel (como dijimos) o en otros momentos. Por ejemplo, *Panchito Mandefuá* es de 1915, y el espacio en el que se desarrolla la historia es Caracas, donde se observa un problema que creo que todavía no teníamos aquí en Valencia para ese entonces: el tráfico.

Ahora bien, ¿cómo era Valencia, la de ese tiempo, la de Pocaterra? Veamos algunos datos:

-Según el censo más cercano para la fecha (1891), la población del estado Carabobo era de 160.000 habitantes. Y como en esos tiempos el crecimiento poblacional era poco (por distintas variables como guerras, epidemias, etc.), suponemos que no sería muy diferente una década más tarde.

-En cuanto a la ciudad, la constante histórica era de un 37% del total del estado, lo que nos permite suponer una Valencia de poco más de 60.000 almas.

-En su crecimiento, ya la ciudad había rebasado la cuadrícula original, hacia el norte por Camoruco, en el sur hacia Santa Rosa.

-El ferrocarril que conectaba con el Puerto funcionaba desde 1888 y con Caracas desde 1894.

-Se contaba con servicios de tranvía desde 1900; este se hizo eléctrico en 1915; también había telégrafo, teléfono, entre otros.

Para efectos de continuar con nuestro relato, voy a hacer una partición, un poco bastante arbitraria, dejando por un lado las obras que están o pueden estar ambientadas en la capital de Carabobo. En primer lugar, tenemos las novelas, de las cuales la única que transcurre casi totalmente en Valencia es *Política feminista* o *El doctor Bebé*. Aunque una parte, casi al final, es en Puerto Cabello.

Luego están los *Cuentos grotescos*. Y aun dentro de estos caben distinciones. Para efectos prácticos, haremos una subdivisión, arbitraria pero necesaria:

-Sólo hay unos pocos relatos explícitamente "valencianos", como *La casa de la bruja*, *La mista*, el recordado *Matasantos*, *Los come-muertos*, que mencionan sitios específicos de la capital carabobeña.

-Aunque *El rosal de la cascabel* es más una parábola que un cuento, *Su señoría el visitador* es un poco anterior a la vida de Pocaterra y *Patria la mestiza* transcurre en las afueras, hacia Barrera, en la vía al Campo de Carabobo.

-Luego tenemos los cuentos que son *caraqueños*, como el mencionado *Panchito Mandefuá*, *Bastón puño de oro*, entre otros.

-También nos encontramos con historias que transcurren en otras localidades o lugares: *La ciudad muerta*, presumiblemente en el llano; *El chubasco*, en una embarcación en el lago de Maracaibo donde están dos personajes: un coriano y un zuliano.

-Por último, los relatos que no tienen una clara referencia o alusión a lugar, como *La llave*, *La I latina*, *Oropéndola*, *Mefistófeles*, entre otros. De algunos de estos, sin embargo, sospecho que sean "valencianos".

Entonces, ya vimos cómo era demográficamente esa Valencia de los tiempos de Pocaterra. Ahora la conoceremos un poco más, a través de la lectura de los *Cuentos grotescos* y de la novela *El doctor Bebé*, sobre todo en esta última, ya que en los cuentos el autor se detiene un poco menos en los espacios y se concentra más en los hechos. Haciendo una categorización, a la manera de los etnógrafos, nos encontramos con un conjunto de informaciones bastante interesantes que nos permiten ver la vida cultural, espiritual, política y hasta sentimental de aquella ciudad algo pueblerina, que se asomaba tímidamente al siglo XX.

Comenzamos este viaje al pasado de nuestra ciudad, a través de la pluma de Pocaterra, diciendo que a principios de 1900 Valencia era una ciudad muy tranquila, con poca vida nocturna. El primer párrafo de *El doctor Bebé* se encarga de enfatizarlo: "En Valencia no se halla qué hacer de noche". Coincide en este dictamen nuestro autor con el juicio de Luisa Galíndez, quien sostenía que la capital carabobeña era una ciudad "nuevera", queriendo dar a entender que todo moría a las nueve.

Precisamente a esa hora deambulaba el personaje principal, Pepito: "cuando en la torre da el lánguido doble de las nueve por el descanso de las benditas ánimas, las calles rectas de la ciudad adormecida apenas recogen el eco de un paso apurado" (p. 5). Recordemos que, por contraste, para la época Caracas tenía ya una "rutilante" vida nocturna, gracias al alumbrado público y al establecimiento de unos cuantos lugares, de la buena y de la mala vida, tal como refieren, entre otros autores, Pío Gil en *El cabito*.

Entonces, las fuentes de entretenimiento de los jóvenes tal vez no diferían demasiado de lo que sería un pueblo, un pueblo grande: ir al río, "tirando 'pancotas' en el pozo del Jabillo"; y para los más grandes, ir "en procesión desde el sitio del Socorro hasta el Morro" (p. 11). Y aunque ya había cinematógrafo, el repertorio de proyecciones al parecer era preferentemente piadoso (sobre esto volveremos luego).

Por otra parte, ahora también estaba la novedad de pasear por la avenida de Camoruco los domingos (p. 13). Algo que se hacía, pienso yo, un poco a imitación de la Caracas guzmancista, que desfilaba por el paseo homónimo del gobernante; y a su vez esta lo había tomado del París del tercer imperio. O sea, éramos como una copia de la copia de la idea (con permiso de Octavio Paz, quien compuso la frase).

Así, en aquella Valencia de Pocaterra los domingos "una larga hilera de coches desfilaba por la avenida" (p. 43); no hace falta decir cuál, pues era prácticamente la única digna de mención. Por cierto, es oportuno señalar cierto sesgo clasista o de distinción el hecho de hacer este paseo en carruaje o a caballo; aunque no se dice de manera explícita, lo de andar a pie no sería muy bien visto, razón por la cual el personaje, Pepito, debía a los cocheros una buena cantidad, para poder presumir de su estatus.

No sería de extrañar que, en una ciudad con tan pocas fuentes de entretenimiento, donde "las amistades se hacen consuetudinarias" y perduran como por obligación o resignación, la llegada del Doctor Bebé, el presidente del estado Carabobo designado por Cipriano Castro, haya sido un acontecimiento que saca del tedio a la ciudad y al que acude buena parte de la población: "toda la Valencia social", según un improvisado reportero de la época, que figura como personaje en la novela.

Adicionalmente, en este aspecto de la socialización o más bien de propiciar espacios de socialización, todavía la religión jugaba un papel determinante, mucho más que ahora, sin que

con esta afirmación neguemos del todo su importancia actual. Pero creo que Pocaterra no la miraba con buenos ojos; si bien no era declaradamente antirreligioso o ateo, sí parecía bastante antidogmático. En no pocas ocasiones se expresa con sorna, al presentar a los creyentes o la manera como estos experimentan las verdades de la fe; como cuando describe, en *El doctor Bebé*, una versión cinematográfica de la pasión de Cristo:

La película contristaba los ánimos: un Jesús flaco como un arenque, atado a la columna, recibía latigazos, imitados tras la tela con golpes dados en un cajón. La sonoridad de carnes de Nuestro Señor causaba profunda lástima y ponía odios en aquellos corazones cristianos... Algunas lágrimas acudieron a los corazones de las mujeres (...). Le daban un lanzazo, se moría, surgiendo luego en apoteosis complicada sobre nubes de algodón... (pp. 33-34)

El mismo tono mantiene para referirse a los prelados de la iglesia; así dice, describiendo a un sacerdote: "el abdomen se hinchaba violentamente bajo la bata blanca... al trasluz, las piernas cristalinas sostenían su hinchazón como dos estacas miserables". De igual modo procede con los creyentes, que rayan en la ingenuidad o caen en la desmesura. En *Su Señoría el visitador*, novicias, monjas, sacerdotes, son vilmente engañados por la labia de un ladrón refinado que se hace pasar por cardenal.

Recordamos el cuento de *Matasantos* en el que el personaje en su delirio acaba con las imágenes de yeso de la iglesia de San Blas. Es en este relato donde más se prodiga en la sátira; así describe el mencionado *templo de barrio*:

es una iglesia churrigueresca, fabricada a retazos, con dos torrecitas techadas de zinc, que rematan en una piña sin estilo alguno en la fachada, abriendo la nave central bajo una estatua del Santo, desteñida en su hornacina y que se está, benévolo, con la nariz de piedra comida por años...

Siguiendo con el relato, luego del suceso en el que el matasantos destruye las imágenes, pululan por la ciudad fabulaciones de la más diversa índole:

a una viejita de El Tejal se le apareció el espíritu de un sobrino político y le dijo que Valencia estaba maldita, porque iba a pasar una cosa muy grande. Dos días antes cayó un rayo en el monolito y en la máquina del reloj de la Torre, parada de pronto en las cinco y cuarto, ¡a la hora misma en que se descubrió el crimen, se encontró una lechuga muerta...!

Aprovecho la oportunidad en que hablamos de este relato para aclarar una confusión histórica. He escuchado varias veces a algunos habitantes de San Blas decir con orgullo que ellos son "morreños" y "matasantos". Lo primero es indudable, indiscutible; sin embargo, lo segundo no se ajusta a los hechos contados en el relato: el Matasantos venía de "más allá de Flor Amarillo"; y cuando en medio de los disturbios en que se enfrenta una turbamulta variopinta, los de Flor Amarilla son acogidos con una rechifla: Matasantos, Matasantos.

Ahora, tengo para mí que Pocaterra se burla más de las personas o de ciertas formas particulares de la devoción, cercanas a la superstición, antes que de las escrituras. En algunas de las cartas hiperbóreas me parece que tiene una postura ambivalente con respecto a las religiones: por un lado, critica a la iglesia católica y a los altos cargos dentro de esta, porque le parece que son muy benevolentes con los déspotas; y también fustiga a la beatería; por la otra, simpatiza en momentos con algún cura de parroquia que ha sido víctima de injusticias (Arria y Muñoz, 2010). Pero, definitivamente, no ve en la religión la solución a nuestros problemas.

Tampoco parece verla en la educación, por lo menos no en el estado actual de cosas para su momento y/o en la ciudad de Valencia. Este tema que ya había sido tratado en *La I latina*, aparece en otros pasajes de su obra y en otros cuentos. Por ejemplo, en *La mista* presenta un panorama nada alentador sobre la instrucción pública; al parecer, en los tiempos de Castro no se habían tomado aún muy en serio el decreto de Guzmán Blanco. Y ni la cantidad de escuelas, ni la condición de las mismas o aun los sueldos de los docentes daban para pensar en que aquella fuera una educación de calidad.

De hecho, el protagonista de *La mista* se encontraba en una situación más que lamentable, viviendo al fiado y cayendo a la larga en la locura, cansado de esperar quijotesca una solución que viniera en forma de un cargo y de una escuela mixta. Esta situación también la vemos en un personaje, más que secundario, casi anónimo de *El doctor Bebé*: el maestro Verdú, respecto al cual Pepito exclamaba, gritándole a la madre: "¿tú crees que yo soy Verdú, para vivir con quince pesos?", con lo cual daba a entender que los maestros estaban en un escalón más bajo que los secretarios de oficina pública, como Pepito, que ganaban 40 pesos.

Volviendo al tema de la avenida de Camoruco y el urbanismo, su apertura y uso como espacio de socialización y sosiego había permitido ir ampliando la zona de la ciudad donde habitaban las personas pudientes, alejándose estas cada vez más del centro; lo cual es mucho más notorio en nuestros días, donde las zonas exclusivas se ubican hacia la periferia, aunque también hay una periferia otra, por así decirlo.

En este sentido, hasta las proximidades de lo que fuera la estación del ferrocarril, lo que hoy día es la universidad de Carabobo, aun vemos esas casonas señoriales de la época. Un poco más al norte, hacia la zona que conocemos como la Ceiba, viviría Pepito (personaje de *El doctor Bebé*) junto con su cuñada y con su esposa, una vez casado. En esta periferia de la periferia, pese a la aparente mejora en cuanto estatus habitacional para el personaje, llevaría más bien como una existencia pastoril. (Por cierto, de esa zona tengo un conocimiento de primera mano debido a que fue donde transcurrió la infancia de mi abuelo).

Siguiendo con el tema de los bordes, los cuentos *Los come-muertos* y *La casa de la bruja* están ubicados también en espacios marginales de la ciudad, en el sentido que se le da al término tradicionalmente en sociología, es decir, al margen en cuanto al trazado urbano, lo cual significa muchas veces al margen en cuanto a lo económico, debido también al hecho de estar fuera del disfrute de los servicios públicos básicos.

En *Los come-muertos* encontramos una de las primeras menciones de los migrantes europeos, en este caso italianos, dentro de la ficción breve en Venezuela (debe haber otras, seguramente, pero no vienen al caso). Es paradójico, sin embargo, que de esa época sea la primera *Ley de Extranjeros*, promulgada por Cipriano Castro en 1903, la cual surgió en respuesta al bloqueo. Esta ley tenía más bien por objeto controlar las actividades de los extranjeros en el país. Tal vez ello favorecía a que vivieran algunos de ellos en mala situación.

Según el cuento de Pocaterra, los "italianos que comían muertos" vivían pared de por medio con el cementerio de Morillo, en los terrenos donde hoy día es el Palacio de Justicia y sus alrededores. Según Jenny de Tallenay, quien visitó nuestra ciudad en los tiempos del guzmancismo, al parecer, cuando los familiares de los difuntos no habían pagado la cuota correspondiente, era costumbre sacar a estos de sus tumbas y amontonarlos en una zona cualquiera, entre el cementerio y el cerro cercano, que es la fila de Guacamaya, en la zona conocida como el Calvario:

Una torre bastante espaciosa a lo alto de la cual llevaba una escalera de caracol, llamó nuestra atención. Subimos por ella y cuál no fue nuestro horror cuando llegamos a una estrecha plataforma, al constatar que todo el interior de este edificio circular estaba tan lleno de osamentas confundidas de tal modo que lo colmaban casi enteramente. Cráneos desnudos surgían aquí y allá en este lúgubre amontonamiento de desechos humanos. (De Tallenay, 1954)

Lo que presumo, atando cabos de estas distintas fuentes, es que los italianos del cuento no tendrían un oficio muy digno que digamos. Tal vez se dedicarían a recuperar la ropa aún en estado de ser usada por algún vivo, ya que a los difuntos no les haría tanta falta. De allí el apodo que los niños daban en el cuento a los italianos, pues en cierto modo comían a expensas de los muertos. Yo nací y me crié por esa zona, y cuando era niño todavía circulaban algunas leyendas sobre ese camposanto. En alguna ocasión escuché en las historias familiares la expresión *el cementerio de las cabecitas*; lo que me lleva a suponer que eso era lo que abundaba por allí.

En el caso del cuento de *La casa de la bruja*, se menciona otro lugar en el borde de la ciudad de Valencia, "por las colinas de Agua Blanca". Yo vivo ahora hacia esa zona, cerca de donde hoy día está el Aquarium, y muchas veces me he preguntado si todavía existirá o dónde está o estaba exactamente la casa de la bruja. Creí haberla encontrado, pues una casa que quedaba cerca del cruce de la avenida Anzoátegui con Navas Spínola, tenía las características de la descrita en el cuento, y no está lejos de la montaña. Lamentablemente no conservo foto y la casa ya no existe.

Pese a todo esto que hemos venido viendo, Valencia la de Pocaterra era una ciudad que comenzaba a mostrar signos de modernización, por lo menos en cuanto a tecnología se refiere. Ya hablamos del tema del ferrocarril y del tranvía. Presumimos que el que se señala en *El doctor Bebé* no era el tranvía eléctrico todavía, pues este llega a la ciudad en 1915; la fecha de nombramiento de Samuel Niño como presidente del estado fue 1907 y la escritura de la novela es de 1911-1912, según coloca el mismo autor al final.

Todavía no había automóviles o por lo menos no los menciona Pocaterra. La gente se movilizaba a pie o a caballo, en carreta o tranvía. Pero sí había teléfono. Y al igual que sucedió con el surgimiento del celular para nosotros, en fechas más recientes, el invento de Graham Bell marcó en un primer momento una distinción social. Las Belzares, personajes de la novela *El doctor Bebé*, tenían teléfono, gracias a su vinculación afectiva con el presidente del estado. Y pese a que lo usaban indiscriminadamente ("los primeros días el transmisor no tenía descanso"), no les servía para comunicarse con sus amigas o familiares (presumimos que estos no tenían teléfono), sino que: "Ya era Bella que solicitaba en las tiendas telas absurdas... Algunas veces Misia Justina, con voz atronadora que se oía en el vecindario, solicitaba en las quincallas «calleras para hombre»" (p. 70).

Siguiendo con los medios de comunicación, un detalle curioso, que me llama bastante la atención, es que los personajes de *El doctor Bebé* parecían preferir leer los periódicos de Caracas, para estar al día. Una vez llega a mencionar Pocaterra un periódico local: *Caín*, con el cual trabajó. Sin embargo, sólo dice que una hoja de este diario se usaba para envolver una botella (p. 85), como burlándose de sí mismo o de la prensa local.

Decíamos que la Valencia de Pocaterra comenzaba a mostrar signos de modernización tecnológica, pero no en otros sentidos. No creo estar descubriendo nada nuevo, ni ofendiendo a nadie, si digo que había una clara diferenciación de roles de acuerdo con los géneros. En *El*

doctor Bebé y en varios de los cuentos grotescos, las mujeres tejen, bordan o tocan piano en sus casas; van a bailes o a misa; Misia Ana Josefa era *celadora* de la Anunciación. Pero no tenían trabajos remunerados. En tanto que los cocheros, dependientes de tiendas, empleados públicos, son hombres. Por fortuna, los tiempos ya son otros.

Este tema me permite encadenar con otro, que no era solo propio de ese tiempo, pues aún no ha dejado de ser el nuestro; y es el asunto de las conexiones con los organismos del Estado, o más bien con los que ocupan cargos en dichos organismos, como una posibilidad de acceder a una mejora económica; además, está el hecho de que ocupar esos puestos, aunque no se tuviera o se tenga ningún mérito, los hacía y hace parecer mejores a tales personajes, aunque no lo fueran ni lo sean. Tal vez en este y otros aspectos antes mencionados, la Valencia de Pocaterra aún sigue siendo un poco la nuestra.

En cualquier caso, como siempre decimos los perpetradores de ficciones, *cualquier parecido con la realidad...* Este es apenas el esbozo de un retrato de Valencia; una Valencia beata, aburrida, pero con ganas de salir del marasmo, orgullosa y sin embargo siempre dispuesta a dejarse embaucar por el primer encantador de serpientes; y es un retrato entrevisto a través de los libros de Pocaterra. Mejor dicho, esta es su visión de la ciudad, escrita desde el recuerdo, desde la añoranza, tal vez desde el acaso.

Referencias

- Arria, Piero y Muñoz, Valmore. (2010). José Rafael Pocaterra ante la condición humana. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/151456.pdf>
- Balza, José. (1996). *El cuento venezolano*. Universidad Central de Venezuela.
- Corominas, Joan. (1976). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- De Tallenay, Jenny. (1954). *Recuerdos de Venezuela*. Ediciones del Ministerio de Educación.
- Jiménez Emán, Gabriel. (1989). *Relatos venezolanos del siglo XX*. Biblioteca Ayacucho.
- Meneses, Guillermo. (2006). *Antología del cuento venezolano*. Monte Ávila.
- Pocaterra, José Rafael. (1956). *Obras selectas*. Edime.
- Pocaterra, José Rafael. (2006). *Cuentos grotescos* (13ª ed.). Monte Ávila.
- Uslar Pietri, Arturo. (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Monte Ávila.

La subjetividad del momento límite. *Soldados de Salamina* de Javier Cercas: ética, política de la memoria e intervenciones literarias sobre la Guerra Civil española

The subjectivity of the limit moment. Javier Cercas's *Soldados de Salamina*: Ethics, politics of memory and literary interventions on the Spanish Civil War

Miguel Antonio Guevara¹ 

Universidad de Oregon, Oregon, Estados Unidos

miguelan@uoregon.edu

Recibido: 4/9/2023.

Aceptado: 13/10/2023.

RESUMEN

Soldados de Salamina, de Javier Cercas, profundiza en la relación entre realidad y ficción, explorando los límites entre la verdad histórica y la construcción narrativa. A través de un análisis del régimen narrativo de la novela y su naturaleza híbrida, en este ensayo examino tres aspectos: primero, cómo el autor navega entre la realidad y la ficción de la Guerra Civil española (1936-1939), utilizando material de archivo y testimonios para construir una narrativa metatextual. Además, la novela se presenta como un espacio para problematizar la política de la memoria y sus intervenciones literarias. En segundo y tercer lugar, me dedico a leer la novela como un dispositivo de reflexión ética sobre los actos y gestos de los individuos en momentos límite. Finalmente, ofrezco una conclusión sobre el problema de la técnica narrativa y su intervención en la política de la memoria, junto con una reflexión sobre el aprendizaje de Cercas en la obra de Bolaño: la inserción de los olvidados en la reescritura de la historia.

Palabras clave: política de la memoria, subjetividad, ética, Javier Cercas, literatura española contemporánea

ABSTRACT

Soldados de Salamina by Javier Cercas delves into the relationship between reality and fiction, exploring the boundaries between historical truth and narrative construction. Through an analysis of the novel's narrative regime and its hybrid nature, this essay examines three key aspects: A section dedicated to dissecting how the author navigates between the reality and fiction of the Spanish Civil War (1936–1939), using archival material and testimonies to construct a metatextual narrative. At the same time, I argue that the novel serves as a space to problematize the politics of memory and its literary interventions. In the following sections, I read the novel as a device for ethical reflection on the acts and gestures of individuals in limit situations. Finally, I offer a brief conclusion on possible insights that emerged during the process of reflection—specifically, regarding the issue of narrative technique and its role in memory politics, and on Cercas's potential learning from Bolaño's work: the insertion of the forgotten into the rewriting of history.

Keywords: politics of memory, subjectivity, ethics, Javier Cercas, contemporary Spanish literature

¹ Investigador, escritor y docente con formación en Sociología del Desarrollo (UNELLEZ). Magíster en Filosofía Latinoamericana (UNICA) y PhD. Student Spanish (University of Oregon). Su trabajo explora la literatura, la filosofía y los estudios socioculturales latinoamericanos. Reconocido con premios nacionales e internacionales por su obra en narrativa, ensayo y periodismo cultural, entre ellos el Premio Nacional de Periodismo Bicentenario (2012), la Beca de Estímulo a la Creación Literaria en ensayo (2017), el Premio Nacional Universitario de Literatura Alfredo Armas Alfonso (2017) y el Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas (2020).

La naturaleza cambiante y equívoca del régimen narrativo o sobre la naturaleza híbrida de la realidad-ficción

Todo movimiento político, así como todo autor, necesita de un mito fundacional. *Soldados de Salamina* es, en parte, la historia del nacimiento del mito fundacional del escritor y miembro fundador de Falange: Rafael Sánchez Mazas, quien, tras ser fusilado infructuosamente por el bando republicano, logra escapar en medio del caos. Capturado nuevamente, Sánchez Mazas encuentra clemencia en un soldado republicano que decide dejarlo ir. Esta historia de supervivencia es replicada como una suerte de mito por el mismo Sánchez Mazas y sus familiares tras la guerra. En ello se concentra el narrador de la novela: en la búsqueda de la veracidad de dicha historia y, al mismo tiempo, en una serie de juegos literarios donde participan el testimonio, el archivo y una constante tensión entre realidad y ficción que dan cuenta de una gran preocupación del autor por la reflexión histórica.

Dice Ricardo Piglia sobre el mito de origen en la literatura: "Uno siempre se inventa un mito de origen, una ficción personal donde se cuenta la entrada en la literatura" (p. 39). El mito de fundación, en esta ocasión, se convierte en un mito de creador o de escritor, al decir de Piglia. La excentricidad del mito, junto con la reflexión sobre la construcción de la verosimilitud del recuerdo de Sánchez Mazas, es uno de los pilares sobre los que se erige la narración. Esta dialoga con la Historia en mayúsculas, o la historia "oficial", a través de la experiencia de un personaje fascista. Paralelamente, reflexiona sobre la escritura novelística, sus características particulares y el papel de la literatura en la construcción de la memoria. De modo que, a través de un contrapunto entre realidad y ficción, el uso del archivo y los testimonios, como he comentado, Cercas nos construye un relato metatextual y, a la vez, una reflexión sobre la escritura de novelas, enseñándonos cómo la historia se convierte en material susceptible de ficción (y viceversa). Considerando eso, entiendo *Soldados de Salamina* como un espacio pleno de ideas para problematizar en torno a la política de la memoria y sus intervenciones literarias.

Cercas no es solo el mero narrador de una historia; también nos invita a reflexionar sobre el proceso de escritura y la construcción de la verosimilitud en una novela. Pero no se trata de cualquier historia, sino de una que proviene de la vida "real".

