



AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

28 situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376



Autoridades universitarias
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN
RECTORA

Dr. CLOTILDE NAVARRO URBANEJA
VICERRECTOR ACADÉMICO (e)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (e)

Dra. IXORA GÓMEZ SALAZAR
SECRETARIA (e)

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN
DECANA (e)

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO
Y HUMANÍSTICO (CONDES)
DRA. LUZ MARITZA REYES
COORDINADORA-SECRETARIA



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia

AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021
Maracaibo - Venezuela

situArte es una publicación arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, comprometida con el desarrollo de las artes y la cultura.

situArte acepta artículos, reportes de investigación, manuscritos científicos, ensayos cortos, reseñas y entrevistas. Ofrece ediciones multitemáticas, pero algunos números pueden ser convocados anticipadamente sobre temas monográficos. En general, situArte puede admitir textos sobre artes plásticas, danza, música, teatro, artes audiovisuales (y demás disciplinas relacionadas con el arte y la cultura), así como escritos referidos a la gestión del arte y la cultura.

El Centro de Investigación de las Artes y sus publicaciones aparecen indizadas y/o catalogadas en:

- RevicyhLUZ. Revistas Científicas y Humanísticas de la Universidad del Zulia.
- Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas de Latindex.
- Registro de Publicaciones Revencyt (Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología).
- Bases de datos académicas de EBSCO.

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

DLD ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 200602ZU2376

ISSN 1856- 7134

Diseño de Logo: Roberto Urdaneta.

Diseño y Montaje: Ricardo García.

Imagen de portada: Autor: Felix Royett. Título: "Las muñecas azules en el laberinto Kafka".

Técnica: Mixta acrílico y textura. Año: 2019.

CONTENIDO

AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

PRESENTACIÓN	5
ARTÍCULOS	
IDENTIDAD E ININTELIGIBILIDAD EN UN AÑO CON TRECE LUNAS DE FASSBINDER <i>IDENTITY AND THE UNINTELLIGIBILITY OF THE BODY: IN A YEAR WITH 13 MOONS BY FASSBINDER</i> Atilio Raúl Rubino	7
SINERGIA DE LA TRIADA DEL ARTE Y LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN <i>SYNERGY OF THE TRIAD OF ART AND RESEARCH-CREATION</i> Javier Esis y Hugo Barboza	16
CONVIVIENDO CON EL ARTE EN ORIENTACIÓN A TRAVÉS DE LA TEORÍA BIODANZA <i>COEXISTENCE OF ART STUDIES IN STUDENT GUIDANCE THROUGH BIODANZA THEORY</i> María Dolores Díaz	26
ARTE POPULAR: REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DE LA FIESTA DE SAN BENITO <i>FOLK ART: REPRESENTATION OF THE LITURGICAL CELEBRATION OF SAN BENITO</i> Danilo Patiño Aular	34
EL ARTILUGIO, UNA PROPUESTA PARA ANALIZAR EL VÍNCULO HUMANO-MARIONÉTICO <i>EL ARTILUGIO, A PROPOSAL FOR ANALYZING THE HUMAN-PUPPETEER BOND</i> Sofía Arévalo Reyes	46
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS	55
PUBLISHING GUIDELINES	58
NORMAS DE ARBITRAJE	61



PRESENTACIÓN

AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

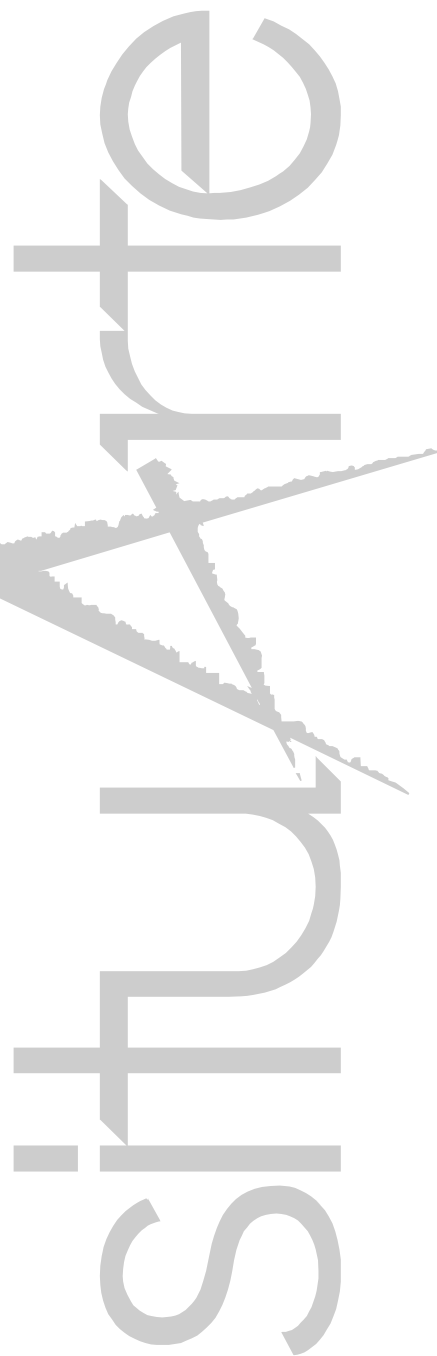
Varios teóricos y artistas coinciden al afirmar que el arte es la esencia de algo: la esencia de la cultura, del conocimiento, de lo humano, de lo verdadero, de la vida. Y así de importante y vital como es, el arte se nos presenta en su rigidez/flexibilidad al mismo tiempo, en los cánones y en la libertad de creación; y en una continua búsqueda de originalidad y novedad, en un campo y un mundo en constante transformación.

Bajo estas ideas, nos alegra compartir con ustedes un nuevo número de la revista situArte, que incluye valiosas propuestas teóricas y prácticas para el acercamiento, el análisis de distintas obras y de su contexto de creación, y aún para la producción y ejecución desde las artes.

Abrimos con el texto **Identidad e ininteligibilidad en *Un año con trece lunas* de Fassbinder** de Atilio Raúl Rubino, el cual analiza una de las películas consideradas más personales de la extensa producción cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder, y la única que tiene como personaje principal a una mujer trans. Desde una perspectiva queer el autor aborda la compleja tensión entre los intentos de definir la identidad de la protagonista, Elvira, atravesada por una profusión de discursos que intentan darle un sentido a su persona y un origen y explicación a su cambio de sexo, por un lado, y un cuerpo que resulta ininteligible (Butler) en el marco de una biopolítica que establece las vidas y cuerpos vivibles y no vivibles (Agamben, Foucault, Kristeva). A partir de las múltiples conexiones con el pasado de Alemania, el autor concluye que la película analizada convierte la memoria individual en una memoria colectiva de los cuerpos e identidades exterminadas por el nazismo y, luego, por la biopolítica de la posguerra.

Seguidamente, Javier Esis y Hugo Barboza nos invitan a reflexionar sobre la **Sinergia de la Triada del Arte y la Investigación-Creación**, como una aproximación teórica que relaciona los tres elementos de la Triada del Arte (Artista-Obra-Público) como soporte configurador de la investigación-creación. Este estudio se fundamenta desde lo epistemológico y psicológico, tomando el Pensamiento Complejo propuesto por Morín (1999), el principio Holístico de Hurtado (2000) y el Modelo Sistémico-Estructural de Martínez (2012), mediante una revisión bibliográfica-documental de autores como Valladares (2013), Barriga (2011), Daza (2009), Briones (2002), Roger (1999), La Cerda (1993) Matthew Lipman (1990), Archer (1995), Taylor y Bogdan (1987), Kuhn (1975), entre otros. Los autores concluyen que en el Arte la confluencia entre los Paradigmas Positivista, Interpretativo y Socio-crítico, conduce al sujeto-artista a asumir nuevos métodos y visualizarlos desde lo complejo y lo sistémico, donde lo intuitivo y lo subjetivo, lo sensitivo y lo estético, lo objetivo, lo empírico y lo pragmático se entremezclan, para comprender fenómenos propios de la dimensión artística y validar científicamente los resultados.

Luego tenemos una propuesta realizada por María Dolores Díaz, denominada **Conviviendo con el Arte en Orientación a través de la Teoría Biodanza**, que nace en el Doctorado en Ciencias Humanas de La Universidad del Zulia, específicamente en la materia: Orientación I, dictada en la Facultad Experimental de Arte (FEDA), en la Escuela de Artes Escénicas (EAE) de la misma universidad. Este trabajo se planteó la necesidad de investigar cómo convivió el alumno con el arte desde la orientación, utilizando la Teoría de Biodanza como recurso. Como objetivo general la autora se propuso teorizar sobre elementos estructurales y



dinámicos que permiten convivir con el Arte desde la Biodanza, generando una aproximación teórico-metodológica para abordar los procesos de Orientación. La metodología se sustentó en aportes de las teorías de sistemas y sistemas humanos en procesos de orientación, enmarcada en la investigación cualitativa, fenomenología y metodología etnográfica, permeadas por la hermenéutica. La transformación en la convivencia, síntesis de los resultados, constituyó la base para aplicar en futuros programas la propuesta de Orientación para la Plenitud creada a partir de los resultados del estudio.

Por su parte, Danilo Patiño Aular presenta un acercamiento a lo religioso y cultural, con su trabajo: **Arte popular: Representación Plástica de la fiesta de San Benito**, donde analiza el arte popular como una aproximación a lo religioso-cultural de la representación plástica de la fiesta de San Benito de Cabimas. Metodológicamente el autor asumió una ruta cualitativa apoyada en el método hermenéutico, considerando seis (06) piezas de arte como unidades de análisis, empleando como técnica de recolección la observación directa, mientras las unidades de análisis fueron los documentos e imágenes de las obras. Como conclusión, se plantea que el arte popular de Cabimas es un modo auténtico y genuino de ver, interpretar y expresar la realidad vivida o imaginada, que crea y recrea un género en movimiento, a espaldas de las modas artísticas, caprichos del mercado y de ciertos ambientes de promoción y difusión artística.

Para cerrar, Sofía Arévalo Reyes reflexiona acerca de: **El artilugio, una propuesta para analizar el vínculo humano-marionético**, donde profundiza en el teatro animado, específicamente en la relación colaborativa que se produce entre el cuerpo humano del intérprete, animador o titiritero y la marioneta o títere. Para ello, la autora recurre a una metodología de carácter teórico-práctica, cuyos fundamentos son diferentes estudios sobre la animación, los cuales permiten realizar un recorrido conceptual sobre el títere, el titiritero y distintas técnicas de animación. Posteriormente, de manera práctica y basada en una experiencia personal de construcción e interpretación marionética, se analiza una propuesta animada sobre el coleccionismo: *El artilugio*, la cual trabaja con la técnica del marote, en donde se articulan y confunden el cuerpo humano y el marionético. Este estudio es un aporte a la reflexión sobre los vínculos entre diversas materialidades, permitiendo confirmar la potencialidad del teatro animado para generar múltiples interacciones.

Como podemos ver, cuando se trata del arte, no hay fórmulas establecidas ni camisas de fuerza; su naturaleza impredecible hace que siempre haya caminos abiertos para la investigación y la creación.

Aminor Méndez Pirela
Editora-Jefe

Identidad e ininteligibilidad en *Un año con trece lunas* de Fassbinder

Identity and the unintelligibility of the body: In a Year with 13 Moons by Fassbinder

Recibido: 20-01-21
Aceptado: 12-03-21

Atilio Raúl Rubino

Universidad Nacional de La Plata
Buenos Aires, Argentina
atilorubino@yahoo.com.ar

Resumen

Un año con trece lunas (1978) es una de las películas consideradas más personales de la extensa producción cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder. Y es la única que tiene como personaje principal a una mujer trans. Este artículo aborda desde una perspectiva queer (Butler, Preciado) la compleja tensión entre los intentos de definir la identidad de Elvira atravesada por una profusión de discursos que buscan darle un sentido a su persona y un origen y explicación a su cambio de sexo, por un lado, y un cuerpo que resulta ininteligible (Butler) en el marco de una biopolítica que establece las vidas y cuerpos vivibles y los que no (Agamben, Foucault, Kristeva). A partir de las múltiples conexiones con el pasado de Alemania, la película convierte la memoria individual en una memoria colectiva de los cuerpos e identidades exterminadas por el nazismo y, luego, por la biopolítica de la posguerra.

Palabras clave: Rainer Werner Fassbinder; *Un año con trece lunas*; cine alemán de posguerra, Nuevo Cine Alemán; disidencia sexual.

Abstract

In a Year with 13 Moons (1978) is one of the most personal film in Rainer Werner Fassbinder's extensive production. And it is the only one that has a trans woman as its main character. From a queer perspective (Butler, Preciado) this article addresses the complex tension between the attempts to define Elvira's identity, which, on the one hand, is characterized by a profusion of discourses that seek to give meaning to her person and an origin and explanation for her sex change, and on the other hand, a body that is unintelligible (Butler) within the framework of a biopolitics that establishes the lives and bodies that are livable and those that are not (Agamben, Foucault, Kristeva). Based on the multiple connections established with Germany's past, the film turns the individual memory into a collective memory of the bodies and identities exterminated by Nazism and, later, by post-war biopolitics.

Keywords: Rainer Werner Fassbinder; *In a Year with 13 Moons*; post-war German cinema; New German Cinema; sexual dissent.

Introducción: una trilogía para Armin Meier

Rainer Werner Fassbinder es sin dudas uno de los directores de cine alemán más importante de la década del setenta. Y también uno de los más prolíficos. Desde su primer largometraje en 1969 hasta la realización de *Un año con trece lunas* contaba ya con más de 30 producciones para cine y televisión en menos de 10 años. Su labor en el teatro fue también muy amplia y participó en numerosas obras como dramaturgo, director, adaptador y actor. Fue una de las figuras más destacadas del llamado Nuevo Cine Alemán, a pesar de no haber participado de lo que se considera como su inicio: el manifiesto de Oberhausen firmado por 26 realizadores jóvenes en 1962.

Este nivel de producción en parte se explica por su intento de lograr establecer un Hollywood alemán, un cine que llegue a un público amplio pero que a la vez lo provoque, exigiéndole al espectador un poco más. Y eso lo hace con una inclinación por el género del melodrama sobre todo a partir de su descubrimiento del cine de Douglas Sirk en Estados Unidos. Pero en el marco de narrativas melodramáticas, sobre todo desde mediados de los setenta, incluyó temas controversiales para la República Federal de Alemania en la época, entre ellos la sexualidad. Interesa entonces revisar la producción fassbinderana en torno a la sexualidad porque se entronca también de forma a veces contradictoria con los movimientos emancipatorios y liberacionistas de la década del setenta. Y, en ese sentido, quizás puede ser analizada más cabalmente desde marcos conceptuales contemporáneos.

En este artículo me interesa detenerme en la película de 1978 *In einem Jahr mit 13 Monden* (*Un año con trece lunas*), que Fassbinder realiza como parte del proceso de duelo por el suicidio de su ex pareja Armin Meier. Si bien se ha escrito bastante sobre ella¹, me interesa retomar esos aportes para pensarla en articulación con algunas ideas de las más recientes teorías queer (Butler, Preciado) en relación con una concepción biopolítica de la sexualidad (Agamben, Foucault, Kristeva) para analizar no sólo la constitución de la identidad sexual y de género sino, fundamentalmente, la

materialidad del cuerpo como parte de una producción de humanidad que delimita las zonas de abyección como sus exteriores constitutivos.

In einem Jahr mit 13 Monden es una de las películas consideradas más personales de la extensa producción cinematográfica y dramaturgica de Rainer Werner Fassbinder. Y es la única que tiene como personaje principal a una mujer trans, Elvira Weishaupt. En 1978 en Nueva York Fassbinder se separa, después de cinco años, de su pareja Armin Meier. Luego de la separación, Meier se suicida con una sobredosis de pastillas para dormir ese mismo año en Munich, durante la semana del cumpleaños del cineasta (31 de mayo) y su cuerpo es encontrado una semana después (Elsaesser, 1996, p. 197). La muerte causó un escándalo en los medios, se abrió una investigación criminal y Fassbinder recibió amenazas. Como parte del proceso de duelo, Fassbinder realiza la película *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) en pocas semanas, entre el 28 de julio y el 28 de agosto de 1978, en la que se encarga no sólo del guion y la dirección sino también de la producción, la edición, la cámara, y el diseño de escena. Según el cineasta, tenía dos opciones:

[After the death of Armin] I felt the necessity to do something. There were basically three possibilities. One was to go to Paraguay and become a farmer [...]. Another possibility was to stop being interested in what was happening around me. That would have been like a mental illness. The third possibility was to make a film - certainly the easiest for me' (Crimp, 1982, p. 75)²

El resultado tiene poco que ver con Meier, ya que la película narra los últimos cinco días en la vida de una transexual, Elvira Weishaupt, antes de su suicidio. Elvira realizó años atrás el cambio de sexo en un viaje a Casablanca por una única razón: el hombre que deseaba, Anton Saitz, le dijo que sólo podía amar a una mujer³. Es decir, como lo

1 Se pueden mencionar los aportes de Kuzniar (2000), Elsaesser (1996) Peucker (2014) y Lardeau (2002) que se centran en la representación del pasado de Alemania o de Crimp (1982) y LaValley (1994), entre otros, que la piensan en relación con otras dos películas, *Faustrecht der Freiheit* (1975) y el segmento de *Deutschland im Herbst* (1978). Mi interés radica, más bien, en las vinculaciones con la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929), cuya influencia en la obra de Fassbinder ya he trabajado en otras ocasiones (Rubino 2018 y 2020a). Por su parte, las contribuciones de Fan (2012), Silverman (1992) y Del Río (2012), entre otros, piensan la intertextualidad e intermedialidad en términos posmodernos como un modo de considerar cómo el género sexual y el cuerpo están atravesados por discursos sociales y culturales.

2 "[Después de la muerte de Armin] sentí la necesidad de hacer algo. Básicamente había tres posibilidades. Una era ir a Paraguay y convertirme en agricultor [...]. Otra posibilidad era dejar de interesarme por lo que sucedía a mi alrededor. Eso hubiera sido como una enfermedad mental. La tercera posibilidad era hacer una película, sin duda la más fácil para mí" (traducción propia).

3 La pre-historia de Erwin/Elvira aparece en la película narrada por los otros personajes. Pero también hay una versión literaria de su historia, publicada con posterioridad, originalmente en *Filme befreien den Kopf: Essays und Arbeitsnotizen* (1984) y editada en español en *La anarquía de la imaginación. Entrevistas, ensayos y notas* (2002), en donde se narra la vida de Erwin/Elvira desde su nacimiento, cómo su madre lo dejó en un orfanato, por qué no pudo ser adoptado, por qué tuvo que aprender el oficio de carnicero, cómo conoció a Irene y la relación que tuvo con Anton, por la que cambió de sexo, así como la reacción de éste ante este cambio. Recién en las últimas páginas, se recuperan los episodios que son narrados en la película, los de los últimos cinco días antes de su suicidio.

explica Silverman, se convierte en transexual sin haberse sentido previamente una mujer en un cuerpo de hombre (1992, p. 217). En este sentido, la película no plantea la necesidad de acomodar el cuerpo, reasignar la genitalidad para adaptarla a una identidad previamente establecida. Por el contrario, la película se centra en la corporalidad misma y la búsqueda, infructuosa, de una identidad más allá del cuerpo.

En el trascurso de la película, Elvira se va a ir encontrando con distintos personajes. Su identidad y su historia siempre es contada, narrada o explicada (de manera infructuosa y fragmentaria) por otras voces, que la van definiendo, pues es posible pensar que esa identidad que se busca en la interioridad es inexistente, porque se trata de una concepción del sujeto ya posmoderna, de un sistema que produce lo humano delimitando el exterior del mismo, lo abyecto, lo no-humano o, mejor, lo casi-humano, lo no-del-todo-humano.

Es importante tener en cuenta que en 1975 Fassbinder estrena *Faustrecht der Freiheit* (*La ley del más fuerte*), quizás su película más importante hasta el momento con un protagonista abiertamente gay. Esta película estaba dedicada a su pareja de ese entonces, Armin Meier, y a "todos los otros" ("Für Armin und alle anderen"). Respecto a esta dedicatoria, Al LaValley se pregunta: "Who are all the others? The Berlin bartender? Other exploited homosexuals? Other proletarian homosexuals? Other victims of Nazi eugenic experiments? Other abused and exploited people? Or maybe just Fassbinder's other lovers?" (1994, p. 125)⁴. Meier era analfabeto y trabajaba como carnicero cuando Fassbinder lo conoció y estuvieron juntos cinco años. Según uno de los biógrafos de Fassbinder,

Armin [Meier] era un atractivo joven alemán que debía su existencia a los experimentos que Hitler realizara en eugénica. Los padres de Armin se unieron en 1945 durante la Action Lebensborn, en la que los nazis congregaron y alentaron al patriótico deber de la procreación a los más destacados especímenes de la raza nórdica. (Hayman, 1985, p. 102)

Es, en ese sentido, una vida que nace signada por la biopolítica, como cálculo médico para el control de la vida de la población, de la especie. Ambas películas están dedicadas a Armin Meier en dos momentos diferentes no sólo de la relación con el cineasta sino de la propia vida de Meier. Douglas Crimp las considera, junto al segmento que dirige Fassbinder de *Deutschland im Herbst*⁵, una trilogía

4 "¿Quiénes son todos los demás?, ¿el cantinero de Berlín?, ¿otros homosexuales explotados?, ¿otras víctimas de los experimentos eugenésicos nazis?, ¿otras personas abusadas y explotadas?, ¿o quizás otras relaciones amorosas de Fassbinder?" (traducción propia). Para un análisis de la película *Faustrecht der Freiheit* cf. Rubino (2020b).

5 *Deutschland im Herbst* (Alemania en otoño) es una película colectiva de la que participan, además de Fassbinder,

(auto)biográfica, que denomina "A Trilogy for Armin Meier"⁶

Este artículo aborda el análisis de *In einem Jahr mit 13 Monden*, desde esta perspectiva, como un acto de memoria al mismo tiempo personal y colectivo. Al convertir la historia de su ex pareja y su suicidio final en los de una mujer trans, Fassbinder trasciende lo personal para convertir la película en una metáfora de la biopolítica, de lo que la sociedad establece como cuerpos y vidas vivibles y los que no. En *In einem Jahr mit 13 Monden*, el cuerpo de Elvira resulta ilegible, ininteligible, no puede existir en esa sociedad.