En ese sentido, creo que se manifiesta una forma de realidad-ficción, recuperando la propuesta de Josefina Ludmer (2010), quien plantea que "el arte de la especulación consiste en dar una sintaxis a las ideas de otros y postular un aquí y ahora desde donde se usan" (p. 10). Me explico: especular no en el sentido literal de hacer conjeturas o suposiciones; más que eso, en el sentido ludmeriano, lo que implica dar sintaxis a las ideas de otros, que aquí significa ordenar los acontecimientos y los testimonios como fragmentos, darles un sentido estructural. Esa es la operación que hace el autor al escribir una historia que tiene origen en la "realidad" para, así, poder leerla mejor, porque "the binary opposition between fiction and fact is no longer relevant"² (de Man, 2002, p. 109). Está claro que la tarea consiste en deshacer los binarismos "realidad" y "ficción", pues la realidad y su complejidad lo demandan frente a una técnica narrativa que apenas puede describirla o intentar hacerlo.

Relaciono esto con lo que se pregunta Enjuto-Rangel (2010): "How can we address the broken historical memory of Spain? Can we cure that wounded collective self through the reconstruction of the past? Can we really "clean" the past to see its dirty hidden spots?"³ (p. 143).

² La oposición binaria entre ficción y realidad ya no es relevante. (Traducción propia).

³ ¿Cómo podemos abordar la memoria histórica rota de España? ¿Podemos sanar ese yo colectivo herido mediante la reconstrucción del pasado? ¿Podemos realmente "limpiar" el pasado para ver sus manchas ocultas? (Traducción propia).

Esa forma de abordar la memoria rota de la Guerra Civil, de curar, de "limpiar" el pasado para entrever entre tanto espacio "sucio" solo puede hacerse a través de proponer una forma de armar lo roto, de sanar esa herida en el ejercicio creativo.

Cercas no solo cuenta la historia; además, nos revela su metodología de construcción. Así, la novela es la historia de cómo escribir una novela sobre la Guerra Civil. De igual forma, Cercas usa el ejercicio creativo para poner en tela de juicio la posibilidad de la literatura como herramienta para hacer historia, sin que eso implique deslegitimarla. Es, en todo caso, otra manera de dar sintaxis a los hechos históricos y a su correspondiente interpretación. Así, la novela se nos presenta como un dispositivo literario pleno de problemas filosóficos sobre el acto de escribir y la posibilidad de transmitir una "verdad" (problemas literarios e históricos, por supuesto), con todos los matices posibles, aun cuando el autor de vez en cuando tome postura en favor del bando republicano.

¿Cuáles son los materiales que Cercas utiliza, sumado a su propio conocimiento sobre la Guerra Civil? Se basa en una suerte de "diario" de Sánchez Mazas y en una serie de testimonios, tanto de protagonistas de la historia como de familiares del falangista. ¿Qué descubre ese personaje principal, el escritor que escribe la historia, en su búsqueda? La oportunidad de que la historia pueda ser puesta en duda, que sea una construcción ficcional. Dice Cercas en la novela:

Hasta aquí, el texto de la libreta. Lo releí varias veces, tratando de dotar de un sentido coherente a aquellas anotaciones dispersas, y de ensamblarlas con los hechos que yo conocía. Para empezar, descarté la sospecha, que insidiosamente me asaltó mientras leía, de que la libreta fuera un fraude, una falsificación urdida por los Figueras para engañarme, o para engañar a alguien. (p. 60)

Se pueden ver dos cosas: por un lado, el narrador dándole sintaxis a las "anotaciones dispersas" o, en sus propias palabras, "tratando de dotar(las) de un sentido coherente"; y por otro, la sospecha en torno a la "verdad" de los acontecimientos. En ese mismo pasaje, un poco más adelante, el personaje desconfía de sus propias disquisiciones comentando:

...me pareció que carecía de sentido imaginar a una modesta familia campesina tramando una estafa tan sofisticada. Tan sofisticada y, sobre todo, tan absurda. Porque, en vida de Sánchez Mazas, cuando podía ser un escudo de derrotados contra las represalias de los vencedores, el documento era fácilmente autentificable y, una vez muerto, carecía de valor. (p. 60)

Aunque se cuestiona la veracidad, existe la posibilidad de que sea un documento real, puesto que existe la posibilidad de comprobación; aun así, cabe preguntarse si el ejercicio de narrar estos acontecimientos, ordenarlos, darles sintaxis, no es una forma de comprobación en sí misma.

El monólogo o disquisición hermenéutica sobre el diario de Sánchez Mazas termina de la siguiente manera:

Sin embargo, pensé que de todas formas era conveniente cerciorarse de que la letra de la libreta (o una de las letras de la libreta, porque había varias) y la de Sánchez Mazas eran la misma. De ser así (y nada autorizaba a suponer que no lo fuera), Sánchez Mazas era el autor del pequeño diario, sin duda escrito durante los días en que anduvo errante por el bosque, o a lo sumo muy poco después. (p. 60)

Diría que Cercas termina por otorgarle veracidad al documento. Eso sí, no queda nada del todo claro debido a que presentar reparos en la lectura ya implica un tipo de deslegitimación

de la verdad. De algún modo, si una verdad es tal, debería estar carente de sospechas y, como puede verse, el ojo que lee lo susceptible a veracidad es uno escéptico.

Por otro lado, se puede discutir sobre la veracidad de un relato considerándolo, más que una mentira, una performance, una narración más. Incluso Cercas utiliza el supuesto "diario" y al narrador, una especie de *alter ego* del autor, para realizar –como se ve– una hermenéutica del texto, como quien hurga en la "autenticidad" material del archivo, pensando que "si viene del puño y letra de Sánchez Mazas puede que sea real".

No obstante, el personaje, el novelista-periodista, no se queda solo con esta información. Además, se dedica a realizar entrevistas y a encontrar familiares y otros "testigos" que puedan corroborar la veracidad del relato de supervivencia. Sin embargo, la actitud del personaje muestra una duda constante, similar a la del historiador ante la supuesta "objetividad" de la historia y los acontecimientos. No solo cuestiona la historia que se cuenta; cuestiona la Historia en mayúsculas, como si la novela –como he comentado– fuera un instrumento, un dispositivo para mostrar la práctica que constituye "construir" los acontecimientos. Como plantea Hayden White (2003): "la configuración de una situación histórica específica, esto es, el darle la trama, explicarla e interpretarla políticamente, es una operación esencialmente discursiva" (p. 20). En esos términos, la historia podría verse como un artefacto literario, tal como White sostiene.

Ahora bien, la narración no es realidad; con todo ello, tiene su propio régimen. Es equívoca y cambiante (como dice el narrador que es el régimen de Franco), y es en ese régimen donde se debe contar efectivamente una historia. En este caso, se trata de una historia con sus respectivos héroes, antagonistas y, por supuesto, personajes secundarios; una fábula que está lejos de ser una fábula moral y que, en ese sentido, me parece que busca indagar en torno a actos y gestos éticos, como explicaré más adelante. El mismo Cercas ha admitido que no se trata de una novela sobre la Guerra Civil, sino que la guerra, la historia de Sánchez Mazas, es una excusa que le posibilita seguir contando, lograr la escritura. Y, por lo tanto, así como el régimen político es cambiante y equívoco, está sometido a la arbitrariedad de lo real (y a la fabricación de lo que determinamos como "real"), así mismo, está sujeto a la arbitrariedad autoral.

De ahí que, a falta de testimonios para dar sintaxis a una historia o a ciertos fragmentos, el acto de narrar una historia puede contener un ejercicio problematizador sobre el acto de narrar la historia en sí misma y todas las vetas posibles. Esos más evidentes –y los que más le interesan a Cercas– son los asuntos éticos y/o filosóficos, históricos y literarios (estos últimos como un lugar que brinda la plasticidad necesaria para plasmarlos). Volviendo a Ludmer, se trata de aquello que permite especular y dar sintaxis, y también de una herramienta para conocer aquello que no sabemos qué pasó:

...especular como verbo (del latín *speculári*): pensar y teorizar (con y sin base real, todo podría ser una pura especulación). Y a la vez maquinan y calcular ganancias. Todo tiene un sentido moral ambivalente (...); especular sería pensar con imágenes y perseguir un fin secreto. (pp. 9-10)

Bajo esa perspectiva, especular es imaginar, pero para Cercas es contar. A través del contar y de los materiales disponibles, especula y logra tejer el entramado narrativo. El lector, activado por la recepción del paratexto de la novela (que supuestamente trata sobre la Guerra Civil), mediante los *blurbs*, resúmenes y sinopsis que le dan contexto de que es un texto sobre la Guerra Civil, se dirige hacia ella, la historia, la novela, como quien va en busca de un relato histórico y político.

Dicho esto, cabe preguntarse: ¿estamos ante un registro efectivo de lo real? O, a lo sumo, la cuestión sería: “¿Realmente importa si estamos ante un registro efectivo de lo real”? ¿No nos muestra Cercas, a través de su narración y su pretendida ambigüedad, que la Guerra Civil sigue siendo, como relato y asimismo como acontecimiento, una historia peleada en torno a qué pasó realmente y por eso continúa siendo centro de discusiones y controversias? Creo que Cercas nos lleva hacia ese sentido, con el propósito de ubicarnos en un lugar ambiguo, desfigurado, fragmentado, oscilante, dado que ese es el espacio de la provocación y es solo con provocación que se puede leer la Historia petrificada para poder penetrarla y volver a contarla. Por ello, en *Soldados de Salamina* no encontraremos una ética que se resuelva en un dilema simple de blanco y negro; más bien se expresa en fábulas, en un anecdotario pleno de situaciones y problemas éticos para, en clave benjaminiana, leer la historia a contrapelo.

El gesto ético o sobre los actos y gestos que hurgan en el relato histórico

Soldados de Salamina es más que un dispositivo narrativo para reflexionar sobre la naturaleza de la verdad histórica. Aunque esa es una dimensión importante –metodológica e incluso epistemológica–, diría que hay otra mucho más significativa y que es, desde luego, la que más me interesa; me refiero a su dimensión ontológica: el lugar existencial y la constitución de los sujetos que pueblan el relato, su subjetividad. Esta, por cierto, al situarse en un escenario de guerra, está sometida a un *momentum* de suspensión de la ética. Aun así, en momentos límite, hay quienes permanecen fieles a su *ethos* frente a la disolución del pacto social, ya que, como nos diría Benjamin (2007): “The tradition of the oppressed teaches us that the state of emergency in which we live is not the exception but the rule”⁴ (p. 257). Es en ese momento límite, en el *state of emergency*, donde puede constatarse la constitución de los sujetos, su verdadera subjetividad más allá de la vida normada.

En *Soldados de Salamina* podemos leer actos y gestos que representan tipos de subjetividades. De ellos, me concentraré específicamente en la decisión del desconocido soldado republicano de dejar ir al “enemigo”, que representa, a la par, la posibilidad de darle continuidad a la vida, contraponiéndose al destino de muerte impuesto por la naturaleza de la guerra como *state of emergency*.

No solo tenemos al republicano dejando escapar a Sánchez Mazas; también está el propio Sánchez Mazas, quien ha convertido en una grandilocuencia su recuerdo de haberse salvado “como el personaje de una novela”. Tal vez, basar la historia utilizando ese acontecimiento como punto de partida y, al mismo tiempo, obsesión del autor-personaje (Cercas escritor-Cercas personaje) sea un modo de mostrarnos indirectamente, evitando la fábula moral, en qué lugar está la ética, en qué bando. Y como buen narrador que atiende a un (su) *ars narrativa*, no se limita a “explicar”; prefiere mostrar y dejar pensar al lector en ese acto democrático que debería ser la lectura, que no es el acto puramente dictatorial de “dictar” lo que sucedió; suficiente se tiene con la vida real que surge de una dictadura. En la enajenación de contar una épica personal, su mito de origen, el fascista repite y ubica una y otra vez en su historia-performance dónde está la humanidad. Paradójicamente, el relato de los “vencedores” reproduce y deja colar el acto y el gesto ético republicano que favorece la continuación de la vida. Actos y gestos que emergen de un relato y terminan formando parte de la Historia.

Me permito identificar el *momentum* concreto al que me he referido, que es la narración trepidante de la huida y supervivencia de Sánchez Mazas. Cercas nos relata:

⁴ La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el que vivimos no es la excepción sino la regla. (Traducción propia).

—¿Hay alguien por ahí? El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría... (p. 102)

Como se puede ver, es un momento límite total, repleto de dramatismo, pues está lloviendo y ambos están en la carrera por la vida. Cercas señala que no hay una expresión de quien mira a un "enemigo"; lo que prevalece es justo lo contrario. Hay que tener en cuenta que esto ocurre apenas en segundos; sin embargo, aun en esos momentos tan fugaces, lo que va desarrollándose es pura volición. Más adelante, Cercas continúa reflexionando sobre ese angustiante "¿Hay alguien por ahí?", cuya respuesta podría costar la vida de un hombre, sus sueños, el término de un proyecto:

...porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo: ¡Aquí no hay nadie! Luego da media vuelta y se va. (p. 102)

Entonces, después del silencio ante la pregunta "¿Hay alguien por allí?", nos encontramos con dos grandes actos y gestos: el enfático "¡Aquí no hay nadie!" y, por supuesto, el darse vuelta e irse. Tal vez este mismo acto que es narrado desdice al propio Cercas, porque en este caso las palabras y su ausencia, como gesto, además de acto, han salvado la vida de un hombre. El republicano ha dicho más de lo que se cree, según puede verse; por lo tanto, las palabras no solo están para decir lo decible: están para permitir la continuidad de la vida.

El gesto y acto del republicano al dejar escapar al "enemigo" es una especie de "deux ex machina" del canto que instrumentaliza el testimonio" (Agamben, 2002, p. 36). Hay que decir que incluso así, instrumentalizado y todo, no solo está reproduciendo su historia de supervivencia; sobre todo, está reproduciendo los profundos valores de la vida en la que cree el bando republicano.

Aquí es donde ética y discurso se encuentran. Como demostré en el apartado anterior, Cercas construye un dispositivo complejo para darle sintaxis a problemas específicos –los que corresponden a los modos de dar "orden" a la naturaleza fragmentaria de la historia–, y también a la valoración de los actos y gestos de los actores de esta historia, puesto que, tal como plantea Peris-Blanes (2012):

ese modo, desplazaba la idea de lo literario al terreno de la elaboración discursiva, como si el concepto hiciera referencia a un tono, a una manera de narrar y a una batería de procedimientos de composición, pero se desvinculara de la idea de "ficción". (p. 140)

Esto se evidencia en los múltiples momentos en que el Cercas narrador-personaje insiste en que está escribiendo una novela, una sobre cosas reales; al tiempo que reflexiona permanentemente sobre su naturaleza. Ya se ha visto esa "batería de procedimientos de composición" desplegándose a lo largo del texto, en donde hay todo lo concerniente a la técnica que he comentado y, sobre todo, problemas éticos, ninguno de los cuales se restringe a una problemática sencilla de definir. De modo que diría que claro que hay una fábula moral, sí, y no es simple (ya lo he repetido); no se trata de un espectro limitado entre amigo y enemigo, como diría Schmitt que es el campo político, se trata de la posibilidad que ofrece la novela como dispositivo para contar la historia, la cual termina develando a la historia misma como artefacto literario.

Subrayo que, como todo buen narrador, Javier Cercas atiende a un *ars narrativa*: no se limita a "explicar", y procura mostrar y dejar pensar al lector en ese acto democrático que debería ser la lectura, al igual que la interpretación de la historia. O, como dice de Piérola (2007) sobre *Soldados de Salamina*, se trata de otra tarea, debido a que:

a diferencia de la novela histórica europea del siglo XIX, en lugar de contribuir a un proyecto de reconstrucción de la identidad nacional, plantea un reexamen crítico del pasado, así como de los mecanismos de escritura de la Historia. Para lograrlo, en lugar de sintetizar un momento histórico, lo explora, pero sin pretender llegar a una verdad única. (p. 243)

Allí es donde la intervención literaria afecta la política de la memoria, por cuanto no se trata solo de un asunto de técnica, es decir, el cómo se cuenta y se ordena lo que se cuenta; también es un problema del discurso histórico desde el cual partimos para interpretar la historia en sí misma, que, sobre todo, no pretende la "verdad" moderna en mayúsculas. Más bien busca otra cosa: un instrumento que hurga críticamente en la historia oficial y se ofrece al lector para que haga lo propio en su lectura.

El lector, con un texto como el de Cercas, enfrenta la dictadura y el régimen y sale de la sujeción a través de una nueva subjetividad; mientras que el fascista, portador del mito de origen, paradójicamente repite una y otra vez su historia-performance que nos muestra dónde reside la humanidad. Contradictoriamente, el relato de los "vencedores" (si es que Sánchez Mazas realmente es un vencedor, lo que queda en duda) reproduce y deja colar el *ethos*, el acto y el gesto ético republicano. Actos y gestos que provienen de un relato y terminan formando parte de la Historia; no una historia cualquiera, sino, como he comentado, aquella que es capaz de darle continuidad a la vida.

Qué es un héroe o sobre la reiteración del acto y gesto ético

Hasta ahora he dialogado con los problemas metaliterarios que le sirven a Cercas para construir sus propias hipótesis sobre los modos de reescribir la historia y sobre las dimensiones éticas del acto de visitar la historia. No obstante, en la medida en que se avanza en la lectura de *Soldados de Salamina*, es el problema ético el que permanece, tal vez como preocupación filosófica y creativa al mismo tiempo.

En la última parte de la novela, en un encuentro ficticio con Roberto Bolaño, Cercas vuelve a las dimensiones éticas, dejando de lado los actos y gestos de los actores de la Guerra Civil, para enfocarse en ejemplos que el Roberto Bolaño personaje le presenta en distintos escenarios (algunos políticos y otros anecdóticos). Tal es el caso de las últimas horas de Salvador Allende, cuando, bombardeado en La Moneda, permanece allí hasta el momento de su muerte, ofreciendo sus últimas palabras al pueblo chileno, o el caso de un joven que se sacrifica al salvar lo que parece ser una familia de una casa incendiada.

Todo este momento es desarrollado a partir de la pregunta "¿Qué es o qué hace a un héroe?". Justamente, es esta última anécdota sobre un desconocido la que me interesa, ya que puede reconocerse como la fábula ética dentro de la fábula ética, es decir, la reiteración de un acto y gesto ético, que me hace pensar en el problema del acto en el momento límite como médula problemática de *Soldados de Salamina*.

Cercas, a través de Bolaño, relata el acto y gesto:

Un muchacho andaba por una calle del centro y de pronto vio una casa envuelta en llamas. Sin encomendarse a nadie entró en la casa y sacó en brazos a una mujer. Volvió a

entrar y esta vez sacó a un hombre. Luego entró otra vez y sacó a otra mujer. A esas alturas del incendio ya ni siquiera los bomberos se atrevían a entrar en la casa, era un suicidio. (p. 147)

Véase que tiene la estructura de la historia dentro de la historia ("un muchacho andaba..."), propia del "érase una vez" de las fábulas o cuentos. Además, el momento límite está marcado por "era un suicidio", puesto que ni los bomberos, preparados para un acontecimiento como ese, son capaces de realizar el acto y el gesto. Se trata de una situación donde más que un estado de emergencia al decir benjamineano, hay una emergencia de otra dimensión: la necesidad de salvar al otro, un imperativo ético que pone en movimiento al sujeto.

Continúa el Bolaño de Cercas:

pero el muchacho debía de saber que todavía quedaba alguien adentro, porque entró de nuevo. Y, claro, ya no volvió a salir. –Bolaño se detuvo, con el dedo índice se subió las gafas hasta que la montura rozó las cejas–. Brutal, ¿no? Bueno, pues yo no estoy seguro de que ese muchacho actuase movido por la compasión, o por vete a saber qué buen sentimiento; yo creo que actuaba por una especie de instinto, un instinto ciego que lo superaba, que podía más que él, que obraba por él. (p. 123)

Hay, entonces, un reconocimiento de un tipo de constitución, una subjetividad distinta, singular o al menos fuera de lo ordinario; se trata más de instinto que de sentimiento. Más adelante aclara con cierto aire de certeza: "Lo más probable es que ese muchacho fuera una persona decente, no digo que no; pero puede no haberlo sido. Chucha, Javier, ni falta que le hacía: el cabrón era un héroe" (p. 123). Creo que, en este punto, permanece aquello que comenté en el primer capítulo: existe la posibilidad de que ese héroe no sea una persona decente, hay duda; la ética no se ubica en un espectro binario. Aun así, no importa; realmente no es relevante el héroe, ni el rótulo o lo que significa ser un héroe. Lo verdaderamente importante es el acto, el gesto que realiza el sujeto al sacrificarse por otros, muy similar al acto que realiza el republicano frente a Sánchez Mazas y que es, en definitiva, un acto que posibilita la continuación de la vida, en particular la de otros, lo cual bien vale la pena imaginarse.

¿Qué hubiese pasado si el soldado que perdona la vida a Sánchez Mazas hubiera sido descubierto por sus superiores? Creo que en todo ese gesto cabe una suerte de "honda rebelión moral" (Löwy, 2020, p. 104), como plantea Löwy en su lectura benjamineana de las ruinas de la guerra y el progreso; lo que quiere decir que, frente a la ruina del "progreso" falangista, del proyecto de Franco, solo cabe la rebelión de no ser parte de esa ruina como destrucción y no como progreso (como plantea Hegel). De algún modo, salvar a un hombre es salvar un par de manos más para la reconstrucción del mundo.

De nuevo aparece la lógica sacrificial resaltada por el Bolaño personaje en la fábula del incendio. Ese acto y gesto que realizamos en el momento límite es un acto sacrificial, desinteresado, hecho por un sujeto ético específico en un momento determinado. Es la continuación de la vida, sí, pero la continuación de la vida a costa de la vida propia.

Vale la pena aclarar que este apartado bien pudo tratarse sobre la figura del héroe o simplemente una exégesis de lo que un héroe es, que también parece ser uno de los intereses de Cercas. Sin dejar de lado esto, me parece que se trata de otra discusión, dado que atiende a problemáticas distintas. El héroe es un tipo de sujeto que se diferencia del sujeto ético. Entendiendo el héroe de forma tradicional, es un héroe porque tiene ciertas habilidades, ciertos poderes que le permiten realizar actos más allá de lo ordinario. Esta lectura del héroe merecería un trabajo

específico, donde se podría actualizar la figura y el concepto de héroe, proponiendo nuevas interpretaciones en cuanto al anacronismo de ambos.

Y es que el héroe en el que está interesado Cercas no es un héroe individual. Se trata de aquel que rechaza serlo, como es el caso de Miralles, el personaje que Cercas cree que es el soldado anónimo que no le dispara a Sánchez Mazas y que, en algún momento de la búsqueda, se niega rotundamente a ser considerado héroe; en todo caso, el asunto del héroe se abordaría desde otra perspectiva, formando parte de un colectivo. Hablo de héroes y de uno bien puntual, que es ese grupo de jóvenes que se sacrifica por ideales abstractos en la guerra y que eventualmente serán olvidados por la historia.

Afortunadamente, existe una forma de recrear esa otra historia y esos otros momentos éticos, como en *Soldados de Salamina*, para reivindicar y poner en su lugar al héroe colectivo que es, dejando atrás al pequeño grupo que el fascista cree que salvará la civilización:

ese pelotón extremo... cuatro moros y un negro y un tornero catalán que estaba(n) allí por casualidad o mala suerte, y que se hubiera(n) muerto de risa si alguien le(s) hubiera dicho que estaba(n) salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad. (pp. 193-194)

Conclusiones

Como puede comprobarse a lo largo de este ensayo, en un principio me propuse realizar una exégesis de las dimensiones metaliterarias de *Soldados de Salamina* y su capacidad para entender e intervenir en la historia como un artefacto literario. Sin embargo, en la medida en que avanzaba en su lectura, y a la par de la teoría que fui encontrando, el problema ético se convirtió en protagonista.

Sobre todo, encontré su relevancia al observar en repetidas ocasiones el acto y el gesto de salvar al otro. Sumado a esto, al analizar más momentos de la novela, como es el caso de la entrevista entre Cercas y Bolaño y sus reflexiones en torno a qué incorporar o no, finalmente me decanté por concentrarme en el problema ético. En esa conversación Cercas-Bolaño pude advertir mi propio interés, ya que se puede ver claramente que, ante la ausencia de testimonios que impide a Cercas avanzar, Bolaño le ofrece solo la opción de "inventar" los acontecimientos o, alternativamente, "inventarse" un héroe, en el caso de que Miralles no aparezca o simplemente se niegue a ser un héroe.

En ese sentido, ese problema de si es válido o no intervenir la "verdad" histórica derivó inevitablemente en un problema ético. Por dicha razón, tal vez dentro de mis conclusiones estén, a) que el problema de la política de la memoria y sus intervenciones literarias al final, más que técnico o de la técnica (narrativa o literaria), del cómo se escribe o se cuenta, es un problema discursivo que produce un tipo de técnica en específico. En otras palabras, un texto es limitado como todo texto, incapaz de abstraer la "verdad" histórica, la realidad; en compensación, la forma suele cargar con la teleología del propio sujeto que intenta lograrla, su voz, sus fines, su sistema de valores, su propio tiempo; en la técnica siempre subyace una carga del sujeto que la escribe con todo y sus contradicciones. Por lo tanto, en esta instancia, hablamos de una verdad particular construida por un sujeto con su propia saturación de historicidad y su papel como sujeto poshistórico.

En segundo lugar, b) pienso en la posibilidad de que realmente *Soldados de Salamina* no sea la historia de la supervivencia de Sánchez Mazas, como se podría creer a simple vista. Más

que eso, es una novela que cuenta el relato de un soldado que, ante el imperativo de la guerra –esto es, matar–, prefirió no hacerlo. Es posible, tal vez, hacer esa lectura: que la historia, en su totalidad, no sea sobre el falangista, sino que este es una suerte de *McGuffin*, es decir, un motivo o recurso para poner en marcha una trama que no es más que contar la historia de los olvidados de la guerra, del soldado, de los soldados anónimos.

Finalmente, c) es posible afirmar que Cercas aprende algo de su encuentro con Bolaño, e incluso cabría preguntarse sobre este momento de la novela, el encuentro Cercas-Bolaño: ¿es acaso una especie de “política trasatlántica de la solidaridad” (Enjuto-Rangel, p. 133)? Más allá de lo creativo o técnico, y sobre todo a nivel ético, la historia se reescribe para traer a los marginados y olvidados, para darle sintaxis a sus fragmentos perdidos, en un gesto benjaminiano en torno a la redención de los muertos, esos soldados anónimos; sobre todo, para contar la historia de esos actos y gestos de desprendimiento total, realizados con una “infinita generosidad” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014, p. 257) por un tornero catalán, por un negro, por esos cuatro moros que son los salvadores, el héroe colectivo olvidado de la civilización.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2002). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos.
- Benjamin, Walter. (2007). *Illuminations*. Schocken Books.
- Cercas, Javier. (2010). *Soldados de Salamina*. Tusquets.
- Costa, Marithelma. (1986). Entrevista a Ricardo Piglia. *Hispanamérica*, (44), 39-54.
- De Man, Paul. (2002). *Resistance to Theory*. University of Minnesota Press.
- De Piérola, José. (2007). El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en “Estrella distante” de Roberto Bolaño y “Soldados de Salamina” de Javier Cercas. *Revista de Crítica Latinoamericana*, (65), 241-258.
- Enjuto-Rangel, Cecilia. (2022). Nicolás Guillén y la Guerra Civil española. *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*, 2(1), 129–157.
- Enjuto-Rangel, Cecilia. (2010). *Cities in Ruins. The Politics of Modern Poetics*. Purdue University Press.
- Ludmer, Josefina. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Löwy, Michael. (2020). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Fondo de Cultura Económica.
- Mallorquí-Ruscalleda, Enric. (2014). Responsabilidad, memoria y testimonio en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Hispanic Research Journal*, 15(3), 256-270.
- Peris-Blanes, Jaume. (2012). Los agujeros del “relato real”. Uso del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina* (Cercas/Trueba). *Archivos de la Filmoteca*, (70), 139-150.
- White, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós.

Crônica de um encontro no início do século XXI com a geração de poetas homoeróticos brasileiros

Chronicle of an early 21st century encounter with the generation of Brazilian homoerotic poets

Guilherme Augusto de Assis Rodrigues¹ 

Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil
guilhermedeassis.rodrigues@gmail.com

Recibido: 29/4/2024. Aceptado: 31/5/2024.

RESUMO

Contribuir para a visibilidade literária do homoerotismo brasileiro contemporâneo é o objetivo deste ensaio, que apresenta uma rica e complexa genealogia da poesia homoerótica no Brasil, ligando diferentes gerações e práticas intertextuais que revelam uma história silenciada. O texto reflete sobre a resistência histórica dessas expressões e a tensão entre o reconhecimento cultural e a opressão social, desde o modernismo até a contracultura dos anos 1960 e além. Poetas como Roberto Piva, Glauco Mattoso e Horácio Costa emergem como vozes-chave que reivindicam a subjetividade homoerótica e ampliam o tecido literário em português, revelando um legado cultural e político vital que desafia a censura e constrói a memória coletiva.

Palabras clave: poesia homoerótica, genealogia literária, resistência cultural, diálogo homoerótico, memória coletiva

ABSTRACT

Contributing to the literary visibility of contemporary Brazilian homoeroticism is the goal of this essay, which presents a rich and complex genealogy of homoerotic poetry in Brazil, linking different generations and intertextual practices that reveal a silenced history. The essay reflects on the historical resistance of these expressions and the tension between cultural recognition and social oppression, from modernism to the counterculture of the 1960s and beyond. Poets such as Roberto Piva, Glauco Mattoso, and Horácio Costa emerge as key voices that reclaim homoerotic subjectivity and expand the literary fabric of the Portuguese language, revealing a vital cultural and political legacy that defies censorship and builds collective memory.

Keywords: homoerotic poetry, literary genealogy, cultural resistance, homoerotic dialogue, collective memory

¹ Doctor, magíster y licenciado por la Universidad Estatal de São Paulo. Especialista en Literatura Brasileña y Literatura Comparada. Sus investigaciones se centran en la literatura italiana y la poesía brasileña de los siglos XX y XXI. Profesor de Literatura y traductor.

Este artigo parte de um encontro fortuito com um grupo de poetas brasileiros que formam parte de uma geração muito importante para compreender a história da poesia brasileira contemporânea. Lembro desse dia determinado pela poesia. O encontro foi com os poetas Horácio Costa, Ismar Tirelli Neto e Caetano Romão que se apresentavam no espetáculo *Cabaré Fossa*, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Era janeiro daqueles dias pré-pandêmicos, um verão de 2020; e mal sabíamos sobre o desastre que se avizinhava, logo ali na esquina, e que acometeria as nossas vidas.

Horácio Costa tinha sido meu professor de literatura na USP; Ismar Tirelli eu conhecia por indicação de amigos; Caetano Romão eu vira em um recital. O *Cabaré Fossa* consistia na leitura performática de poemas de autoria dos poetas acompanhada pela projeção de filmes. Além dos poemas e filmes, os poetas cantavam canções selecionadas do "cancioneiro gay internacional". Horácio Costa cantou *La Lupe*, indispensável intérprete nos filmes de Almodóvar; Ricardo interpôs seu corpo dançante entre a plateia e a projeção de *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), do diretor alemão (gay) Fassbinder; Ismar cantou não lembro que número (gay) de musical hollywoodiano; e Caetano tocou, alegremente, uma toada a sua sanfona.

O encontro era a evidencia da genealogia da poesia homoerótica brasileira do final do século XX, que se estruturava de repente pelo encontro de gerações de poetas e de procedimentos de intertextualidade homoerótica, criando uma rede de citações que perpassam a cultura gay. Além disso, era a prova da diversidade cultural da cidade de São Paulo, que com a sua arquitetura, urbanismo e equipamentos culturais é parte integrante e uma das justificativas desses encontros intergeracionais e intertextuais.

Ao fim do *Cabaré Fossa*, os poetas e uma parte do público, composto de amigos e conhecidos, se reúne no bar do Edifício Copan, icônico projeto de Oscar Niemeyer, em frente à Biblioteca Mário de Andrade. Naquele bar, naquele dia, estava reunido em torno da mesa pelo menos três gerações de poetas gays paulistanos que falam sobre os seus amores e que os inscrevem no homoerotismo literário. Logo ali em frente, atravessando a rua, atrás da biblioteca Mário de Andrade, em frente à Galeria Metrópole, na Praça Don José Gaspar, lembro que nos anos 1950 se reunia uma outra geração de intelectuais e modernistas paulistanos. Atraídos em torno da figura de Sérgio Millet (1898 - 1966), então diretor da biblioteca, cargo que ocupou entre 1943 e 1959, passavam artistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. A biblioteca, que se chamava apenas Municipal, ganharia o nome de "Mário de Andrade" somente nos anos 1960.

Talvez ali também se discutisse sobre a poesia (homoerótica) daquele momento, como em nosso encontro. Certamente os modernistas da geração da Semana de Arte Moderna de 1922, como os citados Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Sergio Milliet, tinham notícias do homoerotismo na modernidade literária europeia, visto que parte de sua formação artística e cultural é de origem francófona e se deu, em parte, em períodos de estadia em Paris. Enfim, não é difícil conjecturar - e é nem improvável - que os modernistas brasileiros tivessem contato com o finissecular homoerotismo decadentista francês, como o presente nas obras de Paul Verlaine e Arthur Rimbaud, dentre outros. Não saberemos se neste bar, dentre esse grupo, chegou-se alguma vez a se discutir sobre o homoerotismo na literatura e nas artes. E, caso o tenham feito, com qual seriedade e profundidade enfrentaram o tema; essa é uma história ainda por se escrever. O que se sabe é que a tópica do homoerotismo na literatura brasileira - como ademais, quaisquer temas relacionados diretamente à sexualidade e o erotismo - não era parte central dos projetos literários e estéticos desta geração. Muito pelo contrário, o tema ficou envolto em uma áurea de silêncio.

É conhecida a anedota dos anais da literatura brasileira, o episódio que resultou na ruptura das relações entre Oswald de Andrade (1890 - 1954) e Mário de Andrade (1893 - 1945), proeminentes figuras literárias e organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. O primeiro, Oswald, em um artigo na sua *Revista de Antropofagia* faz alusão a Mário de Andrade como “Miss Macunaíma”, em referência à sua obra *Macunaíma* (1928). A referência no feminino e a emasculação foram suficientes para a ruptura entre duas das mais importantes figuras do modernismo paulistano. A anedota evidencia o quanto era potencialmente destrutivo para carreiras literárias a alcunha de sexualmente desviado.

Recentemente, coisa de dez anos, não muito mais do que isso, certa crítica literária vem retomando o homoerotismo latente na obra de Mário de Andrade. Foi o que aconteceu no Festival Literário Internacional de Paraty (FLIP), que em sua edição de 2015 homenageou o escritor. Na época, reacendeu-se o debate sobre a sexualidade de Mário de Andrade e os mecanismos sociais que o impediram de expressá-la abertamente, como o establishment literário de sua época. Mais recentemente, no primeiro semestre de 2024, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) recebeu a exposição *Mário de Andrade: duas vidas* em que, como diz o texto curatorial, apresenta uma seleção de itens da coleção particular de Mário de Andrade “a partir da perspectiva de uma sensibilidade queer”. O motivo pelo qual essas pesquisas emergiram apenas há dez anos é o fato de que, até 2015, o espólio do escritor estava sob sigilo, custodiado pela Casa de Rui Barbosa, quando finalmente caiu em domínio público dando acesso, dentre outros, à correspondência do escritor. No espólio, há um conjunto de cartas endereçadas ao poeta Manuel Bandeira em que Mário de Andrade discute o poema “O Girassol da Madrugada”, no qual fala sobre os seus amores. Nas cartas, O poeta mais velho, Manuel Bandeira, o aconselha a não expor as suas inclinações pelos rapazes, o que poderia ser prejudicial à sua carreira. Depois de muita troca de cartas, Mário decide ocultar as referências homoeróticas em formulações elípticas.

Voltando à cena do nosso bar, todas essas histórias me vêm à cabeça - e acho engraçado que hoje a biblioteca se chame “Mário de Andrade”. É algo contraditório para me lembrar que o homem teve de sofrer por não poder se expressar naquela São Paulo patriarcal e provinciana de sua época - o que cria um choque com o que eu tinha visto acontecer ali no palco da biblioteca que leva o seu nome. E lembrei de outra geração de intelectuais que também passou por aquelas salas de leitura, a geração dos poetas concretos.

O grupo dos poetas concretos paulistanos, formado inicialmente pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, se reunia nas salas da Biblioteca Mário de Andrade nos idos dos anos 1950, onde formularam as ideias para as revistas *Noigandres* e *Invenção* (1952-1962). O projeto estético dos concretos, formalizado no documento *Plano-piloto para a poesia concreta*, de 1958, previa uma direção para a poesia - que ficou conhecido pelo neologismo “verbivocovisual” - mas não previa em seu projeto, por exemplo, a expressão da sexualidade. Coerente com os seus princípios, pouco importavam as expressões “lírico-sentimental” e “subjetivistas” daqueles que escreviam poesia. Logo, não restava muito espaço neste projeto para quem, como os poetas da geração subsequente, como a de Hilda Hilst e Roberto Piva, desejavam falar sobre o desejo - sempre muito pessoal e subjetivo.

Roberto Piva (1937-2010) poeta que se forma uma geração depois dos concretos paulistanos, mas que convive neste mesmo ambiente literário, tem um projeto diverso para a sua escrita. O contato com os escritores norte-americanos *beatniks* abre a possibilidade para Piva e sua geração de uma escrita em que se retome as experiências pessoais como o centro do fazer poético. *Paranóia*, o primeiro livro de Roberto Piva, é composto por fragmentos de estilhaços das

visões do poeta em suas andanças pela capital nos anos 1960, que então crescia vertiginosamente. Nestes estilhaços é possível vislumbrar os fragmentos de um homoerotismo literário que parte das experiências pessoais e se ancora na tradição literária. É o que se prenuncia já em seu primeiro poema publicado, *Ode a Fernando Pessoa*, em formato de plaquete, distribuído por Piva exatamente na mesma Praça Don José Gaspar, nos arredores do Paribar, onde se encontravam os modernistas da primeira geração, atrás da Biblioteca Mário de Andrade.

Em *Ode a Fernando Pessoa*, Roberto Piva conduz o poeta português pelas ruas de São Paulo e convoca: “Vamos viver para além da burguesia triste que domina meu país alegremente/ Antropófago”. A lição antropofágica do primeiro modernismo paulistano está presente na escrita do jovem poeta Piva, que a estende em companhia de outros dois poetas de língua portuguesa: “Tu, o Ampliado, latitude-longitude, Portugal África Brasil Angola Lisboa São/ Paulo e o resto do mundo,/ Abraçado com Sá-Carneiro pela Rua do Ouro acima, de mãos dadas com Mário/ de Andrade no Largo do Arouche”. Com esse gesto, Roberto Piva traz a geração da revista modernista portuguesa *Orpheu* para junto da geração dos modernistas brasileiros da Semana de 1922; essa continuidade estética e histórica opera num espaço geográfico descontínuo, mas linguisticamente interligado, de predominância da língua portuguesa: Portugal-África-Brasil-Angola-Lisboa-São Paulo.

No final dos anos 1960, quando Roberto Piva lança *Ode a Fernando Pessoa*, a obra do poeta português já tinha a sua recepção consolidada no Brasil pelo trabalho, dentre tantos, de divulgação da poeta Cecília Meirelles e do poeta e crítico português Jorge de Sena, então residente no Brasil escapando à ditadura salazarista em Portugal. No entanto, não eram tão óbvias a proximidade entre o modernismo português da geração de *Orpheu* e o modernismo brasileiro antropofágico da geração da Semana de 1922. Piva enxerga essa proximidade estética, histórica e linguística e a enuncia sob outro prisma, o da sexualidade. Enquanto Piva leva Fernando Pessoa pela mão em seu poema para conhecer São Paulo, faz de súbito uma ressalva: “Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo do Mário de Andrade/ (ai de nós se ele desperta!)”.

A advertência que faz Roberto Piva sobre “o sexo” de Mário de Andrade não parece ter vindo do conhecimento das anedotas do meio literário, como aquele que separou Mário e Oswald de Andrade por conta do artigo na revista de 1929 em que chama Mário de “miss Macunaíma”. Quando Piva publica o seu primeiro poema, no fim dos anos 1960, Mário de Andrade já dava nome à biblioteca e era figura de ponta da cultura brasileira, tendo ocupado cargos importantes como no Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana. A sua sexualidade não estava em discussão. Naquela altura –como ainda hoje– dificilmente se admitiria um herói da cultura no panteão nacional que tivesse a sua sexualidade –ou masculinidade– dúbias. É o caso, por exemplo, do autor norte-americano Walt Whitman, que teve por muito tempo a sua textualidade homoerótica renegada. A intuição de Piva sobre “o sexo” de Mário veio-lhe da leitura atenta de seus poemas. Como revela Piva em uma de suas entrevistas, diz que, ainda jovem, ao ler a poesia de Mário de Andrade, logo percebeu a tensão homoerótica que se ocultava em seus versos.

Não por acaso, os três poetas de língua portuguesa que Roberto Piva homenageia em seu *Ode a Fernando Pessoa*, são hoje reconhecidamente poetas de dicção homoerótica por parte da crítica literária. Se comparados com outros poetas no mesmo contexto histórico, hoje causa certa estranheza que, enquanto países europeus, como a França e Espanha, contavam com poetas homoeróticos dentre o seu panteão de poesia moderna, Portugal tivesse problemas em aceitar a expressão homoerótica moderna como parte de sua produção literária. Se olharmos para o Brasil e compararmos, por exemplo, com a geração dos *Contemporaneos* no México, que alinhava poetas de expressão homoerótica dentre os seus principais expoentes, percebemos no

Brasil a mesma obstrução do espaço poético às expressões do homoerotismo que se observa para a mesma época em Portugal.

É curioso então notar que o resgate da poesia homoerótica em língua portuguesa no Brasil, nos anos 1960, tenha acontecido em parte por meio do dispositivo da intertextualidade homoerótica que mobilizou Roberto Piva. Na ausência de recepção crítica sobre esta produção homoerótica, o jovem poeta Piva, que percebeu em suas leituras o que se queria ocultar, decide nomear os poetas e os seus desejos. E o faz de maneira explícita e irônica: “Não te levarei ao Paissandu para não acordarmos o sexo do Mário de Andrade/ (ai de nós se ele desperta!)”.

Essa leitura intertextual apoia-se, em parte, em seu contexto histórico de emergência. Por mais que o Brasil estivesse sob o regime militar –e a consequente censura de tudo o que fosse tido como “anti regime”, como por exemplo as expressões de homoerotismo na arte– chegavam ao Brasil as informações sobre a contracultura e suas lutas por maior liberdade individual. Os poetas norte-americanos da geração *beatnik* foram lidos e apreciados por um grupo de jovens do qual fazia parte Roberto Piva. Da leitura destes poetas, Piva tomou a sua dicção homoerótica moderna, permitindo-se falar em poesia abertamente sobre os seus desejos por outros homens - algo até então praticamente inédito na poesia brasileira.

Na tentativa de mapear os eventos que possam, em parte, explicar o surgimento de uma incipiente poética homoerótica brasileira a partir dos anos 1960, a partir de Roberto Piva, é necessário recuar alguns anos para entender o contexto histórico em que permitiu a produção e circulação de tal discurso.

Nos finais dos anos 1970, quando aumentavam as contestações ao regime militar no Brasil, cresce na sociedade civil um maior nível de organização por demanda de direitos, com o ressurgimento de associações operárias, camponesas, estudantis. Crescem também, e em particular, os grupos feministas, do movimento negro e, uma novidade, o primeiro grupo articulado por demanda dos direitos dos “homossexuais” no Brasil, o grupo SOMOS. É nesse contexto que surge um poeta como Glauco Mattoso, ligado ao grupo SOMOS e à sua publicação, o jornal *Lampião da Esquina*.

A crítica Viviana Bosi (2018) identifica três grandes correntes estéticas em voga entre os anos 1950 e 1970: “construtivista ou concreta”, “engajada ou nacional-popular” e “arte em questão ou contracultural”. Cada uma dessas vertentes organizou-se, de alguma maneira, em torno a grupos, como os Concretos de São Paulo e os Neoconcretos do Rio de Janeiro, a poesia engajada ligada aos grupos com ideologia de esquerda vinculados às organizações estudantis, como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, e a última vertente, a contracultural, geralmente associada aos Tropicalistas. Distantes meio século destes debates, hoje é possível notar que, por mais que tenham sido contrárias umas às outras em sua época, essas correntes, de alguma forma, se comunicavam e partilhavam de procedimentos comuns.

De acordo com essa divisão, Roberto Piva estaria inserido na terceira via, a contracultural, de influência surrealista e *beatnik*. São essas as referências literárias e, dentre outras, as de língua portuguesa, como vimos acima, que permitiram a Roberto Piva tecer o seu discurso poético homoerótico em meio a uma forte rede intertextual literária que tem o erotismo e, particularmente, o homoerotismo, como a sua tônica. Em contraste com o projeto “concreto”, em que importava a desobjetivação da poesia, ou o projeto “nacional-popular”, que pretendia elevar o nível de consciência de classe das classes subalternizadas por meio da produção cultural, Roberto Piva

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina
ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina
és avessa foste cagada da vagina
da américa latina
(do *Jornal Dobrabil*)

O trabalho de Glauco Mattoso, ao mesmo tempo que incorpora formas consagradas da tradição poética em língua portuguesa, como o soneto, e cita os poetas da tradição da língua, como Camões, também expressa em seus poemas explicitamente o desejo homoerótico, e mais especificamente, uma sua variante, a podolatria, a fixação sexual pelos pés masculinos. Assim como Piva, que constrói a sua dicção homoerótica nas tramas da intertextualidade homoerótica, Glauco Mattoso, em que pese a diferença de seu projeto poético, também revê a sua tradição literária em língua portuguesa a partir do ponto de vista do desejo (homoerótico).

Da mesma geração de Glauco Mattoso é Horácio Costa, o poeta que estava presente em nosso *Cabaré Fossa* em 2019. Horácio Costa, também nascido em São Paulo, como Piva e Mattoso, se muda para Nova York e depois se instala na Cidade do México com o seu marido, onde escreve parte importante da sua produção poética. Horácio Costa publica o seu primeiro livro em 1981, *28 poemas ó Contos*. O próximo livro, *Satori*, é publicado em 1989. Em sua trajetória, a sua poética vai se afirmando calcada em experiências sensoriais onde o corpo é o lugar de produção de imagens. A leitura e a escrita são tidas como atividades presentes, embate corpóreo com o tempo e a tradição. O seguinte poema é de *Satori*:

DA LEITURA

O luxo do esquecimento e a necessidade da memória lutam,
se anulam, amam-se gerações afora. Vem o teu corpo,
penetra-me, logo me abandona. Vejo tornar-me
alternadamente eu e outro, apenas eu, apenas outro, o outro e
eu. Neste trânsito nos igualamos os dois, sempre famintos e
súbito satisfeitos a cada minuto, ou cada movimento. Não há
memória que não preveja esquecimento. Nele, sólidos,
carregam-se os fatos que medram no Tempo. Teus olhos
percorrem-me e me interrompem. Parte, inconcluso,
permeado deste meu moto, significando moinhos de vento.
Pois que a leitura não se completa nunca, deixo agora de
estar aqui. Assobia-me meu começo, que já reside em ti.

As palavras entram e saem do corpo, deixando o seu rastro escritural. Esta é uma das tônicas dessa tópica homoerótica moderna, o corpo em cena na poesia. Os anos que precederam a geração de Glauco Mattoso e Horácio Costa, nascidos no início de 1950 e passando a publicar a partir do início dos anos 1980, são de grandes disputas políticas, ideológicas e estéticas no Brasil e deram origem a projetos artísticos muito diversos entre si. Se há uma linha de força discernível nestes três poetas que elencamos aqui, Roberto Piva, Glauco Mattoso e Horácio Costa, além de afirmarem publicamente a sua homossexualidade, o que por si só já é algo de novidade nas

letras brasileiras, é o fato de que, partindo da tópica do homoerotismo literário, revisam o cânone em língua portuguesa.

Em literatura, é em vão que se busca a origem de certos fenômenos. O homoerotismo literário, como se afirmou acima, remonta a tempos imemoriais. É uma constante o amor entre os homens e o seu cantar. O fato, porém, que em língua portuguesa essa vertente da modernidade tenha demorado tanto a se expressar e a se afirmar, causa espanto e é indício de certas dinâmicas literárias e culturais, as quais podemos nomear em larga escala homofobia. A questão, porém, não se encerra por aí. O fato de que no espaço de três gerações poetas de dicção homoerótica tenham se lido e se frequentado, citando uns aos outros bem como às suas vastíssimas referências culturais, aponta para a intertextualidade como fator determinante no estabelecimento de uma voz e de uma tradição no interior do cânone. O homoerotismo masculino faz parte da literatura brasileira. Esta memória cultural pode-se ver hoje, dentre outros, na recente antologia *Homem com homem*, onde se lê os frutos do trabalho de uma nova geração, atenta ao seu passado.

Mas, certamente, este encontro de duas gerações de poetas brasileiros do homoerotismo masculino, esses dos dias da peste de 2020, deveria entrar para os anais da literatura brasileira pelo seu ineditismo.

Referências

- Bosi, Viviana. (2018). Tendências da poesia e de outras artes no Brasil a partir dos anos 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé. *Merdional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (11), 97-122.
- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de y Pignatari, Décio. (1958). Plano-piloto para poesia concreta. *Noigandres*, (4).
- Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade* (2023). (G. Andrade, Org.). Edusp.
- Costa, Horácio. (1989). *Satori*. Iluminuras.
- Mattoso, Glauco. (2001). *Jornal Dobrabil*. Iluminuras.
- Piva, Roberto. (1961). *Ode a Fernando Pessoa*. Massao Ohno.
- Piva, Roberto. (1963). *Paranóia*. Massao Ohno.

Reguetón, industrias culturales y criminalidad. Una aproximación a los residuos de la modernización cultural

Reggaeton, culture industries and criminality. Apprehending the residues of cultural modernization

Orlando Baquero¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela
orlandobaquero@gmail.com

Recibido: 23/10/2023.

Aceptado: 13/12/2023.