Por otro lado, el uso visual del matadero deviene una imagen simbólica que dispara sentidos hacia diversos lados y que se puede pensar como metáfora biopolítica. La violencia a la que es sometido el cuerpo de Elvira es asimilable a la violencia del matadero, como metáfora visual de la producción de cuerpos sexuados y generizados, de la producción de lo humano a partir de la delimitación de exteriores internos o interiores externos (Agamben, 1998). La ciudad, considerada como farmacopornomegalópolis en términos de Preciado (2014), es un gran monstruo que construye cuerpos normales y cuerpos abyectos como en un matadero.

El matadero es, a su vez, un contrapunto muy importante para pensar la ciudad en la novela *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin⁷, que Fassbinder adapta en una miniserie en 1980 (Rubino, 2018, p. 265). Así como el matadero resultaba un contrapunto en la novela de Döblin a las historias de los personajes y el protagonista, Elvira es Franz Biberkopf (el protagonista de la novela de Döblin y el nombre que utiliza Fassbinder para el protagonista de *Faustrecht der Freiheit* interpretado por él mismo), pero en este caso el matadero no es Berlín sino Frankfurt. En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* recopilada en *La anarquía de la imaginación*, Fassbinder atribuye la historia no a las fuerzas de la naturaleza sino a la opresión de la gran ciudad, en este caso, de Frankfurt:

La acción transcurre en Francfort, una ciudad cuya peculiar estructura casi exige biografías como la que siguen o, en la que, al menos tales biografías no parecen ser especialmente insólitas.

directores como Alexander Kluge, Edgar Reitz y Volker Schlöndorff. Surge como un intento de posicionamiento político-artístico y discusión pública de los eventos ocurridos en el otoño de 1977, conocidos como el otoño alemán, particularmente los ataques de los grupos armados de la *Rote Armee Fraktion*.

6 Lo que une las tres películas, según Crimp, es la presencia de un "biographeme", pero también menciona una escena que se repite en las tres películas, en boca de los personajes que se supone que representan a Armin Meier (1982, p. 67).

7 Para un análisis comparativo de la novela de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y las relaciones intermediales en toda la obra de Fassbinder (Cf. Rubino, 2020a).

Francfort no es un lugar de amable moderación, de nivelación de contrarios, pacífico, a la moda, simpático; Francfort es una ciudad donde, en cada esquina, en cualquier parte y en todo momento uno puede encontrar, si no tropezar directamente con ellas, esas contradicciones comunes a la sociedad que en cualquier otro lugar se ocultan fácilmente. (Fassbinder, 2002, p. 103)⁸

Por otra parte, en *In einem Jahr mit 13 Monden* Fassbinder convierte el proceso de duelo por el suicidio de su ex pareja en una película que recupera la memoria de la disidencia sexual exterminada. Teniendo en cuenta la dedicatoria de *Faustrecht der Freiheit*, me interesa detenerme en el modo en que Fassbinder convierte la memoria individual (el duelo por el suicidio de su ex pareja, Armin Meier) en una película que recupera la memoria de un colectivo no sólo silenciado e invisibilizado sino también abyecto (Kristeva, 1982 y Butler, 2007), arrojado por el dispositivo de la sexualidad (Foucault, 2014) al borde de lo humano. A partir del suicidio de Armin Meier, Fassbinder decide procesar la experiencia del duelo mediante la realización de una de las películas consideradas por la crítica como la más personal del autor (LaValley, 1994, p. 126) y una de las más experimentales y difíciles de clasificar (Corrigan, 1991, p. 59).

De forma aún más extrema que con Fox en *Faustrecht der Freiheit*, el cuerpo de Elvira es tratado como 'vida desnuda' (Agamben, 1998) o como una muerte que no puede ser llorada porque no es reconocida como humana (Butler, 2004). Como dije, la película narra cinco días en la vida de Elvira, pero el personaje tiene una pre-historia anterior a la película, cuando todavía era Erwin, del momento de su transformación en Elvira, el viaje a Casablanca y las relaciones con Anton Saitz, por quien realizó el cambio de sexo; Christoph, su ex pareja; Irene, su esposa, entre otros. Para Yann Lardeau "las películas de Fassbinder empiezan siempre antes del principio" (2002, p. 153), en el caso de *In einem Jahr mit 13 Monden* también está conformada por "la eugenesia del tercer Reich y el comercio ilegal de carne de Erwin y Anton Seitz" (2002, p. 153)⁹. En este sentido, el cine de Fassbinder da cuenta de la Alemania de posguerra y en particular, de los años setenta y de cómo muchas de estas cuestiones supuestamente superadas del nazismo seguían estando vigentes no sólo a través de persecuciones y discriminación, sino también mediante la producción de cuerpos normales/normalizados que remite a los experimentos de la eugenesia nazi, mediante un régimen de control y producción de cuerpos sexualizados y generizados que Paul B. Preciado (2014)

llama farmacopornográfico.

Erwin/Elvira y la ruptura de los binarismos

Me interesa mencionar la escena con la que empieza la película, anterior a los créditos iniciales. Elvira, vestida con ropas de hombre, recorre las zonas de *crusing* de Frankfurt y paga a un taxi-boy por sexo. Sin embargo éste, cuando descubre que no tiene genitales masculinos, comienza a golpearla y desnudarla, y Elvira/Erwin recibe una paliza por parte de un grupo de taxi-boys. La secuencia termina con un plano del río en donde caen las ropas masculinas de Elvira; sobre esa imagen se proyectan los créditos iniciales.

De esta manera, la película comienza con la violencia ejercida sobre el cuerpo de Elvira, que no encaja ni en el mundo heterosexual ni en el mundo gay (Silverman, 1992, p. 218). A lo que se apela es a una supuesta verdad de la genitalidad y la biología, según la cual su falta de genitales masculinos no la convierte en mujer pero tampoco en hombre. De este modo, se puede pensar que hay una denuncia del culto gay al macho y los modelos de masculinidad (Woltersdorff, 2015, p. 116). En ese sentido, es importante tener en cuenta que la escena está musicalizada con el *adaghietto* de la quinta sinfonía de Mahler, que forma parte de la banda de sonido de *Morte a Venezia* (1971) de Luchino Visconti. Así se plantea no sólo la tensión con los modelos disponibles de homosexualidad masculina sino también una concepción del cuerpo como objeto erótico de contemplación. Se trata de otro modelo de sexualidad, el del eros platónico de *Muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*) de Thomas Mann (Silverman, 1992, p. 218), que nada tiene que ver con el cuerpo y la sexualidad de Elvira. La película de Visconti nos conecta con la novela de Mann y ésta con *El nacimiento de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871) de Friedrich Nietzsche y la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco y, como dice Peucker, se evoca al mismo tiempo el arte, el cuerpo gay y la muerte (2014, p. 117).

Por otro lado, en la película se marca que Elvira tampoco encaja en los modelos de femineidad porque está excedida de peso (Silverman, 1992, p. 223). Lo que resulta interesante en este respecto es que, justamente, el cuerpo de Elvira desafía los binarismos de sexualidad, pues tampoco encaja en la dicotomía *gay-straight* (Kuzniar, 2000, p. 82) y es por eso que, a su vez, *In einem Jahr mit 13 Monden* no puede ser considerado un filme gay (Kuzniar, 2000, p. 87), al menos no en las coordenadas del cine gay de la época.

En este sentido, el de Elvira resulta un cuerpo biopolíticamente monstruoso, con contextura y rasgos masculinos pero con genitales femeninos, un cuerpo que queda fuera de cualquier norma hetero u homosexual, que resulta abyecto. El acto de desvestirlo en la escena inicial no es ni una revelación ni una explicación, sólo una exposición

8 También Douglas Crimp considera que la ciudad de Frankfurt aquí tiene el mismo protagonismo que tenía Berlín para la biografía de Franz Biberkopf (1982, p. 76).

9 En la versión literaria de *In einem Jahr mit 13 Monden* se explica el nacimiento de Erwin/Elvira y el abandono de su madre (Fassbinder, 2002).

de la desnudez y la vulnerabilidad (Kuzniar, 2000, p. 80). En este sentido, también se puede pensar la desnudez como una forma de la verdad moderna del cuerpo, sometido a saberes médico-legales, es decir, lo que Foucault (2014) llama dispositivo de la sexualidad.

También en este sentido la película despliega un juego de espejos. Cuando Elvira se repone del acto de violencia en un baño público, éste está todo espejado, lo que vemos es la multiplicación del reflejo. Si pensamos la importancia simbólica del espejo en el cine en relación a la identidad, lo que ocurre después del acto de violencia, la escena en la que se recompone en un baño público, nos muestra una Elvira reflejada no por un espejo (identidad fija) sino por una multiplicidad, pero fragmentaria. Los azulejos espejados del baño devuelven sólo fragmentos del cuerpo de Elvira, que no constituyen una unidad orgánica, sino "a collage of images that shatters the verbal coherence of Elvira's conversation" (Corrigan, 1991, p. 69). Al mismo tiempo, los espejos aparecen en varios momentos decisivos en la película. Por ejemplo, cuando ella ingresa a un bar vestida como mujer para conocer a alguien con quien tener sexo, se nos muestra su ingreso desde un espejo en el techo. Es interesante porque así como la escena inicial marca el rechazo de Elvira como hombre, que no puede ser aceptado en la subcultura homosexual como tal, este espacio del bar es el que va a marcar que tampoco es aceptada o encaja como mujer.

Otro momento muy importante en relación a los espejos es el encuentro con su ex pareja Christoph, quien la abandona de forma también bastante violenta. Él la enfrenta a un espejo y le pide que se mire en él y mire cuán fea es, ella sólo contesta: "Ich sehe mich dich lieben" [Me veo amándote], pero él le dice que es una vaca gorda y repugnante. De esta forma, siguiendo a Silverman se puede decir que Fassbinder usa la figura de Elvira como pretexto para criticar todas las formas existentes de categorías sexuales dicotómicas (1992, p. 218). Ella se encuentra siempre en un lugar de *outsider*, incluso en la sociedad gay (LaValley, 1994, p. 129).

Por otro lado, es importante mencionar que en la película hay una superposición y saturación de discursos verbales, de voces que cuentan la historia de Elvira y que describen su situación: la roja Zora, la hermana Gudrun y Anton Saitz, entre otros. Esto da cuenta también de cómo el género y el cuerpo están atravesados por discursos (Silverman, 1992, p. 219). Al mismo tiempo, hay abundancia de otros relatos. Así, por ejemplo, la roja Zora narra un mito¹⁰, Soul Frida cuenta un sueño que tuvo¹¹, Saitz cuenta

la historia de una víctima de cáncer, Elvira da una entrevista, que se escucha como voz en *off* en la secuencia final, un suicida recita un discurso de Schopenhauer.

También aparece la televisión con el uso de *found footage* y discursos de Pinochet, Chabrol, y una entrevista al propio Fassbinder. Entre las referencias más importantes se pueden mencionar a *Torquato Tasso* (1790) de Goethe o la película de Dean Martin y Jerry Lewis (*You're Never Too Young*, 1955), entre otros. Como en *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, se trata de voces de la ciudad, pero aquí deviene farmacopornomegalópolis (Preciado, 2014). El cuerpo de Elvira es producto de una máquina antropológica (Agamben, 2007) que es farmacopornográfica (Preciado, 2014), que produce humanidad a partir de los discursos médicos (fármaco) y audiovisuales (porno).

Cada escena es un episodio en el viaje de Elvira en búsqueda de su identidad, de su yo original. Es, en ese sentido, un viaje de reconstrucción de su origen (Pribisic, 2006, p. 77). Sin embargo, el personaje no tiene una identidad estable y fija, pues el discurso sobre su reasignación se escucha siempre en la voz de otros. En el nivel del discurso, la película no sólo se rehúsa a ofrecer una razón para la reasignación de género de Erwin/Elvira, sino además cualquier valor estable de la culpa o el orgullo asociado a la genitalidad, según observa Víctor Fan (2012, p. 121). En efecto, el cuerpo de Elvira es hablado por otros o, como dice Peucker, el sujeto en el cine de Fassbinder, es hablado por la cultura germánica (2014, p. 118).

Quiero mencionar una escena en particular que llama la atención por el efecto de distanciamiento que provoca: se trata de la visita al convento en el que Erwin fue criado como niño huérfano y el relato de la hermana Gudrun, interpretada por la madre de Fassbinder. La hermana Gudrun comienza un extenso relato sobre la infancia de Erwin, pero la voz aquí aparece distanciada de la imagen, la hermana recorre el patio del convento y su relato lo escuchamos mediante una voz en *off*, ante la presencia -casi como espectadores de una puesta teatral- de Elvira y la roja Zora. Al final del relato de la hermana Gudrun, Elvira se desmaya. Si se tratara de una tragedia, esta escena implicaría el momento del (auto)reconocimiento (Burgoyne, 1982, p. 56), pero el melodrama fassbindereano rechaza cualquier tipo de trascendencia.

Lo que interesa en este relato de la infancia y la orfandad de Elvira es que, si bien se trata de una búsqueda de identidad en una interioridad psicologizante, de la búsqueda del origen, esta cuestión es puesta en cuestionamiento con los recursos de distanciamiento en el relato de la hermana Gudrun. Pero, como afirma Douglas Crimp, "Elvira's identity, like Fassbinder's, is arbitrarily imposed from without" (1982, p. 77)¹². Por los continuos movimientos de cámara, esta escena la pone a ella como espectadora de su propia historia y la conecta estilísticamente con la anterior escena en el matadero (Burgoyne, 1982, p. 56).

10 Se trata de la metamorfosis de dos hermanos que se convierten en un caracol y un hongo. Cuando el caracol empieza a tener hambre, comienza a comerse al hongo. (Cf. Burgoyne, 1982, p. 58).

11 El sueño de Soul Frida transcurre en un cementerio cuyas lápidas tienen fechas de nacimiento y muerte muy similares. Ese lapso representa el tiempo que esas personas han sido felices (Burgoyne, 1982, p. 58).

12 "Como la de Fassbinder, la identidad de Elvira es impuesta arbitrariamente desde afuera" (traducción propia).

La película no sólo está plagada de discursos entendidos en términos verbales, sino también en términos audiovisuales que deconstruyen la cultura alemana. Peucker hace un análisis de la banda de sonido en la escena en la que se reencuentra con Christof, su ex pareja, completamente saturada de referencias a la cultura alemana, desde el tema de Marlene Dietrich "Von Kopf bis Fuss" de la película *Der blaue Engel* (1930) hasta un pasaje del cuento tradicional *Rumpelstilzchen*, compilado por los hermanos Grimm, pasando por una canción militar y el sonido de un inodoro, que, según la interpretación de Peucker, simboliza que los detritus de la cultura alemana también han sido evacuados (2014, p. 118).

Elvira es el auditorio de sus narrativas, de los discursos, verbales y no verbales, que la narran e intentan dotarla de sentido, dar sentido a su identidad, encontrarle un origen. Es el público, pero de su propia historia, de su propia identidad, ajena a ella, o impuesta, incrustada desde el afuera, desde el escenario. Es objeto y no sujeto de su propio cuerpo y su identidad. De ahí también las puestas en escena tan teatrales que presenta la obra. En efecto, no se puede encontrar la explicación del cambio de sexo de Erwin/Elvira en su infancia, en sus traumas. Su verdad está en un cuerpo, un cuerpo producido como abyecto por la máquina antropológica (Agamben, 2007). Lo que se genera es una distancia entre la infancia real de Erwin/Elvira y la historia que se cuenta sobre la misma, así como entre el cuerpo de Elvira y la historia que se supone explicaría el cambio de sexo (Fan, 2012, p. 128).

Elvira/Erwin no tiene identidad fija, su subjetividad es producida por dispositivos, su interioridad es narrada por Saitz, Christoph, la roja Zora, Soul Frida, la hermana Grudun, etc., pero también por la cultura alemana en general, así como el cuerpo de Armin Meier y su belleza era producto de la eugenesia nazi. Más allá de una posible interpretación subjetivante y esencialista de este asunto -según la cual Elvira busca su identidad, su subjetividad, su origen, cuál es la verdad de su ser-, me interesa pensar en que ésta no existe, no hay un interior elucidable. La identidad y, sobre todo, el cuerpo de Elvira resultan ininteligibles y por eso las diferentes narrativas y discursos intentan constantemente inscribirlos dentro de un significado. Se podría decir, entonces, que la película plantea una perspectiva desubjetivante.

Por otro lado, la saturación de discursos que intentan explicar el cuerpo de Elvira producen una especie de puesta en abismo (Fan, 2012, p. 127): son discursos que remiten a otros discursos, que los ritualizan, los repiten, los citan y mediante esa iterabilidad producen la ilusión de verdad. Asimismo, se produce una disociación entre el discurso y el cuerpo de Erwin/Elvira. Se trata de la producción biopolítica de cuerpos, identidades y sexualidades, es decir, la producción de humanidad y monstruosidad.

El cuerpo trans y la eugenesia nazi

Sin embargo, hay un momento en el que Elvira habla por sí misma. La visita al matadero en el que antes trabajaba (y en el que ha intentado, sin éxito, conseguir trabajo nuevamente vestida como hombre) constituye la única ocasión en la que se convierte en sujeto -y no objeto- de su propio discurso, mediante la voz en *off*. Asimismo, este relato contiene importantes referencias literarias y genera distanciamiento porque disocia la voz y la imagen, el habla y el cuerpo.

Aquí Elvira deviene un animal siendo procesado en el matadero. La saturación de discursos que la constituyen e intentan darle entidad, identidad, dotar de sentido su cuerpo, se convierte en una metáfora: su cuerpo es producido en serie en el matadero. La imagen metafórica revela la violencia de la máquina antropológica en el régimen farmacopornográfico. Es, según Del Rio, el momento en el que "the film produces the machinic assemblage of Erwin/Elvira-becoming-slaughtered-animal." (2012, p. 287)¹³. La referencia a Goethe también alude a la animalización del personaje. La cita en voz en *off* de *Torquato Tasso* (1790) de Goethe describe al poeta con la metáfora de la bestia sacrificial, el artista es la bestia que es sacrificada: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott su sagen, was ich leide."¹⁴

El matadero deviene así metáfora visual de la producción capitalista del cuerpo sexuado, mediante una asociación con lo animal. Como en el matadero, el cuerpo de Elvira es sometido a la violencia del dispositivo pero también es asimilado a lo animal o, más precisamente, a aquello que no es ni humano ni animal. La abyección está dada no sólo por no ser ni homosexual ni heterosexual, ni hombre ni mujer, sino también por estar al borde de lo humano. Si tenemos en cuenta la perspectiva biopolítica que desde Foucault para acá sirve para pensar la producción de lo humano de una forma que se aparte de la concepción ontológica, podemos considerar a Elvira como ese resto ni humano ni animal, ese exterior interno o interior externo (Agamben, 1998), el exterior constitutivo (Butler, 2007) que permite definir lo humano mediante la demarcación de sus límites.

En este sentido, se puede pensar que también las imágenes del matadero remiten a las imágenes de campos de concentración. Mediante esta vinculación se asocia a la disidencia sexual con las víctimas no reconocidas del holocausto (Fan, 2012, p. 128). El personaje de Saitz, por quien Elvira realiza el cambio de sexo, es un sobreviviente judío del campo de concentración de Bergen-Belsen. Fan lo interpreta como doble de Elvira (2012, p. 125), pues el *Doppelgänger* es una figura que recorre toda la producción

13 "la película produce el ensamblaje maquínico de Erwin/Elvira-convirtiéndose-en-animal-degollado" (traducción propia).

14 "Y cuando el hombre es silenciado en su agonía / un dios me habilita a decir mi dolor" (traducción propia).

de Fassbinder¹⁵ y Lardeau interpreta que Elvira es, en efecto, “fruto de los experimentos biológicos del Tercer Reich para crear una raza de 'superhombres'” (2002, p. 249).

Fassbinder plantea, así, la permanencia del pasado de Alemania en el presente¹⁶. Si pensamos como dobles a Saitz y Elvira, podemos decir que Fassbinder da cuenta, por un lado, de la actualidad del antisemitismo en Alemania, pero por otro, también, de las políticas sobre la vida que siguen rigiendo después de la posguerra, las biopolíticas occidentales que, en Alemania, a pesar de considerarse superado el nazismo, continúan vinculadas con el Holocausto. La película pone en escena, de este modo, “el fondo antisemita sobre el que se asienta la Alemania moderna” (Lardeau, 2002, p. 250).

Otra relación con el Tercer Reich la encontramos en el diseño del personaje de Elvira, tomado de la personificación de Zarah Leander (Kuzniar, 2000). Elvira se viste como Zarah Leander en *La Habanera* (1937). La película y la obra de Fassbinder, en general, abordan la contemporaneidad de Alemania y la pervivencia de muchos de sus traumas. Aunque era mujer, Zarah Leander siguió siendo después de la guerra una fuente de identificación para gays y transexuales, principalmente por su voz barítónica (Peucker, 2014, p. 120). Como el de Leander, el cuerpo de Elvira/Erwin, observa Victor Fan, “dissolves the boundaries between authenticity and inauthenticity, the self and the other, organic memories and their re-narrativizations” (2012, p. 129).¹⁷

Elsaesser (1996) trabaja detenidamente el tema de la culpa alemana por el Holocausto en la película y sugiere que Fassbinder alegoriza la relación judíos-alemanes después de la guerra como una relación amorosa. Elvira es tanto carnicero como bestia sacrificial en la metáfora del matadero. En la lógica de la abyección, los dos son inseparables, indistinguibles. Mediante el topos de la

pasión, Elvira es cristiana y judía, es alemana y víctima de su propia germanidad (Peucker, 2014, p. 125). De este modo, Fassbinder vincula distintos modos de opresión (sexual, nacional, cultural) identificados históricamente, uniendo así el presente queer de la Alemania occidental con su pasado nazi (Pribisic, 2006, p. 73).