RESUMEN

En este ensayo se reflexiona sobre la dimensión cultural, política y económica del reguetón como expresión popular y mercancía de las industrias culturales, destacando su vinculación con residuos de la modernización cultural y la criminalidad en contextos latinoamericanos, especialmente en Venezuela. A partir de un documento presentado a la Fiscalía General, que demanda la prohibición del reguetón por su carácter transgresor, se expone la complejidad sociopolítica que envuelve a este género musical y se rastrea su origen en barrios marginados de Puerto Rico, así como su evolución posterior en un fenómeno global que, mediado por las grandes productoras, normaliza códigos antisociales y modelos de conducta vinculados a la criminalidad. Finalmente, se plantea la necesidad de políticas culturales y educativas que regulen este fenómeno en espacios formativos, promoviendo alternativas creativas que reconfiguren el imaginario social asociado al reguetón.

Palabras clave: reguetón, industrias culturales, criminalidad, modernización cultural, identidad juvenil

ABSTRACT

This essay reflects on the cultural, political and economic dimensions of reggaeton as both popular expression and commodity of the culture industries, highlighting its link with residues of cultural modernization and criminality in Latin American contexts, especially in Venezuela. Based on a document presented to the Venezuelan Attorney General's Office demanding the prohibition of reggaeton on account of its transgressive nature, this essay exposes the sociopolitical complexity that surrounds this musical genre, tracing its origins in marginalized neighborhoods of Puerto Rico and its subsequent evolution into a global phenomenon that, mediated by large producers, normalizes antisocial codes and behaviors linked to criminality. Finally, the essay discusses the need for cultural and educational policies that regulate this phenomenon in formative spaces, promoting creative alternatives that reconfigure the social imaginary associated with reggaeton.

Keywords: reggaeton, culture industries, criminality, cultural modernization, youth identity

¹ Fotógrafo prensa-documentalista. Técnico Superior en Diseño Gráfico. Licenciado en Comunicación Social y en Educación con mención en Desarrollo Cultural. Especialista en fotografía editorial y comunicación visual. Doctorando en Estudios Culturales. Sus líneas de investigación incluyen visualidad, políticas de la mirada, imaginarios sociales, subalternidades e industrias culturales.

En el mes de septiembre del año 2023, un grupo de personalidades vinculadas al periodismo, el derecho, las artes, las tradiciones y la gestión cultural presentó ante la Fiscalía General de la República un documento respaldado por doscientas firmas en el que se repudiaba el uso y la difusión pública del reguetón. En dicho texto, se solicita la aplicación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios electrónicos para su prohibición, especialmente en espacios infantiles. El documento recoge la impresión de cultores, cultoras e intelectuales de cada uno de los estados que conforman la nación venezolana, quienes definen al reguetón como un “producto de mercado” que “debe ser prohibido completamente” en las escuelas porque introduce “distorsión en la formación de valores” (Radio Café Atlántico, 2023, documento en línea). En consecuencia, instan al Ministerio de Educación y a la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL) a tomar medidas al respecto.

Quienes refrendan este llamado de atención lo hacen desde la consternación que les produce el carácter cada vez más agresivo y transgresor de las letras que “canta” este género musical en sus diversos estilos. Este argumento es verificable en el cotidiano despliegue social y no pasaría de ser un simple llamado de atención ciudadana ante un exceso contracultural de alguna “subalternidad”, de esas que tanto se han conocido en el devenir generacional de las sociedades. Pero extrañamente no es así. No se está frente a una expresión de inconformidad juvenil que demanda una revalorización de los modos de relación entre generaciones, ni ante el surgimiento de intereses o búsquedas de grupos marginados que conquistan espacios alternativos para la expresión de simbolizaciones inéditas de sujetos sociales. Por el contrario, se advierte un fenómeno comunicacional y sociológico con profundas ramificaciones empresariales, económicas, políticas e ideológicas.

En un artículo sin firma (es decir, que representa la voz de la directiva del medio), publicado el 6 de octubre de 2023 en la sección de Política del diario El Tiempo (Colombia), se aborda el siguiente análisis respecto al reguetón y su relación con ciertos sectores políticos. El artículo titulado *Rauw Alejandro, Bad Bunny: ¿Por qué el régimen de Venezuela quiere bloquear su música?* menciona:

¿Es el reguetón una seductora y cadenciosa herramienta de los sectores más reaccionarios de la sociedad contra los avances del progresismo político? Un sector del chavismo más caracterizado cree que sí (...). Este nuevo propósito del chavismo coincide con los ecos de los más recientes festivales en la región que siguen premiando a artistas como Karol G y Bad Bunny. (El Tiempo, 2023, documento en línea)

Asimismo, el portal político El Chigüire Bipolar, a propósito de las declaraciones del fiscal general de Venezuela, expone:

Las letras en la música popular, positivas o negativas, son tan solo un reflejo de los años y años de negligencia por parte de los regímenes corruptos que han gobernado la región durante las últimas décadas. Sea en modo de protesta, o como un simple espejo de las realidades que se viven día a día en los barrios latinoamericanos y venezolanos, estas canciones no son más que el síntoma de una enfermedad que él mismo apoya (el fiscal), como lo ha sido el gobierno chavista y su falta de inversión en educación, su total fracaso a nivel económico y absoluta aniquilación de la sensación de seguridad en el país. (El Chigüire Bipolar, 2023)

En el mismo tenor se expresan otros medios como el diario ABC de España, El Nacional on line, Infobae, El Nuevo Herald, El Espectador de Colombia, así como numerosas cuentas y portales en redes sociales. Desde estas plataformas, con estupor, se denuncia una arremetida de

censura y un atentado contra la libertad de expresión y creación artística, así como la infaltable ideologización comunista. Llama la atención la repercusión otorgada a una noticia que moriría en una sección de farándula de cualquier medio o plataforma. Sin embargo, al leer afirmaciones tales como que el reguetón es “una seductora y cadenciosa herramienta... de la sociedad contra los avances del progresismo” o que su fraseo es “tan solo un reflejo de los años y años de negligencia por parte de los regímenes corruptos que han gobernado la región durante las últimas décadas”, no se puede sino hacer a un lado estas argumentaciones netamente tendenciosas, inscritas en el formato de confrontación mediática contra el actual gobierno venezolano, para descubrir que opera realmente en la promoción de este género musical que cada día impacta más, culturalmente, y avanza más, socialmente.

Hay que destacar que el sentir expresado en el documento entregado al fiscal general de la república –que fue el elemento disparador de un debate nacional (e incluso internacional) y constituye un insumo de gran valor para este análisis–, si bien nace de una acción noble, pertinente y necesaria, es limitado en su proyección como mensaje a la sociedad venezolana al centrar su inquietud en una dimensión discursiva tradicionalista, reactiva y restauradora, que no tributa lo suficiente para alimentar argumentos ni acciones que deberían enfilarse hacia respuestas populares asertivas y liberadoras.

El reguetón no es un *alien*, una monstruosidad de esas que Lovecraft trajo del espacio-tiempo paralelo, ni un ente autónomo que vino a contaminar y devorar nuestra cultura y valores, no. El reguetón es un ritmo, una musicalidad, una expresión cultural que tiene fecha de nacimiento, contexto, razones, sujetos e implicaciones históricas concretas. Lo que hoy vemos, oímos, padecemos y rechazamos corresponde a su conversión y “refinamiento” como mercancía por parte de las industrias culturales dedicadas al “arte y entretenimiento”, cuyas estrategias y diseños de producción y comercialización son establecidas por el *holding*, siempre anónimo, al mando de las mismas.

El principio socio-rítmico

El reguetón nace, como fenómeno musical clandestino, a finales de la década del 80 del siglo XX en las barriadas pobres de Puerto Rico. Resulta de la fusión entre el hip hop y el rap (géneros originarios de las comunidades negras en Estados Unidos), el reggae y el *freestyle* en español; todos fuertemente arraigados en el *dancehall* reggae o *dembow* jamaicano, de donde toma su base rítmica. Este último es un subproducto de la emigración jamaicana que difundió su músicaailable y su rítmica expresiva a muchos países de la cuenca antillana y caribeña, principalmente en los Estados Unidos de Norteamérica. Aunque existen numerosas bifurcaciones de orden social, cultural y musical en la génesis del reguetón (de una enorme relevancia historiográfica), su descripción excedería el objeto de la presente reflexión. De ello se destacará el dato de ser un ritmo, una expresión y unos códigos históricamente asociados a entornos humanos deprimidos, excluidos, marginados, reprimidos y violentos, signados por relaciones sociales antagónicas e imaginarios tribales –en términos carcelarios– que determinan una marcada pretensión transgresora y, en ocasiones, delictiva.

Por su ritmo festivo y adrenalínico, sus letras directas y desafiantes (pues en este género musical no hay sugerencias) y la gestualidad corporal que genera, el reguetón se ha difundido de manera abrumadora entre la población joven, principalmente la contemplada en un rango etario que abarca desde los 10 hasta los 40 años. Ha trascendido las fronteras de lo popular para permear, seducir y conquistar también grupos sociales considerados como clase media y alta. La música que tanto escandaliza a gran número de ciudadanos y “personas de bien” influye

en la corporeidad, las formas de placer y el tono de las relaciones intra e inter generacionales de muchos de sus hijos, hijas, nietas y nietos. Desde aquel año de 1992, cuando Daddy Yankee nombró por primera vez la palabra "Reggaetón" (resultado de la síntesis entre reggae y maratón) hasta hoy (y, sin duda, por mucho tiempo más), hemos sido testigos de la masificación sui géneris de un ritmo repetitivo pero pegajoso; con letras banales, pero de ruda catarsis popular; una vocalización y un fraseo gutural repletos de onomatopeyas y efectismos sonoros tanáticos; y, más llamativo aún, códigos ocultos en su altisonancia que invitan a replantear el sentido social. Esto orienta la mirada hacia una reconfiguración de los escenarios sociales contemporáneos, con sus realidades, actores y paradigmas emergentes, además de las fascinantes, rentables, entretenidas y fuertemente políticas e ideológicas industrias culturales.

Breve paneo contextual

Históricamente, la música popular ha atravesado períodos de rechazo social. Nutridos por el ímpetu juvenil, ritmos incipientes han desafiado las convenciones sociales generación tras generación hasta ser finalmente asimilados por la sociedad y "el sistema", integrándose a la cultura "oficial". Un ejemplo emblemático de esto es el impacto que tuvo la irrupción del rock and roll a partir de los años 50 del siglo XX, ritmo nacido de sangre negra, derivado del blues y desarrollado en las calles de Nueva Orleans, en los Estados Unidos de América. En poco tiempo, el rock and roll caló en las clases medias urbanas y la blanquitud norteamericana, cuyos hijos e hijas se entregaron con frenesí a esa manera diferente de bailar que fue inicialmente calificada como inmoral y alocada, sumado a ser percibida como una amenaza a las buenas costumbres y la familia. Aunque todavía no se empleaba el término específico, la sexualización fue un elemento central en las críticas emitidas por sectores conservadores sobre la música que empezaba a surgir.

Pantalones y camisas ceñidos al cuerpo, pecho al aire, mechones de cabello sobre la frente y contorneos al bailar que revelaban atributos corporales hasta entonces cubiertos por la indumentaria tradicional: ese fue el estilo visual de los jóvenes pioneros que se hizo notorio, particularmente, entre los hombres (con Elvis Presley, como modelo icónico). Faltaba poco para entrar en la escena social y política el pelo largo o melena en los hombres y el desafío femenino con minifalda, ombligo al aire y *topless* de la insurgencia *hippie* de los años sesenta, movimiento de liberación de las pasiones y los sentimientos que se localizó, fundamentalmente, en los espacios de las clases medias y altas de los países desarrollados, especialmente los EE.UU. (California-Universidad de Berkeley).

Paralelamente a esta movida rocanrolera, inscrita en la cultura anglosajona, se va gestando otra expresión musical con carácter "ghetto" (en su etapa primigenia) en las comunidades latinas o hispanas de Nueva York: la salsa. Esta nació durante los últimos años de los sesenta e inicios de los setenta, impulsada por figuras de la tradición afrocubana y, principalmente, jóvenes músicos, quienes eran inmigrantes puertorriqueños de primera y segunda generación. Influenciados por géneros musicales y dancísticos gestados en las islas de sus ancestros, crearon una sensibilidad y gestualidad en las formas de expresarse que desafió los cánones de la músicaailable de la época. El barroquismo salsero pronto fue estigmatizado por la cultura dominante, que la asoció con grupos sociales marginales. Drogas, violencia y criminalidad fueron etiquetas para concebir aquella tendencia que, por supuesto, cantaba las realidades, aspiraciones y gozos de una comunidad ajena al sentir anglosajón.

La salsa puede reconocerse como el ritmo que acompañó la expansión urbana no planificada de las principales ciudades de América Latina, y de Venezuela en particular. Este género musical podría considerarse la banda sonora de los cordones de miseria surgidos a lo

largo del continente y de los barrios venezolanos fundados a partir de la ocupación ilegal de terrenos y cerros (invasiones) en la fase desarrollista y pseudoindustrial que transitó nuestro país desde el primer gobierno de Rómulo Betancourt (iniciado en 1961) hasta el quiebre del modelo político-económico del llamado Pacto de Punto Fijo en febrero de 1983, año en el que ya se empezaba a escuchar en las radios un ritmo de signo afro que rompía con la estructura melódica de la salsa: el rap, que llegaba en esos días con algo de timidez e ingenuidad. Fue el tiempo de Joe Bataan con su "Rap-o-Clap-o" y PJ LaBoy con "Baya Latinos" en los Estados Unidos; Freddy Beras y Boruga con "Venga acá", en República Dominicana. Tal fue el furor desatado por los circuitos de radioemisoras en el continente y Venezuela que también tuvimos representación en el rap en la voz de Perucho, quien incursionó muy remotamente con "Cotorra criolla".

1983 se ha estudiado mucho en Venezuela por su significación en términos económicos; no obstante, desde la perspectiva social que aquí nos ocupa, corresponde a un momento de agudización de la precarización social que elevó exponencialmente los índices de pobreza y miseria en el continente, y especialmente en Venezuela, que parecía contar con grandes oportunidades de bienestar gracias a la riqueza petrolera. En paralelo, se incrementó la violencia urbana, el delito y la criminalidad, fenómenos que se gestaron a la sombra del ascenso de una "poderosa clase media", según el discurso oficial de la época. Dichos "fenómenos" de desviación social ya venían siendo motivo de preocupación y denuncia, considerados como signos ominosos del modelo democrático instaurado.

De estas condiciones se desprenderán narrativas de una subjetividad emergente caracterizada por la marginación, el estigma social y la separación que propicia el estado de anomia. Malandro, "dañao" y choro son los tres términos que han aludido, en nuestro país, a tres tipos de conducta personal y grupal dentro de las barriadas y que se convertirán en referentes clave para las realidades cantadas por la música popular juvenil de esos entornos. Las industrias culturales locales, especialmente el cine caraqueño, supieron capitalizar tales símbolos para beneficio de pequeños grupos económicos y para el regocijo de élites políticas que detentaban el poder. Actualmente, de los referidos términos solo mantiene vigencia el de malandro, al cual se le ha unido el de más reciente data: *pran*, que da origen a la noción de *pranato*, un sistema de códigos carcelarios que ha permeado la vida social mucho más allá de los límites comunicativos de las barriadas, en gran medida impulsado por las industrias culturales o de entretenimiento.

Nos encontramos ante un acontecimiento musical que visibiliza sectores sociales no integrados ni asimilados por los cánones culturales tradicionales, como ya hemos visto que sucedió con el rock and roll y la salsa. Es un hecho propio del devenir de las sociedades y las generaciones que al final, como siempre, termina por enriquecer a las comunidades, las culturas y el diálogo intercultural. Ahora, desde la perspectiva del presente trabajo, es posible observar una dimensión adicional: un conjunto de elementos ausentes o menos visibles en los panoramas afroestadounidense y afrocaribeño de los años 60 y 70 del siglo XX. Se trata, fundamentalmente, de la necrofilia, el culto a las armas y la apología de la violencia; todo ello en medio de un festín narcótico y sexualidad cruda, mercantilizada y vinculada a la figura del sujeto transgresor y delictivo.

Tal observación podría reducirse a un argumento conservador si no fuera porque la razón anómica, el código malandro, ha conquistado espacios de la racionalidad ilustrada y las llamadas instituciones del Estado, desde donde, tradicionalmente, en términos formales, se dictaron pautas para el ordenamiento y "equilibrio" social. Esa razón, ese código, domina masas de jóvenes y adultos que, bajo el influjo de los elementos visuales y conceptuales propios de la estética del

reguetón, configuran formas distintas de relación intracomunitarias y del entramado político, legal y económico que rige la sociedad. Hay un plan de negocios tras la falsa espontaneidad del reguetón, hay una puesta en escena "ideologizante" (para usar un término muy del gusto liberal) en la edulcorada transgresión y desenvolvimiento mediático de sus "artistas" y, sobre todo, hay una relación evidente entre las industrias culturales o de entretenimiento, el reguetón que se distribuye y el ademán delictivo y criminal que asumen sus fans.

Industrias culturales, música popular y el código marginal

La cultura industrializada (...) enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto. Las situaciones crónicamente desesperadas que afligen al espectador en la vida cotidiana se convierten (...) en garantía de que se puede continuar viviendo. Basta advertir la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha entrado a participar. La sociedad es una sociedad de desesperados y por lo tanto la presa de los amos. (Horkheimer y Adorno, 1988, pp. 18-19)

Este argumento, desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Iluminación*, describe con precisión la dinámica del reguetón en términos de mercancía audiovisual. Lo que comenzó siendo una sonoridad y un fraseo, una performatividad que expresaba el clima y las angustias de una vida individual y colectiva marcada por la marginalidad, se ha convertido, por obra de las grandes compañías del *show business*, en un fenómeno cultural de alcance global que, en la consideración del investigador mexicano Marco Chávez Aguayo, "ha contribuido a dar visibilidad y revalorizar, más allá de las fronteras políticas, distintos elementos del patrimonio cultural latinoamericano" (2020, documento en línea).

Efectivamente, el reguetón ha sido apropiado, por un lado, como medio para la expresión contestataria por parte de juventudes social, étnica y racialmente oprimidas en las periferias y guetos de ciudades en Europa, Asia y Oriente Medio; por otro lado, ha sido abrazado como un exótico medio de goce por jóvenes pertenecientes a las clases medias y altas a nivel global. Hasta este punto, el fenómeno no difiere sustancialmente de otros movimientos musicales con significación social, como el rock. Sin embargo, lo que resulta especialmente relevante para la orientación de este estudio es el procesamiento y puesta a la venta que hacen las industrias culturales del entretenimiento con este género musical de raigambre popular. Solapado en el refinamiento visual y el efectismo sonoro que se observa en las producciones en video, se encuentra un entramado de códigos y mensajes que alientan patrones, conductas y expresiones que no favorecen a quienes se identifican con el reguetón desde las comunidades populares. En lugar de promover una superación de los "antivalores" cantados como forma de conjurarlos, dichos mensajes los refuerzan sutilmente en las representaciones difundidas en los canales y plataformas mediáticas donde hay que guardar ciertas formalidades, pero en las redes sociales y presentaciones en vivo se expresan con morbo y crudeza.

De esta manera, se infiere una relación directa o indirecta entre la industria del reguetón y una racionalidad delictiva y criminal que influye en grandes masas de jóvenes en ámbitos deprimidos de nuestra sociedad. Todo ello en el contexto de una reconfiguración de lo antisocial que ha llevado al reguetón de una segmentación localizada a un imaginario interclasista, que demanda una lectura desde la naturaleza del relacionamiento entre grupos sociales considerados subalternos o marginales y el conjunto más amplio de la sociedad. La vida en los márgenes siempre ha encontrado maneras de representarse a sí misma en manifestaciones de la cultura, siendo la música el medio más apropiado por su capacidad para expresar de manera directa y hasta ritual el "clima humano" de realidades que existen fuera del contrato social.

Esa música se compone de una sensibilidad herida, de una experiencia de vida cruzada por la exclusión, las carencias y la violencia. Son estas condiciones las que dieron veracidad, en un inicio, al reguetón, pues sus protagonistas cantaban su propio drama. De allí el tono desafiante del fraseo, donde hay un énfasis en ser el más macho, el más violento, el que controla y manda, el más malandro devenido en ícono de la sobrevivencia a punta de pistola y éxtasis narcótico. Es fácil entrever la carga de resentimiento que porta este emblemático género musical y que alimenta su espíritu transgresor. Ante ello surge una pregunta: ¿quienes cantan el drama (su drama) desean perpetuarlo o es el canto una catarsis necesaria para superarlo? Los sellos discográficos decidieron apropiarse de esta representación simbólica, recrear ese drama, mercantilizarlo, edulcorarlo en una teatralidad frívola que no solo refuerza los elementos determinantes de la marginalidad, sino que los normaliza y socializa, al punto de modelar un marco de conducta social, principalmente entre la población infantil y joven, que legitima el imaginario antisocial.

La denominación de origen

A la industria del entretenimiento le cautiva que una agrupación o un intérprete provenga de ámbitos humildes, difíciles, ya que esto le confiere una especie de heroicidad y cercanía con las audiencias que de otro modo no tendría. Y es lógica esta manera de presentar jóvenes promesas con historias de superación y logros personales, basados en dotes artísticas desarrolladas en medio de la precariedad, para que el público pueda identificarse con ellos. Ahora bien, en la realidad no funciona así.

Los artistas de géneros urbanos como el reguetón son presentados como seres de una realidad fetichizada, artificial, en la que se les muestra dueños de lujos excesivos: con vehículos costosos decorados con extravagancia, en mansiones, vestidos con ropa "de marca", "forrados" con metales y piedras preciosas, rodeados de exóticas mujeres que se contornean en una especie de danza de adoración, mientras fuman y beben con total despreocupación, siempre en una pose *gang*, pandillera o mafiosa. Esta imagen corresponde a la representación estereotipada de lo latino en los suburbios de las grandes ciudades de los EE.UU., país en el que están radicadas las grandes productoras audiovisuales que mercadean con el reguetón y donde se diseñan sus estéticas, simbologías y tendencias.

Representada así, la marginalidad queda enmascarada y se reproduce en los códigos y mensajes nada subliminales que los productos audiovisuales del reguetón consolidan. Y ya no se trata solamente de artistas procedentes de entornos marginales, sino que también otros, ajenos a dichos contextos, se apropian de estos atributos para consolidarse como íconos dentro de esta tipología social. He allí un dato de gravedad. En esta racionalidad, el arte se percibe como artificio y espectáculo por el cual se puede refinar, en esta clase de representaciones, un axioma antisocial. La calle, la vía, la pista se convierten en escenarios de una fantasía extravagante, en cuya construcción se observa una amalgama de símbolos de desafío y poder, articulados en una narrativa que celebra haber surgido desde abajo y logrado el éxito a través de la egolatría, la violencia y una vida tan excesiva como falsa, llena de alusiones explícitas a crímenes, agresiones y consumos de drogas.

La salvaje banda sonora del imaginario salvaje

De aparecer como una moda musical más, el reguetón ha escalado hasta convertirse en un fenómeno cultural, un signo de época y un síntoma social. Ya han transcurrido tres décadas desde que en las barriadas pobres de Puerto Rico se escuchó por primera vez aquel ritmo de cadencia pegajosa y letras subidas de tono que pronto se convertiría en un recurso para que jóvenes y adultos pudieran evadir momentáneamente la dura realidad cotidiana. Fue a inicios del

siglo XXI cuando el reguetón rompe límites locales, étnicos y de clase para volverse transnacional y afirmarse como una cultura del envés social. Esta es la época de lo que ya se conoce como vieja escuela del reguetón. Entre los exponentes más destacados de dicho período se puede mencionar a Tego Calderón, Daddy Yankee, Zion & Lennox, Wisin & Yandel, R.K.M & Ken, Tito "El Bambino", Plan B y La Factoría. Un cosmos de artistas y propuestas musicales que se van alejando aceleradamente del carácter llano, espontáneo y popular que definió inicialmente ese género de música urbana.

El referido crecimiento y expansión del reguetón coincide con un período de aumento y expansión de la cultura delictiva y criminal en América Latina y el Caribe. En Venezuela, especialmente durante la primera década del siglo XXI, se observan altos índices de criminalidad. Secuestro, narcotráfico y sicariato dan cuenta de una transformación significativa en el accionar delictivo. Comienzan a aparecer las megabandas y sus líderes negativos. Ese cambio en los patrones de comportamiento antisocial determina la forma de organizarse de grupos estructurados. La manera como estos grupos asumen sus acciones hace pensar que debe cambiar también la manera en que el Estado concibe el delito y la criminalidad. No basta con concebir estos fenómenos como desviaciones a corregir. Estamos ante una racionalidad y unas subjetividades totalmente convencidas y conscientes de lo que hacen, dotadas de recursos económicos, capacidad de fuego, planificación, organización, ejecución y ramificaciones en prisiones, instituciones del Estado y poderes públicos. Es una forma de poder sin precedentes y terrible. El presidente Gustavo Petro ha categorizado este nuevo sujeto criminal como organizaciones "multicrimen" y le asiste la razón. Son estructuras empresariales que controlan poblaciones y territorios, lo que implica, además, un cambio en la doctrina de seguridad interna de las naciones, pues linda en una vulneración al concepto de soberanía nacional, aspecto que merece un estudio detallado.