Más allá de la referencia intertextual con Goethe, me interesa mencionar las conexiones con *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Si pensamos a Erwin/Elvira como una nueva reescritura (antes de la adaptación de la novela) de Franz Biberkopf, es inevitable pensar que las imágenes del matadero están tomadas de la novela de Döblin, en donde constituyen un contrapunto con las historias de los protagonistas y dan cuenta de la ciudad también como personaje. En *In einem Jahr mit 13 Monden*, Frankfurt es un personaje. En ambas obras, la ciudad se convierte en metáfora del hombre, de la biopolítica. La historia de Elvira es la de una subjetividad constituida culturalmente por la saturación de voces e imágenes de la gran ciudad.

Elvira es un cuerpo inteligible, un cuerpo que no puede ser, que no forma parte de lo humano, por eso se puede dejar morir. El final del personaje es el suicidio y, como otros suicidios en la obra de Fassbinder, también es su modo de agenciamiento. La muerte deviene rebelión y resistencia. A pesar de estar presente desde el inicio de la película, la muerte se vuelve crucial al final. Es interesante pensar la escena en la que ella se masturba apretándose con una soga el cuello, es decir de la misma forma que va a morir al final de la misma, pues da cuenta, como afirma Burgoyne, de cierta erotización de la muerte (1982, p. 55). De esta forma, se conecta erotización, deseo y muerte, como en la referencia a *Der Tod in Venedig*. El suicidio, el abandono masoquista, se convierte en el gesto de libertad que restituye la identidad (Elsaesser, 1989, p. 228).

Por otro lado, si el melodrama está fraguado por la nostalgia del origen, en un intento de conservación del *status quo* de la sociedad, el suicidio de Elvira, entonces, reconstituye el orden social. Su cuerpo es inteligible, por lo tanto, no existe, no es humano, no se hace vivir sino que se deja morir. En este sentido, el arco narrativo del personaje es equiparable al de Franz en *Faustrecht der Freiheit*. El suicidio es el momento en el que el material textual hace sentido: “Elvira is the excess which must be repressed in patriarchal society. The melodramatic form of *Thirteen Moons* reveals both the necessity of this imperative and the consequent and irreparable suffering which it entail” (Burgoyne, 1982, p. 61).¹⁸

15 Elsaesser hace una lectura de la película en relación a la promoción del filo-semitismo de la posguerra (1996, p. 204). Por su parte, Peucker, afirma que esta escena es la que plantea una más clara vinculación del presente de la película con el pasado nazi (2014, p. 120).

16 Peucker menciona una referencia puntual para esta escena que resulta fundamental, el matadero en una de las películas más antisemitas del arsenal Nazi, *Der ewige Jude* (1940) de Fritz Hippler: “Hippler’s film obliquely establishes a connection between kosher butchering practices performed by Jews in accordance with dietary law and the slaughter of the Jews in the Holocaust, outrageously suggesting that the (kosher) butchers must themselves be butchered” [“La película de Hippler establece oblicuamente una conexión entre las prácticas de matanza kosher realizadas por judíos de acuerdo con la ley dietética y la matanza de judíos en el Holocausto, sugiriendo escandalosamente que los mismos carniceros (kosher) deben ser masacrados” (traducción propia)] (2014, p. 119).

17 “disuelve los límites entre la autenticidad y la inautenticidad, el yo y el otro, las memorias orgánicas y sus re-narrativizaciones” (traducción propia).

18 “Elvira es el exceso que debe ser reprimido en la sociedad patriarcal. La forma melodramática de *Un año con trece lunas* revela tanto la necesidad de este imperativo como el consiguiente e irreparable sufrimiento que conlleva.” (Traducción propia).

A modo de conclusión: mundos posibles

Es interesante pensar cómo la obra de Fassbinder aborda distintas dimensiones de la marginalidad y de la esfera de los excluidos de lo humano, o de los seres que son puestos al borde lo humano, aquellos que justamente permiten demarcar los límites: inmigrantes, homosexuales, transexuales. Como sugiere Corrigan (1991, p. 71), para Fassbinder la búsqueda del sentido de la subjetividad se convierte en un asesinato del sujeto¹⁹. En ese sentido, la muerte es el único final posible para un personaje que ya está muerto de antemano, cuya vida no es reconocida como *bios*, sino como *zoe*, como vida desnuda, animal (Agamben, 1998).

Al principio de este artículo dije que el cuerpo de Elvira no encajaba en el mundo heterosexual ni en el homosexual. Quizá se podría haber dicho simplemente que no encaja en el mundo. En este mundo. Tal vez en otros sí, en mundos paralelos, alternativos, de ciencia ficción. Aunque estrictamente *In einem Jahr mit 13 Monden* no es una película de ciencia ficción sino un melodrama, durante la visita de Irene en la versión literaria, Elvira está fijada en la lectura de una novela de ciencia ficción, *Welt am Draht*,²⁰ lo que hace la conversación entre ellas imposible. A partir de la lectura de la versión literaria, Elsaesser (1996) conecta el *if-only* del melodrama -el sufrimiento por la vida que tocó- con el *what-if* de la ciencia ficción -la apertura a la posibilidad de mundos alternativos, paralelos.

Si tomamos esta perspectiva y pensamos el arco que va del melodrama a la ciencia ficción, podemos considerar una proyección utópica de un mundo sin asignación sexo-genérica compulsiva, sin disciplinamiento de los cuerpos ni producción de normalidad. Como dije al principio, no se trata de que Elvira no encaje ni en la subcultura gay ni en la cultura heterosexual, como dos mundos, sino que su cuerpo no puede ser asignado con sentido en este mundo. La alusión a la ciencia ficción genera un punto de fuga para pensar otros mundos, paralelos,

19 Timothy Corrigan realiza una lectura bastante compleja del intercambio de las múltiples relaciones entre sonido/imagen y palabra/carne. Según Corrigan, la película hace colapsar estas oposiciones binarias, convirtiendo el "either/or" del binarismo en "both/and" (1991, p. 69). Por otra parte, sugiere que respecto a la recepción la película plantea una multimedialidad tan profusa que no permite ser entendida a partir de una gramática interpretativa convencional que ponga izquierda a derecha, Hollywood a cine alternativo, sexualidad patriarcal a sexualidad gay/lésbica, entre otros (1991, p. 71).

20 Se trata de la novela de ciencia ficción de Daniel F. Galouye *Simulacron-3* (1964), que Fassbinder adapta en una película para televisión en 1973 con el nombre *Welt am Draht*, con el que luego se la conoció en Alemania. Anticipándose a lo que se plantearía muy posteriormente en la película *Matrix* (1999), *Welt am Draht* (conocida en español como *El mundo conectado*) propone una realidad virtual simulada por computadora en la que viven los personajes.

alternativos, distópicos, pero también posibles, utópicos, en donde no se produzca lo humano delimitando un exterior interno de cuerpos monstruosos.

En el régimen farmacopornográfico unos cuerpos se constituyen como vidas humanas propiamente dichas y otros son expulsados afuera de lo humano, abandonados. En esta clave me interesa pensar *In einem Jahr Mit 13 Monden* como una producción, asimismo, que da cuenta de tensiones propias de la década del setenta en la República Federal de Alemania, entre los modelos disponibles de homosexualidad y otras formas de vida disidente no aceptadas por la norma, pero a la vez dentro de un capitalismo llevado al extremo, como el de la RFA.

La muerte de Elvira, por ejemplo, está antecedida por su encuentro con un suicida, con quien intenta dialogar mientras éste repite algunas líneas del discurso de Schopenhauer sobre el suicidio, en donde se ve claramente que la muerte es la única forma de individualidad, de liberación frente a las ataduras de una sociedad perversa. Con Fassbinder y el Nuevo Cine Alemán, afirma Claire Kaiser, asistimos al final de la inocencia de los cuerpos (2012, p. 115). Lo que Elvira busca, podríamos pensar, no es una identidad, al menos no en sentido esencialista, interior, que debe encontrar; sino un agenciamiento como cuerpo/sujeto disidente. Y lo consigue en ciertos momentos: cuando rechaza a Christoph, cuando logra hablarse con su propia voz en el matadero y, fundamentalmente, en el suicidio del final, que opera también como un modo de elaborar una memoria colectiva a partir de la tragedia personal y de la pérdida de su ex pareja, Armin Meier.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer I*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burgoyne, Robert (1982). Narrative and Sexual Excess. *October*, Vol. 21, 51-61.
- Butler, Judith (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. New York: Verso.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Corrigan, Timothy (1991). *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. London: Routledge.
- Crimp, Douglas (1982). Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others. *October*, Vol. 21, 62-81.
- Del-Río, Elena (2012). Violently Oscillating: Science, Repetition, and Affective Transmutation in Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 269-289). Malden: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, Thomas (1989). *New German cinema: a history*. New Brunswick: Rutgers.
- Elsaesser, Thomas (1996). *Fassbinder's Germany*:

history, identity, subject. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fan, Victor (2012). Redressing the Inaccessible through the Re-Inscribed Body: *In a Year with 13 Monns* and Almodóvar's *Bad Education*. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 118-158). Malden: Wiley-Blackwell.

Fassbinder, Rainer Werner (2002). *La anarquía de la imaginación: entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Foucault, Michel (2014). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hayman, Ronald (1985). *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar.

Kaiser, Claire (2012). Exposed bodies; Evacuated Identities. En Brigitte Peucker (Ed.), *A companion to Rainer Werner Fassbinder* (pp. 101-117). Malden: Wiley-Blackwell.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kuzniar, Alice (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press.

Laudeau, Yann (2002). *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Cátedra.

LaValley, Al (1994). The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers. *New German Critique*, No. 63, 108-137.

Peucker, Brigitte (2014). *Incorporating images: film and the rival arts*. Princeton: Princeton University Press.

Preciado, Paul B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Pribisic, Milan (2006). Carousel: Erwin, Elvira, Armin, Fassbinder, and all the others' auto/biographies. *Biography*, Vol. 29, No. 1, 73-85.

Rubino, Atilio Raúl (2018). Instrucciones para sacar del armario a (o salir del armario con) los clásicos de la literatura. Fassbinder y la adaptación cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. En Jesús Rodrigo García (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder. Sólo quiero que me amen* (pp. 250-273). Santander: Shangrila.

Rubino, Atilio Raúl (2020a). Franz Biberkopf entre la literatura y el cine: un análisis intermedial de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y el cine de Rainer Werner Fassbinder. *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*, N° 22, s/p.

Rubino, Atilio Raúl (2020b). Entre la liberación y la normalización. Representación de la disidencia sexual en *Faustrecht der Freiheit* de Rainer Werner Fassbinder. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, Núm. 11, 59-68.

Silverman, Kaja (1992). *Male subjectivity at the margins*. New York: Routledge.

Woltersdorff, Volker (2015). Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem: Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme. *Text + Kritik*, N° 103, 108-120.

Sinergia de la Triada del Arte y la Investigación-Creación

Synergy of the Triad of Art and Research-Creation

Recibido: 10-02-21
Aceptado: 30-04-21

Javier Esis y Hugo Barboza

Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Arte
Maracaibo, Venezuela
jeesis@gmail.com ;
hugobarboza6@hotmail.com

Resumen

Con el propósito de relacionar sinérgicamente los tres elementos de la Triada del Arte (Artista-Obra-Público) como soporte configurador de la investigación-creación, se desarrolla esta breve aproximación teórica, fundamentada desde lo epistemológico y psicológico, tomando como base el Pensamiento Complejo, propuesto por Morín (1999), el principio Holístico de Hurtado (2000) y el Modelo Sistémico-Estructural de Martínez (2012), mediante una revisión bibliográfica-documental de autores como Valladares (2013), Barriga (2011), Daza (2009), Briones (2002), Roger (1999), La Cerda (1993) Matthew Lipman (1990), Archer (1995), Taylor y Bogdan (1987), Kuhn (1975), entre otros. Se concluye que en el Arte, la confluencia entre los Paradigmas Positivista, Interpretativo y Socio-crítico, conduce al sujeto-artista a asumir nuevos métodos y visualizarlos desde lo complejo, lo sistémico, donde lo intuitivo y lo subjetivo, lo sensitivo y lo estético, lo objetivo, lo empírico y lo pragmático se entremezclan, para comprender fenómenos propios de la dimensión artística y validar científicamente los resultados.

Palabras clave: Triada del arte, sinergia, paradigma, holismo, investigación-creación.

Abstract

With the purpose of synergistically relating the three elements of the Art Triad (Artist-Work-Public) as a shaping support of research-creation, this brief theoretical approach is developed, based on the epistemological and psychological, based on Complex Thought, proposed by Morin (1999), the Holistic principle of Hurtado (2000) and the Systemic-Structural Model of Martínez (2012), through a bibliographic-documentary review of authors such as Valladares (2013), Barriga (2011), Daza (2009), Briones (2002), Roger (1999), La Cerda (1993) Matthew Lipman (1990), Archer (1995), Taylor and Bogdan (1987), Kuhn (1975), among others. It is concluded that in Art, the confluence between the Positivist, Interpretative and Socio-critical Paradigms, leads the subject-artist to assume new methods and visualize them from the complex, the systemic, where the intuitive and the subjective, the sensitive and the aesthetic, the objective, the empirical, and the pragmatic intermingle, to understand phenomena typical of the artistic dimension and scientifically validate the results.

Keywords: Art triad, synergy, paradigm, holism, research-creation.

Desencuentros y laberintos epistemológicos en el artista

En el mundo de la ciencia los investigadores desarrollan sus trabajos en medio de diversas confusiones epistemológicas, que a la postre inciden en el proceso de la investigación científica. Una de ellas es la confluencia de lo cualitativo, lo cuantitativo y lo socio crítico, empujando al investigador a asumir una nueva postura que puede visualizarse como otro paradigma. Tal confluencia es la que se le presenta al artista-sujeto cuando asume un estudio riguroso en el ámbito de la creación artística, en su afán por sistematizar sus elementos teóricos y prácticos, viéndose inmerso en un proceso metodológico muy sui generis, donde además se entrecruzan su modo de construcción artística, su cosmovisión y sus perspectivas de creación.

En este artículo se asume la Triada del Arte como eje configurador de la Investigación-Creación. Pero ¿qué es una Triada? Para Álvarez (2003), es la unión de tres cosas en una o, lo que es equivalente, la unión de dos cosas en una tercera distinta de las dos primeras, haciendo hincapié en que existe una forma de pensamiento, de percepción, de teorización sobre el entorno, las ciencias y las artes.

Mención aparte merece lo relativo al Paradigma complejo, propuesto por Edgar Morín, la mirada epistemológica del Holismo, planteado por Hurtado (2000) y la propuesta del Pensamiento Sistémico de Martínez (2012). Por ello, se aborda la concepción del sujeto-artista, del objeto-obra artística como producto final y del público-espectador, como elementos interrelacionados, donde tanto el proceso de investigación como el de creación marchan paralelos, en la búsqueda de nuevos aportes y experiencias en pro del fortalecimiento de las artes.

Finalmente, se plantean algunas conclusiones pertinentes para los artistas que desarrollan estudios paralelos a sus procesos de creación, las cuales orientarán otros procesos de investigación artística como contribución al desarrollo del arte como disciplina científica.

Enfoque de la investigación-creación: ¿Confluencia paradigmática?

El reto que impone un cambio de la mirada sobre la naturaleza y sus relaciones con el mundo inserta al ser humano como parte interactuante y ser que siente, sobre todo que la re-crea desde su propia construcción de conocimientos, saberes y actuaciones, gracias a un renovado posicionamiento epistemológico.

Ya lo decía Valladares (2013) pues este repensarse “nuevamente” desde esta cosmovisión, ha estremecido al conocimiento científico y a los paradigmas que rigen a los procesos de investigación y la creación en el arte, posicionando la noción investigativa y la cuestión relativa a su alcance frente a un debate que cobra cada vez más fuerza

en el ámbito tanto científico-académico como artístico.

Todo comenzó con Descartes, en su obra *Discurso del método*, cuando sentenció que había que “fragmentar todo problema en tantos elementos simples y separados como sea posible”, lo que permitió fundamentar el paradigma conceptual de la ciencia durante varios siglos. De acuerdo con Martínez (2012), a esto reaccionó la psicología de la Gestalt, desde fines del siglo XX, cuyos teóricos establecieron un nuevo puente con Aristóteles, lo que vino a constituir una teoría epistemológica del concepto de estructura; pero una década después surge el estructuralismo francés, gracias a los aportes lingüísticos de Saussure.

Luce pertinente entonces citar a Thomas Kuhn (1975) quien define el Paradigma de Investigación como “una concepción general del objeto de estudio de una ciencia, de los problemas que deben estudiarse, del método que debe emplearse en la investigación y de las formas de explicar, interpretar o comprender, según el caso, los resultados obtenidos por la investigación”. Es decir, actúa como un modelo aceptado que incluye leyes, teorías, aplicaciones e instrumentaciones de una realidad estudiada.

Al respecto Angulo (2012) refiere que la popularidad del Paradigma se debe a la circunstancia particular en la que fue usada por Kuhn, quien se interesó en los cambios radicales de aceptación pública que ocurrían en el terreno de las ciencias naturales en su intento por explicar tales cambios desde una perspectiva histórica y socio-cultural, definiéndolo como un “conjunto de logros compartidos por una comunidad científica”, que intenta buscar soluciones legítimas a fenómenos planteados, haciendo referencia a cada una de esas conquistas del conocimiento científico, que se imponían con el tiempo y que, como si fueran “modas”, comenzaban por desplazar a la tendencia vigente, hasta ser una tendencia dominante, que luego sería desplazada sucesivamente por otro nuevo paradigma naciente, siempre dentro de un mismo esquema estructural que él proponía como explicación a las revoluciones científicas; es decir, cuando un paradigma científico agota su capacidad para explicar la realidad y su poder de generar nuevo conocimiento útil, lo aconsejable y lógico es concebir otro, cambiar el modo de pensar a partir de nuevos conceptos básicos, de nuevos axiomas, de nuevos presupuestos para comprender la realidad.

Análogamente, para Sabino (1994) es un modelo que no deja de ser colectivo y validado por la comunidad científica, mientras que para La Cerda (1993, p. 27) “detrás de cada modalidad investigativa, hay una concepción filosófica que la sustenta teóricamente”, asumida como un modelo que lleva implícita una cosmovisión del mundo científicamente aceptada o convencional que le impone al investigador una forma de analizar e interpretar los hechos, cuyo resultado es un valor agregado para la producción de nuevos conocimientos pero que, aun así, no dejan de estar “contaminados” ideológicamente.

Para Briones (2002), el Paradigma es un modo de hacer ciencia o la representación mental que subyace en cada investigador a la hora de asumir los fenómenos o problemas, de donde se desprende la naturaleza de sus métodos para comprenderlos, propósito único y básico de toda investigación científica. Aunado a este planteamiento, considera que la concepción filosófica, el abordaje referencial y los procedimientos metodológicos son "puntos intermedios" que sustentan los enfoques propios de la investigación, resaltando que no es más que la traducción en términos operativos y metodológicos de las ideas, conceptos y representaciones teóricas que se logran sobre el objeto de estudio, donde descansa o se sitúa el problema o fenómeno.

Ciertamente, los paradigmas originan puntos intermedios de carácter operativo y metodológico y los conceptos teóricos propios sobre los cuales se sustenta la investigación, concebidos estructuralmente de forma fraccionada, pero que en su concepción no contradice el principio holístico abordado por Hurtado (2000), el cual lo abarca todo, de principio a fin y donde los puntos intermedios se asumen de forma integrada. Patton (1980, en Hurtado, 2000) lo corrobora cuando define el Paradigma como una perspectiva, un modo de desmenuzar la complejidad de la realidad con un carácter normativo. La Cerda se opone y sostiene que viene a ser la esencia epistemológica que baña toda la investigación para solucionar las contradicciones entre la teoría y la práctica, y efectivamente su razón de ser en la ciencia permite la legitimación del conocimiento científico.

Desde esta mirada, hoy el término Paradigma científico comúnmente se usa para definir una postura, o un modo sistemático de hacer ciencia, opción que se expresa mediante diversos procesos o vías técnico-instrumentales y que responde a una manera de ver el mundo y sus procesos de producción.

Ante esta confluencia epistemológica, los paradigmas Positivista o Empírico (Analista Racionalista), Post Positivista (Cualitativo o Interpretativo) y Socio-crítico (Emancipador) enfrentan a los artistas-investigadores a una gran disyuntiva, cuando llevan a cabo investigaciones para sustentar la creación de sus obras: ¿Cuál se debe asumir? Es esta la interrogante común que surge cuando, en medio de tantas confrontaciones y lagunas teóricas-epistemológicas, los sujetos, atados a una cosmovisión y una intuición especial, desarrollan una creación artística propia, fundamentándola en un estudio riguroso, sistematizado, coherente y aceptable para la comunidad científica. No obstante, uno de los aspectos primordiales de este tipo de investigación radica en la conceptualización y sistematización del proceso creativo y todo lo que implica como categoría esencial de cualquier actividad transformadora, generadora de cambios e innovaciones.

Hay que hacer hincapié en que, desde las Ciencias Humanas, la Teoría Sistémica tiene gran influencia y ha hecho resurgir una nueva imagen del ser humano,

cuyas investigaciones están centradas en la personalidad. De hecho, cada artista y cada una de sus obras reflejan su personalidad. De allí que sean muchas las corrientes psicológicas que confluyen, bajo un denominador común, hacia esa visión holística y humanista del hombre, y a su vez sistémica, como lo plantea Martínez (2012), siendo una de ellas la Psicología de la Cognición, que prioriza el "aprendizaje significativo", propuesto por Ausubel, quien asume que el aprendizaje por descubrimiento no debe presentarse como negación del aprendizaje por exposición (recepción), ya que ambos pueden ser eficaces como estrategia de enseñanza.

Gracias a la capacidad intuitiva del ser humano, la versatilidad y libertad de acción crece en la escala evolutiva en la medida que se refiere a procesos de orden superior; en los seres humanos el más resaltante es el "proceso creador", concepto que se revela y denuncia como contradictorio a la imposición de cualquier norma, guía o metodología; por ello, no se puede señalar un camino seguro y cierto al sujeto-artista-investigador, para buscar un punto de vista que aún desconoce. La modalidad y estilo del proceso creador es además muy peculiar en cada investigador y mucho más si este es artista; en general, depende mucho de su propia personalidad.

Ante una realidad tan vasta y divergente como las Artes, los paradigmas de investigación confluyen, interactúan y se fusionan en uno solo; pero las teorías, conceptos y visión epistemológica sobre los fenómenos que el sujeto-artista aborda en sus investigaciones, deben estar contenidos, validados, argumentados y plasmados en sus creaciones artísticas. En pocas palabras, la obra resultante debe comunicar, proyectar e iluminar al espectador el mensaje o postura del artista.

A este planteamiento se suma también Martínez (2012) quien destaca que en las Ciencias Humanas, "todo nos lleva, de una u otra forma, y nos fuerza a enfrentarnos con realidades muy complejas que constituyen "tonalidades", "sistemas", o "estructuras" dinámicas en los diferentes campos del conocimiento científico y constituye un nuevo paradigma de "sistema", en contraste con el paradigma analítico, mecanicista, lineal-causal de la ciencia clásica, que se deriva de la epistemología del positivismo lógico, del empirismo y de la teoría cognitiva, ya superada en estos tiempos. Añade este autor que la comprensión, en cambio, de toda entidad que sea un sistema o una estructura dinámica requiere del uso de un pensamiento o una lógica dialéctica, pues no le basta la relación cuantitativa-aditiva y ni siquiera es suficiente la lógica deductiva, ya que emerge una nueva realidad que no existía antes y las propiedades emergentes no se pueden deducir de las premisas anteriores.

Por esta razón, Martínez (2012) aconseja entonces el Modelo Sistémico-Estructural, desde la perspectiva de la Gestalt, la cual plantea que "las realidades no están compuestas de agregados de elementos, sino que forman totalidades organizadas con fuerte interacción, y su estudio

y comprensión requiere la captación de esa dinámica interna que las caracteriza”.

Lo expuesto anteriormente muestra que el sujeto-artista-investigador transita en medio de un paradigma cuya complejidad navega en lo cuantitativo-empirista, lo cualitativo-interpretativo y lo socio-crítico, erigiéndose en una perspectiva integrada, en su constante deseo de expresarse desde sus diferentes posturas ideológicas, pero donde lo intuitivo también se enlaza con lo sensitivo y lo estético, para comprender fenómenos que se producen desde estas dimensiones, validando sus resultados.

Es pertinente señalar que la Teoría del Pensamiento Complejo también establece que la realidad se comprende y se explica “simultáneamente desde todas las perspectivas posibles”; y si lo enfocamos a una acción, ésta se debe estudiar de forma compleja y global, y no dividiéndola en pequeñas partes para facilitar su estudio, ya que se limita el campo de acción del conocimiento, lo que crea en el artista-sujeto investigador un gran reto a la hora de producir su creación.

Es así como la realidad, el pensamiento y el conocimiento se vuelven oscuros, inasibles e inexplicables, por lo que es preciso soportarse en la perspectiva de la complejidad para comprender y aprehender el mundo. Así pues, la investigación-creación de un fenómeno artístico puede depender de estas perspectivas: sistémica, holística o compleja (estudio desde el todo o todo múltiple) y reduccionista (estudio solo desde las partes), sin obviar sus relaciones intrínsecas y la visión interpretativa socio-crítica emancipadora.

Con respeto al pensamiento sistémico, Martínez (2012) recalca que:

Criticar una posición o una teoría es entrar en ella, explorarla, articularla y examinar sus consecuencias, es buscar contradicciones internas y tratar de eliminarlas; es señalar una contradicción entre una teoría y ciertos hechos sólidamente probados. Vista de ese modo, la crítica sistémica consiste en una dialéctica, en un proceso en espiral (que se aleja y regresa siempre, pero cada vez en una nueva forma más rica y más esclarecedora, es decir, que va elevándose de nivel), que se vale de todos los recursos intelectuales y explora de manera rigurosa los diferentes puntos de vista, los analiza y evalúa, con el fin de lograr un conocimiento más genuino y seguro.

No hay que obviar que la noción de capacidad del pensamiento complejo fue acuñada por Morín (1999) y se refiere a la capacidad de interconectar distintas dimensiones de lo real. Ante la emergencia de hechos u objetos multidimensionales, interactivos y con componentes aleatorios, el sujeto se ve obligado a desarrollar una estrategia o acción de pensamiento que no sea reductiva ni totalizante, sino reflexiva y dialéctica. Roger

(1999, p. 1), refiriéndose a Morín nos dice que:

Nos ha enseñado a situarnos en un espacio metodológico en donde separar y distinguir nunca es cortar; en donde unir y conjugar nunca es totalizar sino pensar la globalidad al mismo tiempo que la retroactividad y recursividad entre lo global y lo parcial. (...) el método de la complejidad huye tanto del reduccionismo a la parte como del reduccionismo al todo al mismo tiempo que tiene sentido del carácter circulante del conocimiento.

Lipman (1990), quien orientó en esa dirección sus investigaciones acerca del desarrollo del pensamiento complejo en la enseñanza, sostiene que es el más apto para integrar, contextualizar, globalizar; pero al mismo tiempo reconocer lo singular, individual y concreto de un fenómeno, lo que a nuestro modo de ver debe ser valorado y aplicado por los docentes-investigadores de las escuelas de arte de las universidades.

Con relación a la modalidad de investigación-creación, Valladares (2013) expresa que uno de los más graves problemas es que los investigadores (y los docentes) no saben cómo enfrentarla. Además, acota: “tener en cuenta la metodología puede funcionar, pero durante el proceso de investigación ésta difiere de asumirla como si fuera el propio proceso investigativo; lo que presupone no tener en cuenta la reflexión, desvalorizarla, devaluarla, desde la dinámica compleja del pensamiento que se genera en el mismo”.

Por otra parte, Valladares enfatiza que el supuesto autorreferencial que tiene el sujeto que investiga con relación a este proceso y a su “objeto” o “campo de indagación” se torna complejo, ya que en el arte “se cultiva” en su propio proceso de creación y de transformación, en su interacción con los otros, en un ir y venir recursivo.

Así, en este proceso el sujeto-artista parte de sus cosmovisiones y proyecta manifiestamente “nuevas formas de relacionarse con la investigación a partir de sus necesidades, intencionalidad y contextos, por lo que se generan nuevas vías que le permitan legitimar sus saberes y “lenguajes artísticos”; lo que descalifica la idea de “una metodología previamente establecida” la cual se refleja a través de “lenguajes científicos” (Valladares, 2013). Aun así advierte que la investigación en, sobre y para las artes, reconocida desde las ciencias, hoy solo se refleja como un conjunto de micro-campos, casi segregados unos de otros, aunque ciertamente aporten un resultado científico necesario, donde las artes tienen sus particularidades y cualidades propias; pero,

esta fragmentación aleja al investigador de la tendencia integradora, de realizar un análisis complejo para visibilizarlas como unidades diversas dentro de la totalidad que representa la práctica artística inmersa en los procesos de investigación-creación y sus conexiones con la

pesquisa científica. (Valladares, 2013)

Conviene recalcar que cuando se asume como enfoque la investigación-creación, el producto final siempre resultará una obra artística; es por ello que la Triada del Arte (artista-obra-público) se constituye en el eje configurador de esta modalidad, y necesariamente debe asumirse de forma integral, pues de lo contrario no se estaría abordando dicho enfoque.

Carreño (2014) en un interesante trabajo publicado en la Revista Situarte de la FEDA-LUZ, recalca que la investigación-creación fue aprobada por el CONDES como una modalidad de investigación. Pero advierte que desde el principio su definición ha sido problemática, y con el tiempo la discusión se ha hecho más compleja, según Pinson (2009) y Chapman y Sawchuk (2012), por lo que es necesario continuar indagando para concretar su definición plena y, a la luz de la experiencia, despejar dudas o formularnos nuevas interrogantes sobre ella.

Sin embargo, a diferencia de lo planteado por Barriga (2011), hay que considerar que la obra artística no es el objeto de estudio, más bien es la respuesta al fenómeno abordado, la depositaria de todos los conceptos, teorías y visiones propias de su creador, fundamentadas en una relación de reciprocidad epistemológica, que emerge desde la búsqueda consciente e inconsciente, además muy intuitiva, del conocimiento oculto que subyace en los procesos artísticos de cada artista-investigador.

De esta forma, se puede apreciar en ese "ir y venir" recursivo, dónde se ubica el objeto de estudio abordado, cuyo fenómeno artístico demanda multi-métodos, si así lo requiere el sujeto-artista, para lograr la creación de la obra deseada. Visto así, un sujeto-artista que busque la validación de sus aportes y resultados ante la academia y el gremio artístico, debe recurrir a un proceso de investigación sistematizado, para fundamentar su obra, incluso sin descartar teorías previamente establecidas y fundadas desde otros paradigmas o generando nuevos aportes teóricos con relación al fenómeno abordado y su proyección artística en la obra. Por esta razón, para Barriga (2011, p. 319), la investigación artística en el ámbito universitario es:

La experimentación del sujeto creativo (educador artístico-artista-investigador) con diversos elementos de los lenguajes artísticos (musicales, plásticos y visuales, danzarios, literarios, o escénicos, entre otros) por él seleccionados, que resultan en una obra individual única, por parte del sujeto creador, quien a través del discurso o reflexión intentará una aproximación personal al conocimiento (de tipo histórico, social, cultural, político, semiológico, ambiental, ideológico, real o ficticio, entre otros) de un hecho, idea, o experiencia, sobre el objeto creado.

Todo lo expuesto anteriormente es corroborado

por Barboza (2016), quien dictó un taller sobre Investigación-Creación en el Congreso de la Facultad Experimental de Artes 2016 y reconoció que en sus 25 años de trayectoria artística produjo como coreógrafo más de 100 obras dancísticas con la Compañía Danzaluz de la Universidad del Zulia (Maracaibo, Venezuela), pero sin desarrollar sus procesos de sistematización de experiencias para validar sus investigaciones, negándole inconscientemente sus aportes a la comunidad científica-artística.

Lo antes expuesto es aclarado por Daza (2009, p. 90) quien recalca que esta modalidad es un discurso nuevo, donde la Triada del Arte juega un papel importante a la hora de analizar lo que sucede con la investigación-creación, en un intento por comprender los fenómenos artísticos, aunque hoy no sea valorada como método investigativo propio del ámbito de las artes; por ello:

- La comunidad académica y científica debe estar al frente del debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes.
- Consolidar una comunidad académica artística para las artes, tarea ardua y difícil, por el pensamiento generalizado, pues se cree que el artista es individualista, solitario y se le dificulta crear comunidad.
- Tomar prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales y Humanas, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación-creación como un método investigativo propio.

Por ello reafirma que un creador-investigador que proyecta, no puede dejar de hacerlo y para que estos procesos de imaginación y creatividad se den hay que romper con el paradigma dominante e ir en contra de lo que él mismo ha sido, ya que debe tener la capacidad de re-crearse a sí mismo, constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse, saber hacer uso y experimentación de nuevas técnicas, trascenderlas hasta llegar a inaugurar el porvenir. Es decir, el primer reto del creador-investigador es romper con sus propios esquemas para proponer otros nuevos y diferentes, y es esta su principal característica. Al respecto, Daza (2009, p. 90) aclara: sin ellos el arte no habría podido ser y existir durante la historia. Ellos son el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público quien recibe la obra o propuesta artística. Hay que aclarar que estos términos han cambiado dependiendo de la época en la que se desarrollan. Sin embargo es claro que esta triada no puede ser apartada y dependen los unos de los otros para poder ser, no hay obra sin creador, no hay obra sin espectador pero no hay creador sin obra.



Figura 1
Confluencia paradigmática del sujeto-artista-investigador.

El sujeto de la investigación-creación: Entre la obra o el objeto de estudio

En la relación sujeto-objeto, Barriga (2011) dice que en la creación artística, parte de la materia prima viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, pues cada obra producida es inseparable del sujeto creador de la investigación-creación; en pocas palabras, son dos en una, pero madurada y conceptualizada en referencia al objeto de estudio.

También refiere que en este nuevo enfoque de investigación, el artista es objeto de estudio y sujeto-investigador a la vez, arte y parte del fenómeno a investigar, donde no solo la obra de arte y la práctica artística es lo apreciable, sino también la transformación que sufre el sujeto creador y los procesos que se presentan a través de la investigación. Es necesario no confundir la obra artística como producto, con el objeto de estudio de la investigación donde, entre otras cosas, se asientan las experiencias y la cosmovisión del artista. Es decir, el sujeto-artista-investigador, es la obra artística, más no el objeto de estudio donde radica el fenómeno o problema a ser indagado heurísticamente.

Al respecto, Archer (1995) explica que para mirar la naturaleza subjetiva de las actividades artísticas es necesario que el investigador esté claro teóricamente, aún impregnado de su ideología, definida como un sistema general de explicaciones donde su interpretación hace que el mundo sea más perceptible para los que se inscriben en él, así el sujeto puede fundamentar sus investigaciones desde la subjetividad, gracias a su capacidad intuitiva.

El solo hecho de producir una obra de arte no significa que sea un riguroso y sistemático proceso de

investigación, ya que éste debe trabajar sobre una realidad, donde se dan diferentes problemas o fenómenos, mediante un método, para poder ofrecer nuevos aportes o resultados, y unas conclusiones que puedan ser validadas, aceptadas y reutilizadas por otros investigadores, como parte de una comunidad científica, como es el caso de las universidades o centros de investigación.

Para aclarar estos conceptos tan relevantes de la investigación-creación, es necesario ubicarlos, primeramente, en su definición básica. Carvajal (2013) señala que "Toda investigación científica, toda actividad científica y tecnológica se realiza sobre el objeto de investigación. Es decir, sobre un ser existente, sobre un fenómeno objetivo y real de la sociedad, de la naturaleza inanimada o de la naturaleza viva."

A su vez ofrece algunos ejemplos asociados con los artistas en su práctica diaria, pero deja de lado lo referente a las artes, centrándose en lo Óptico (visión, color e imagen), teniendo como objeto la luz y los fenómenos lumínicos; lo Cibernético (transmisión del mensaje y el feedback asociado a objetos), cuyo objeto de estudio es la información, como propiedad de la materia; y finalmente, lo Químico Orgánico, cuyo problema es la síntesis orgánica y tiene como objeto la molécula orgánica.

Como puede observarse, la relación objeto y sujeto en la investigación va implícita, porque el sujeto sólo existe en relación con un objeto, y esto parece indispensable ya que quien se prepara como científico a la hora de desarrollar un estudio de este tipo, debe saber distinguir el concepto del objeto de su investigación.

Para Carvajal (2013) el objeto es "todo sistema del mundo material, de la sociedad, de la naturaleza, de la información o del conocimiento, cuya estructura o proceso, presenta al hombre una necesidad por superar". No obstante, no debe confundirse el objeto con el fenómeno estudiado, ya que el objeto es el sistema en donde el problema o fenómeno existe y se desarrolla, es decir, está contenido en el objeto. Por ejemplo, para un sociólogo los conflictos entre pandillas de una comunidad revelan un problema, mientras que la comunidad es su objeto. ¿Y para el artista? Los problemas o fenómenos de la creación artística constituyen su problema o fenómeno, mientras que el Arte, concebido desde sus distintas disciplinas artísticas (danza, teatro, música, plástica, cine, literatura, etc.), se constituyen en su objeto de estudio.

Por eso es necesario aclarar que, aunque el sujeto y el objeto de estudio se interrelacionan, no se debe confundir la obra artística, producto de la investigación-creación, con el objeto, aunque su huella, su espíritu, esté contenido en ella. En pocas palabras, el artista y su práctica se funden en la obra, y viceversa, pero la obra no es el objeto de estudio, que se in-visibiliza y se plasma en su transición hacia la concreción final de la obra.

Cuando se plantea que la obra es el sujeto-artista se debe a que su concepción o ideación, e incluso su producción, le pertenece, es como la procreación de un

hijo, por lo que su esencia está implícita en toda su creación, reflejando ante el público toda la sistematización teórica asumida para lograr su producción artística.

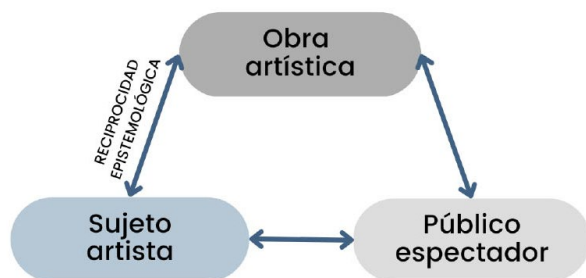


Figura 2

Interrelaciones de reciprocidad epistemológica entre el sujeto-artista y la obra artística.

Empatía discursiva entre la obra y el público espectador

La idea de conceptualizar la relación existente entre el público y el sujeto-artista, es coherente con el movimiento del Arte Conceptual, que nace a fines de 1960 con manifestaciones muy diversas y fronteras poco definidas, pero que nos advierte, según la artista española Marta Gómez Sánchez (<http://masdearte.com>) que “la idea principal que subyace en todas ellas es que la verdadera obra de arte no es el objeto físico en sí producido por el artista, sino que consiste en conceptos e ideas.”

Es así como en el arte conceptual, la idea o concepto resalta sobre la concreción material de la obra, y el mismo proceso de creación (notas, bocetos, maquetas, diálogos) al tener a menudo más importancia que el objeto terminado, puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro aspecto resaltante es que exige una mayor implicación del espectador, no sólo en la forma de percibirlo, sino también en su acción y participación. Dentro de este tipo de arte se notan líneas de trabajo muy diversas, como el *body art* y el *land art*, y sus representantes más famosos son artistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Dennis Oppenheim y Marcel Duchamp entre otros.

Ahora bien, según los planteamientos del arte conceptual, las obras de arte no tienen sólo un modo de existencia objetual y la experiencia estética puede darse más allá de la materia, porque experiencias y obras pueden “personificarse” en varios objetos o porque su recepción puede entenderse más allá de la presencia de los objetos, es decir, cualquier botellero, ilustrativo del gesto duchampiano, que materialmente es la obra, no lo

convierte en un objeto artístico, sino en una propuesta estética, donde lo relevante es el gesto en sí, ya que el sujeto-artista lo despoja de su sentido instrumental. De esta forma, el arte conceptual busca conservar la experiencia estética sin las mediaciones de su elaboración artística, sin el valor plástico de los objetos, pues un paso más allá sería la mera proposición por escrito de contemplar un portabotellas sin mostrarlo.

Por ello, compartir el acto de contemplar resulta una acción elucubrada para alcanzar un fundamento y tratar de proyectar en el público, como lo ratifica Gómez Sánchez, “una experiencia similar a la originaria, con la menor interposición posible de condicionantes que puedan desviar ese dato experiencial a territorios diferentes, como las tradiciones en la representación.”

La perspectiva conceptual parte del emisor quien pide al receptor una respuesta; si la comparte, habrá obra desde la mirada del concepto que la impregna. De lo contrario, solo será una propuesta, material y sin sentido. Pero para Kosuth, las obras de arte conceptual son proposiciones analíticas e intencionadas del artista y su definición del arte. Sol LeWitt, heredando los aportes de Duchamp, es el artista americano quien mejor ha definido este movimiento en una serie de artículos publicados entre 1967 y 1969, donde señala que los concibe “como conectores de polos mentales, transmisores de información que han renunciado al mito de la semejanza, concibiendo su actividad como una investigación semiótica”, lo que enriquece aún más la relación entre el sujeto-artista y la obra creada, en términos de empatía discursiva desde el plano artístico.

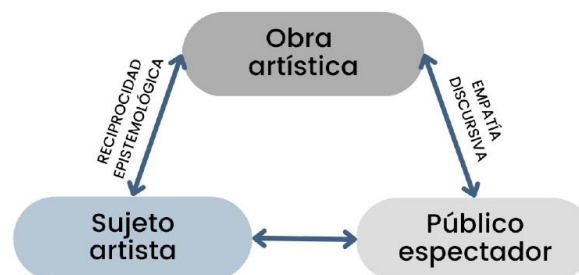


Figura 3

Interrelaciones entre la obra artística y el público.

Retroalimentación entre el sujeto/artista y el público-espectador

La creación artística que se expone refleja siempre el alma del autor, donde subyace lo estético, ideológico, religioso, sentimental, emotivo, cultural, etc. La búsqueda

de reconocimiento del ser humano, tal y como lo explican Padilla, Semova, Requeijo (2011) cuando citan a Maslow (1954), como el fundamento teórico básico que explica la necesidad de los artistas de exponer sus obras ante el público, que se siente o no identificado con su mensaje.

Maslow, describió dos tipos de necesidades de estima. La estima alta se relaciona con la necesidad del respeto hacia uno mismo, e incluye sentimientos como la confianza, competencia, logros, independencia y libertad; mientras que la estima baja se asocia al respeto de las demás personas: necesidad de atención, aprecio, reconocimiento, reputación, estatus, dignidad, fama, gloria e, incluso, dominio.

Las necesidades de reconocimiento, de sentirse apreciado, tener prestigio y destacar en un grupo social, incluyen además la autovaloración y el respeto a sí mismo. Igualmente, las necesidades de auto-superación, conocidas también como de autorrealización, son ideales para aquellas personas que buscan dejar huella, trascender, desarrollar su talento al máximo y su propia obra.

En la relación entre obra y público es donde surge esta necesidad de retroalimentación discursiva entre el artista y el público, que la disfruta e interpreta o simplemente la rechaza, mediante la percepción, lo que lo lleva incluso a nuevas reflexiones y a replantearse futuras investigaciones y creaciones amparadas en esos discursos, tal y como sucede con la percepción aguda del crítico de arte (ya sea en teatro, danza, artes plásticas, artes audiovisuales, literatura, etc.). Esta relación opera cuando en ese primer contacto e interacción (obra y público) se activa de forma natural la sinergia aflorando la motivación, las emociones, los sentimientos y generando nuevas alternativas de creación, gracias al análisis propio y colectivo.