Como organizaciones estructuradas, estas formas de delincuencia organizada poseen unos referentes simbólicos que traducen aspiraciones de vida. Son esos mismos referentes los que las industrias culturales del entretenimiento (disqueras, productoras) maquillan y exhiben como fetiches, alimentando el deseo de miles (quizás millones) de jóvenes en el continente más desigual del mundo. Se despliega el culto a las armas y las drogas (especialmente las de laboratorio), exaltación de la violencia y mercantilización de la mujer. Se promueve una escala de valores donde el duro es el que ha disparado una pistola, que ha sido criado por la calle, el que consume más drogas, el que culea de manera más promiscua (generalmente en relaciones triangulares: muchas canciones repiten la idea de seducir a una mami comprometida con otro hombre), el que "picha" más y luce "la guaya" más gruesa, el más grosero, transgresor y agresivo, el que sólo acata su ley.

Este ensayo identifica una relación directa entre industrias culturales del espectáculo y la reconfiguración de la criminalidad en el continente y Venezuela, especialmente. Se está ante un fenómeno cultural impulsado por los grandes *trust* mediáticos que, por las características de las poblaciones a las que impactan, propiciarán dinámicas sociales con implicaciones políticas, por cuanto el imaginario que están "cultivando" socava los cánones básicos de la estructura social. Son masas de jóvenes de ámbitos marginales, pero también de sectores de la clase media, creciendo influenciados por una música diseñada para pervertir, no por su género en sí, sino por el diseño con que las disqueras difunden sus mercancías. El plural aquí apunta a todo lo que está presente en un videoclip de reguetón, tanto lo explícito como lo sugerido. En ese diseño, no importa ya quién sea el "artista" o "cantante" ni su procedencia; basta con que sea susceptible de ser investido con el aura del "pran", ampliamente publicitada, para convertirse en

un referente de la espontaneidad y rebeldía juvenil que define a la música urbana, como señaló un presentador de los Grammy Latinos.

Un síntoma social

Al inicio del presente ensayo, se mencionó la carta presentada ante la Fiscalía General por personalidades del mundo cultural y comunicacional en Venezuela, quienes solicitaban la prohibición del reguetón en las escuelas. Igualmente, se destacaron las reseñas que dicha iniciativa civil generó en la prensa internacional, donde se trató el asunto como un tema de persecución estatal contra la creatividad juvenil popular. Volviendo a esa perspectiva inicial, es de destacar que el reguetón no puede prohibirse; es difícil esa medida dadas las múltiples vías a través de las cuales esta mercancía penetra diversos espacios. Puede regularse y evitar que suene en actividades propias del espacio educativo. Como también pueden establecerse iniciativas que fomenten, entre el estudiantado y el personal docente, la elaboración y promoción de composiciones exentas de contenidos obscenos, transgresores o violentos. En ese sentido, es fundamental apropiarse, en la medida de lo posible, de este género.

Esta regulación debe extenderse también a la Universidad Nacional Experimental de la Seguridad (UNES), a los centros de formación de tropas profesionales de la Fuerza Armada y a las universidades, donde la mayoría de sus integrantes y estudiantes proviene de estratos económicos que sufren carencias y precariedad. Un gran número de estos jóvenes llega ya "formado" en el plano simbólico por la impronta que las industrias culturales han sembrado en el imaginario popular. Así, se podría ir regulando este producto musical metastásico desde cada espacio y grupo social. Aun considerando la predilección juvenil por sonidos asociados a la transgresión, el reto y el placer, subyace, en el entramado comercial del reguetón, la ausencia del Estado, de políticas públicas efectivas destinadas a vastas zonas habitadas por seres humanos explotados, excluidos, estigmatizados y marginados, para quienes cualquier acto vital que deseen realizar se verá tocado por algún tipo de violencia. No es sensato esperar que la marginalidad, la necesidad y la precariedad generen líricas sublimes que eleven el espíritu del idioma. Lo que, en cambio, sí es sensato estudiar, comprender y combatir son los códigos antisociales, delictivos y criminales que las industrias culturales procesan, maquillan y fomentan. Estas industrias se benefician, de manera directa o indirecta, junto a sectores ilícitos vinculados al tráfico de armas, narcóticos y personas, a la prostitución y a las mafias.

Existen razones fundadas para la alarma. Lo que hemos conocido como sociedad –sobre todo en Venezuela– parece agotado. La conjunción de desatinos gubernamentales que idealizan todo lo que se asocie a "popular", junto con el impacto interno en comunidades, barriadas y urbanizaciones provocado por la crisis económica derivada de las medidas coercitivas impuestas por Estados Unidos, ha generado un estado de debilidad institucional por el que el crimen organizado ha conquistado territorio y subjetividades. El "pranato" –como estética, gestualidad y forma de comunicación– es cada vez más notorio en la vida pública. Policías y delincuentes buscan imitar al reguetonero del momento, anhelan los accesorios con que se exhiben (esto incluye a mujeres). Mujeres de clase media perrean al compás de letras que las insultan. En las escuelas, se da espacio para el reguetón que tanta acogida tiene; una cultura antisocial adquiere cada vez más el carácter de una invasión silenciosa.

Se plantean consideraciones en términos de políticas culturales, comunicacionales y de responsabilidad social. La música y sus intérpretes inciden en las actitudes y decisiones de los jóvenes, y este género en especial, desde el show business que lo comercializa, induce a comportamientos alterados. La institucionalidad aún no abarca este fenómeno. Gobernadores

y alcaldes, como estrategia populista, recurren no solo a la música de reguetón, sino que adoptan su gestualidad. Al momento de escribir este ensayo, se reportó una alteración del orden público, violencia callejera y hasta profanación de un templo en la ciudad de Guacara, estado Carabobo, tras permitirse un concierto de reguetón en la Plaza Bolívar de ese municipio. No fueron escuchadas las voces que proponían ubicar el evento en el extrarradio de la ciudad; como resultado, la multitud de jóvenes asistentes entró en estado de motín al ritmo de letras que cantaban a la desobediencia, la transgresión, el consumo de drogas y la violencia interpersonal. Se está ante una "movida" distinta a otras expresiones musicales. Hay que abordarlo como un síntoma social.

Colonialidad del reguetón

Todo género musical y expresión artística se inscribe en una cultura y estructura social de la cual extraerá los elementos de su identidad. En sus inicios, el reguetón cantó los sinsabores, la sexualidad y el goce desde el lenguaje de su contexto: barrios pobres de Puerto Rico, azotados por la violencia intracomunitaria, la exclusión social, el trabajo precario y sus consecuencias. Fue una forma de catarsis colectiva espontánea y de comunicación (en términos de *ghetto*) entre subjetividades insertas en el capitalismo como mano de obra barata o dato estadístico. Ese mismo capitalismo, al detectar el potencial y alcance de esa flamante rítmica, la absorbió y transfiguró en un mensaje extravagante, que ya no canta desde la precariedad sino desde la abundancia capitalista. Lejos quedaron las composiciones que hablaban de raza, clase y crudeza del entorno, o aquellas que sugerían reivindicaciones subalternas, aunque fuera de manera remota. Los más recientes representantes de este género musical urbano se legitiman en una imagen fenotípicamente blanca y producciones muy próximas a la estética pop. Como lo argumenta el profesor Julio Checa, citado en el artículo *Trap: una nueva mirada a la marginalidad*:

Lo normal en la marginalidad suele ser la condición subalterna. Se trata de individuos o grupos que carecen de voz. No pueden representarse a sí mismos, sino que son representados por otros, que son los que poseen la capacidad de llegar a los medios de comunicación o trabajar en productoras y, cuando se auto-representan, en realidad lo hacen en las esquinas del sistema, donde son residuales. Si en algún momento empiezan a adquirir una posición más relevante y empiezan a ganar dinero y visibilidad... entonces el sistema los fagocita, pero en ese momento ya es complicado hablar de marginalidad. (Checa, citado en De las Heras, 2020, documento en línea)

Atrás queda el origen humilde que tanto publicitan las empresas del entretenimiento. Lo que existe son actores o, en el mejor de los casos, trabajadores representados por agentes cuya vida útil laboral dependerá de la tendencia que las industrias del espectáculo decidan instaurar. Mientras tanto, como parte de este contrato, deben mantener una vida de excesos, escándalos y simulación para sostener a las audiencias excitadas, en esa suerte de mirada escópica con la que las productoras explotan, refinadamente, el morbo. Hay en este entramado industrial, en esta superestructura mediática, mucho de alienación, de saturación cognitiva, de control mercantil de masas. En el metabolismo del sistema capitalista, en su fase neoliberal e informacional, toda población está segmentada, especialmente la juvenil, cuyos grupos con mayores recursos y educación serán incorporados por los centros hegemónicos a las estructuras formales del modelo económico social. Para aquellas mayorías marginadas, queda el consumo residual y un mayor expolio de su fuerza de trabajo, sus cuerpos y sus vidas. Todo lo que va sensibilizando el reguetón en la dimensión que se ha expuesto en este trabajo constituye una colonialidad de un nuevo tipo.

Por hacer

¿Cómo desmontar esos códigos? ¿Con qué llenar el espacio imaginario conquistado por el reguetón? ¿Cómo contrarrestar la manera en que representa estereotipos y roles de

género? ¿Qué estética seductora y adrenalínica se puede fomentar, ajena al sistema de signos alienantes, delictivos y criminales que las disqueras comercializan? ¿Qué estrategias diseñar para revertir la escalada anómica, antisocial, que marca el presente en América Latina, y Venezuela en particular, y que se encuentra reforzada por las industrias culturales del espectáculo? En lo inmediato, es necesario ahondar en el análisis de las estéticas y mensajes que las industrias culturales actualizan constantemente, identificar los puntos de cruce entre esas estéticas y los discursos y prácticas del crimen organizado, estudiar la cultura carcelaria para reconocer qué elementos de ese sistema de signos han permeado el tejido social, visualizar cómo estos procesos son recreados por las industrias culturales del espectáculo y establecer estrategias creativas, comunicacionales y pedagógicas para ser socializadas en las comunidades, escuelas y espacios públicos.

Como parte del presente ensayo, se mantiene el registro de datos, indicios y relaciones que puedan ir conformando una exploración temática de un fenómeno cultural que copa todos los espacios públicos y sociales. El reguetón –y lo que con él viene– se escucha en el transporte público, teléfonos celulares, radios y en locales clandestinos (“achantes”) donde concurren jóvenes liceístas; especialmente impacta en muchos jóvenes condenados a la miseria, cuyo único horizonte de vida es la promesa de los videoclips que miran con deseo, aspirando a conseguir lo mostrado de cualquier forma, así sea arrebatando los bienes y la vida de otra persona. Para ello cuentan con drogas y el efecto de disparos que las industrias culturales de entretenimiento han sabido colocar en las pistas.

Referencias

- Chávez-Aguayo, Marco. (2020, 22-25 de abril). *Uso y significación social del Reguetón: Más allá de fronteras políticas y científicas* [Presentación de ponencia]. Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural, Oaxaca, México. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/1049/Cha%CC%81vez%20-%20Uso%20y%20significacio%CC%81n%20social%20del%20regueto%CC%81n%202020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- De las Heras, Pelayo. (2020, noviembre 4). Trap: una nueva mirada a la marginalidad. *Ethic*. <https://ethic.es/2020/11/trap-otras-miradas-marginalidad/>
- El Chigüire Bipolar. (2023, 7 de septiembre). *Tarek impactado tras descubrir que el reggaetón no es el causante de los problemas latinoamericanos sino solo una forma de contar las vivencias de las sociedades que están en decadencia por culpa de regímenes corruptos como el que él apoya y que por consiguiente todo sigue siendo culpa del chavismo*. <https://www.elchiguirebipolar.net/07-09-2023/tarek-impactado-tras-descubrir-que-el-reggaeton-no-es-el-causante-de-los-problemas-latinoamericanos-sino-solo-una-forma-de-contar-las-vivencias-de-las-sociedades-que-estan-en-decadencia-por-culpa-de-r/>
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Sudamericana.
- Radio Café Atlántico. (2023, septiembre 1). *Personalidades de la cultura venezolana piden regular y prohibir el reguetón*. Radio Café Atlántico. <https://radiocafeatlantico.com/personalidades-de-la-cultura-venezolana-piden-regular-y-prohibir-el-regueton/>
- Rauw Alejandro, Bad Bunny: ¿Por qué el régimen de Venezuela quiere bloquear su música? (2023, octubre 6). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/rauw-alejandro-bad-bunny-karol-g-por-que-venezuela-quiere-bloquear-su-musica-813490>

Otros temas de interés

La sociedad del caos molecular

The molecular chaos society

Diony Alvarado¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela
dionyalvarado@gmail.com

Recibido: 20/7/2023. Aceptado: 28/9/2023.

RESUMEN

El siguiente ensayo tiene como objetivo presentar consideraciones en torno a la desorganización, la incertidumbre, el caos molecular en los grupos identitarios en pugna y el desarrollo humano en el marco de las exigencias ecológicas, como signos de una sociedad en proceso de configuración. Inicialmente, se aborda el camino de la modernidad, que desemboca en la complejidad posmoderna y las sociedades líquidas y gaseosas, donde la incertidumbre y la desorganización se convierten en paradigmas organizativos. Luego, se analiza el fenómeno del caos molecular desde el discurso de las fuerzas emergentes, cuya dinámica refleja la sociedad que se está fraguando alrededor de ciertas luchas sociales. Finalmente, se examina el concepto de desarrollo humano desde la perspectiva de las exigencias de un mundo que requiere responsabilidad ecológica para garantizar un desarrollo sustentable ante el calentamiento global, fenómeno que amenaza la subsistencia de la vida en la Tierra.

Palabras clave: complejidad, incertidumbre, caos molecular, sociedad, desarrollo humano

ABSTRACT

The following essay aims to present considerations on disorganization, uncertainty, molecular chaos in competing identity groups and human development in the context of ecological requirements, all understood to be signs of a society in the process of configuration. First, it addresses the path of modernity, which leads to postmodern complexity and liquid and gaseous societies where uncertainty and disorganization become organizational paradigms. Then, the essay analyzes the phenomenon of molecular chaos based upon the discourse of emerging power groups, whose dynamics reflect the society that is being forged around certain social struggles. Finally, it examines the concept of human development from the perspective of a world that requires ecological responsibility to guarantee sustainable development in the face of global warming, a phenomenon that threatens the survival of life on Earth.

Keywords: complexity, uncertainty, molecular chaos, society, human development

¹ Abogado. Magíster en Derecho del Trabajo. Doctor en Ciencias Sociales mención Estudios del Trabajo. Docente de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Carabobo, Venezuela.

El camino de la modernidad

Como introducción, puede afirmarse que la des-organización suele percibirse como una amenaza a la organización, pues supone una desconstrucción estructural para la reinvencción. No obstante, dicha metamorfosis no se puede considerar un proceso destructivo, sino consustancial con los sistemas autopoieticos, definidos por Humberto Maturana como aquellos que se regeneran y adaptan a través de sus interacciones con el entorno, dado que lo contrario significaría la destrucción y muerte del sistema mismo (Maturana, 2008).

Es menester entender que la organización ha acompañado al ser humano desde sus orígenes, ya que fenomenológicamente expresa el aspecto antropológico en la sociedad. La estructura organizacional estuvo presente en las sociedades primitivas de cazadores y recolectores, las sociedades agrarias del Neolítico, el sistema feudal del Medioevo y, posteriormente, en el modelo industrial de la era moderna. En cada una de estas etapas existió un principio organizador; por ejemplo, entre cazadores y recolectores predominaba la fuerza como criterio. Conforme los individuos asumieron distintos roles, la organización se complejizó y la división del trabajo se profundizó en la sociedad industrial.

Precisamente, el modelo industrial es producto de la modernidad, la cual subordinó la ciencia a la industria y la productividad (y no a la especie humana), bajo la llamada organización científica del trabajo. De ahí surgieron teorías como las formuladas por Taylor, Fayol y Smith, así como las formas de industrialización del fordismo y el toyotismo. La ciencia al servicio de la producción se sustentaba en paradigmas epistemológicos positivistas, propios de las ciencias lógico-normativas, mientras las epistemologías de las ciencias histórico-descriptivas aún estaban en una etapa incipiente. Estas últimas, minoritarias y consideradas en ocasiones metafísicas o filosóficas, adoptaron posturas positivistas para alcanzar reconocimiento científico bajo los paradigmas de la modernidad. Por ejemplo, en psicología se intentaba atribuir el suicidio a anomalías cerebrales según criterios lombrosianos (apostando por la disección del cerebro para ubicar la anomalía causante). Pero Durkheim demostró que, en las etapas de depresión económica de los ciclos del capitalismo, ocurría mayor número de suicidios; por lo que factores sociales y no exclusivamente médicos influían en este acto.

En la denominada sociedad industrial predominó el pensamiento moderno y científico frente a la tradición o la metafísica. Esta orientación originó un sentido de vida y de civilización centrado en la producción industrial, junto con la creación de perfiles basados en tales funciones. El individuo se despersonalizó para vivir un escenario y encajar en un rol "dramatúrgico" en el que cada quien desempeña una función conforme al papel que le corresponde. En línea con esta evolución, la modernidad introdujo la idea de desarrollo y progreso, es decir, una esperanza de bienestar y riqueza. Sin embargo, esta transformación también se traduce en una marcada desigualdad: alrededor del 7% de la población mundial acumula el 80% de la riqueza, mientras otro 15% accede a ella en niveles medios, lo que constituye una profunda asimetría (Oxfam International, 2022). Al mismo tiempo, emergen nuevas categorías de pobreza tanto en países ricos (donde la falta de acceso a la educación o al internet supone ser pobre) como en países pobres (donde la insuficiencia alimentaria es señal de carencia).

El discurso de la modernidad, al igual que otros, requiere evaluar la existencia de grupos de poder que difunden y logran imponer ciertas narrativas –tales como el movimiento ecologista y los partidos verdes–, mientras otros discursos permanecen invisibilizados por la ausencia de respaldo, lo que evidencia diferencias estructurales en la distribución de poder.

Metafóricamente, la modernidad fue concebida como la era de las luces destinada a sacar a la humanidad del oscurantismo, erigiendo a la racionalidad instrumental como eje central de organización social. Este proceso acarreó la diferenciación parcelada entre política, economía, religión y las esferas pública y privada, con una fe en el progreso lineal y el desarrollo continuo. En pocas palabras, se trató de transformar la Ley Natural en Voluntad Colectiva (Alain Touraine, 2012). Pero la realidad social es compleja, y con las mercancías circulan también las personas, y con ellas la cultura y la religión, todo lo cual forja un escenario intrincado.

Crisis de la modernidad y elementos diferenciadores

Tras haber expuesto las bases estructurales y el sentido organizador de la modernidad, resulta necesario reconocer que esta lógica social experimenta una profunda transformación. Se habla de una modernización de la modernidad, de su reinención, con un capitalismo financiero que desplaza el industrial. El propio ecologismo se incorpora en los procesos productivos y en los debates sociales, lo que promueve una ruptura con el paradigma industrial basado en el uso indiscriminado de los combustibles fósiles.

Simultáneamente, se plantea la posmodernidad, caracterizada por la pérdida de un sentido unificador tras el colapso del gran proyecto de desarrollo de la modernidad. Se trata de una crisis respecto al ideal de progreso indefinido y una separación del mundo de los fenómenos y el ser. El sistema moderno está encaminado a destruir el mundo y, de esa manera, se conforma una imagen del vacío con una sociedad orientada hacia el intercambio más que la producción, moderna y sin actores, como afirma Touraine (2012, p. 203).

La era del vacío inaugura una fase del individualismo en la que las identidades sociales se erosionan bajo la influencia de migraciones, tecnologías, el abandono de ideologías y una sociedad flexible (Lipovetsky, 1990). Por otro lado, la sociedad se torna elástica, al integrar elementos que dificultan la percepción de un todo coherente. En las organizaciones se produce un proceso de humanización, con una resignificación de la autonomía del sujeto, es decir, un regreso al sujeto, la exaltación del ego y la búsqueda de satisfacción y gratificación inmediata. A la par, se reconoce el respeto a la diferencia y a la expresión libre.

La sociedad posmoderna se define, entonces, por el disfrute de la vida, la pluralidad de estilos de vida y el consumo. Se restituye el derecho individual vinculado a la libre elección del modo de vida. Esta distinción entre los paradigmas de la modernidad y la posmodernidad puede observarse en el siguiente cuadro:

**CUADRO 1
PARADIGMAS CONTRASTANTES DE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD**

Periodo paradigmático	Vectores conceptuales y filosóficos
Modernidad: Progreso del riesgo. Sobremodernidad.	Totalidad, Ciencia, Progreso, Razón, Objetividad, Lineal, Postradicional, Civilización.
Posmodernidad: Crisis del Progreso. Nuevos Paradigmas.	Fragmentación, conocimiento, nostalgia, significación, construcción, hermenéutica. Helicoidal, Neotradicional, Culturas.

Construcción a partir de Aranguren (2023).

En el mundo productivo existen signos de desorganización, como la flexibilización, desregulación, achatamiento, adelgazamiento, *outsourcing*, trabajo libre y la crisis del derecho laboral. Es importante evitar concebir la desorganización como una crisis, pues representa más

bien un proceso de cambio o transformación, que se manifiesta a través de nuevos paradigmas, los cuales se describen en el cuadro 2.

CUADRO 2
PRINCIPIOS DE LA ORGANIZACIÓN Y DESORGANIZACIÓN EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Organización	Racionalidad, ciencia, orden, pensamiento lineal, individuo, desarrollo, progreso, conductismo.
Desorganización	Racionalidades (diversidad de grupos); conocimientos y saberes (no solo ciencia); des-orden (cambio del orden); pensamiento complejo (helicoidal), comunidad; bienestar; sistema mundo (consciencia planetaria); autodeterminación.

Construcción a partir de Aranguren (2023).

La noción de "Auto Eco-Organización" describe el ciclo organizacional que comprende las etapas de inicio, desarrollo, clímax y declive (Edgar Morin, 1977). En dicho ciclo, se identifican nuevos paradigmas, entre ellos el tecnoindustrial, impuesto por la fuerza. Igualmente, se proyecta una modernidad sólida (Zygmunt Bauman, 2000) que, sometida a la licuefacción por la crítica postmoderna, da paso a una modernidad líquida, fluida. A partir de esta transformación surgen signos de la sociedad actual: la subjetividad del individuo y la intersubjetividad colectiva; la prevalencia de lo efímero frente a la razón; la convulsión en contenidos, información, conocimiento, saberes; y la emergencia de una nueva inteligencia social.

La des-organización puede entenderse como una vuelta al pasado (la glocalización) o como una puerta al futuro (expresada en la incertidumbre y la complejidad). Esta última dimensión conlleva la aceptación de la incertidumbre como parte de las organizaciones, lo cual conduce a estados transitorios y volátiles. En estos, se puede observar el debilitamiento de los sistemas, el abandono de la planificación, la disposición al cambio de tácticas, la flexibilidad individual, el desarraigo afectivo, en paralelo a la fragmentación y compartimentación de intereses y afectos. Se evidencia, además, una insensibilidad emergente, el abandono de compromisos y lealtades, el reciclaje de la visión de identidad, la fugacidad de la vida actual y el ascenso de las metáforas.

Al mismo tiempo, es importante acotar que la desaparición de las ideologías, la separación del espacio-tiempo y la cultura dominante del "mercado del ahora" contribuyen a que lo privado colonice la esfera pública. De esa forma se genera un ciudadano global marcado por una profunda soledad, fenómeno que puede interpretarse metafóricamente como una condición gaseosa.

En concreto, la sociedad descrita como gaseosa se caracteriza por lo superficial, lo efímero y lo volátil (Alberto Royo, citado en Aranguren, 2023). Se denuncia la inmediatez, la búsqueda constante de rentabilidad, una evidente carencia de exigencia y autoexigencia, el desprecio por la tradición, la obsesión por la innovación y el consumo, las expansiones y contracciones vertiginosas, la fugacidad, la ignorancia y, en suma, la pérdida de sentido, evidenciada en la ausencia de conciencia histórica y proyecto colectivo.

En las denominadas organizaciones gaseosas hay que crear nuevos vínculos significativos, gestionar la incertidumbre y promover transformaciones en las relaciones sociales en contextos de volatilidad. La propuesta es adoptar un enfoque basado en un nuevo humanismo. A continuación, el cuadro 3 ilustra las fases de las organizaciones:

**CUADRO 3
FASES DE LAS ORGANIZACIONES**

Lo Sólido	Lo Líquido	Lo Gaseoso	Nuevas Realidades	NUEVO ORDEN SOCIAL
Organizaciones Racionales	Des-Organizaciones Racionalidades	Des-construcción No racionalidad	Incertidumbre Búsqueda de un sentido	

Construcción a partir de Aranguren (2023).

Se podría concluir que la desorganización no es caos, sino adaptación a lo contingente. En ese sentido, asumir la incertidumbre como parte de las organizaciones contemporáneas y actuar en consecuencia se vuelve algo obligatorio. Hay que evitar caer en el error de considerar que la desorganización carece de racionalidad; por el contrario, obedece a distintos patrones de racionalidades validados por la cultura. Es posible afirmar, entonces, que lo saludable de la organización es lo insalubre de la modernidad (Aranguren, 2023).