Hay que hacer hincapié en que el autor (sujeto-artista) habla a través de su obra y le debe respeto a la opinión de los demás; pero a su vez, se interesa en plantear sus propios puntos de vista, valorando las opiniones o efectos para la generación de nuevas opciones de creación. Este es el más alto grado de entendimiento y compenetración, pues el nivel de sinergia es altísimo y gratificante, tanto para el artista como para el público que la percibe. No obstante, se mantiene viva la inter-independencia mutua entre la obra y el público que la valora.

Algunos artistas más osados en sus propuestas creativas someten sus obras a la experimentación ante el público, y es éste quien las activa, motivando a los otros a participar, como narró una colega artista-investigadora en una visita hecha a un museo de Caracas, quien se acercó a observar una propuesta artística, en la cual solo veía un espejo, una cómoda silla y unos cepillos para el cabello. Intrigada, se sentó y comenzó a cepillar su larga cabellera, sin saber que estaba siendo filmada para un videoarte, con todo lo que su ritual implicaba. Esta acción logró que los otros espectadores asumieran su misma actitud, dándole sentido y vida a la obra artística del autor.

Otros ejemplos son las obras de Carlos Cruz Diez,

Jesús Soto, Juvenal Ravelo, Víctor Valero, Alejandro Otero, entre otros, quienes han dedicado parte de sus vidas al estudio y creación del arte cinético, tomando como objeto de estudio los fenómenos ópticos, lumínicos, sonoros e, incluso, los espaciales, como *El cubo* de Jesús Soto en la Plaza de Chacao (Caracas), que ante la mirada y la perspectiva del transeúnte en movimiento produce sensaciones y visiones únicas e indescriptibles; o *El penetrable*, ubicado en la entrada principal del Centro de Arte en Maracaibo "Lía Bermúdez" (CAMLB), para ser disfrutado en su interior por los asistentes, quienes en sus entrañas, inmersos en la plenitud de las aguas del lago Coquivacoa, lo disfrutaban, lo sienten y lo viven.

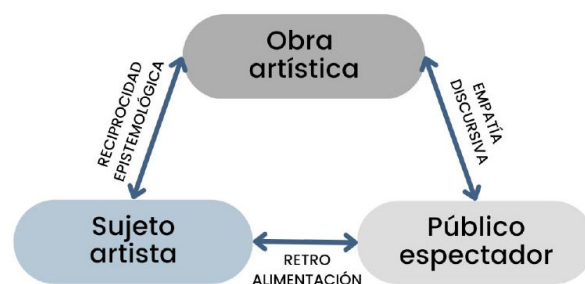


Figura 4
Interrelación de retroalimentación entre el público y el sujeto-artista-investigador.

Sinergia de la investigación-creación basada en la triada del arte

Finalmente emerge de toda esta disertación teórica una propuesta epistemológica enmarcada en las interrelaciones de los tres elementos básicos de la triada del arte (artista-obra-público), fundamentada en la sinergia artística, como soporte configurador del proceso de investigación-creación, entendiendo sinergia como un campo de energía sistémico cuya coherencia discursiva, claridad epistemológica, sintagmática metodológica, compromiso ante la comunidad artística y fuerza integradora, le da sentido a la investigación científica en las artes en sus diversos contextos y objetos de estudio. Con respecto a esta postura, Daza (2009) señala que en los procesos creativos que el arte proporciona al creador, se desarrolla una cierta capacidad de transformación del ser humano, a partir del conocimiento de sí mismo, y en esta medida afirma que la investigación-creación podría proporcionar conocimiento para otros.

Archer (1995), también concuerda con la propuesta de que la investigación inicialmente debe responder a un solo propósito, comprender los fenómenos

o problemas suscitados en cada área artística (literatura, danza, teatro, artes plásticas, cine, música, etc.) y, segundo, debe ser un proceso sistematizado rigurosamente, además de poseer como objetivo final la producción de conocimiento y métodos que puedan ser reutilizados y aplicados por otros investigadores, como parte de la comunidad artística, para proporcionarle la validez necesaria. De esta manera, desde nuestra perspectiva holística, sistémica y compleja, podría entonces el arte declarar y argumentar, que se trabaja desde un enfoque de investigación-creación y ciertamente posee un método validado. De allí la importancia de este constructo teórico-epistemológico, donde la sinergia artística solo se activa o se configura a partir de la confluencia necesaria entre la triada del arte y el enfoque de investigación-creación.

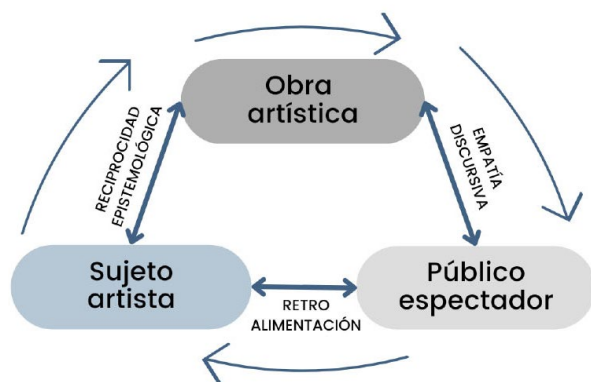


Figura 5

Sinergia de la investigación-creación de la triada del arte.

Conclusiones

En el Arte, la confluencia paradigmática puede conducir al sujeto-artista a asumir un nuevo paradigma y visualizarlo desde la complejidad, donde lo intuitivo, lo subjetivo, lo sensitivo y lo estético, permiten comprender fenómenos que se producen desde estas dimensiones, validando sus resultados.

Con el paradigma complejo, el sujeto-artista-investigador visiona su práctica, su objeto y sus métodos de forma integrada y sistemática, enmarcados en la sinergia de la investigación-creación, sin contradecir el principio holístico propuesto por Hurtado (2000), que abarca todo, de principio a fin, pero donde no se vislumbran tales puntos intermedios.

Los asesores y tutores de tesis de grado no deben coartar ni encajonar en esquemas inflexibles las aspiraciones originales y el potencial creativo de las mentes de los jóvenes estudiantes de arte, sino más bien

deberían estimularlas y promoverlas, facilitándoles nuevos enfoques y orientando sus críticas hacia la importancia de los fenómenos planteados, el significado y la utilidad de las respuestas que se dan, y la capacidad persuasiva de las pruebas y argumentos aducidos; en una palabra, que no se coarte la creatividad, sino que se favorezca y estimule al máximo en el aula, como lo advierte Robinson en su obra *Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación*.

Para el sujeto-artista, sus cuestionamientos y reflexiones sin respuestas en su práctica creativa constituyen su problema o fenómeno, mientras que el arte, concebido desde sus distintas disciplinas artísticas (danza, teatro, música, plástica, cine, literatura, etc.), se constituyen en su objeto de estudio.

El sujeto-artista es la obra y viceversa, pero la obra no es el objeto de estudio, por lo que no se debe confundir la obra artística, producto de la investigación-creación, con el objeto que se estudia y su realidad, aun a sabiendas de que el sujeto y el objeto de estudio se interrelacionan y su huella, su rastro, su espíritu, está contenido en la obra.

Aunque en el arte conceptual lo importante es la aprehensión por parte del público del mensaje del sujeto-artista que subyace en la obra de arte, siempre existirá materialmente una obra o concepto producida, lo que viene a enriquecer aún más esta relación entre el sujeto-artista, la obra creada y el público, dándose una relación de interacción y empatía discursiva desde el plano artístico.

La búsqueda de reconocimiento apunta la relación entre obra y público y la necesidad de la retroalimentación artística entre el sujeto-artista con el colectivo o público (y viceversa), motivándolo a nuevas reflexiones y replanteos futuros, considerando la visión aguda del crítico de arte (ya sea en teatro, danza, artes plásticas, artes audiovisuales, literatura, etc.).

Referencias

- Álvarez, N. (2003). Planificación Analítica. Revista Razón y Palabra. Número 32. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n32/nalvarez.html>
- Angulo López, E. (2012). Metodología cualitativa. Disponible en: http://www.eumed.net/tesis-metodologia_cualitativa.html
- Archer, B. (1995). The Nature of Research, en Co-design. Interdisciplinary Journal of Design.
- Barboza, Hugo (2016). Taller de Investigación-Creación. Congreso de las Artes. Facultad Experimental de Artes. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Barriga, Martha (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y posgrado en educación artística. El artista N° 8. Colombia.
- Briones, Guillermo (2002). Epistemología de las ciencias sociales. Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- Carvajal, Lizardo (2016). El objeto de investigación.

Disponible en: <http://www.lizardo-carvajal.com/el-objeto-de-investigacion/>

Daza, Liliana (2009). Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes. Revista Horizonte Pedagógico. Volumen 11. Nº 1. p. 87-93.

Descartes, René (1959). Discurso del Método. Editorial Losada, S.A. p. 47.

Descartes, René (2010). El discurso del método. Traducción de Javier Gálvez S. Primera Edición. Editorial Javiers.blogspot.com. Disponible en: https://books.google.co.ve/books/about/El_Discurso_del_M%C3%A9todo.html?id=-1YvDgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Gómez Sánchez, Marta (2016). Arte conceptual: por qué hay experiencia estética donde no hay objeto. Disponible en: <http://www.masdearte.com/especiales/arte-conceptual-por-que-hay-experiencia-estetica-donde-hay-objeto/>.

Hurtado, Jacqueline (2000). Metodología de la Investigación Holística. Sypal, Caracas.

Kuhn, Thomas S. (1975). La estructura de las revoluciones científicas. Traducción de Agustín Contín. Octava reimpression. Fondo de Cultura Económica-Argentina. p. 268.

La Cerda, H. (1993). Los elementos de la investigación: Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos. Editorial El Buho LTDA- Bogotá-Colombia. pp. 439.

Lipman, Matthew (1990). Investigación social. Madrid: Ed. de la Torre.

López, Carlos (2001). La jerarquía de necesidades de Maslow. Revista Digital Gestipolis. Disponible en: <http://www.gestipolis.com/jerarquia-necesidades-maslow>.

Martínez M., Miguel (2012). Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación. Editorial Trillas. México.

Maslow, Abraham (1954). Motivation and Personality. Editor Harper y Hermanos. pp. 411.

Morin, Edgar (1999). El paradigma de la complejidad. Barcelona, España, Gedisa Editorial.

Padilla, G.; Semova, D.; Requeijo, P. (2011). Las motivaciones, estructura y usos de los correos electrónicos mediante internet: un estudio multidisciplinar (CIC). Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/36996/35805>

Patton, M. (1980). Métodos cualitativos de evaluación. Ed. Sage. Beverly Hills, Cal. EE.UU.

Robinson, Ken. "Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WP8WSK-6Pj0>

Roger, E. (1999). Una antropología compleja para entrar en el siglo XXI. Claves de comprensión. En: O pensar complexo. Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond.

Sabino, Carlos (1994). El proceso de investigación. Ed. Panapo, Caracas, Venezuela.

Taylor y Bogdan (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Ediciones Paidós.

Valladares G., María G. (2013). La investigación en el proceso de la creación artística: una aproximación desde la danza. Revista Terciocrecente. No 2. Universidad de las Artes. ISA. Cuba.

Conviviendo con el Arte en Orientación a través de la Teoría Biodanza

Coexistence of art studies in student guidance through biodanza theory

Recibido: 20-01-21
Aceptado: 10-03-21

María Dolores Díaz

Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Arte
Maracaibo, Venezuela
marilolo59@gmail.com

Resumen

Esta investigación nace en el Doctorado en Ciencias Humanas de La Universidad del Zulia, teniendo como centro de atención la materia: Orientación I, que se dicta en la Facultad Experimental de Arte (FEDA) en la Escuela de Artes Escénicas (EAE) de la misma universidad. El reto: investigar cómo convivió el alumno con el arte desde la orientación, utilizando la Teoría de Biodanza como recurso. Como objetivo general se plantea teorizar sobre elementos estructurales y dinámicos que permiten convivir con el Arte desde la Biodanza, generando una aproximación teórico-metodológica para abordar los procesos de Orientación. La metodología se sustenta en aportes de las teorías de sistemas y sistemas humanos en procesos de orientación; enmarcada en la investigación cualitativa, fenomenología y metodología etnográfica, permeadas por la hermenéutica. La transformación en la convivencia, síntesis de los resultados, constituyó la base para aplicar en futuros programas, la propuesta de Orientación para la Plenitud creada a partir de los resultados del estudio.

Palabras clave: Orientación, Biodanza, Arte, Convivencia, Corporeidad.

Abstract

This research was developed in the Doctorate of Human Sciences of the Zulia University. The core of attention was on the subject: Orientation One for the acting students of the School of Performing Arts (EAE) of the Experimental Faculty of Art (FEDA). The challenge is to investigate how the student using the Biodanza Theory as a resource, coexisted with art from the point of view of Orientation. Its general objectives were to Theorize on the structural and dynamic elements that allow Living with Art from Biodanza. And generate a theoretical-methodological approach to address the Guidance processes. Systems Theory and Human Systems in Orientation were contributors in its methodology processes; technique was framed in qualitative research, phenomenology and ethnographic methodology, permeated by hermeneutics. The results that synthesize the transformation in coexistence, constituted the basis for generating a Fullness Orientation proposal for future programs.

Keywords: Orientation (Student Guidance), Biodanza, Art, Coexistence and Corporeality.

Introducción

Conviviendo con el arte en orientación, surge de la necesidad de reconsiderar la cátedra de Orientación I en La Universidad del Zulia (LUZ) con sentido existencial y práctico, a fin de generar una metodología para entender procesos humanos en el campo de sistemas humanos.

El primer fruto de este proceso fue el Proyecto de creación del Centro de Orientación de la FEDA en LUZ, en 2006. Por 11 años, su diseño ha servido a las materias de Orientación I, II y III, desde la visión onto-epistemológica que propone la Biodanza, documentando los resultados a través de instrumentos de recolección de datos, entre ellos: informes vivenciales, fotografías y videos, expresiones artísticas y observaciones del acompañamiento al estudiante durante el proceso.

Teorizar sobre elementos estructurales y dinámicos que permitan al estudiante convivir con el arte y generar una aproximación teórico-metodológica que facilite la convivencia, permitió develar la dinámica metodológica vivencial de la biodanza para abordar procesos de orientación, constituyendo una metodología enmarcada en el enfoque fenomenológico, etnográfico, vivencial y teórico de la biodanza.

El artículo comienza con la introducción, seguida de la justificación, los objetivos, el marco teórico y conceptual, el marco onto-epistemológico y metodológico, el análisis de datos y resultados, los hallazgos y la propuesta de aproximación teórico-metodológica "Orientación para la plenitud", la cual contribuyó a reorganizar el proyecto existencial, desde dos importantes procesos: transferencia de lo aprendido para su pertenencia a la "comunidad humana" en la cual la conciencia del semejante fue un requisito fundamental para entender la importancia de la materia para convivir de una nueva manera; y la expansión de la conciencia a partir de la presencia de elementos pertenecientes a la expresión de los 5 potenciales genéticos que define el Sistema Biodanza.

Justificación

En la FEDA/LUZ frecuentemente se reciben estudiantes de "cuerpo ausente" que, a pesar de su juventud y vocación, en palabras de Wilhelm Reich (1980) ya "conviven con sus corazas caracterológicas, con su timidez ante lo nuevo o diferente, con atrofia de sus lenguajes expresivos". Estas limitaciones deben ser trascendidas para despertar su dormida sensibilidad y desarrollar al artista que late en su interior.

El arte reside, se desarrolla y su expresión se produce en el cuerpo. El estudiante, ante la necesidad de procurar los medios para comunicarse debe descubrir, a través de su cuerpo, cómo hacerlo. El mayor potencial para lograrlo podría hallarlo en la cátedra de Orientación; sin embargo, el diseño instruccional de la misma carecía del

enfoque y de los recursos para hacerlo posible. Y por no atender sus necesidades, el alumno rechazaba su carácter dualista que ignoraba su corporeidad, y no le ofrecía estímulos para el desarrollo de sus potencialidades.

La complejidad humana conlleva en su esencia irreversibilidad, no linealidad, aleatoriedad, bifurcaciones, auto organización, posibilidad y extrae de los elementos nueva información, una enorme riqueza de posibilidades para aumentar el conocimiento. (Torres Soler, 2007, p. 8)

Se propuso entonces una orientación que, a través del uso del Sistema Biodanza, permitiera afirmar la identidad del estudiante en su convivencia con el arte, despertando su motivación, teniendo en cuenta la afinidad entre la biodanza y los objetivos de la materia Orientación, aunado a mi experiencia de más de tres décadas con distintos grupos, la importancia del concepto de identidad en el modelo teórico de Biodanza, los recursos que ofrece para su desarrollo y la comprobación a través de la práctica de su alto potencial para contribuir en la convivencia con el arte cuando se la desarrolla teniendo el cuerpo, el movimiento y el grupo como recurso.

Objetivo

Desarrollar una propuesta para convivir con el arte en orientación desde la teoría Biodanza generando una aproximación teórico-metodológica propia para la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia (FEDA/LUZ).

Marco conceptual

Conviviendo con el arte es un constructo propio, el cual se definió como una especial clase de relación entre el estudiante de Orientación, los recursos de la Teoría Biodanza y el desarrollo de su expresión artística, a partir del reencuentro con su corporeidad y el fortalecimiento de su identidad.

En este contexto, se concibió un alumno que por naturaleza es un ser social que necesita aprender a convivir fuera de su círculo íntimo, lo cual requiere desarrollar distintos valores y actitudes en el campo de la Orientación como proceso y como cátedra en LUZ. Al respecto, Jares (2004, p. 114) afirma que "Convivir significa vivir unos con otros, basándonos en unas determinadas relaciones sociales, en unos códigos valorativos forzosamente subjetivos en el marco de un contexto social determinado".

La propuesta se sustenta en aportes de filósofos, científicos y estudiosos del tema; entre ellos, Carl Rogers (1989), al afirmar que la convivencia parte del conocimiento fenomenológico interpersonal, penetrando en el mundo privado, singular y subjetivo del otro, a partir del ejercicio de tres actitudes básicas: congruencia, aceptación

incondicional y empatía.

Virginia Satir (1988), para quien la familia como sistema vivo y abierto es el primer espacio de convivencia donde se produce un aprendizaje vital, plantea que, en su interior, al igual que en el aula de Orientación, se deben generar dos recursos de interacción: la cohesión como vínculo de unión; y la adaptabilidad como capacidad del grupo para afrontar y superar obstáculos.

En su Teoría del Vínculo, Pichón Riviere (1985) define éste como “la manera particular en que un sujeto se conecta o se relaciona con el otro o los otros, creando una estructura que es particular para cada caso y para cada momento”.

Por su parte Martin Buber (1994) plantea que: “La vida íntima nos envuelve en un esencial tener que ver con los demás”, donde “el hombre deviene en un YO a través de un TÚ”.

Rolando Toro (2007) desde la Biodanza plantea que es importante cultivar tres valores de convivencia: el respeto al otro; aprender a ponerse en el lugar del otro y su reconocimiento para hacer posible la comprensión mutua y la cooperación en proyectos y acciones conjuntas que faciliten la coexistencia. Estos tres últimos autores también tienen aportes en la convivencia del ser humano con los lenguajes del arte y en su relación con lo psicosocial.

Desde el campo de lo psicológico Freud, Rogers, Jung, Perls, Erickson, Satir y Moreno, entre otros, buscaron soluciones al bienestar del hombre en la pintura, la escultura, el diseño, la poesía y el teatro.

Edgar Morin (1999, p. 39) desde la complejidad designa un emergente método de conocimiento entendido como un proceso con diferentes dimensiones: biológica, espiritual, cultural, histórica y social, que va más allá de lo cognitivo.

La finalidad de la orientación en FEDA es el desarrollo del estudiante para que, en consonancia con su entorno, responda a los procesos adaptativos que la convivencia con el arte le plantea. Profundizar en ello prepara mejor al orientador para entender la complejidad que puede estar atravesando un estudiante en su vida universitaria. En palabras de Santos (2000, p. 139), “Es urgente por ello referenciar con decisión y rigor la simbiosis cognición-afecto en la tarea educativa”.

La corporeidad es un concepto clave que aparece en el marco de la Fenomenología como noción ampliada del cuerpo, constitutiva de la identidad personal, que plantea la necesidad de una nueva ontología corporal como expresión existencial, un cambio de paradigma que desde la Biodanza y su metodología vivencial facilita la búsqueda de una identidad integrada.

Desde la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty (2000, p. 11) “el cuerpo es el campo primordial donde confluyen y se condicionan todas las experiencias y las situaciones vividas a través del mismo”. En palabras de García (2006, p. 97), “El cuerpo ya no es concebido como algo externo a mí; ahora cuerpo-espíritu devienen la unidad

del Yo soy mi cuerpo”.

Inspirados por Merleau-Ponty (1993, p. 75) se concibió el cuerpo del estudiante de arte como “una condición permanente de la existencia”, y su corporalidad como vehículo de “nuestro-estar-en-el mundo”. Es a través del cuerpo que se tiene conciencia de sí mismo y del mundo. Y fue desde la Biodanza que comparte con el método fenomenológico la concepción del cuerpo como vivencia, que puede comprender la vivencia de su corporeidad y su importancia en la convivencia con el arte.

Cuerpo en movimiento - cuerpo en convivencia constituyen desde Biodanza una visión ligada a la comprensión y expresión de sus dimensiones afectivas. Los dos elementos vitales del ser humano son: el cuerpo (corporeidad) y el movimiento (motricidad). Confundir cuerpo con corporeidad (ser corporal) es entender al ser humano simplemente animal. El ser humano se expresa, se comunica, vive con, por y a través de su corporeidad (Paredes, 2003).

En ese contexto, la creatividad y la expresividad reclaman un espacio propio dentro de la realidad humana, son manifestaciones de las funciones vitales. Existir, por tanto, es auto expresarse y expresarse hacia los demás.

En la sesión de Biodanza, esta expresividad se produce en la vivencia, una especial relación entre el yo, la consigna del ejercicio planteado, el movimiento vivencial que surge, la música que acompaña y la presencia de las otras personas que “biodanzan”.

El movimiento nace y se exterioriza como acción humana, como expresión existencial. La motricidad es la vivencia de la corporeidad que expresa acciones, elemento transformador del ser humano, experiencia física, estética y ética; recurso para humanizar y socializar el movimiento.

La comunicación no verbal que se inicia en el movimiento corporal necesita de unos contextos sociales: un cuerpo, otros cuerpos, espacio corporal o proxémica, esquema corporal y el mundo (García, 2006).

Arte, creatividad y corporeidad

El contacto con la auto creación: “es una conspiración con el acto de vivir” nos dice Rolando Toro y siguiendo a Briggs & Peat (1999, p. 78):

Los creadores saben que una gota de pintura en el lienzo, una nota musical interpretada en un *tempo* diferente al de la pieza original, un paso relegado en la coreografía, una línea olvidada en la escena, e incluso un error en el guion de una película pueden dar lugar a un punto de bifurcación, un momento de verdad que abre nuevos caminos y que puede ser capaz de deflagrar la autoorganización del proceso creativo de una manera inesperada y altamente creativa.

La materia de Orientación en LUZ plantea dentro

de sus fines contribuir al desarrollo del ser humano: la creación, transmisión y aplicación del conocimiento como valor social que genere competencias para la creatividad e innovación, promoviendo y organizando mediante la educación permanente, el desarrollo pleno de las potencialidades humanas y ciudadanas del individuo, para lo cual consideramos importante revisar los aportes de varios autores.

Para Abraham Maslow (1982, p. 81), "la creatividad es un proceso de autorrealización". Desde la Biodanza es un potencial biológico, que debe ser liberada de los bloqueos existentes en el individuo a través del movimiento corporal.

Dos maneras de definir el arte son: Como actividad de la inteligencia por la que se expresa la creatividad. Como acción humana específica, que permite la manifestación de facultades sensoriales, estéticas e intelectuales (Vygotsky, 2006, p. 293).

Definir la obra de arte como revelación del mundo interior del creador, hace referencia a su sentido último: vincular al artista con su obra, por lo que el estilo que aquel le impregne es la expresión de su propia identidad (Rosental y Ludin, 1973, p. 2).

Para Fuenmayor (2007): "Todo arte es corporal, por lo que el estudiante debe aportar su cuerpo al arte". En este contexto es la corporeidad quien puede erigirse en eje transversal prioritario de la FEDA. Para estos fines se ejecutó un programa con enfoque metodológico que priorizó la vivencia y manejó un lenguaje común para todas las artes: el movimiento. Para su diseño y desarrollo no existía teorización específica, careciendo de antecedentes, por lo que se tomaron estudios de campo relacionados, como los de Silvia Buschiazzo (2009), y referencias de pioneros en estudios del movimiento humano como Paul Delsarte y sus Leyes del movimiento e Isadora Duncan, entre otros.

Utilizando los aportes de Rolando Toro sobre corporeidad, desde el programa se puso en práctica la visión compleja del Sistema Biodanza, donde música, movimiento y danza constituyeron recursos para su ejecución. A este se le define como "un sistema de integración humana, de renovación orgánica, de reeducación afectiva y de reaprendizaje de las funciones originarias de vida, que induce vivencias a través de la música, el canto, el movimiento y las situaciones de encuentro en grupo" (Toro, 2007, p. 39).

Este autor concibe al ser humano como "holograma", cósmico y relacional que en su proceso de cambio atiende la corporeidad generando modificaciones de la cualidad e intensidad del encuentro interhumano. Propone como meta restablecer la unidad perdida entre percepción, motricidad, afectividad y funciones viscerales, ofreciendo la posibilidad de vivenciar y orientarse por principios que emergen de la propia vida desde una metodología vivencial-grupal priorizando fenomenológicamente la vivencia.

Desde su método basado en danza, música y situaciones de encuentro en grupo, sus efectos pueden

ser registrados a través de diferentes procedimientos e instrumentos, requiriendo la actividad del facilitador, formación en el estudio profundo del modelo, conocimiento sobre los sistemas vivientes y su forma de interactuar.

Biodanza conjuga corporeidad y movimiento integrado y desde un modelo sistémico del movimiento, se propone ir más allá de los conceptos de psicomotricidad, fisioterapia, kinesiología, educación física y otras ciencias y disciplinas afines, ubicándose en una dimensión compleja e integradora que la considera junto con el cuerpo como aspectos básicos del ser humano como totalidad.

Música y movimientos sumados a la vivencia en una trilogía interdependiente constituyeron un recurso de altísimo valor operacional para facilitar en el estudiante de arte la búsqueda de su corporeidad, por lo que fueron utilizados en las sesiones vivenciales del programa. La propuesta se inspiró en el sentido primordial de la danza, una danza orgánica que responde a los movimientos naturales del ser humano.

Epistemología transdisciplinar en Biodanza

Toro (2007) propuso que la vivencia con todas sus connotaciones cenestésicas constituye un modelo de exploración de los orígenes del conocimiento respondiendo a una epistemología inter o quizás transdisciplinar producida al interior del Sistema Biodanza dado que, como sistema abierto e interdisciplinar, posee un área bien delimitada y una ortodoxia que tiene como referencial el principio biocéntrico, sumado a técnicas y métodos propios que pueden interactuar con otros métodos, como es el caso de la fenomenología. Ella integra un sistema amplio de relaciones interdisciplinarias. El propio nombre Biodanza ya evidencia la transdisciplinariedad de este sistema.

Desde Biodanza la vivencia es la vía de acceso al conocimiento y se le define como: "la expresión originaria de lo que es más íntimo de nosotros mismos, anterior a toda elaboración simbólica o racional (...) Es una manifestación del ser que precede a la consciencia" (Toro, 2007, p. 33).

Es en el ámbito de la vida donde se hace presente la vivencia. No hay vida sin vivencia; no hay vivencia sin vida. Pasar de la vivencia al conocimiento es un hecho con frecuencia inexplicable y para ello la Biodanza inaugura una forma de acceso extremadamente profunda al conocimiento de sí y al mundo a través de la corporeidad (Toro, 2007).

Marco onto-epistemológico y metodológico

Se requirió y adoptó la ontología de sistemas para recoger la dinámica estructural que conformaba la clase de Orientación, un sistema no-lineal donde la convivencia fue considerada como el resultado de todos los elementos

constitutivos de ese espacio, exigiendo un enfoque complejo y transdisciplinario para su abordaje.

El programa se centró en la indagación, redescubrimiento y comprensión de la realidad vivencial desde una perspectiva cualitativa, asumiendo el desafío de construir una metodología particular integrando el enfoque fenomenológico, la etnografía y el enfoque vivencial y técnico de Biodanza. El método fenomenológico fue utilizado en el análisis y tratamiento de los datos, haciendo énfasis en las unidades de sentido y el análisis reflexivo de los mismos.

Desde la hermenéutica inicialmente se buscó una interpretación en torno al sentido de los fenómenos que fueron surgiendo y, en segunda instancia, la comprensión de los mismos para descubrir los significados de cada dato conservando su singularidad en el contexto del que formaba parte (Arráez y otros, 2006). La etnografía fue utilizada en las formas y procedimientos de observación, registro de la convivencia y categorización de los datos (Martínez, 2004).

El grupo estudiado estuvo conformado por estudiantes venezolanos de nuevo ingreso de la FEDA de LUZ, en la Escuela de Artes Escénicas, participando un total de 106 en edades entre 18 y 25 años. Todos ellos formaron parte de 9 secciones de la materia Área Curricular Orientación entre los años 2012 y 2015.

Orientación a través de la vivencia

En el contexto del concepto de vivencia y desde la cátedra de Orientación, artes plásticas, música, danza, teatro y artes audiovisuales son despertados como expresiones vocacionales del alumno, a través de la comunión del cuerpo-mente en conexión con la creatividad, recurso inestimable que promueve la integración afectiva, trabajando el conocimiento en red, desde el modelo de currículo integral, el enfoque de perfiles por competencias y la concepción de la metodología vivencial propuesta por el Sistema Biodanza, promoviendo un aprendizaje vivencial para impactar tres niveles distintos, a saber: cognoscitivo, vivencial y visceral.

Utilizando como estrategia la sesión vivencial a la cual Toro (2008) definió como “un proceso de integración de la identidad en sus aspectos viscerales y comportamentales que requiere como ceremonia, cumplir con ciertas exigencias que le den estructura”, ésta contempló dos momentos diferenciados: La actividad verbal a partir de un tema y el relato de la vivencia anterior; y el momento vivencial desde el movimiento, la música, el grupo, y la vivencia.

Técnicas e instrumentos para recoger la información

Se utilizó la observación participativa a través de

videos y un panel de expertos. Como técnicas específicas se usaron: relatos de vivencia, técnicas del cuerpo como territorio escénico: la propia silueta como mapa, el mapa corporal grupal, de la movilización corporal a la escena: las escenas de la geografía, dinámicas grupales: círculos de cultura: lecturas dirigidas, palabras generadoras, trabajos en pequeños grupos y otros.

La danza metódica

En el tratamiento de la información fueron valoradas las vivencias como componente explicativo de la corporeidad vivida donde la subjetividad, lo cotidiano y el significado existencial que cada uno le dio a las emociones, sensaciones, percepciones y pensamientos que entran en juego, fue lo importante.

Desde la hermenéutica el proceso implicó la observación y registro de información así como la construcción de nuevos significados, definiendo y estableciendo categorías y subcategorías para facilitar la organización de la información. El diseño de la investigación fue exploratorio y no experimental.

Análisis de datos y resultados

La información recogida permitió conocer cómo definieron los propios alumnos su convivencia en y con la cátedra, así como su contexto, actos, actividades, vivencias personales y grupales, los significados que dieron a estas, y su percepción de la metodología utilizada.

Desde las fases del proceso se aplicó un programa diseñado para Orientación I utilizando Biodanza como mediadora. Los datos fueron recogidos a través de los instrumentos mencionados.

Para el análisis se clasificaron datos primarios y secundarios de cuestionarios y videos y su tratamiento a través del “análisis reflexivo” se sometió a tres reducciones: Una, de las características particulares de los participantes, su entorno y con énfasis en sus relaciones sociales, clasificando y codificando datos.

Un segundo análisis profundizó en la reedición de las primeras unidades de sentido para la redefinición y una mejor comprensión de las categorías emergentes del primer examen y, un tercer nivel, para establecer un diálogo entre lo aportado en sus vivencias y la teoría acerca del fenómeno estudiado.

Se usaron códigos explicativos que fueron apareciendo en relación a los temas recurrentes con un mismo significado. El análisis y sistematización del alcance e impacto del programa atendiendo las categorías que fueron emergiendo implicó asignar categorías y clasificar las partes en relación con el todo, describir las categorías significativas, clasificar, conceptualizar y codificar cada categoría descriptiva, asignar subcategorías surgidas de las categorías ya elaboradas e integrar categorías para formular

otras más amplias. Los resultados fueron contrastados con un panel de expertos. Se interpretó y teorizó sobre su significado emergente. La recolección de datos y su análisis se hicieron en tiempos recurrentes.

En cuanto a los criterios de rigor la representatividad de la muestra estuvo centrada en que los participantes hubieran vivenciado el fenómeno estudiado, recogiendo las múltiples voces con sus variaciones. La credibilidad de los métodos se basó en las habilidades, competencias y rigor del investigador. Para la calidad del análisis la profundidad y capacidad conceptual, integridad del analista y su conocimiento para reconocer patrones, fueron determinantes. El aspecto ético fue resguardado a través del consentimiento informado, los sistemas de reciprocidad construidos con los participantes, la dinámica de las relaciones y el compromiso académico del investigador (Arias y Mora, 2011).

Categorización de la información

Con el objeto de reducir la información de la investigación para expresarla y describirla de manera conceptual, de tal forma que obedezca a una estructura

sistemática, inteligible para otras personas y por lo tanto significativas, se eligió como recurso la categorización surgiendo las categorías que se presentan en la figura 1.

Cada categoría se manifestó en varias subcategorías generadas por el análisis de la información recogida a través de los diferentes instrumentos utilizados:

Motivación: *Clima de la clase y Metodología.*

Autoconocimiento: *Conexión consigo mismo; Acompañamiento del proceso propio; Capacidad para vivir.*

Corporeidad: *Liberación de tensiones; Presencia; Movimiento; Manejo del miedo escénico; Liberación de estereotipos; Liberación de la expresión y Expresividad.*

Reeducación afectiva.

Comunicación eutónica y vínculo: *Percepción sensible del otro; Percibir cómo me afecta la presencia del otro; Sincronización; Eufonía; Respuesta en Feedback; Comunicación; Crear vínculos: Consiigo mismo, con el otro y con el entorno.*

Expansión de la consciencia: *El sentido de la vida; Pasar del caos al orden y Trascendencia.*

CATEGORÍAS Y CÓDIGOS	CONCEPTUALIZACIÓN
Motivación. 1M.	Para despertar el deseo de aprender se usaron actividades dinámicas. Se construyó un espacio donde profesor y estudiantes se sintieron cómodos al facilitar la clase con una metodología que favoreció un aprendizaje más activo al interactuar reforzando su motivación intrínseca.
Autoconocimiento. 2CA.	Autopercepción acompañando su evolución, profundizando el conocimiento de sí mismos propiciando mayor autoconfianza, participación activa y actitud positiva a partir de la percepción de su desarrollo desde el inicio hasta final de la cátedra.
Corporeidad. 3C.	Vivencia al referirse al cuerpo lleno de expresión de vida: física, psíquica y espiritual. Capacidad para integrar el pensar, el sentir, el querer y el hacer encontrándose con su propia realidad al percibirse a partir de ese cuerpo.
Reeducación afectiva. 5RE.	Se obtuvo a partir del desarrollo de la capacidad de establecer vínculos afectivos significativos, fomentando la conexión originaria consigo mismo, con el otro y con su entorno.
Expansión de la consciencia.	Aprendizaje a través del cual se integró el nuevo conocimiento con experiencias previas, ajustando su modelo interpretativo a la realidad, lográndose un mayor conocimiento del entorno, con base a los sentidos y un mayor conocimiento de sí mismo.

Figura 1

Categorías emergentes y su enunciado.

Síntesis de los hallazgos más relevantes

Los resultados aportan evidencias de:

1. Logros de clima relacional, afectivo y emocional que abrió puertas a la curiosidad, el interés y las ganas de aprender a partir de procesos interactivos.

2. Presencia de un proceso de meta-cognición que fortaleció la transformación en los niveles de integración.

3. Presencia de estudiantes como "sujetos con existencia propia", en conexión con su identidad.

4. Liberación de tensiones a partir de la movilización corporal, que generó la disolución de bloqueos físicos, energéticos y emocionales.

5. Presencia de criterios de fuerza, determinación y sensación inequívoca de estar involucrado plenamente en una vivencia aquí y ahora.

6. Respecto al movimiento se fue generando una expresión de profunda armonía e interioridad.

7. Liberación de la expresión en tres dimensiones: Manejo del miedo escénico, liberación de estereotipos y rescate de la expresividad.

8. Reeducación afectiva manifestada en relatos de los participantes mostrando conexión profunda y real a partir de vivenciar la red emocional de las relaciones emergentes.

9. Transferencia de lo aprendido: expresando aprendizaje de cosas nuevas, entendiendo la importancia de la materia para convivir de una nueva manera.

10. Con la interacción fue surgiendo un "espacio del vivir" que les transformó a veces en "artesanos", otras veces en "artistas", creadores del "cuerpo de su propia obra", abriendo puertas a la búsqueda de respuestas a sus preguntas existenciales.

11. El proceso favoreció la dinámica de configuración de una clase cambiante en las diferentes relaciones generadas por cada sesión, que dieron lugar a un encuentro distinto consigo, con el otro y con el entorno.

12. La sesión vivencial permitió el acceso y la presencia de otros lenguajes, al contacto visual, táctil, sonoro de la música y la consigna del facilitador, en la corporeidad de cada uno.

13. La metodología grupal estimuló la dinámica de configuración de un mundo cambiante.

14. Fue posible priorizar la puesta en escena del cuerpo viviente, despertando el don de la expresión en creaciones, que más allá de artísticas, se fueron transformando en existenciales.

15. La metodología utilizada fue valorada por su cualidad para estimular vivencias integradoras. Los cambios fueron ocurriendo de modo sostenible y con progresividad, sedimentando un sentido de aceptación por la materia.

16. Convivir fue una condición básica para conectarse con su humanidad a partir de evocar la afinidad profunda hacia los compañeros, dando paso a sentimientos de aceptación, de valoración, creando vínculos y favoreciendo la comunicación entre ellos.

17. El poder del grupo se hizo evidente en la percepción que hicieron los alumnos de la intensidad de su campo de interacciones.

18. El proceso produjo la expansión de la consciencia y la presencia de elementos pertenecientes a la expresión de los 5 potenciales genéticos que define la biodanza: Vitalidad (ganas, alegría, energía), creatividad (libertad), afectividad (vínculos), sexualidad (placer, gozo, disfrute), y trascendencia (conexión con la vida) con referenciales bien delimitados en las afirmaciones de los estudiantes.

19. La percepción del cambio fue un hallazgo valioso que se manifestó transversalmente en la data.

20. En la reflexión permanente afloraron tres grandes aspectos: Encuentro con: La materia, consigo, con compañeros y el grupo. La sinergia entre los tres produjo el hallazgo más significativo de la investigación: transformación en la convivencia, a partir de la expresión de su potencial genético.

21. El abordaje de cada categoría y subcategoría permitió conocer y caracterizar la convivencia del estudiante de Orientación I con el arte mediante la metodología del Sistema Biodanza.

22. A partir de los resultados fue posible generar la propuesta teórico-metodológica de Orientación para la Plenitud que operativamente consiste en la creación de un espacio educativo centrado en la corporeidad (Primer paso), que plantea al orientador ser facilitador de procesos grupales (Segundo paso), abordando el contenido en red (Tercer paso), con una metodología cenestésico-vivencial (Cuarto paso), utilizando como recurso la sesión de Biodanza (Quinto paso), propiciando vivencias (Sexto paso), con música, movimiento y vivencia para activar el proceso de aprendizaje vivencial del "cuerpo en movimiento" con objetivos inherentes a la expresión del potencial genético (Séptimo paso) accediendo a la identidad (Octavo paso).

Con un aprendizaje por autodescubrimiento (Noveno paso), con autoacompañamiento y acompañamiento del facilitador para percibir el cambio durante el proceso (Décimo paso) producto de la reeducación afectiva y la integración en tres niveles necesarios: pensar, sentir y hacer.

Desde el fortalecimiento de la identidad (Décimo paso) es posible reconocer las motivaciones para asumir su propia vida mediante una identidad que se expresa artística y existencialmente dando cuerpo a su obra (Onceavo y doceavo paso).

Orientación para la Plenitud contribuye a reorganizar el proyecto existencial, desde dos importantes procesos: transferencia de lo que se aprende para su pertenencia a la "comunidad humana" en la cual la conciencia del semejante sea un requisito fundamental y la expansión de la conciencia.

Referencias

- Arias Valencia, María Mercedes; Giraldo Mora, Clara Victoria (2011). **El rigor científico en la investigación cualitativa**. Investigación y Educación en Enfermería, vol. 29, núm. 3, octubre-diciembre, 2011, pp. 500-514. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Briggs, Jhon and PEAT, David (1999). **Seven life lessons of chaos**. N.Y. Harpers Colling Publishers.
- Buber, Martin (1994). **Yo y Tú**. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Buschiazzi, Silvia. (2006). El arte y la construcción de identidad individual y colectiva. XXVII Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología Argentina. Disponible en: <http://www.espacio528.com.ar/ponencia-2htm>. Consultado el 13 de abril del 2015.
- Fuenmayor, Víctor (2007). **El cuerpo de la obra**. LUZ. Ediciones del Vice-Rectorado Académico.
- García, Carlos (2006). Biodanza. **El arte de danzar la vida**. La vivencia como terapia. Buenos Aires. Argentina.
- Informantes (2007-2015). **Informes vivenciales y cuestionarios de Biodanza**. Alumnos de Orientación I, FEDA-LUZ.
- Jares, Xesús R. (2004). **La educación para la convivencia como proceso de alfabetización en conflictos**. Colección Escuela de Paz, 1. Bilbao, Bakaez.
- Martínez, Miguel (1991). **La Investigación Cualitativa Etnográfica**. Caracas: Texto S.R.L.
- Maslow, A. H. (1982). **La amplitud potencial de la naturaleza humana**. México, D. F. Trillas.
- Merleau-Ponty, M. (1993). **Phenomenology of perception**. Editorial Planeta Mexicana. México. D.F.
- Merleau-Ponty, M. (2002). **El mundo de la percepción**. Buenos Aires: FCE.
- Morin, Edgar (1999). **Los 7 saberes necesarios para la educación del futuro**. Paidós. París.
- Paredes Ortiz, Jesús (2003). **Desde la corporeidad a la cultura**. Revista Digital- Buenos Aires - Año 9 - No 62 - Julio de 2003.
- Pichon-Riviere, Enrique (1985). **Teoría del vínculo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Reich, Wilhem (1980). **La función del orgasmo**. Paidós. Barcelona.
- Rogers, Carl (1989). **El proceso de convertirse en persona**. Paidós. Barcelona.
- Rosental, M. y Ludin, P. (1973). **Diccionario filosófico**. Ediciones Universo. Argentina.
- Santos, Miguel (2000). El Pensamiento Complejo y La Pedagogía. Estudios Pedagógicos, núm. 26, 2000, Chile.
- Torres, S., Luis, C. (2007). **La complejidad humana**. Universidad Nacional de Colombia. Disponible en <https://docplayer.es/22287117-La-complejidad-humana-luis-carlos-torres-soler-1.html>.
- Toro, A., Rolando, M. (2008). **Biodanza**. Chile: Cuarto Propio.
- Vigotsky, L. (2006). **Psicología del Arte**. Paidós. Ibérica SA. Barcelona.