Organizaciones sociales y la revolución molecular

Pensar prospectivamente en la sociedad del futuro es una tarea temeraria pero necesaria. Está en el centro del interés de minorías sociales y movimientos diversos, como ecologistas, feministas y otros, quienes operan dentro de una dinámica nacional e internacional compleja. Estos actores enfrentan temas propios de sus grupos de interés y poder, articulándose mediante legislaciones y regulaciones de entes nacionales e internacionales que atienden sus demandas. Sin embargo, esta interacción también suscita fricciones y tensiones sociales.

Durante la conferencia magistral de Aranguren (2023), titulada “Desarrollo humano y la sostenibilidad en entornos complejos”, se planteó la cuestión sobre la capacidad de la sociedad para soportar múltiples diferenciaciones (una posible señal de hastío social). Una respuesta parcial a este interrogante se puede encontrar en la Teoría de la Revolución Molecular, propuesta desde la corriente filosófica postmarxista de la deconstrucción, concretamente por Félix Guattari (2017).

Jacques Derrida (1967), por su parte, también generó un modelo filosófico fundamentado en la intertextualidad que propone la deconstrucción o deshacer analíticamente estructuras para crear otras nuevas. Esta postura supone una lucha dialéctica que subvierte el orden establecido desde el propio lenguaje, enfrentándose a los dispositivos de poder (Estado, Normas, Soberanía) con el objetivo de su transformación gradual y silenciosa. En este marco, Deleuze y Guattari (1980) afirman que el individuo debe “convertirse en una máquina de guerra para actuar hasta la esquizofrenia cuando sea requerido el momento, lo que es equivalente a llevar el odio al límite”. De ahí que se advierta sobre el peligro que representa para el Imperio la multiplicación de estas “máquinas de guerra”: “uno o muchos hombres se transformen en máquinas de guerra, uniéndose orgánicamente el gusto por vivir con el gusto por destruir” (Deleuze, citado por Zarría, 2017, p. 1).

En relación con lo anterior, puede decirse que la revolución marxista ha abandonado la exclusividad del proletariado como actor emancipador para incorporar expresiones variadas del activismo político y social –ecologistas, indigenistas, entre otros– que protagonizan luchas dialécticas identitarias contra el poder hegemónico. Esto desencadena la profundización de las diferencias intra-grupales y su confrontación con el orden social dominante, lo que tiene como consecuencia focos de conflicto que buscan la instauración de sus propios intereses y que esa heterogeneidad irreconciliable desmantele el orden social imperante.

A propósito de ello, Guattari (2017) afirma:

van a conectarse una multiplicidad de deseos moleculares, una conexión que puede implicar efectos de tipo 'bola de nieve' y demostraciones de fuerza a gran escala. (...) Esta multiplicidad de máquinas deseantes no está compuesta por sistemas estandarizados y ordenados que pueden ser disciplinados y jerarquizados en función de un único objetivo. Por el contrario, se encuentra estratificada a partir de grupos sociales diferentes, de clasificaciones en función de la edad, el sexo, el origen geográfico, la cualificación profesional, las prácticas sexuales, etc. (...) No sólo puede tener lugar en las manifestaciones de lucha política sino también transformando otros espacios como el artístico, educativo, tecnológico, etc. y plantea que éstas deben servir para la pérdida de control de los poderes establecidos. (p. 58)

El caos y la desconstrucción de las estructuras sociales propiciados por estos actores heterogéneos, antagonistas del orden vigente, podrían desembocar, eventualmente, en una síntesis conforme a la teoría dialéctica marxista, dando lugar a un nuevo orden social. En este escenario, surge la interrogante sobre cómo serían las organizaciones en ese contexto tan complejo. ¿Es posible que esas futuras organizaciones superen las contradicciones actuales aceptando la incertidumbre y fenómenos propios de lo gaseoso dentro de su estructura? Sin duda, esa organización del futuro debería poder reconstruir los puentes de cooperación y convivencia entre la diversidad de actores para encaminar un proyecto común de bienestar colectivo.

Desarrollo humano en el caos molecular

Todas las interrogantes antes planteadas conducen a reflexionar sobre cuál debería ser la concepción del desarrollo humano para esa sociedad emergente del caos molecular. Cuando se analiza el Desarrollo Humano, su propio concepto resulta difícil de entender, porque no se limita a la dimensión económica, sino que posee numerosas extensiones, con componentes sociales, psicológicos o culturales. Por esta razón, se presenta como una categoría de análisis dentro de la propia complejidad, entendida como una dinámica multifactorial y una constante interacción entre distintos elementos. En tal sentido, Ranis y Stewart (2002) definen el desarrollo humano como "la ampliación de las oportunidades que tienen las personas de poder acceder a una vida más larga, más saludable y más plena" (p. 8).

Aunque el crecimiento económico suele asociarse con el desarrollo humano, su relación de causa y efecto no es tan prístina como cabría pensarse desde el paradigma de la modernidad, sino que se complejiza. Por tal motivo, "hay poderosas razones para considerar que el objetivo fundamental de la actividad humana es el desarrollo humano y no el crecimiento económico" (Ranis y Stewart, 2002, p. 8).

Ricardo Gil Otaiza (2023), en la citada conferencia, señala que el desarrollo es entendido desde una visión antropocéntrica del mundo, que ha omitido históricamente el factor medioambiental al estar anclado en los paradigmas de la modernidad. Este planteamiento ha significado "la pérdida de la relación con el pasado, que era reemplazada, compensada, por la adquisición del avance hacia el futuro" (Morin, citado en Gil, p. 25, 2023).

Diversas disciplinas con enfoques holísticos –como la etnobotánica, que estudia la relación entre los seres humanos y su entorno– permiten dimensionar la responsabilidad que la humanidad tiene respecto al futuro del planeta. Resulta ilustrativo el dato de que nuestra especie consume en un año recursos que la naturaleza tarda año y medio en reponer; eso evidencia la insostenibilidad del modo de vida actual (Boff, citado en Gil, 2023).

Desde la perspectiva de la episteme de la complejidad aparecen paradojas al evaluar el desarrollo prometido por la modernidad, ya que este puede considerarse una forma de subdesarrollo debido a su carácter insostenible en el tiempo. Un ejemplo de esto es la actual cultura del consumismo, que resulta en una degradación humana y social, y que confunde confort con desarrollo. La explotación insostenible de recursos en búsqueda de confort es la causa de la crisis medioambiental (Gil, 2023).

Cabe comprender que entre desarrollo humano y medio ambiente existe una relación estrecha, ya que el accionar humano –en procura de mejorar indefinidamente el confort y la calidad de vida– impacta de manera significativa en el ecosistema, lo que repercute, a su vez, en el desarrollo mismo. Por ello, es indispensable encontrar el punto de equilibrio entre desarrollo humano y preservación ambiental, mediante la implementación de políticas y estrategias que fomenten prácticas sostenibles y conserven el equilibrio ecológico. Esto incluye, por ejemplo, la reducción de emisiones de gases de efecto invernadero, la transición de energías fósiles a renovables, el reciclaje de desechos industriales y urbanos, así como métodos sostenibles en agricultura y pesca.

Es importante tomar en consideración cómo la calidad medioambiental afecta al desarrollo humano. La calidad de vida de las personas se consolida en un ambiente saludable, generando en la población condiciones óptimas de salud física y mental, además de prosperidad económica. Garantizar la calidad del agua y del aire minimiza el riesgo de enfermedades gastrointestinales y respiratorias. Igualmente, conservar la biodiversidad, sumado a satisfacer las necesidades humanas, permite avanzar en la investigación científica y la innovación ya que permite descubrir nuevas propiedades en elementos químicos de ciertas especies.

Lo antes expuesto lleva a reconsiderar los medios con que se busca el desarrollo y a evaluar el impacto medioambiental de las políticas vigentes. Esto requiere diseñar medidas que permitan preservar los recursos naturales, en procura de alcanzar la armonía con el medioambiente y la calidad de vida, y facilitar la construcción de un futuro sostenible, donde impere la equidad para la posteridad. Por tanto, es esencial abandonar ciertos paradigmas de desarrollo propios de la episteme moderna que, desde el ángulo del pensamiento complejo, según expresa Gil (2023), incluyen dos aspectos fundamentales:

1. La creencia global en que las sociedades que llegan a industrializarse alcanzan el bienestar, reducen la desigualdad extrema y facilitan al individuo el máximo de felicidad.
2. Una visión reduccionista que asigna al crecimiento económico la función exclusiva y suficiente para impulsar todos los desarrollos sociales, psíquicos y morales, ignorando todos los problemas ligados a la identidad, la comunidad, la solidaridad y la cultura.

Estos modelos reproducen consecuencias graves, como el efecto invernadero que perforó la capa de ozono o el aumento de la desigualdad global con brechas difíciles de superar (Boff, citado por Gil, 2023). A partir de 1987, con el informe Brundtland de la ONU ("Nuestro Futuro Común"), emergió una visión del desarrollo que integra un proceso de cambio mediante el cual la explotación de recursos y la orientación de inversiones se ajustan a las necesidades de las generaciones futuras, impulsado por transformaciones institucionales. El mundo actual vive entre la tensión de la globalización y la localización, siendo el equilibrio entre ambos extremos el espacio en el que reside la virtud (Gil, 2023).

Respecto a la sostenibilidad, Carl Von Carlowitz, a principios del siglo XVIII (en los albores de la Revolución Industrial), afirmó que su principio radica en el uso racional de los recursos escasos

sin perjuicio del capital natural, cuidando sus condiciones de reproducción y coevolución, y contemplando a quienes nos sucederán como titulares del derecho a un planeta habitable (Gil, 2023).

El desarrollo humano ocurre en la complejidad, entendida como la interacción dinámica y multidimensional de diferentes factores que configuran el tejido que sostiene a la humanidad (Gil, 2023). Así, la complejidad del desarrollo humano implica reconocer la heterogeneidad de las aspiraciones y necesidades personales en medio de la diversidad cultural. Por ende, las políticas de desarrollo no pueden divorciarse de los contextos y culturas específicas de cada comunidad, y no pueden ser aplicadas de manera monolítica u homogénea en cualquier sitio o geografía del planeta. El desarrollo humano también se produce en la complejidad, a través de las dimensiones afectivas y psicológicas. No es suficiente satisfacer las necesidades físicas de las personas, sino que se requiere atender también aspectos subjetivos, como la autoestima, la dignidad, las emociones y la autodeterminación, para el desarrollo pleno e integral de las personas. Asimismo, el desarrollo humano en la complejidad reconoce a las personas como entidades interconectadas y no aisladas, que se relacionan con su entorno, y debe afianzar un diálogo permanente entre individuos y grupos para producir condiciones que favorezcan la construcción colectiva de un futuro equitativo con justicia social.

En este sentido, es imperioso reconocer la diversidad cultural y la heterogeneidad de las necesidades y aspiraciones de las personas, y considerar que:

umentando el desarrollo humano efectivamente se mejora el crecimiento económico, aunque en este caso las mejoras del desarrollo económico no siempre dieron lugar a avances en el desarrollo humano. (...) contrarias a la secuencia de políticas que se recomienda generalmente, esto es, que primero hay que generar crecimiento y que el desarrollo humano se dará por añadidura. (...) es posible que el aumento del gasto en el sector social registrado en América Latina en los años noventa prepare el camino para un mayor crecimiento en el decenio actual, en contraposición a las reducciones de ese gasto en los años ochenta que dificultaron el crecimiento y, en consecuencia, el desarrollo humano. (Ranis y Stewart, 2002, p. 23)

El multiculturalismo y el diálogo intercultural se presentan como alternativas para afrontar el reto del desarrollo humano en convivencia con la diversidad cultural. A pesar de que las diferencias culturales y religiosas en la globalización provocan tensiones que pueden derivar en conflictos violentos, el incremento de la calidad de vida no resulta incompatible con tales diferencias. Sin duda, la posibilidad de pugnas entre culturas, con consecuencias de destrucción, muerte y desplazamiento masivo de refugiados, afecta las condiciones de vida y agrava la desigualdad, la pobreza y la exclusión social; por consiguiente, es vital prevenir tales enfrentamientos.

Finalmente, el desarrollo humano, por medio del diálogo intercultural fundamentado en principios de derechos humanos, es una alternativa para evitar conflictos y promover la convivencia pacífica de los pueblos con respeto a la diversidad. Este enfoque demanda democratizar el acceso a la educación y la salud, y promover valores axiológicos como la tolerancia, la solidaridad y el diálogo, pilares esenciales para construir relaciones pacíficas entre colectivos religiosos o culturales disímiles.

A modo de conclusión

El desarrollo humano en la sociedad contemporánea debe abordarse reconociendo la des-organización y la incertidumbre no como obstáculos sino como componentes esenciales de

sistemas complejos y adaptativos. La metáfora del caos molecular refleja los desafíos de un mundo multifacético donde las viejas certezas del progreso lineal y el crecimiento económico exclusivo han perdido vigencia; de tal manera que la urgente necesidad de priorizar la sustentabilidad ambiental y el respeto a la diversidad cultural demanda un replanteamiento que entrelace la responsabilidad ecológica con la justicia social y la cooperación entre las distintas comunidades.

Reconocer la naturaleza multifactorial e interconectada de estos elementos permite un modelo de desarrollo humano integral, sensible a la complejidad y heterogeneidad del tejido social. De esta manera, el futuro debe orientarse hacia un equilibrio que asegure la permanencia del ser humano en el planeta, fomentando prácticas sostenibles, dejando a un lado los elementos que nos diferencian y construyendo vínculos que prioricen el diálogo y la cooperación intercultural. Solo a partir de este cambio paradigmático será posible enfrentar las tensiones de un mundo fragmentado y garantizar un desarrollo que no sacrifica la diversidad ni el bienestar de las generaciones venideras.

Referencias

- Aranguren, William. (2023). *Desorganización, Incertidumbre y Complejidad, signo de la nueva sociedad* [Conferencia magistral]. Programa postdoctoral de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad de Carabobo.
- Bauman, Zygmunt. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1980). *Mille plateaux*. Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Éditions de Minuit.
- Gil, Ricardo (Coord). (2023). *Desarrollo humano y la sostenibilidad en entornos complejos*. Universidad de Los Andes.
- Ranis, Gustav y Stewart, Frances. (2002). Crecimiento económico y desarrollo humano en América Latina. *Revista de la CEPAL*, (78), pp. 7-24.
- Guattari, Félix. (2017). *Revolución Molecular* (G. de Eugenio Pérez, Trad.). Errata naturae. (Trabajo original publicado en 1977).
- Lipovetsky, Gilles. (1990). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (J. Vinyoli y M. Pendanx, Trads.). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1983).
- Maturana, Humberto. (2008). *El sentido de lo humano*. Granica.
- Morin, Edgar. (1977). *El Método. Volumen 1: La naturaleza de la naturaleza*. Éditions du Seuil.
- Oxfam International. (2022). *Inequality kills: The urgent need to address extreme economic inequality*. <https://oxfam.se/wp-content/uploads/2022/11/Oxfam.Inequality-Kills.2022.pdf>.
- Touraine, Alain. (2012). *Nous, sujets humains*. Éditions du Seuil.
- Zarria, Josy. (2021). *Revoluciones moleculares para la toma del poder de la izquierda*. Instituto de Investigación Social. <https://socialinvestigation.org/revoluciones-moleculares-para-la-toma-del-poder-de-la-izquierda/>

Globalización, educación y aulas virtuales: un nuevo paradigma para la formación profesional en el siglo XXI

Globalization, education and virtual classrooms: A new paradigm for professional training in the 21st century

Elio Javier Rojas León ¹ 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela
prof.eliorojas@gmail.com

Daniel Asdrúbal Guevara Ferrer ² 

Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela
prof.danielguevara@gmail.com

Recibido: 20/10/2023.

Aceptado: 1/12/2023.

RESUMEN

El uso del aula virtual y los recursos tecnológicos se ha convertido en una herramienta fundamental dentro de la educación andragógica, especialmente en la formación de profesionales en la era de la globalización. Esta tendencia es evidente al observar cómo las plataformas de aprendizaje en línea están transformando la manera en que los adultos adquieren conocimientos y desarrollan habilidades, permitiendo un acceso más flexible y eficiente a la educación. Esta investigación tiene como propósito determinar la importancia del uso del aula virtual y los recursos tecnológicos como estrategia andragógica en la formación de profesionales en la era de la globalización. Para ello, se empleó una metodología de carácter mixto, documental y descriptivo, bajo un paradigma cualitativo. Se concluye que las aulas virtuales representan un avance significativo en la globalización de la educación, al ofrecer nuevas oportunidades para adquirir aprendizajes y, al mismo tiempo, plantean desafíos como la desigualdad en el acceso y la escasa interacción personal.

Palabras clave: globalización, aula virtual, educación, formación, estrategias

ABSTRACT

Use of virtual classrooms and technological resources has become a fundamental tool in andragogical education, especially in the training of professionals in the era of globalization. This trend is evident in how online learning platforms are transforming the way adults acquire knowledge and develop skills, allowing for more flexible and efficient access to education. The purpose of this article is to determine the importance of using virtual classrooms and technological resources as an andragogical strategy in the training of professionals in the era of globalization. For this purpose, we employed mixed documentary and descriptive methods under a qualitative research paradigm. We conclude that virtual classrooms represent a significant advance in the globalization of education insofar as they offer new opportunities to acquire learnings. At the same time, they pose challenges such as unequal access and limited personal interaction.

Keywords: globalization, virtual classroom, education, training, strategies

¹ Licenciado en Relaciones Industriales. Especialista en Docencia en Educación Superior. Profesor de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo.

² Licenciado en Educación mención Lengua y Literatura. Profesor de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo.

Introducción

En la era de la interconexión global, impulsada por los avances en telecomunicaciones e internet, la ciudadanía y la educación enfrentan un cambio de paradigma tecnológico. En la actualidad, casi todas las facetas de nuestra existencia se ven impactadas por la tecnología. Desde los dispositivos móviles avanzados hasta la automatización del hogar, la tecnología se ha convertido en un elemento indispensable. Esto ha optimizado la comunicación, facilitando el acceso a la información y habilitando la interacción en tiempo real. No obstante, también ha generado significativos retos, como la brecha digital, que excluye a determinadas comunidades del acceso a estos recursos.

En este contexto, la globalización tecnológica experimenta un notable incremento de las redes sociales, mientras que la tecnología ha propiciado un acceso simplificado a nuevas realidades y perspectivas del mundo, permeando fronteras económicas, científicas, culturales y jurídicas. Sin embargo, esta globalización no está exenta de desafíos, puesto que pone en riesgo el sentido de pertenencia cultural de los pueblos y transforma la forma de vivir, trabajar e interactuar. En consecuencia, plantea la necesidad de promover valores interculturales que definan la pluralidad ciudadana.

Ante este panorama, la educación, en su rol de generadora de pensamiento crítico, se convierte en una herramienta esencial para abordar los retos planteados por la globalización. Como sostiene Amartya Sen (2000), la educación empodera a los individuos, dándoles las herramientas necesarias para participar en la sociedad y contribuir al cambio. En un contexto de globalización, donde los problemas trascienden fronteras, es esencial contar con una ciudadanía informada y crítica.

La educación ciudadana, con un enfoque intercultural y liberador, debe trascender la lógica instrumental de la modernidad y fomentar el encuentro del ser humano con la alteridad, la naturaleza y consigo mismo. Es aquí donde herramientas como Moodle pueden desempeñar un papel fundamental, al ofrecer espacios virtuales de aprendizaje que faciliten el diálogo intercultural, promuevan la diversidad y contribuyan a la construcción de una ciudadanía global comprometida con el desarrollo sostenible y la dignidad humana.

En este sentido, Freire (2023), en su libro titulado *Pedagogía del oprimido*, reprocha el modelo educativo tradicional, al que denomina "educación bancaria". En este enfoque, los estudiantes son vistos como recipientes vacíos que deben ser llenados de información por los maestros. Esta metodología perpetúa la opresión, ya que no fomenta una reflexión crítica sobre la realidad y puede llevar a una aceptación ciega del *statu quo*. Debido a ello, el autor aboga por una pedagogía liberadora que busca empoderar a los estudiantes para cuestionar y transformar su entorno.

La globalización, si bien ofrece oportunidades de desarrollo, también plantea retos que exigen una transformación en la educación. Es imperativo contrarrestar los aspectos negativos que pueden surgir de este proceso, "forjando una actitud crítica ante la realidad" (Díez Gutiérrez, 2010, p. 607). La educación debe trascender la mera transmisión de conocimientos y enfocarse en formar individuos capaces de "desarrollar conocimientos de avanzada, haciendo énfasis en los constantes cambios que se están desarrollando mundialmente" (Díez Gutiérrez, 2010, p. 48); igualmente, debe "revisar toda la bibliografía vigente, y actualizar los programas y las técnicas de investigación y análisis. Desarrollar una visión crítica y, a la vez, constructiva sobre los cambios sociales y culturales" (Díez Gutiérrez, 2010, p. 48), para así ofrecer una visión más completa de lo que en realidad es la globalización.

El presente ensayo busca determinar la importancia del uso del aula virtual y los recursos tecnológicos como estrategia andragógica en la formación de profesionales en la era de la globalización. Las contribuciones de las denominadas Tecnologías de la Información y la Comunicación han generado fenómenos significativos, como la vinculación con teorías del constructivismo y conectivismo del conocimiento, las cuales, en el momento de su advenimiento, eran consideradas prácticamente rudimentarias. Esta transformación ha impulsado la necesidad de alianzas y cooperación a nivel global, donde las universidades se adaptan a las exigencias de la globalización y la internacionalización (Vázquez García, 2015; UOC, 2011; MECD, 2015).

Profundizando en la idea anterior, se define la globalización como el proceso de integración y creciente interdependencia entre economías, culturas y sociedades de diversas naciones, mientras que la internacionalización es la expansión de las operaciones y actividades de empresas e instituciones más allá de sus límites nacionales, aunque no conlleva necesariamente la profunda interconexión característica de la globalización. Una de las manifestaciones más notables de esta influencia es la consolidación del aula virtual como un espacio de aprendizaje mediado por la tecnología.

Según la UCAB (2013), el aula virtual es una herramienta que brinda la posibilidad de realizar enseñanza en línea. Es un entorno privado que permite administrar procesos educativos basados en un sistema de comunicación mediado por computadoras. Se entiende, entonces, por aula virtual al espacio simbólico en el cual se produce la relación entre los participantes en un proceso de enseñanza y aprendizaje que, para interactuar entre sí y acceder a la información relevante, utilizan prioritariamente un sistema de comunicación mediado por computadoras.

En este sentido, es pertinente decir que, aunque las teorías constructivistas o del conductismo han permanecido sin modificaciones, la tecnología ha progresado considerablemente, y existe una interdependencia entre ambas, en la que cada una alimenta a la otra. No es posible separar, por ejemplo, las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) del aprendizaje constructivista o del conductismo. El aprendizaje constructivista se basa en la idea de que los estudiantes construyen su propio conocimiento a través de experiencias y reflexión, y las TIC facilitan este proceso al ofrecer herramientas interactivas que fomentan la colaboración y el pensamiento crítico. Por ejemplo, plataformas educativas como Google Classroom o Moodle permiten a los estudiantes participar en foros de discusión, donde pueden compartir ideas y recibir retroalimentación de sus compañeros.

Por otro lado, uno de los paradigmas más influyentes a nivel mundial ha sido el de la sociedad de la información, el cual ha sido transformado por las TIC. Es difícil prever que, en un periodo tan breve, los avances se producirían de manera tan abrumadora. No solo se trata de poseer información o de manipularla, adaptarla u ocultarla, sino que se incorporan otros factores, tales como la información escrita, auditiva y visual. Además, se han abierto grandes posibilidades para almacenar una cantidad considerable de dicha información en un espacio reducido y, por otra parte, se ha incrementado notablemente la velocidad con que se puede transmitir.

Por consiguiente, la utilización de aulas virtuales ha llegado para revolucionar el ámbito educativo. Tanto es así que el rol del docente y del estudiante debe experimentar un cambio significativo en un entorno tecnológico, manteniendo el docente un papel fundamental como facilitador de la interacción dentro del grupo.

Contextualización de la problemática

Desde tiempos remotos, la educación ha sido concebida como un proceso deliberado de intervención en los miembros de una comunidad humana, con un enfoque primordial en

los individuos más jóvenes. Su objetivo radica en promover el desarrollo de la personalidad, capacitar a los individuos para su desempeño en el ámbito laboral y facilitar su integración en la vida social. Autores reconocidos en el ámbito de la psicología y la educación, como Carl Rogers (1995), sostienen que el objetivo principal de la educación es promover el desarrollo integral de la persona, permitiendo que cada individuo se convierta en la mejor versión de sí mismo. Esta afirmación resuena en la actualidad, considerando los constantes desafíos que enfrentan las nuevas generaciones en un mundo en continuo cambio.

Este proceso acompaña a las sociedades a lo largo de su evolución, reflejando, de alguna manera, las dinámicas cambiantes de dichas organizaciones, así como sus contradicciones, problemas, crecimiento y continua diversificación. En particular, la evolución social impulsada por las fuerzas productivas, la ciencia, la tecnología y, de manera más general, la cultura, ha conducido a una prolongación gradual del tiempo que cada individuo necesita dedicar al sistema educativo.

A raíz de la llegada de la pandemia, el mundo ha experimentado un impacto significativo en todas sus dimensiones. El coronavirus está transformando de manera inmediata la modalidad de enseñanza, dado que la escuela y el hogar se han amalgamado en un único espacio debido a las imprescindibles regulaciones implementadas. De acuerdo con la UNESCO (2020), más de 861.7 millones de niños y jóvenes en 119 países han sido impactados al enfrentar los desafíos impuestos por la pandemia global que sacudió el panorama mundial en ese año. Millones de hogares en Estados Unidos se han visto obligados a unirse a los 1.7 millones de niños que están matriculados en el sistema de educación en el hogar. De manera análoga a México, la Secretaría de Educación Pública (SEP) amplió el receso escolar desde el 23 de marzo hasta el 17 de abril de 2020.

En consecuencia, la pandemia de COVID-19, que comenzó a finales de 2019, ha traído consigo cambios significativos en muchos aspectos de la vida cotidiana, incluyendo la educación. Por esta razón, el uso de aulas virtuales se ha convertido en una herramienta fundamental para garantizar la continuidad del aprendizaje. El aula virtual es un espacio de aprendizaje en línea que se centra en la interacción y la colaboración entre estudiantes y profesores, y que utiliza las TIC para proporcionar oportunidades educativas a los estudiantes (Dziuban et al., 2018).

Por lo tanto, el uso adecuado de las aulas virtuales es fundamental para una formación sólida, ya que estas se presentan como entornos de innovación educativa, caracterizados por su flexibilidad, integralidad, versatilidad, potencial y diversidad. En este contexto, el educador se encarga de gestionar los contenidos, propagar información, emplear recursos pedagógicos, desarrollar habilidades y competencias en los estudiantes mediante variadas actividades, promover el aprendizaje colaborativo y consolidar la autonomía en el trabajo. Uno de los autores más reconocidos en el campo de la educación en línea es José Antonio Bowen (2012), quien en su obra *Teaching Naked* analiza la importancia de la tecnología en el aula. Dicho autor argumenta que el uso de herramientas digitales, como las aulas virtuales, permite a los profesores crear un ambiente más dinámico y participativo. Esto se traduce en que los estudiantes pueden acceder a los materiales de estudio desde cualquier lugar, fomentando un aprendizaje autónomo que complementa la enseñanza tradicional.

De igual forma, la globalización, con su avance tecnológico y el acceso a diversas formas de ver la vida, exige una reevaluación de la educación y la ciudadanía. En un mundo donde las asimetrías sociales y las desigualdades persisten, es necesario "señalar los aspectos negativos del entorno, forjando una actitud crítica ante la realidad" (Martelo Gómez, Marrugo y Franco Borré, 2021, p. 607). Asimismo, Guitert y Pérez-Mateo (2013, citados por Valencia, 2019) explican que, cuando el aprendizaje colaborativo se lleva a cabo en un entorno virtual, el estudiante

dispone de un conjunto de herramientas tecnológicas que favorecen la consecución de este proceso. En ese sentido, la flexibilidad espacio-temporal permite al docente seleccionar las mejores herramientas tecnológicas para el desarrollo de esta actividad. De acuerdo con Román (2003): "El trabajo colaborativo en entornos virtuales es una labor cualitativamente mejor que el planteado por los esquemas de organización tradicionales" (p. 9).

En Venezuela, los educadores de todos los niveles han implementado diversas estrategias para asegurar la continuidad de la enseñanza, buscando optimizar los recursos disponibles en la mayoría de los casos. Se puede afirmar que el país no contaba con la preparación necesaria para enfrentar el impacto de la pandemia en el ámbito educativo; el Estado venezolano adoptó medidas drásticas y se adentró en un proceso de ensayo y error. El impacto de las experiencias educativas, ya sean positivas o negativas, se manifestará en las próximas generaciones de profesionales, quienes asumirán la responsabilidad de impulsar el progreso del país.

Un autor que ha abordado este tema es Monroy-Piñango (2021), quien en su estudio *Retos de la Educación Virtual en Venezuela* refleja las dificultades que la educación virtual ha tenido que enfrentar en el país. A medida que la pandemia de COVID-19 obligó a cerrar instituciones educativas, la necesidad de un sistema de educación en línea se hizo evidente, pero la realidad de Venezuela complicó esta transición.

Por otro lado, los educadores que no cuentan con la formación adecuada en el manejo de herramientas virtuales para interactuar con sus estudiantes se ven obligados a utilizar redes sociales y aplicaciones accesibles, con el firme propósito de mejorar su desempeño educativo. Se observó que las herramientas más utilizadas por los educadores son: el correo electrónico, Classroom, Google Meet, Zoom y WhatsApp. No obstante, esta labor trasciende lo trivial; no se restringe únicamente al envío de mensajes de texto, sino que implica la meticulosa preparación de clases, de forma que se aborden todos los aspectos necesarios para que el estudiante cuente con la información suficiente que le facilite la reducción de eventuales dudas.

En última instancia, es menester asegurar la formación académica continua del cuerpo docente en ejercicio, con el fin de capacitarlos en el uso de aulas virtuales y herramientas electrónicas. Esto les permitirá entender y aplicar adecuadamente dichos entornos virtuales, lo que favorecerá el aprendizaje significativo y el desarrollo de las competencias profesionales en proceso de formación. En este nuevo contexto, la educación juega un papel crucial en la formación de ciudadanos globales y solidarios. La educación debe fomentar la capacidad de los individuos para "desarrollar la investigación y la innovación a favor de todos" (Díez Gutiérrez, 2010, p. 21), así como "posibilitar procedimientos que aseguren el crecimiento de la base académica en las instituciones" (p. 53) y fortalecer la solidaridad. Es importante que los organismos internacionales y los gobiernos fomenten políticas educativas que promuevan la justicia social y el desarrollo cultural, "haciendo uso del derecho internacional, y fomentando eventos y espacios internacionales que estimulen estos principios de solidaridad" (Díez Gutiérrez, 2010, p. 35).

Plataformas de entorno de aprendizaje

En la actualidad, existe un amplio abanico de plataformas de aprendizaje que las universidades y los docentes pueden elegir para impartir un modelo de enseñanza, las cuales pueden dividirse en dos grupos fundamentales: los de software libre (Moodle, Sakai, Claroline, Docebo, Ilias, LRN, ATutor, Lon-CAPA) y los de software privado (ECollege, EDoceo, Desire2Learn, Blackboard, Skillfactory, Delfos, Prometeo, Composica y WebCT) LMS. Las plataformas de software libre permiten ser usadas sin necesidad de costear la compra del software ni pagos por licencias; por tal motivo, son las de mayor utilización en las universidades.

En concordancia con las plataformas de aprendizajes y tomando como referencia la Universidad de Carabobo, se conoce que esta emplea como aula virtual, a través de la Dirección de Tecnología Avanzada, la plataforma Moodle, la cual fue escogida para este estudio.

Cuadro Nro. 1 Software libre

Software libre	Características
Moodle	Es conocido por su flexibilidad y personalización, permitiendo a los educadores diseñar cursos adaptados a las necesidades de los estudiantes.
Sakai	Se enfoca en la colaboración, con herramientas robustas para el trabajo en grupo.
Claroline	Es valorado por su facilidad de uso, lo que lo convierte en una opción ideal para instituciones que inician su aventura en la educación en línea.
Docebo	Busca un enfoque más centrado en la formación corporativa, integrando funciones de gamificación que han demostrado aumentar la retención del conocimiento.
Ilias	Ofrece una integración destacada de contenidos multimediales y recursos interactivos.
LRN	Se caracteriza por su enfoque en la educación a distancia adaptativa, ofreciendo un aprendizaje personalizado basado en el progreso del usuario.
ATutor	Con su compromiso de accesibilidad, es particularmente beneficioso para estudiantes con discapacidades.
Lon-CAPA	Destaca en el ámbito de la educación científica con herramientas específicas para la enseñanza de matemáticas y ciencias.

Cuadro Nro. 2 Software privados

Software privados	Características
ECollege	Se destaca por su interfaz intuitiva, facilitando el acceso de los estudiantes a recursos y actividades. Esta plataforma permite la personalización de cursos, lo que beneficia a educadores que buscan adaptar el contenido a las necesidades de sus estudiantes.
EDoceo	Se centra en la gestión de evaluaciones y ofrece herramientas de seguimiento del progreso académico, lo que resulta útil para la mejora continua del aprendizaje.
Desire2Learn	Conocido como D2L, ha ganado popularidad por su enfoque en la analítica del aprendizaje. Proporciona informes detallados que ayudan a los educadores a entender mejor el rendimiento de sus estudiantes.
Blackboard	Es uno de los LMS más reconocidos y ofrece una amplia gama de herramientas de comunicación, colaboración y evaluación, lo que hace de esta plataforma un entorno integral para la educación en línea.
Skillfactory	Centrado en la educación técnica y profesional, ofrece cursos prácticos que son fáciles de seguir. Su enfoque en la formación de habilidades específicas permite que los estudiantes se preparen eficazmente para el mercado laboral.
Delfos	Incorpora elementos de gamificación, lo que hace que el aprendizaje sea más interactivo y atractivo para los estudiantes.
Prometeo	Destaca en la creación de contenidos multimedia, facilitando a los educadores la integración de videos, audios y recursos gráficos en sus cursos, mejorando así la experiencia de aprendizaje.
Composica	Es conocida por su capacidad de crear materiales de aprendizaje en línea de manera sencilla.
WebCT	Aunque ha sido reemplazada en parte por Blackboard, aún es recordada por su contribución a la estandarización de plataformas de aprendizaje.

Fuente: elaboración propia

Plataforma de entorno de aprendizaje Moodle

Cole y Foster (2007) definen a Moodle como "un sistema de gestión del aprendizaje basado en el uso de las TIC, que ayuda a los educadores a crear comunidades de aprendizaje en línea" (p. 10). Esta plataforma fue creada por Martin Dougiamas (2002), quien examinó el uso del software abierto para el soporte de una epistemología constructivista social de enseñanza y aprendizaje con comunidades basadas en Internet. El creador basó su diseño en las ideas del constructivismo y el aprendizaje colaborativo, los cuales afirman que el conocimiento se construye en la mente del estudiante, en lugar de ser transmitido a través de libros o enseñanzas.

Es por ello que la filosofía de esta herramienta innovadora plantea una aproximación constructiva y constructivista social de la educación, enfatizando que los estudiantes (y no solo los profesores) contribuyen a la experiencia educativa en muchas formas. Dicho esto, Moodle es lo suficientemente flexible para permitir una amplia gama de enseñanza; por lo tanto, puede ser usado para generar contenido de manera básica o avanzada.

Esta plataforma educativa promueve estrategias de enseñanza-aprendizaje basadas en la filosofía constructivista social (colaboración, actividades, reflexión crítica, entre otras). Su estructura y herramientas son apropiadas tanto para clases en línea como para complementar el aprendizaje presencial. Tiene una interfaz de navegador de tecnología sencilla, ligera y compatible. Moodle es definida por su página web (moodle.org) como un sistema de gestión de cursos (CMS), conocido también como sistema de gestión de aprendizajes (LMS) o entorno virtual de aprendizaje (EVA), el cual constituye una aplicación web gratuita que los educadores pueden utilizar para crear sitios eficaces de aprendizaje en línea.

Características generales de Moodle

- Es fácil de instalar en casi cualquier plataforma que soporte PHP. Solo requiere que exista una base de datos (la cual puede ser compartida).
- Con su completa abstracción de bases de datos, soporta las principales marcas de bases de datos (excepto en la definición inicial de las tablas).
- La lista de cursos muestra descripciones de cada uno de los cursos que hay en el servidor, incluyendo la posibilidad de acceder como invitado.
- Los cursos pueden clasificarse por categorías y pueden ser buscados dentro del sitio. Moodle puede albergar miles de cursos.
- Seguridad sólida en toda la plataforma. Todos los formularios son revisados, las cookies están encriptadas, etc.
- La mayoría de las áreas de introducción de texto (recursos, mensajes de los foros, etc.) pueden ser editadas usando el editor HTML, tan sencillo como cualquier editor de texto de Windows.
- Cada usuario puede elegir el idioma que usará en la interfaz de Moodle (inglés, francés, alemán, español, portugués, entre otros).
- Un profesor sin restricciones tiene control total sobre todas las opciones de un curso, incluido el poder restringir el acceso a otros profesores.
- Ofrece una serie flexible de actividades para los cursos: foros, glosarios, cuestionarios, recursos, consultas, encuestas, tareas, chats y talleres.

- Se permite enviar tareas fuera de tiempo, pero el profesor puede ver claramente el retraso en la entrega.
- Los cuestionarios se califican automáticamente y pueden ser recalificados si se modifican las preguntas. Además, pueden tener un límite de tiempo, tras el cual no estarán disponibles.
- Las observaciones del profesor se adjuntan a la página de la tarea de cada estudiante y se le envía un mensaje de notificación (Moodle, 2010).

Metodología PACIE

PACIE es una metodología desarrollada por Pedro Camacho, director de la Fundación para la Actualización Tecnológica (FATLA), quien la define como:

Una metodología de trabajo en línea mediante un campus virtual que facilita la gestión del proceso de transición, tanto en los métodos de enseñanza tradicionales como en los procedimientos institucionales, pasando de la enseñanza en el aula a la orientación por Internet, como un recurso adicional para complementar los recursos didácticos utilizados en las clases actuales. (1998, documento en línea)

PACIE: un modelo de pedagogía virtual

El método PACIE emerge como una solución eficaz a la apremiante necesidad de instaurar procesos verdaderamente efectivos en el entorno del trabajo mediado por la tecnología, evitando la mera repetición de estrategias, recursos y procedimientos administrativos propios de la modalidad presencial.

Figura 1. Estructura del Aula



Fuente: Contreras (2020)

Según Camacho (1998), la estructura del aula virtual, de acuerdo con el modelo PACIE, se divide en bloques:

- Bloque 0 (Bloque PACIE)
- Bloques académicos
- Bloque de cierre

Aunque el diseño orgánico de este recurso está destinado específicamente para su uso en la plataforma Moodle, este puede ser adaptado a cualquier sistema de gestión del aprendizaje (LMS, por sus siglas en inglés). Cada bloque incluye secciones que agrupan recursos y/o actividades conforme a su funcionalidad. Se recomienda que estas secciones sean modificadas en cada bloque para evitar la monotonía y el aburrimiento en el entorno virtual de aprendizaje. Asimismo, es crucial asegurar que los bloques académicos conserven una estructura homogénea.

Bloque Cero

En la metodología PACIE, el componente fundamental se centra en la interacción en el entorno del curso virtual. El estudiante tiene la posibilidad de acceder a la información necesaria para llevar a cabo las actividades, así como de generar conocimiento mediante la interacción con sus pares. Este componente se estructura en tres secciones:

- **Sección de información:** el contenido estará constituido por información relacionada con el curso, así como por las actividades y habilidades que se desarrollarán, además de otras consideraciones pertinentes.
- **Sección de comunicación:** en esta unidad se proporciona a los estudiantes información detallada sobre cómo, cuándo y dónde se llevarán a cabo todas las actividades. El docente es el encargado de comunicar las distintas actividades correspondientes a la asignatura.
- **Sección de interacción:** esta sección ofrece a los estudiantes información exhaustiva sobre cómo, cuándo y dónde realizar todas las actividades. El educador tendrá la responsabilidad de comunicar las diversas actividades vinculadas a la materia.

Bloque Académico

El contenido se compone de los materiales del curso o asignatura, así como de los documentos que se pretenden facilitar a los estudiantes. Adicionalmente, se incluyen los enlaces a los cuales el docente debe dirigir a los estudiantes con el fin de que puedan profundizar en la información y en la temática abordada. Es necesario emplear recursos de la web 2.0 para que el curso sea atractivo para los estudiantes, y estará compuesto por las siguientes secciones:

- **Sección de exposición:** en esta sección se facilitan los documentos y todos los materiales necesarios para llevar a cabo las actividades correspondientes.
- **Sección de rebote:** es un filtro que crea el docente para que los estudiantes lean, analicen y observen críticamente la información que les permitirá desarrollar la destreza. En el caso de que los estudiantes no puedan realizar la actividad, deberán regresar a revisar la información.

- **Sección de construcción:** se fomenta la crítica, el análisis y la discusión con el objetivo de que los estudiantes desarrollen habilidades. Se pone de manifiesto el aprendizaje logrado y la manera en que se aplican los conocimientos adquiridos.
- **Sección de comprobación:** en esta se permite desarrollar la síntesis, comparación y verificación.

Bloque Cierre

Su objetivo es facilitar la finalización de actividades pendientes, así como abordar desacuerdos en las evaluaciones y realizar una retroevaluación que no solo beneficie a los estudiantes, sino que también enriquezca la práctica educativa del docente.

Estrategias metodológicas de aprendizaje de corte andragógico

Las estrategias metodológicas se encuentran enmarcadas en el quehacer educativo, ya que permiten identificar diversos procedimientos, principios y criterios que conforman la manera de actuar del docente en cuanto a la programación, implementación y evaluación del proceso de enseñanza-aprendizaje.

De acuerdo con Nisbet y Shucksmith (1987), estas estrategias son "procesos ejecutivos mediante los cuales se eligen, coordinan y aplican las habilidades. Se vinculan con el aprendizaje significativo y con el aprender a aprender" (p. 38). De lo anterior se puede deducir que, con las estrategias metodológicas de corte andragógico empleadas, se consolida la adquisición de conocimientos; por lo tanto, los facilitadores educativos deben estar conscientes de que son responsables de facilitar los procesos de enseñanza y aprendizaje, dinamizando la actividad de los participantes.

Las estrategias metodológicas andragógicas implican la selección consciente de un camino para alcanzar un objetivo. En el caso del docente universitario, las estrategias seleccionadas permitirán una enseñanza eficiente y posibilitarán que el estudiante aprenda con mejor disposición. Una buena estrategia no desarraiga ni aminora el esfuerzo que la docencia y el aprendizaje requieren; por el contrario, asegura que se alcancen mayores y mejores resultados. El docente, comprometido con el aprendizaje del educando, elige las estrategias metodológicas más asertivas en relación con la personalidad de los estudiantes, el tipo de contenido de su especialidad y el contexto físico y social en el cual se desenvuelve la clase (Morales, 2012).

Así pues, los criterios expuestos por el autor previamente mencionado indican que "el docente debe capacitarse para utilizar estrategias metodológicas conducentes a la mejor asimilación de la cultura superior y a la mayor interacción en el contexto áulico" (p. 6). El facilitador debe conocer claramente los objetivos a lograr para, así, poder reflexionar y discernir qué acciones son las más adecuadas para cada circunstancia académica concreta.

Las estrategias para aplicar implican la adopción de un método, con sus correspondientes procedimientos y técnicas que no constituyen un secreto profesional. Al contrario, es labor del docente participarle al estudiante el objetivo a alcanzar, así como la selección de los procedimientos a implementar, junto con sus justificaciones de valor, es decir, explicar por qué dichas estrategias son las más adecuadas para su aprendizaje; a fin de que, progresivamente, se vayan formando aprendices estratégicos, en otras palabras, participantes conscientes de las operaciones de pensamiento que realizan cuando se disponen a aprender.

Metodología

La metodología adoptada es de carácter mixto, documental y descriptivo. Además, los enfoques que incorporan la tecnología como instrumento para abordar necesidades o problemas educativos implican la planificación, ejecución y evaluación de un proyecto en el cual la tecnología se erige como el elemento más crucial. Es relevante integrar dicha tecnología en el contexto educativo global como herramienta didáctica, manteniéndose al día con los avances tecnológicos actuales, lo que facilita diversos intercambios que fomentan el desarrollo integral de los estudiantes que participan diariamente en actividades de formación en escuelas, liceos y universidades a lo largo del país.

Conclusiones

En síntesis, la implementación de aulas virtuales en la educación superior constituye una herramienta formidable y eficiente, que ofrece beneficios sustanciales tanto para estudiantes como para educadores. Optimiza el acceso a los recursos del curso en cualquier momento y lugar, promueve la interacción y colaboración tanto entre pares como con los docentes, facilita un seguimiento más exhaustivo del progreso de los estudiantes, proporciona contenido multimedia más enriquecedor y supera las limitaciones geográficas.

En un entorno progresivamente digitalizado, las aulas virtuales se erigen como elementos esenciales para satisfacer las necesidades y expectativas de los estudiantes contemporáneos. Una implementación adecuada puede potenciar la calidad educativa, fomentar un aprendizaje más dinámico e interactivo, y equipar a los estudiantes para afrontar los desafíos del entorno laboral contemporáneo. En conclusión, la implementación de aulas virtuales en la educación universitaria o en cualquier subsistema educativo se erige como una herramienta invaluable que favorece el crecimiento académico y profesional de los estudiantes.

No obstante, es esencial subrayar que la implementación de aulas virtuales conlleva ciertos desafíos inherentes. La ausencia de motivación, el aislamiento social y las complicaciones tecnológicas pueden influir negativamente en el desempeño académico de algunos estudiantes. Por consiguiente, es conveniente que las instituciones educativas adopten estrategias de apoyo que propicien la integración de los estudiantes en dichos entornos.

Continuando con la idea anterior, la adopción de aulas virtuales en la formación de profesionales se ha convertido en una tendencia que ha revolucionado profundamente el panorama educativo contemporáneo. La flexibilidad, la personalización y las oportunidades de interacción que ofrecen son fundamentales para preparar a los estudiantes para un entorno laboral en constante transformación. Con el avance inexorable de la tecnología, es importante que las instituciones se dediquen a innovar sus enfoques pedagógicos con el fin de maximizar los beneficios que brinda esta modalidad educativa.

Además, el uso de aulas virtuales ha cambiado la dinámica del aprendizaje; los estudiantes ahora tienen acceso a una diversidad de recursos y materiales que enriquecen su formación. Sin embargo, también se enfrenta la cuestión de la despersonalización del aprendizaje. La interacción cara a cara entre estudiantes y profesores es fundamental para el desarrollo de habilidades sociales y de comunicación, que son esenciales en el mundo laboral actual. Por tanto, es crucial encontrar un equilibrio entre la educación virtual y la presencial, asegurando que ambos modos se complementen entre sí.

En conclusión, las aulas virtuales representan un avance significativo en la globalización de la educación, ofreciendo oportunidades sin precedentes para el aprendizaje. Aunque presentan desafíos, como la desigualdad en el acceso y la falta de interacción personal, su crecimiento es innegable. Para que la educación sea verdaderamente global, es necesario abordar estos desafíos con soluciones efectivas, garantizando que todos los estudiantes, sin importar su contexto, puedan beneficiarse de las ventajas que ofrece la educación en línea.

Referencias

- Bowen, José. (2012). *Teaching naked*. Jossey-Bass.
- Camacho, Pedro. (1998). *Aparición de P.A.C.I.E*. Fundación para la Actualización Tecnológica (FATLA). <https://www.fatla.org/peter/pacie/correcto/doc/pacie.pdf>.
- Cole, Jason y Foster, Helen. (2007). *Using Moodle: Teaching with the Popular Open Source Course Management System*. O'Reilly Media.
- Contreras, Mario. (2020, marzo 29). *PACIE: un modelo de pedagogía virtual*. <https://educapuntos.blogspot.com/2020/03/pacie-un-modelo-de-pedagogia-virtual.html>.
- Díez Gutiérrez, Enrique. (2010). La globalización neoliberal y sus repercusiones en la educación. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 139(2), 23-38.
- Dziuban, Charles; Graham, Charles; Moskal, Patsy; Norberg, Anders y Sicilia, Nicole. (2018). Blended learning: the new normal and emerging technologies. *International journal of educational technology in Higher education*, 15. <https://doi.org/10.1186/s41239-017-0087-5>.
- Flores, Karla y Bravo, María. (2012). Metodología PACIE en los ambientes virtuales de aprendizaje para el logro de un aprendizaje colaborativo. *Revista Electrónica Diálogos Educativos*, 12(24). <http://www.dialogoseducativos.cl/revistas/n24/flores>.
- Freire, Paulo (2023). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Martelo Gómez, Raúl; Marrugo, Yesid y Franco Borré, David. (2021). Educación y formación ciudadana: dimensiones filosóficas para su consideración. *Revista de Filosofía*, 38(99), 602-612.
- Monroy-Piñango, Mario. (2021). *Retos de la Educación Virtual en Venezuela*. <https://es.scribd.com/document/631738585/Retos-de-la-Educacion-a-Distancia>.
- Morales, Pablo. (2012). *Elaboración de material didáctico*. Red Tercer Milenio.
- Nisbet, John y Shucksmith, Janet. (1987). *Estrategias de Aprendizaje*. Santillana. (Trabajo original publicado en 1986).
- Rogers, Carl. (1995). *El camino del ser* (Enric Tremps, Trad.). Editorial Kairós. (Trabajo original publicado en 1980). <https://holossanchezbodas.com/wp-content/uploads/2020/04/El-Camino-del-Ser-de-Carl-Rogers-1.pdf>.
- Román, Pedro. (2003). *Posibilidades Formativas de las Herramientas Groupware. El aprendizaje colaborativo en la educación*. Universidad de Sevilla. <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-catolica-de-salta/sistemas-informaticos/pedro-roman-groupware/35738322>.
- Sen, Amartya (2000). *Desarrollo y libertad*. https://indigenasdelperu.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/desarrollo_y_libertad_-_amartya_sen.pdf.