Arte popular: Representación plástica de la fiesta de San Benito

Folk art: representation of the liturgical celebration of San Benito

Recibido: 14-12-20
Aceptado: 15-02-21

Danilo Patiño Aular

Universidad del Zulia
Facultad Experimental de Arte
Maracaibo, Venezuela
danijopa@hotmail.com

Resumen

Este artículo representa para la ciencia y las artes un acercamiento de lo religioso y cultural de la expresión plástica de la fiesta de San Benito de Cabimas. De allí que se planteó como objetivo analizar el arte popular como una aproximación a lo religioso-cultural de la representación plástica de la fiesta de San Benito de Cabimas. Metodológicamente se asumió una ruta cualitativa apoyada en el método hermenéutico, considerando seis (06) piezas de arte como unidades de análisis. Se empleó como técnica de recolección la observación directa, mientras las unidades de análisis fueron los documentos e imágenes de las obras seleccionadas. Se concluye que el arte popular de Cabimas es un modo auténtico y genuino de ver, interpretar y expresar la realidad vivida o imaginada, que crea y recrea un género en movimiento, a espaldas de las modas artísticas, caprichos del mercado y a ciertos ambientes de promoción y difusión artística.

Palabras clave: Arte popular de Cabimas, artistas populares, fiesta de San Benito de Cabimas.

Abstract

This article represents for science and the arts an approximation of the religious and cultural aspects of the plastic expression of the San Benito of Cabimas festival. Hence, the objective was to: Analyze popular art as an approach to the religious - cultural of the plastic representation of the festival of San Benito of Cabimas. Methodologically, it assumed a qualitative route supported by the hermeneutical method, considering six (06) pieces of art as units of analysis. Collection techniques were used, such as: direct observation, while the analysis techniques were: documents and images of works. It is concluded that the popular art of Cabimas is an authentic and genuine way of seeing, interpreting and expressing the lived or imagined reality, which creates and recreates a genre in movement, behind the back of artistic fashions, market whims and certain promotional environments and artistic diffusion.

Keywords: Popular art of Cabimas, popular artists, festival of San Benito of Cabimas.

Introducción

El desarrollo del arte popular venezolano ha tenido un recorrido continuo en nuestra historia. El descubrimiento y la colonización dieron origen a expresiones artesanales por parte de nativos en las comunidades prehispánicas que allí se establecieron. La marcada influencia de nuestra cultura indígena se manifestó en la creación de obras, cuyas técnicas y procesos se pueden evidenciar en la cestería, el tejido, la cerámica, la escultura y la pintura. Originalmente se catalogaba a todo producto artístico que no se realizara en la ciudad como producto de tradición prehispánica. En efecto, esta descripción trata la producción artística indígena de forma sucinta o general como artesanía indígena (Ruiz, 2007, p. 94). Se podría decir entonces que nuestros indígenas llegaron a alcanzar un elevado nivel de desarrollo artístico, dejando evidencia de una naturalidad exquisita en sus obras, aparecidas a lo largo de nuestra historia del arte.

De esta manera, se puede inferir que las primeras manifestaciones artísticas se originaron de las manos de los nativos cristianizados, que con sensibilidad e ingenuidad plasmaron sus primeras experiencias en la pintura, la cual se orientaba en lo artesanal a temáticas religiosas, de carácter anónimo. En este sentido, la iglesia tomó un papel preponderante en la formación religiosa y/o creencias pluriculturales que delinearon o formaron a partir del sentir de los venezolanos.

Otro aspecto importante, asociado con el componente popular, se encuentra en las expresiones pictóricas nacientes en la década de los cuarenta, concretamente en el año 1947, cuando aparecen en el panorama las nuevas generaciones de artistas del país temas asociados al folklore. El pintor Feliciano Carvallo, considerado uno de los mayores exponentes de este arte, introduce un nuevo género pictórico que refleja escenas de la vida rural, esencia y tradición, expresadas con un estilo ingenuo.

Es notable destacar que este arte surge a la par de la aparición de las primeras vanguardias, nacidas de los movimientos europeos que se presentaron tardíamente en las dos primeras décadas del siglo XX. Los museos, galerías, tiendas de arte, salones y bienales intervinieron directamente en la revalorización en la obra plástica de esos nuevos artistas, dando todo su apoyo para que el arte popular se estableciera, trascendiera y valorizara.

El arte popular se nutre de cultos, ritos y distintas manifestaciones religiosas, como el culto a San Benito, que inicia en las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo, la inmigración petrolera de la primera mitad del siglo XX va a acentuar y a generalizar su culto con la llegada de personas provenientes del Sur del Lago de Maracaibo. En tal sentido, este culto dio entrada a diferentes alternativas místicas de los inmigrantes, donde la coexistencia de lo sagrado y lo pagano han penetrado e incorporado los distintos sectores de la vida social de esta región.

Asimismo Calderón (2005, p. 80) dice que el culto a San Benito en Cabimas ha aportado ciertas inquietudes religiosas de propios y foráneos:

nunca perteneció con carácter de exclusividad a los descendientes de raza africana, como es de suponerse, ni a ninguna otra. Esta situación ha permitido que en la procesión, sistemáticamente, se hayan incorporado una serie de elementos que buscan darle otros significados a la misma y que están estrechamente relacionados con la situación o contexto social que se desarrolla y se ha desarrollado en Cabimas.

Otro aspecto importante que presenta este estudio es que nos permite conocer la fusión entre una fiesta popular, con una manifestación pictórica. Al observar la realidad venezolana se puede constatar que las creencias y prácticas religiosas populares son numerosas y están siempre en el entorno cotidiano de cada uno de los habitantes del país. Es así como la Fiesta de San Benito (manifestación religiosa de Cabimas) es tomada por los artistas populares como temática en sus trabajos artísticos, teniendo como resultado una mezcla de experiencias comunes de la vida que forman una mixtura a modo de realidad extraordinaria que afecta religiones y creencias populares.

Este contexto alcanza lo vivido y muestra nuevos procesos de construcción de identidades y testimonios en sus artistas y su ciudad, asociados a expresiones festivas-colectivas, con motivo de celebraciones como las fiestas patronales, peregrinaciones, el culto o adoración a santos o imágenes de la litúrgica católica, así como a festejos cotidianos. Estas características se expresan en el rico potencial creador del imaginario del pueblo. En nuestro caso, en la fiesta de San Benito de Cabimas se asume y manifiesta la representación de los problemas de esta ciudad y un modo de enfrentarlos a través del arte. En tal sentido, la religión participa en la creación de las tramas que estructuran la pertenencia al grupo social participando de esta forma en los discursos que las sociedades diseñan y negocian en torno a su identidad (Fernández Juárez, 2000, p. 282).

Estos aspectos permitieron formular el objetivo de esta investigación que es analizar el arte popular como una aproximación a lo religioso-cultural de la representación plástica de la fiesta de San Benito de Cabimas, atendiendo a las interpretaciones teóricas que los artistas plásticos ofrecen a través de documentos y piezas de arte. Se asume que el componente popular regularmente está relacionado con el tema religioso y cultural en obras de arte; sin embargo, la relevancia recae en la interpretación, sentimiento y connotación técnico-conceptual que los artistas revelan en dichas expresiones artísticas. Es preciso mencionar que esta investigación no se ha realizado con el fin de determinar un concepto, sino a manera de aproximación a lo religioso-cultural de la representación plástica de la fiesta de San

Benito de Cabimas.

Abordaje epistémico del objeto de estudio: El arte popular en Venezuela

El arte popular irrumpe en nuestro país debido a una serie de sucesos, cambios y artistas que desde la colonia y hasta la actualidad se han proyectado. Estos cambios fueron sustentando una nueva perspectiva que para el año 1947 con la puesta en escena del pintor Feliciano Carvallo da paso a lo que se comienza a llamar "arte popular". Noguera (1987, p. 546) destaca el hecho de que a este género se le conozca con diferentes apelativos como: arte primitivo, ingenuo o naif, para distinguirlo del arte de los del común. Lo ingenuo es una visión elemental, maravillada, candorosa, producto de la abstracción espiritual y de la fantasía del artista.

En la actualidad el arte popular venezolano se ha ido reivindicando, ya que en años pasados se le conoció como un arte lleno de caracteres que a menudo eran insuficientes y muy polémicos, por lo cual le costó conquistar el lugar que hoy día tiene. Al respecto, López de La Roche (1991, p. 314) confirma que en los últimos años en Venezuela en el arte popular se ha producido una considerable revalorización, mediante salones, bienales, galerías y tiendas de arte que han contribuido, sin duda alguna, a su divulgación y significativa aceptación.

Estas razones llevaron a divulgar y aceptar este género en los diferentes espacios de la plástica nacional. Aunque al principio, su fuerza y coyuntura no fue de fácil injerencia, su intervención fue gradual. En la actualidad no es muy común ver el llamado de artistas populares a participar en estos espacios. Solo la Bienal Salvador Valero de Arte Popular del estado Trujillo, mantiene viva, en estos tiempos, la llama de años anteriores.

Los artistas populares generalmente son personas que provienen del campo, de pueblos y por consiguiente muestran en sus trabajos ese carácter sencillo, la individualidad, lo espiritual, lo elemental, más que lo general y superficial. Tópicos como la evocación de vivencias, la narración de anécdotas y representación visual de formas claras de las creencias religiosas o mágicas de su entorno engalanan la obra plástica popular venezolana. En algunos casos los artistas populares llegan a aislarse totalmente quedando incomunicados, siendo su entorno de trabajo el universo para ellos.

Artistas populares del Zulia

Críticos de arte y artistas coinciden en que la magia del arte popular en el Zulia corresponde con la intensidad de su luz en esta región, con el colorido explosivo de las vestimentas de su gente y su arquitectura, con estilos muy diferentes entre sí, pero relacionados por temas como

el religioso e histórico. A finales de los años 60 aparece el arte popular en el Zulia, conjuntamente con las primeras vanguardias artísticas en el país.

En esta región se pueden mencionar artistas populares como Natividad Figueroa (Punta de Piedras, estado Nueva Esparta, 1908-1989), Malú Fuenmayor (Pueblo Nuevo, estado Falcón, 1902-1990), Nelson Padrón (Los Puertos de Altagracia, estado Zulia, 1936); quienes se destacan por su trabajo artístico, lo que permite ubicarlos dentro de los nombres más resaltantes de este género en el Estado y el país. Según Perán Erminy (1999, p. 7), en ellos parece existir una sensibilidad especial o una vocación hacia lo popular que no solo se advierte en los pintores, sino también en escritores y gente del teatro y la danza.

El arte popular de Cabimas

La ciudad de Cabimas está situada en la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, estado Zulia y es la capital del Municipio con el mismo nombre. Es la segunda ciudad más importante del estado Zulia y se encuentra entre las veinte primeras de Venezuela. Es conocida desde 1922 debido al inicio de la explotación comercial del petróleo que trajo consigo la llegada de hombres y mujeres de otras regiones del país, para convertir a esta tierra en una entidad social de cualidades totalmente distintas, ricas y variadas en manifestaciones artísticas, de fe, tradiciones y costumbres. Gracias a esta mezcla, nació un mestizaje que ha dado su aporte a la formación del carácter del cabimense actual. Por lo que, desde el mismo momento de su constitución, ha estado íntimamente ligada con el desenvolvimiento artístico.

Su crecimiento fue rápido y descontrolado en tamaño y habitantes. En 1917 la empresa VOC (*The Venezuelan Oil Concession Limited*) se estableció en la zona para la explotación del pozo Santa Bárbara (R2), que fue el primero en conseguir petróleo. Esta actividad petrolera transformó el pueblo de pescadores en un emporio petrolero. Sin embargo, fue el pozo Los Barrosos 2 (R4) en la zona de la Rosa (la "R"), perforado en 1922 el que captó la atención mundial, originándose una auténtica refundación de Cabimas en 1931, al crearse los llamados campos petroleros para las concesiones de extracción de petróleo cedidas a empresas estadounidenses y holandesas por el dictador Juan Vicente Gómez.

Estas circunstancias establecieron el nuevo comienzo de la ciudad como centro petrolero poblado, quedando condicionado a la extracción del petróleo. La llegada de personas de estados como Falcón, Trujillo, Lara, Nueva Esparta, entre otros, constituyen el desarrollo y la transformación de la ciudad de Cabimas, el cual va a generar una masa poblacional sobreabundante, formándose así su identidad.

Asimismo, con estos nuevos ciudadanos llegó también el interés y la inquietud por producir arte. Es así como nace en Cabimas la pasión por las diferentes expresiones

artísticas que identifican algunos rasgos, valores, herencias, tradiciones y cultura. Estas particularidades van a dar origen a las formas de expresión plásticas de la contemporaneidad de una ciudad en pleno auge, en donde distintas posturas, tanto propias como ajenas, comienzan a forjar un lenguaje plástico que pronto será reconocido como arte popular.

El arte popular de Cabimas surge de la interpretación natural de las diversas formas de expresión plástica. Su marcada diferencia estilística o técnica se observa no solo en los temas, sino también en la forma en que se manifiestan sus artistas. Podría decirse que se valoran dos tipos de artistas: por un lado, el que aborda directamente la composición, de manera espontánea y pone en juego rasgos y expresiones, de forma que el tema o anécdota de su obra se mezcla con la ejecución; y por otro, el que orientado hacia la indagación y el mensaje, a menudo suele darle al tema de sus obras una solución simbólica o narrativa.

La temática de la fiesta de San Benito en el arte popular de Cabimas

El proceso del mestizaje cultural venezolano ha formado nuevas creencias religioso-culturales, en la música, en las artes plásticas y en las manifestaciones folklóricas. En nuestros pueblos de América no existe una manifestación pura, por cuanto la suma de varias culturas ha dado como resultado el sincretismo existente. En este sentido, de la cultura africana se recibió la fuerza, el ritmo erótico y salvaje de sus ritos; del indígena, la astucia, su apego a la tierra y la confianza en la naturaleza; mientras que del europeo se impuso la religión, el idioma, algunas costumbres elitescas, patrones urbanísticos, entre otros. Pretender conocer nuestra cultura sin aceptar los aportes que dieron los diferentes grupos étnicos es conocerla parcialmente.

En Venezuela, los primeros indicios hacia el culto a San Benito se presentan en las plantaciones y haciendas del Sur del Lago de Maracaibo, justamente a los alrededores de la población de Bobures, como forma de evangelización de los esclavos africanos que trabajaban en dichos lugares por parte de los sacerdotes franciscanos en los años 1600. Este culto se propagó por toda la Cuenca del Lago de Maracaibo y los Andes, y de manera particular en los pueblos de la Costa Oriental del Lago.

Para Martínez (1999, p. 20) desde el periodo colonizador hubo una fuerte devoción hacia San Benito en el sur del Lago de Maracaibo, cuando los esclavos traídos desde África y en vista de la imposición de los santos de los blancos, fusionaron su devoción a las divinidades africanas con las de San Benito de Palermo. Esta devoción la asumieron personas que tenían antepasados africanos y eran mulatos, lo cual era un fuerte estímulo para venerar a un santo que, como los habitantes de esta zona, compartía con ellos la discriminación de un origen esclavo.

Según Calderón (2005, p. 75) el culto a San

Benito se inicia con la misma fundación de Cabimas a orillas del lago. Sin embargo, la inmigración petrolera de la primera mitad del siglo XX, va a acentuar y a propagar su culto con la llegada de personas provenientes del Sur del Lago de Maracaibo. Es así como el pueblo se apodera del Santo Negro, considerándolo parte fundamental de su idiosincrasia, mezclándose así arte y tradición, fundamentándose, generalmente, en la memoria del pueblo y en la transmisión oral.

Por consiguiente, lo más importante en Cabimas es el petróleo y la fe en San Benito. Los dos están además relacionados por la historia del pozo "Los Barroso 2" (R4), pues se piensa que la presencia de este santo en el arte popular de Cabimas comienza desde el mismo momento en que ocurrió "El reventón". Cuentan que los techos de las casas aledañas al pozo eran de palma y estaban rebosados de petróleo. Se temía que una chispa creara algún incendio y una tragedia perturbara los esfuerzos de los trabajadores petroleros. Se realizaron varias hazañas, como colocar un cabezal para controlar el chorro del pozo que era aproximadamente de 30 centímetros de diámetro y una altura que podía verse desde Maracaibo. Pero no fue sino con la intervención del Santo Negro que cesó el flujo de petróleo (Medina y de Camargo, 1995, p. 164-166).

Al respecto, González (1994, p. 14) afirma que: "El chorro cesó por la supuesta intercesión de San Benito, muy venerado entre la población cabimense que le pidió a su santo que los ayudara".

Pero, ¿cómo abordan los artistas populares la temática de la fiesta de San Benito de Cabimas en sus obras? Una manera muy particular es la relación de lo religioso y lo cultural que se expresa a través de la representación de ideas y convicciones que hacen que los artistas populares plasmen su carácter espiritual, intrínseco y que no es discutible de ninguna forma.

El arte y las tradiciones populares en muchos de los casos, que cada vez es mayor, se relacionan con la adoración de un sin fin de imágenes religiosas. Esta situación no es ajena al imaginario de los artistas populares de Cabimas quienes han perpetuado esta temática, en especial la fiesta de San Benito. Asimismo, la imaginería religiosa crea un fuerte lazo particular con la imagen del santo y el artista se convierte en devoto.

Metodología

El estudio trata de un análisis crítico del corpus artístico que evidencia aspectos culturales de la pintura popular de la ciudad de Cabimas que utiliza como temática la fiesta de San Benito, a través de la obra de Rafael Vargas, Margarita Soto, Blanco Aparicio, Rafael Chirinos, Francisca Bravo y Darío Suárez. Por tanto, se circunscribe en el enfoque metodológico cualitativo, apoyado con el método hermenéutico en atención a la categorización expresada por Martínez (2015).

El diseño de la investigación es de tipo no

experimental transeccional con un carácter analítico-descriptivo (Hurtado y Toro, 2005), pues no se busca intervenir las categorías centrales del estudio, ni tampoco establecer dependencias entre ellas; en todo caso se intenta establecer el valor semántico, humanístico e interpretativo del arte popular de la ciudad de Cabimas, como modo auténtico y genuino de ver, interpretar y expresar la realidad vivida o imaginada que crea y recrea. El análisis se realizó describiendo e interpretando el valor simbólico de los documentos o fuentes sin manipularlos.

La importancia de la elección del corpus forma parte de la experticia y conocimiento del área del investigador que se inicia con las reflexiones o criterios propositivos del autor (Hurtado y Toro, 2005). Se empleó como instrumento para la recolección el fichaje, en donde se registraron aspectos técnico-formales de los artistas y su obra (autor, año, nombre de la obra, técnica, dimensiones y ubicación), acompañado de una breve descripción de cada pieza. Por lo tanto, la técnica de recolección de datos empleada fue la observación directa.

En cuanto a las técnicas de análisis empleadas, se utilizó la documental asumiendo un diseño bibliográfico fundamental. El corpus artístico de estudio estuvo conformado por cinco obras plásticas, cinco pinturas y una composición bidimensional con muñecas de trapo, que fueron consideradas como unidades de registro (Reguera, 2008). Es necesario mencionar que en este tipo de investigación artística es importante el valor simbólico contenido y la riqueza hermenéutica del corpus seleccionado.

Análisis crítico del corpus artístico de la investigación

El arte popular es una manifestación cultural y artística del pueblo, teniendo gran relevancia en la formación de las tradiciones y elementos artísticos de la población. La plástica popular de Cabimas como manifestación de la cultura popular de Venezuela es el resultado de una mezcla de experiencias comunes de la vida y la cultura del pueblo, que forman una mixtura en la que se entrecruzan paisajes, iconografías religiosas, elementos del folklore zuliano y recursos naturales. Identificar y establecer su trascendencia como movimiento artístico en Cabimas es reivindicar sus distintos estilos, su carácter y origen social, su proceso de creación, su distribución y su consumo.

Cuando nos referimos al conjunto de expresiones producto del quehacer de la masa de población, en oposición al producto del quehacer de las elites de una sociedad determinada (la cultura elitesca) en Venezuela, estamos hablando de cultura popular. Al respecto Urdaneta (2004, p. 9), señala que esta es consecuencia de las diversas formas de organización social, donde:

se sintetizan los ideales que posee la sociedad, siendo la expresión de sus más altos valores, en

síntesis, el sentido mismo de la vida e igualmente por estar muy ligada esta cultura popular al concepto de identidad, se habla mucho de la puesta en valor de estos valores culturales, de las tradiciones y el pasado histórico cultural, es decir de todo lo que conforma el bagaje socio cultural venezolano, producto de la complejidad étnica propia de la fusión de las diversas culturas que en el devenir histórico han conformado nuestra nación.

Partiendo de este hecho, es necesario estudiar los diferentes aportes que dieron origen a la diversidad cultural existente en Venezuela para poder entenderla y conocerla. En este sentido, la cultura popular es producto de la mezcla de hechos, creencias y costumbres aportados por cada uno de los grupos étnicos. En particular, Cabimas ha creado y recreado un conjunto de formas materiales, espirituales y sociales que la identifican como grupo social: su forma de hablar, su economía social y doméstica, sus vestimentas, creencias, ritos y costumbres, lo cual conforma una realidad extraordinaria, connotando aspectos significativos de credos y creencias populares.

Todo esto se expresa a través de la dimensión social que tiene el arte popular de Cabimas, el cual disfruta de una significación relevante, ya que en ella se expresa el conjunto de ideas y comportamientos propios de la sociedad, producto del proceso de interpretación y comprensión de una realidad que está determinada por las condiciones objetivas, sociales y económicas que influyen en el modo de vida de los artistas populares de la ciudad. Así mismo, no solo puede satisfacer nuestra tradición estética, sino también enriquecer y reformular el concepto tradicional de lo estético.

Es así como el arte popular de Cabimas llega a relacionarse con la ideología, a través de las ideas estéticas, políticas, morales y con las realidades de su pueblo. Por su misma naturaleza es ideológico, realista e imaginativo, ya que su desarrollo es fuerte, razón por la cual no solo refleja la realidad sino que también la evalúa y expresa una determinada actitud de respeto a ella.