- UCAB. (2013). *¿Qué es un Aula Virtual? Curso Continental AUSJAL sobre Pobreza en América Latina* [Archivo PDF]. <http://apps.ucab.edu.ve/diplomadonew/aulavirtual.pdf>.
- UNESCO. (2020). *La educación en tiempos de la pandemia de COVID-19*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/46398-la-educacion-tiempos-la-pandemia-covid-19>.
- Valencia, Paula. (2019). *El aprendizaje colaborativo en entornos virtuales de aprendizaje*. Universidad Externado de Colombia. https://micomunidadvirtual.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/43/2019/07/aprendizaje_colaborativo.pdf.
- Vázquez García, J. A. (2015). Nuevos escenarios y tendencias universitarias. *Revista de Investigación Educativa*, 33(1), 13-26.

Normas de publicación de la Revista Estudios Culturales

Sobre la naturaleza y diagramación de los artículos

1. Se publicarán los trabajos realizados por investigadores/as nacionales o extranjeros/as. Se admitirán ensayos de temas filosóficos o teóricos en general, análisis literarios, avances de investigaciones en las diversas disciplinas humanas y sociales, así como abordajes inter y transdisciplinarios.
2. Los trabajos presentados deben estar dentro del campo de los estudios culturales con enfoques desde una o varias disciplinas de las ciencias sociales. Excepcionalmente, se aceptarán escritos de otras disciplinas de las ciencias sociales y serán ubicados en la sección "otros temas de interés".
3. Sólo serán admitidos trabajos inéditos.
4. El idioma de la Revista Estudios Culturales es el español, sin embargo, se aceptan trabajos escritos en portugués.
5. La Revista Estudios Culturales presentará convocatorias para la publicación de números con un tema central en el cual serán incluidos los trabajos aprobados en el mismo. No obstante, se recibirán artículos sin distinción de tema, siempre y cuando, resulten acordes con el perfil editorial y estén preferiblemente en el campo de los estudios culturales y dentro de las ciencias sociales. Estos trabajos serán ubicados en la sección "otros temas de interés".
6. Todo trabajo será sometido a un proceso de arbitraje siguiendo el sistema doble ciego, realizado por expertas/os en las áreas de interés. Cuando exista un veredicto discordante o contradictorio entre dos árbitros/as se recurrirá a un tercer arbitraje para definir el dictamen. Esta decisión quedará a cargo del equipo editorial.
7. El veredicto de arbitraje podrá arrojar alguno de los siguientes resultados: (a) publicar, (b) publicar con correcciones mínimas, (c) corregir y publicar, (d) hacer correcciones de forma y fondo y publicar, (e) no publicar. Con excepción del resultado (a), el artículo será devuelto a su autor/a o autores/as a fin de que realicen los ajustes pertinentes, tales serán enviados en un informe de veredicto contentivo del resultado y las observaciones y correcciones sugeridas por el arbitraje. Una vez corregido por su autor/a, el artículo debe ser entregado al Comité Editorial en un lapso no mayor de quince (15) días hábiles. Pasado ese lapso, se podrá admitir el trabajo como si se tratara de un nuevo artículo a ser sometido a un nuevo proceso de arbitraje.
8. Se expedirá la constancia de aceptación solo cuando el/la autor/a presente la versión definitiva de su escrito. Acto seguido, se realizará, si el equipo editorial así lo decide, una corrección de estilo. Solo si el número de correcciones de estilo es considerable, se consultará al autor o autora sobre los posibles cambios antes de publicar el artículo.
9. La evaluación y corrección de las normas formales del documento pueden ser asumidas previamente por el Comité Editorial (edición *ad portas*), para que el/la árbitro/a correspondiente se concentre en aspectos sustantivos del trabajo. El incumplimiento de las reglas no justificaría por sí sólo el rechazo definitivo de un artículo.
10. La Revista Estudios Culturales asume la investigación social como un proceso de conocimiento en el cual la argumentación de ideas es un elemento central, por ende, los trabajos, indistintamente de si son ensayos o resultado de investigaciones, deben tener una extensión máxima de 20 páginas, incluidas las referencias.

11. Los artículos de investigación, sean de diseño de campo, documental o mixto, pueden presentarse bajo el formato de ensayo, siempre y cuando en las partes del mismo queden definidos los objetivos, propósitos o intencionalidades de la investigación y la metodología o recorrido investigativo realizado. Lo anterior no excluye el formato tradicional de introducción, metodología, resultados o hallazgos y conclusiones, si los autores o autoras así lo prefieren; en este sentido, quedará a su consideración el formato más apropiado para la comunicación de su conocimiento.

12. El trabajo debe ser presentado en formato Word, fuente Times New Roman o Arial de doce (12) puntos, con interlineado de 1.5 espacios, márgenes superior, inferior, derecho e izquierdo de 2,5 cm. Sin sangría, con espaciado entre párrafo (títulos incluidos) de 6 puntos (antes y después de párrafo). Todo el texto debe ir en tamaño de fuente 12, con excepción de los títulos de cuadros, gráficos y figuras y las notas a pie de página, los cuales deben ir en fuente tamaño 10. La alineación del texto del artículo ha de estar justificada.

13. La página principal del artículo deberá incluir antes del encabezado y entre corchetes la categoría de ensayo o investigación; se acepta la modalidad de ponencia si se indica el evento, lugar y fecha en la que fue presentada. En el encabezado se ha de colocar: (a) el título, nombres de los autores o autoras, (b) nombre de la institución a la que pertenece seguido por la ciudad y el país, (c) identificador orcid con el formato: <https://orcid.org/>, (d) correo electrónico (preferiblemente institucional). Luego: (e) resumen con tres a seis palabras clave, (f) título en inglés y abstract, (g) nota curricular no mayor a cinco líneas (unas cincuenta palabras) contentivas de grados académicos, línea de investigación actual, etc. En el caso de trabajos pertenecientes a dos o tres autores/as, deberán distribuir el espacio de las notas curriculares abarcando el mismo rango máximo de cinco líneas.

14. En documento o archivo Word aparte, los autores/as deben presentar número(s) telefónico(s) (habitación y celular), dirección postal y/o correo electrónico personal, número de cédula, documento o carné de identidad, datos requeridos para procesar constancia de aceptación del trabajo.

15. El resumen del artículo no debe exceder las 150 palabras con una versión en inglés (*abstract*) (supra, artículo 13). En caso de que el artículo esté en portugués, debe presentar el título y el resumen en inglés. El esquema sugerido para la elaboración del resumen de los trabajos de investigación incluye el propósito de la indagación, metodología y conclusiones del trabajo; en el caso de los ensayos, debe presentar una sinopsis del escrito en la cual se evidencie la intencionalidad, pertinencia y actualidad de la disertación. Las palabras clave o descriptores del artículo deben señalarse al final del resumen y del *abstract*, con un mínimo de tres y un máximo de seis.

16. Los gráficos, tablas, cuadros, mapas y figuras, incluyendo infografías y fotografías, deberán ser numerados y titulados secuencialmente. Si se trata de elaboraciones propias, no hace falta notificarlo en la parte inferior, a menos que el autor o la autora así lo considere. En caso de ser una elaboración a partir de datos, información de otro autor o autora, debe reseñar la fuente, por ejemplo, Elaborado a partir de la sistematización realizada por Suárez (2018) o Adaptación de la infografía realizada por Chirinos (2021).

17. Los gráficos, mapas, figuras o fotografías se presentan numeradas y tituladas al final del artículo, después de las referencias. En el texto, se ha de colocar entre corchetes la frase: [Aquí va el gráfico o figura1], en fuente color rojo. Los cuadros y tablas sí pueden ir colocados dentro del texto. Puede usar este mismo formato de frases entre corchetes con fuente color rojo para hacer requerimientos o aclaratorias al equipo de diagramación en los análisis iconográficos o semióticos, por ejemplo, si dos figuras deben ir en reflejo porque se trata de una comparación, o conservar el tamaño para evidenciar detalles, etc.

18. Las imágenes, gráficos, mapas, fotografías, infografías deben tener una resolución mínima de 300 dpi. En caso de ser tomadas de un informe u otra fuente en línea notificarlo al final del texto entre corchetes para facilitar el trabajo de diagramación. De ser una elaboración propia convertida o agrupada en imagen, enviar adicionalmente el formato original en un archivo aparte.

19. Los artículos deben ser enviados en una sola versión con los datos previamente establecidos al correo revista.estudios.culturales@uc.edu.ve o mediante la plataforma OJS.

Sobre sistema de citas y referencias

20. La Revista Estudios Culturales utiliza el estilo Harvard-APA por ser el más extendido en las ciencias sociales y humanas. El mismo implica la identificación de la autoría (nombre y apellido) y la fecha de la publicación (año) como formato para la citación en el documento; mientras que la referenciación se presentará al final del mismo, en una lista de autoras y autores ordenada alfabética y cronológicamente de acuerdo con el año de publicación. En este sentido, las siguientes pautas cumplen una función orientadora con ejemplos sencillos que ilustran la citación y la referenciación, en el entendido de que solo se considerarán los originales que cumplan con estricto apego a las mismas.

21. **La citación.** Esta puede ser directa o textual e indirecta o paráfrasis. En la citación directa existe un rango de cuarenta palabras para distinguir la cita corta de la llamada cita en bloque.

21.1. La primera forma de cita textual corta (menor de 40 palabras) es la parentética. Esta se caracteriza por la incorporación del texto entrecomillado seguido del paréntesis para nombre y apellido de autora o autor, año de publicación de la obra y número de la página; como muestra el ejemplo: "texto" (Elisabel Rubiano, 2013, p. 79). Otra forma de cita textual corta es la narrativa, que, según el estilo de quien escribe y el propósito del texto, puede iniciar con un párrafo que alude la autoría, incorpora el texto entrecomillado y al final agrega paréntesis para el año de publicación de la obra y el número de página). Ej: Al respecto, Elisabeth Rubiano afirma que: "texto" (2013, p. 79).

21.2. La segunda forma de citación textual es la cita en bloque (mayor de 40 palabras), que también puede ser parentética o narrativa. Cada una debe reportarse exactamente igual que la cita textual corta, con la diferencia de que el texto que refieren deberá estar en línea aparte, centrado y justificado, sin comillas, con una diferenciación del texto en un bloque de 1 cm del margen izquierdo del documento.

21.3. Finalmente, cuando se trata de una citación indirecta o paráfrasis se mantienen las formas parentética y narrativa, no obstante, se debe obviar el número de página del texto que se alude. La forma parentética supone que, al final del texto, se reporta la autoría entre paréntesis junto al año de la obra. Ejemplo: Texto parafraseado (Zoila Amaya, 2019). Mientras que la forma narrativa implica mantener entre paréntesis el año de la obra antecedido de la autoría. Ej.: Entendemos con Zoila Amaya (2019) texto parafraseado. Es importante considerar que, si fuese necesario agregar notas, estas deben aparecer debidamente numeradas al final de cada página.

21.4. Cuando se trate de un documento en línea que no posee numeración de página, se puede colocar en su defecto "documento en línea", o si se desea ser más específico, en caso de un documento extenso, se señala el número de párrafo con previa ubicación de la posición del título en el artículo.

Ejemplos:

Inés Fernández "texto" (2020, documento en línea) o Inés Fernández "texto" (2020, segundo título, párrafo 4).

22. La referenciación. En la Revista Estudios Culturales las referencias se presentarán al final del artículo, allí se reportarán exclusivamente las obras citadas en el mismo. Deberán ir a espacio sencillo y con sangría francesa de 1cm, además de un interlineado de 3 puntos que se guardará entre obras. Respetarán el orden alfabético según al apellido de su autora o autor. Cuando sea necesario citar una autoría más de una vez se colocará apellido y nombre en lugar de rayas sustitutivas; las obras se organizarán cronológicamente, según el orden de aparición y el año en que fueron publicadas. Si se publicaron el mismo año, se diferenciarán entre sí, agregando una letra -que irá en orden alfabético- después del año. Ej: (2020b). Queda claro que quien asume la autoría del artículo será responsable de la fidelidad de tales referencias.

Algunos ejemplos de referenciación:

a. Publicaciones periódicas: Indicar autoría (Apellido/s y Nombre). (año de publicación).

Título. Nombre de la revista, volumen (número), páginas. Si existe lugar de consulta DOI o URL, se agrega.

Edición Digital con DOI:

D'aubeterre-Buznego, María; Rivermar-Pérez, María y Gutiérrez-Domínguez, Luis (2018). Poblanas en el Nuevo New South (Carolina del Norte): Migración acelerada, patrones emergentes de migración femenina y trabajo precario. *Migraciones internacionales*, 9(3), 66-92. [https://dx.DOI.org/10.17428/rmi.v9i34.330](https://dx.doi.org/10.17428/rmi.v9i34.330)

Edición Digital con URL:

Flores-Sequera, Mitzzy (2018). Revista Venezolana de Estudios de la Mujer ¿Evidencia de una epistemología otra? *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 23(51), 55-75. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/16953/144814483389

Edición impresa:

Palacios, Yralí (2016): Perspectiva de género en los fenómenos migratorios: estudio desde Europa y América Latina". *Revista CES Derecho*, 7(2), 145-162.

b.- Libros y obras de referencia: Reportar autoría: Apellido (s), nombre (s), (año de publicación). Título. Editorial.

Libro versión impresa:

García, Silvia (2005). *Psicología y feminismo. Historia olvidada de mujeres pioneras en Psicología*. Narcea.

Libro con dos o más autoras/es:

Morrison, Andrew; Ellsberg, Mary y Bott, Sarah (2005). *Cómo abordar la violencia de género en América Latina y el Caribe: Análisis crítico de intervenciones*. Banco Mundial- PATH.

Capítulo de Libro:

Cobo, Rosa (2005). Globalización y las nuevas servidumbres de las mujeres. En Amorós Celia y de Miguel Ana (ed.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización* (p. 265-300). Minerva.

Libro versión digital: Al final, agregar lugar de consulta DOI o URL.

Amorós, Celia (2000): Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad. Cátedra. http://books.google.co.ve/books?id=ahqVOP79u_AC&printsec=frontcover&dq=feminismo+e+ilustracion&hl=es&sa=X&ei=c-kUqOgCsu_sASh2oH4BA&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=feminismo%20e%20ilustracion&f=false

Diccionarios, enciclopedias, otros:

-Edición impresa: Después del Título (No. de edición)

Abbagnano, Nicola (2008). Diccionario de Filosofía. (Segunda edición). FCE.

-Edición digital: Autoría (año). Título (edición). Link o URL de consulta

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario). <https://bit.ly/333ASh8>

c. Trabajos inéditos (de grado/tesis): Apellido (s), Nombre (s). (año). Título del trabajo. [tesis de tipo de grado, nombre institución que otorga grado] Base de datos. Repositorio. Lugar de consulta DOI o URL.

Almérica, Mónica y Medina, Andrea (2014). Estudio sobre la cultura escolar desde la perspectiva de los niños y niñas del C.E.I. "Bárbula II" ubicado en el municipio Naguanagua, Estado Carabobo. [Trabajo Especial de Grado. Universidad de Carabobo]. <http://riuc.bc.uc.edu.ve/handle/123456789/779>

d. Conferencias y ponencias: Presentador/a. (año, fecha-mes) Título de la contribución [tipo de contribución]. Evento, ubicación. <https://DOI.org/> <http://xxxx>

Flores, Mitzzy (2019, 25-27 Noviembre). Políticas públicas y violencia contra las mujeres en Venezuela [conferencia]. Concertación Feminista, Caracas, Venezuela.

23. Para apoyar tanto la citación como la referenciación exhaustiva de otras fuentes (como informes de agencia gubernamental u otra organización, textos no publicados, manuscritos en preparación editorial, software, aplicaciones y dispositivos medios audiovisuales o en línea y referencias legales), se sugiere consultar el manual de Normas APA 2020, disponible en www.apastyle.apa.org. o el manual resumido en <https://www.ucentral.edu.co/sites/default/files/inline-files/guianormas-apa-7-ed-2019-11-6.pdf>.

24. Las notas a pie de página se usarán para comentarios o digresiones. En caso de estudios históricos, se identificarán fuentes documentales a pie de página.

Consideraciones de estilo en la redacción de artículos científicos

25. Uso adecuado de mayúsculas. En la actualidad, el uso de mayúsculas sostenidas constituye un error ortográfico e indica alta intensidad de voz, por ende, es una descortesía.

a. Los títulos y subtítulos se escribirán con mayúsculas solo en la primera letra así como los nombres propios.

b. Para resaltar frases, títulos o subtítulos se ha de usar negritas.

c. Los campos de estudios, modelos teóricos, métodos, paradigmas... no llevan mayúscula inicial.

Ejemplo: el campo de los estudios culturales; las disciplinas de las ciencias de la salud; las distintas vertientes de la teoría crítica; el positivismo; la investigación acción-participativa. Iniciarán con mayúscula bien que refieran una asignatura, seminario o carrera, por ejemplo: la Licenciatura en Ciencias Sociales, mención Estudios Latinoamericanos; Seminario de Teoría Crítica.

d. Si el autor o autora prefiere usar en su citación las abreviaturas ob. cit.; ibid.; et. al., estas deben ir en minúsculas.

e. Cuando se mencione un organismo, objeto, fenómeno o cualquier nombre propio comúnmente conocido por sus siglas, en su primera mención debe especificarse el epónimo, seguido por un paréntesis con las siglas. Posterior a la primera mención, sí se coloca solo las siglas abreviadas. Las siglas abreviadas de hasta tres letras se escriben con mayúsculas sostenidas; si las siglas contienen más de tres letras, solo se coloca en mayúscula la primera letra. Por ejemplo: La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés); Petróleos de Venezuela (Pdvsa), la enfermedad causada por el coronavirus 19 (Covid-19), el Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE), la Organización de Estados Americanos (OEA), el identificador de objeto digital (DOI).

26. Uso adecuado de punto y seguido y punto y aparte. Los títulos y subtítulos no llevan punto y aparte. En la citación, la cita entre paréntesis forma parte de la oración, por ende, el punto y seguido o punto y aparte van después de la citación. Ejemplo: "Texto" (Yurimer Lucero, 2020, p. 17).

27. Uso adecuado de cursivas o bastardillas

a. Se usa para títulos de obras de arte, cine, literarias, géneros musicales: *La Traviatta*; *El amor en los tiempos del cólera*; *reggae*.

b. Para latinismos y extranjerismos: *la dolce vita*; *in memoriam*; *outsider político*.

c. Para títulos de personajes, artistas, sitios o eventos célebres o títulos meritorios: Simón Bolívar, *El Libertador*; José Luis Rodríguez, *El Puma*; *Cancerbero*; *Las Estrellas de Fania*; *El Samán de Güere*; *El Parque de Las Ballenas*; *Catedral Nuestra Señora de Chiquinquirá*; Gustavo Fernández, *Individuo de Número de la Academia de la Lengua de Carabobo*; Laura Antillano, *Premio Nacional de Literatura*; *Caracas Pop Festival*; *Liga Nacional de Baloncesto de Venezuela*.

d. En los análisis de contenido: los fragmentos de obras literarias, entrevistas, discursos... que están siendo analizados, se presentan en cursivas para distinguirlos de citas textuales de fuentes bibliográficas.

28. **Seriación.** Para enumerar series dentro del párrafo se usa las letras en minúsculas entre paréntesis, dejando los números preferiblemente para seriación de líneas aparte. Ejemplo: la línea de investigación Identidad y Ciudadanía tiene las siguientes áreas temáticas: (a) estudios de género y sexodiversidad; (b) identidades arraigadas a un lugar o historia; (c) identidades e ideologías políticas; (d) intersección género, orientación sexual y religión... Las menciones del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo son:

1. Estudios del Trabajo: texto.

2. Salud y Sociedad: texto.

3. Estudios Culturales: texto.

29. **Titulación.** Evitar en la medida de lo posible el uso exagerado de títulos y subtítulos que, usualmente, impiden la lectura fluida del escrito. El título de primer orden (el del artículo) va sin mayúsculas sostenidas, centrado y en negrita. Los títulos de segundo orden, sin mayúsculas sostenidas, en negritas, alineados a la izquierda. Solo se aceptan subtítulos o títulos de tercer orden, en caso de ser necesarios. Estos van en negritas, cursivas y alineados a la izquierda. Los títulos y los subtítulos no van numerados.

30. Las citas textuales en bloque no deben quedar huérfanas, es decir, deben abrirse o cerrarse con comentarios previos o posteriores; no iniciar o cerrar secciones con citas textuales.

31. Para referenciar obras clásicas, se puede optar por las siguientes alternativas: Kant (2010, orig. 1783); Kant (2010 [1783]). Si la obra es de data reciente, no hace falta especificar el año de publicación original; esto puede aclararse en la lista de referencias.

32. Evitar el uso de párrafos cortos o muy extensos. Se recomienda un rango aproximado de tres a cinco oraciones por párrafo.

33. Uso adecuado de palabras compuestas. Si se usa el guion, este debe unir, sin espacios, las dos palabras: pre-requisitos. En caso de unificar el prefijo a la palabra, cumplir con las reglas del español: prerrequisitos.

34. En torno al uso del lenguaje inclusivo, la Revista Estudios Culturales se inscribe en esta corriente y, dada su naturaleza institucional, entiende y acepta que forma parte de un dispositivo moderno llamado universidad. Asumido nuestro lugar de enunciación, somos proclives al diálogo intercultural con movimientos sociales, grupos de militantes y activistas y otras formas de conocer diferentes o distintas a la moderna.

34.1. En honor a lo anterior, aceptamos las siguientes modalidades de discurso y lenguaje inclusivo:

a. Uso de barra: los/las autores/as; los/las árbitros/as; los/as ciudadanos/as.

b. Palabras universales o integradoras de género: el equipo de arbitraje, las agrupaciones de militantes, la persona (incluye niños, niñas, mujeres, hombres, persona trans...), la humanidad (en vez de el hombre).

c. Uso de la x para evitar el empleo de barra o dobles palabras que impidan la lectura fluida: lxs ciudadanxs; lxs educadorxs. Se acepta únicamente este estilo como una forma de protesta, no se admite el uso de paréntesis, ni arrobas, ni otro recurso similar.

d. En un mismo texto solo pueden combinarse las modalidades a y b, b y c, no se aceptan combinaciones entre a y c por razones de estilo y uniformidad.

34.2. Para referirse a los colectivos o grupos sexodiversos y otras formas de inclusión, se aceptan los siguientes recursos: Lgbtti+, persona trans, persona intersex, entre otros aceptados por organismos internacionales.

Consideraciones de buenas prácticas y normalización de publicaciones en revistas científicas

35. Todos los artículos o trabajos presentados deben tener un mínimo de ocho referencias. Al menos una de ellas debe ser de números anteriores de la Revista Estudios Culturales o cualquier otra revista indizada de la Universidad de Carabobo. Procurar incluir referencias con menos de diez años de vigencia.

36. Para garantizar la variedad de los trabajos publicados, la Revista Estudios Culturales tiene como política la no repetición de un mismo autor en dos números consecutivos, los y las colaboradores/as deben esperar un intermedio de dos números para hacer una nueva publicación. Un autor o autora no puede publicar más de un artículo en un mismo número, independientemente de que sea en coautoría.

37. Quienes conforman el equipo editorial no podrán publicar en la Revista Estudios Culturales, exceptuando la firma de los editoriales como nota científica.

38. Cada artículo será publicado junto a la fecha en que fue recibido por la revista y la fecha en la cual fue aceptado; esta última corresponde al momento en que el autor o la autora realice el envío de su versión definitiva exenta de errores.

39. Es importante evitar el abuso de autocitas, estas son válidas si corresponde al caso de una línea de investigación. Se acepta máximo una autocita por página y no más de siete por artículo.

40. Evitar la citación consecutiva de un misma/o autor/a, a menos que sea estrictamente necesario.

41. Para los ensayos se acepta un máximo de dos autoras/es; para los artículos de investigación, un máximo de tres. Excepcionalmente se pueden aceptar hasta un máximo de seis autores/as, siempre y cuando se trate de investigaciones arqueológicas o el producto de una línea de investigación que demuestre la necesidad de un equipo multidisciplinario. Cuando los/as autores/as sean más de tres, la nota curricular corresponde al equipo o estructura de investigación que sirvió de seno para el estudio.

42. Las palabras clave deben coincidir, en la medida de lo posible, con las del título del escrito; esto para mejorar los índices de citación al facilitar la ubicación del artículo y la revista en los motores de búsqueda.

43. Si va a usar en su autoría sus dos apellidos, unirlos con un guion, por ejemplo: Solveig Villegas-Zerlin. Se recomienda el uso de dos apellidos si el nombre y el apellido son comunes.

Si el apellido es compuesto, ha de estar unido por guiones: Margarita De-La-Cruz. Evitar el uso de inicial en nombres y, sobre todo, del segundo apellido. Estas recomendaciones son necesarias para hacer su artículo visible y recuperable en los motores de búsqueda, con ello favorecemos su citación, y por ende, la de nuestra revista.

44. Cualquier aspecto no contemplado en este documento será estudiado, decidido y dictaminado por el Comité Editorial.