Por otro lado, el mercado artístico popular fue capaz de suministrar bienes para un vasto número de compradores. Esta cuestión es discutible para algunos críticos, quienes consideran que el arte popular es de mala calidad. Sin embargo, el arte popular de Cabimas no ha sido reconocido de esta manera por los expertos, ya que a través de este, los artistas transmitían no solo emociones sino también mensajes, haciendo reflexionar sobre nuestra existencia, los problemas sociales o la vida cotidiana. En general, los artistas populares de Cabimas son de origen humilde, a quienes se les ha hecho difícil vivir cómodamente siendo creadores. Pero también había artistas populares muy cotizados, cuyos trabajos respondían a los deseos de los expertos, quienes estaban dispuestos a pagar cualquier precio.

La mayoría de los artistas populares en Cabimas se inclinan hacia la pintura, donde el color y las formas suelen tener un valor simbólico. Muchos utilizan pintura a base de aceite, otros prefieren oleos comerciales, también preparan sus aglutinantes o combinan ambos. En la actualidad, los artistas más jóvenes utilizan materiales más actuales como la placa, el acrílico y hasta pinturas al frío.

El arte popular a pesar de ser realizado en casi todo el territorio nacional, en sus diversas manifestaciones, ha sido pocas veces investigado. Este estudio hace referencia al conjunto de patrones culturales y manifestaciones artísticas creadas y consumidas por la ciudad de Cabimas y su arte popular, identificando a sus creadores y quienes abordan la temática iconográfica de San Benito en sus obras.

Con la llegada de personajes ligados a la cultura y la plástica nacional a Cabimas, se revelaron e impulsaron nombres de artistas populares que pasaban desapercibidos. Aprovechando el incremento de este estilo pictórico, ellos los dan a conocer, dejando un legado artístico a través de obras donde se muestran las vivencias reales o imaginarias de una región hostigada por el sol.

Una de estas personalidades fue Flor Romero (1934-1999), reconocida con el apelativo de El Ángel de la Guarda del Arte Popular, quien nació en Quisiro, estado Zulia. Luego Flor vivió en España, específicamente la ciudad de Salamanca donde contrajo matrimonio con el médico, poeta y escritor Carlos Contramaestre. Formó parte de grupos literarios y movimientos plásticos, tales como: El Grupo Sardió y El Techo de Ballena en Caracas. Creó en 1982 el Museo de Arte Popular Rafael Vargas de Cabimas.

En Cabimas la mencionada artista luchó por la reivindicación a nivel regional y nacional del arte popular del Zulia y específicamente de su ciudad natal. Permanecía en una constante búsqueda de personajes, valores, costumbres y tradiciones populares de esta región para rescatarlas y darlas a conocer a las nuevas generaciones. Impulsó el poder creador de artistas como Rafael Chirinos, Emilia Navarro, Pedro Oporto, Rafael Vargas, Edicta García, entre otros.

Por otro lado, para el año de 1968, el también reconocido artista y docente Oscar González Bogen, marca la calidad artística de Emerio Darío Lunar (Cabimas, estado Zulia 1940-1990), y lo da a conocer en el XII Salón D'Empaire de 1969 en Maracaibo, donde obtiene el Premio Dr. José Ortín Rodríguez, que otorgaba la Universidad del Zulia. Lunar realiza sus primeras pinturas copiando postales, cromos y fotografías. No preparaba sus lienzos y pintaba sobre la tela cruda, utilizaba el esmalte industrial y pigmentos preparados por él mismo. Lunar pintó toda su obra en Cabimas, sin haber salido nunca de su casa.

El mencionado artista, conocido como el más particular de Cabimas, ha sido difícil de clasificar para los críticos, por ser autodidacta, popular o ingenuo, surrealista, entre otros calificativos. Al respecto, Calzadilla (1980, p. 5), lo acredita como muy apegado a su ciudad natal, un artista evidentemente arraigado en la tradición popular a la que

se remonta desde sus comienzos. Participó en muchas exposiciones y salones de arte a nivel nacional, siendo merecedor de una mención honorífica en el XXVIII Salón Arturo Michelena, en 1970.

Asimismo, para el año de 1968 Contramaestre presenta a Rafael Vargas (Borjón, estado Falcón 1915-1978) pintor y tallista, el cual manifestó su poder de creación al producir indiscutibles trabajos prodigiosos del color. A partir de 1967 se dedicó a la talla, teniendo como tema recurrente los pájaros en madera policromada con colores brillantes. Posteriormente estos pájaros fueron evolucionando hacia aves fantásticas, de plumajes exuberantes (fig. 1).

Con esta temática Vargas aportó un antecedente insuperable para la imaginería en madera de la Costa Oriental del Lago. Sirvió de inspiración a muchos artistas que lo siguieron en el trabajo de la talla, realizando los gallos más hermosos de plumajes llameantes que sólo tienen comparación con la vitalidad mágica y fuerza avasallante de los gallos de Mario Abreu.

En su trabajo pictórico utilizó como soporte la madera y los lienzos. Los paisajes y las escenas costumbristas reflejan una pintura plana donde introduce progresivamente otros animales, además de los pájaros, hasta llegar a la figura humana (fig. 1). Se caracteriza por la manifestación de escenas sin perspectiva, por ejemplo en una escena de novios en una boda, los hacía de mayor dimensión que al cura, a la iglesia y al cortejo, Eva y Adán, Cristo, José Gregorio Hernández y San Benito. El material utilizado para pintar sus trabajos fue el esmalte industrial. Esto testifica que Rafael Vargas vinculó su arte con sus experiencias campesinas, "quien recobra de su propia torpeza los signos de un estado de gracia" (Calzadilla, 1980, p. 5).

En 1969 Vargas ganó el Premio *First Nacional City Bank*, en el Salón D'Empaire. Sus piezas se encuentran en las colecciones de instituciones como el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo y el Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. El 28 de marzo de 1982 se fundó el Museo de Arte Popular y Tradiciones Rafael Vargas, en honor a tan importante precursor del movimiento artístico popular de la zona.

Otro artista que contribuyó a engalanar al arte popular de Cabimas fue Ramiro Borjas (Cabimas, estado Zulia, 1909-1980), pintor y escultor, al cual se le conoció como el pionero, de raíces muy autóctonas, ya que partía de las fuentes de las primeras familias que vinieron de la costa occidental del lago de Maracaibo en 1802, para poblar a Cabimas (Revista del Centro Histórico de Cabimas. Copaiba, 2005, p. 9). Fue una persona muy creativa. Se atrevió a tallar con cincel en piedra artificial de cemento sin poseer ningún conocimiento de tallado, por lo que se le considera como un autodidacta en las artes plásticas.



Figura 1

Rafael Vargas. S/T. S/F. Esmalte industrial sobre madera. 100cmx80cm. Ubicación: Dirección de Cultura de la Alcaldía de Cabimas.

Fuente: Patiño (2011).

Antillano y Brett (1977, p. 238) expresan que Borjas no es un pintor ingenuo, no se puede ubicar en la modalidad *naif*, tampoco fue un artista común. Desde muy niño sintió inclinación por la pintura; fabricó sus propios pinceles con plumas de pájaros y pelos de cabras, con los cuales plasmaba en los lienzos escenas de la Cabimas de su niñez. Al respecto, Soto (2000, p. 53) señala que:

Sus primeros cuadros recogieron los paisajes de su pueblo natal, inducido por reproducirlos pictóricamente usando borras de pinturas que sobraban de algunos pintores de brocha gorda. Y así a través del tiempo y el logro autodidacta, fue haciendo posible cualidades pictóricas.

De Ramiro Borjas se conocen los murales de la antigua Iglesia de la Virgen del Rosario de Cabimas, realizados aproximadamente en 1940, aunque desaparecidos por la reconstrucción de la nueva Catedral en 1965. Las dos esculturas religiosas que posee el frontis de la actual Catedral de Cabimas pertenecen a él. Son talladas con cincel en piedra artificial de cemento. Todas sus obras fueron hechas de manera autodidacta, ya que no poseía ningún conocimiento de esculpido.

Por otro lado, encontramos a Pedro Oporto (Barcelona, estado Anzoátegui, 1902-1984), radicado en Cabimas desde 1926. Para el año de 1947 realizó su primera

exposición de pintura. Fue un creador culto y espontáneo; sus trabajos son sencillamente sorprendentes. Vivió su pintura como una aventura, pero con perfeccionamiento, combinando técnicas. Como tributo a este artista, en 1978 se creó en las antiguas instalaciones del Hospital de Cabimas, la Escuela de Artes Plásticas de Cabimas, que lleva su nombre. En sus pinturas redonda lo alegórico, lo narrativo, con un fin didáctico en su temática. Sus pinturas reflejaban una serenidad incuestionable, con un alto conocimiento de su temática.

Al respecto, Antillano y Brett (1977, p. 244) señalan que algo característico en la temática de la pintura de Oporto es el juicio, el cual va hacia las fronteras morales, a la norma, al temor y al deseo. Otra particularidad de sus obras, según Noguera (1987, p. 547), es que tenía una visión fabuladora la lectura de una realidad empapada del sobresalto de lo imposible. Pintaba lo que quería, ángeles y amantes en la plaza, muchachas en flor ardientes, diosas o retratos familiares, cosa que poco le importaba.

Margarita Soto (Cabimas, estado Zulia, 1917-1994) fue otra importante artista popular de Cabimas, conocida como la partera de la ciudad, por su vocación de servicio. Atendió aproximadamente unos 5000 partos. Fundó la Casa Maternal Infantil de Cabimas en 1940. Su obra artística comenzó a partir de la década de 1970, incitada por Flor Romero y Manuel Arratia.

Una característica importante de sus pinturas es la representación de la mujer, además de la realidad de su pueblo y las manifestaciones folklóricas. Utilizó como tema recurrente la Boda, la procesión de San Benito, los paisajes, las fiestas y Bolívar. En todas incluye flores y rostros alegres, reflejando la belleza que representaba para ella la situación representada.

Sus personajes casi siempre parecen niños. Su obra plástica estuvo caracterizada por la utilización del color vivo, con mucha luz y con una factura impecable. Son obras donde el dinamismo siempre está presente. Hay que destacar que la pintora solo utiliza colores planos y puros. Este carácter lo plasmó siempre en sus obras ingenuas, las costumbres y tradiciones de la ciudad que tanto significó para ella (Revista del Centro Histórico de Cabimas. Copaiba, 2005, p. 7).

En la obra titulada *San Benito en San Francisco* (fig. 2), Margarita Soto plasmó una cercanía entre lo religioso con lo popular. Al respecto, Talavera (2001), sobre el fenómeno religioso popular, señala que es una realidad compleja y multiforme que expresa un hecho socio-histórico identificable, que se observa en la pintura *San Benito en San Francisco*. El suceso es consumado. La fiesta del Santo es representación de la religión popular. No como un cuerpo doctrinal, del dominio exclusivo del cuerpo eclesiástico, sino más bien una realidad social objetiva que supone que se coloque la religión popular como un campo religioso susceptible de levantarse como un sistema más o menos libre y completo.



Figura 2

Margarita Soto. *San Benito en San Francisco*. Óleo s/t. 1992. 50cmx70cm.

Fuente: Museo Itinerante de San Benito.

Lo religioso popular presenta una dimensión propiamente sagrada, emanada del cristianismo y lo profano surge de las prácticas corrientes de la vida social. Estas se mezclan en una suerte de simbiosis perfecta mediante una escena alegre y muy pintoresca, donde se describe la salida del Santo Negro de la iglesia. Se produce un sistema adecuado y flexible que corresponde con las fuerzas de lo sagrado y la omnipresencia de lo profano en las estructuras del pensamiento y las creencias populares (Talavera, 2001). Se trata de un trabajo pictórico donde se puede apreciar que la imagen del santo es agrandada, llegando a ser más imponente que los otros personajes. Otro aspecto importante en esta obra son los elementos y personajes, que están todos agrupados, sin proporcionalidad.

Margarita Soto es considerada una mujer adelantada a su tiempo, un ser humano lleno de muchas potencialidades. Junto a otros artistas de su querida Cabimas, difundió la idea de hacer una historia del arte popular en su ciudad con proyección nacional e internacional. Su obra, como la de todo artista, pasó por diferentes momentos, aunque se mantuvo en esa narrativa palpable que siempre le dio un sentido cotidiano. Su obra se encuentra presente en la colección del Museo de Arte

Popular Salvador Valero, del estado Trujillo. En 1998, como ofrenda en honor a su memoria y labor como artista popular, se crea la Casa Museo Margarita Soto, iniciativa tomada por su hija Elsie de Arratia y su esposo Manuel Arratia.

Asimismo se destaca la figura del pintor Blanco Aparicio (Maracaibo, estado Zulia, 1926-2002), quien se radicó en Cabimas y nunca dejó el pueblo hasta el momento de su muerte. Fue conocido como el retratista de Cabimas y realizó su obra por pura intuición, por inclinación natural, siendo autodidacta de la pintura. Representó en sus obras las vivencias y recuerdos sobre la ciudad. Participó en varias exposiciones. Su primera individual fue en el Museo de Arte Popular Rafael Vargas de Cabimas en 1984. Obtuvo varias premiaciones en importantes salones y bienales.

Para Aparicio, ser y pintar eran acciones únicas, lo cual le ayudó, ya que pareciera que plasmara su memoria fotográfica al momento de pintar aludiendo una atmósfera encantadora. Esto se puede apreciar en sus trabajos, donde describía escenas o sitios de su ciudad, pintados de manera muy particular. En ellos se observaba la visión de su mundo, de su localidad y de sí mismo, razón por la cual en sus obras se muestran las costumbres, la naturaleza, el hombre y la ciudad, que él no quería que se olvidaran. Para Aparicio

no existieron barreras entre él y los códigos bajo los cuales vivió.

Con respecto a lo de ser considerado como un pintor de memoria fotográfica, en entrevista a Rincón (Patiño, 2011), este comentó que:

Cuando vos no consigáis una foto de Cabimas, buscate una obra de Blanco Aparicio. Ahí te recordáis de nombres, de esquinas, sectores, porque es como que él presentía dentro de aquella ingenuidad que Cabimas se iba a convertir en otra cosa, y que esa Cabimas que él amaba ya no iba a existir.

En la pintura *San Benito en el Barroso*, Aparicio realiza una composición sublime donde inmortaliza este acontecimiento (fig. 3). Es una versión donde lo anecdótico y el recuerdo muestran un ambiente envolvente, donde la armonía del color seduce al espectador. Con esta obra, Blanco Aparicio imprime una especial sensibilidad interior y espiritual que despierta el interés del espectador y lo mueve a captar los sentimientos del artista. Lo radiante y luminoso es representado por un cielo azul celeste que abarca casi todo el espacio del cuadro. La imagen del chorro de petróleo se destaca contrastando con los ocre del suelo y los diferentes colores que se encuentran en los personajes.



Figura 3

Blanco Aparicio. *San Benito en el Barroso*. Óleo sobre tela. 1982. 60cmx100cm.

Fuente: Dirección de Cultura de la Alcaldía de Cabimas.

Otro pintor que hay que mencionar es Rafael Chirinos (Churuguara, estado Falcón, 1923-2012), residiendo en Cabimas desde muy niño. A los 26 años de edad sintió la necesidad de expresar su arte. Es conocido como el pintor obrero de Cabimas. Chirinos preparaba sus pigmentos. El tinte de sus colores es muy opaco, sin brillo.

En la preparación de sus obras mezclaba sus pigmentos con los colores comerciales, lo que facilitaba su trabajo. Esto lo hizo hasta el lecho de su muerte.

Su obra es muy atrevida. El tema predominante en su pintura fue la protesta enmarcada dentro de un ambiente industrial, donde se aprecia el paisaje petrolero.

Frecuentemente usó como tema la fiesta de San Benito o al personaje únicamente articulando lo religioso con lo cultural. Se puede apreciar que su dibujo es pequeño para el formato que utiliza. Hay una desproporción entre el espacio y el soporte, es de exagerada dimensión. Se le puede considerar como muralista.

En la obra *San Benito* (fig. 4), Chirinos utiliza colores cálidos, rojo y amarillo para resaltar la figura central, el santo. Los colores son casi planos, ya que escasamente hace diferencia de planos. El fondo está representado por un paisaje donde las cabrias petroleras, el casco de seguridad (elementos asociados a la industria petrolera), los chimbangueles y el Santo Negro (elementos asociados a lo religioso) se fusionan para simbolizar lo místico con la calidez de la zona a través de la desolación. Los elementos utilizados en esta pintura fueron manejados por Chirinos por muchos años. Los colores son extremadamente vibrantes y llenan de alegría y espíritu al espectador.



Figura 4

Rafael Chirinos. *San Benito*. 45x35 cm. óleo sobre tela. 2008.

Fuente: Museo Itinerante de San Benito.

Otra artista popular que es preciso tomar en cuenta es María Francisca Bravo González (Sierra de San Luis, estado Falcón, 1942), conocida como la muñequera de Cabimas, quien desarrolla su obra mediante la realización de muñecas de trapo: una manifestación muy arraigada

entre las artistas populares de la ciudad, vinculada desde tiempos remotos con las creencias populares y la fe. Al igual que la pintura, la cerámica, el tejido y otras actividades manuales, hacer muñecas de trapo requiere creatividad y participación en todo el proceso de elaboración.

María Francisca aprendió el oficio de su abuelo artesano, quien hacía tallas de madera de santos y los vestía con hermosas telas. Ella les quitaba los vestidos para colocárselos a las muñecas de trapo que realizaba. Al cumplir 17 años se dedica de lleno a la confección de muñecas, y para el año 1970 inicia su participación con en esta importante práctica.

En sus muñecas predomina el alargamiento de las cabezas. De modo general, su trabajo es minucioso. Utiliza gran variedad de telas con diseños y colores vivos. Un tema recurrente en su trabajo es la boda. En la obra *San Benito, grupo Ajé en trapo* (fig. 5), la artista mezcla ambos temas. Es una composición bidimensional, una especie de mural tridimensional con muñecas de trapo. Se observa una disposición equilibrada, donde la imagen central del Santo Negro es más grande que los demás personajes, como una manera de engrandecerlo. La falta de proporción en la obra se representa entre las partes y el todo, o entre los personajes relacionados entre sí, en cuanto a tamaño y unión. Los ubica casi siempre en un fondo a cuadros de colores muy vistosos, que le dan un aura de singular belleza al trabajo en sí. Los personajes tienen una fisonomía muy particular, sus cabezas son alargadas y el cabello es representado por cintas de trapos representando una gran melena.

Asimismo, la tridimensionalidad de los personajes es muy bien aprovechada, ya que son complejos y únicos, como con una vida completamente desarrollada. María Francisca busca con esto que sus personajes sean auténticos, lo que hace que el espectador se identifique con la obra y, en consecuencia, le importe lo que ocurre en ella.

También es importante mencionar a Darío Suárez Reyes, pintor apasionado de su ciudad natal, quien es considerado como un pintor mágico, ya que en sus cuadros detalla escenas, sitios y personajes. En general, se preocupa más del sitio o situación que plasma, que de su forma. Lo característico de su obra radica en la representación de los elementos narrativos fuera de su campo visual.

En la obra *San Benito, en la Plaza de Bolívar* (fig. 6), Suárez reafirma una vez más ese valor estético que plasma en sus pinturas, en un trabajo que nos invita a entrar a un mundo de vivencias con una visual fantástica. La perspectiva lineal y su punto de fuga es transformada libremente para envolvernos en una atmósfera orgánica y profunda que pareciera que se estuviese viendo desde arriba, como si volara.

El color es el principal elemento de las composiciones de Suárez. En sus pinturas constituye una manera particular de ver, de experimentar, de recordar y de transmitir la realidad, a través de un raudal de imágenes cotidianas o que cumplen determinadas funciones de

carácter social, representando los valores más altos de la cultura de su pueblo, que dan belleza, color y alegría.



Figura 5

Francisca Bravo. (S/F). *San Benito, grupo Ajé en trapo*. Composición de muñecas de trapo. 40x50 cm.
Fuente: Museo Itinerante de San Benito.

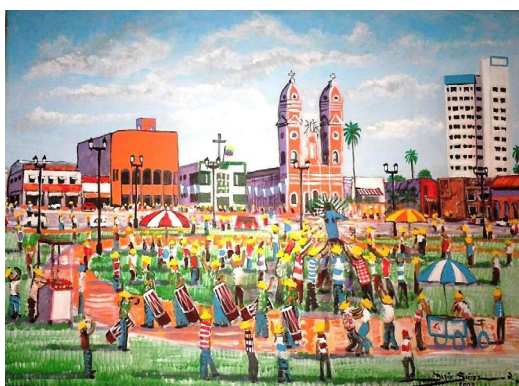


Figura 6

Darío Suárez Reyes. *San Benito, en la Plaza de Bolívar*. Óleo sobre tela. 2009. 50cmx100cm. Ubicación: Dirección de Cultura de la Alcaldía de Cabimas.
Fuente: Sotero Pino (2011).

A modo de conclusión

El arte popular se concreta mediante la representación de los aspectos religiosos y culturales presentes en las comunidades y localidades de la sociedad. Muestra simbologías y elementos autóctonos que ilustran la idiosincrasia de los pueblos, tal es el caso de las fiestas de San Benito que se celebran en varios estados de Venezuela, y muy particularmente en Cabimas. Su devoción agrupa devotos y creyentes, quienes animados por el folklore recorren, bailan y entonan cánticos alegres. Todas estas expresiones de los personajes, el ambiente, los escenarios son elementos importantes planteados por los artistas plásticos en sus obras. En su representación popular se evidencia connotaciones particulares desde la mirada de quienes la plasman, atribuyéndoles una relación personal y atmósferas elocuentes, cónsonas con melodías en las pinteladas.

Finalmente, estas obras permiten el reconocimiento a los artistas populares de Cabimas, quienes en sus obras representan de manera simbólica todos los tópicos de su ser, sin nada superficial.

Referencias

- Antillano, S. y Figueroa B. (1977). *Artistas del Zulia*. Edilago. Maracaibo.
- Calderón, L. (2005). Aproximación de los procesos de identidad. La procesión de San Benito en Cabimas. *Boletín Antropológico*. Centro de Investigaciones Etnológicas Museo Arqueológico. Volumen 1. Enero-Abril. Año 23. No. 63. Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela.
- Calzadilla, J. (1980). *Natividad Figueroa*. Instituto Zuliano de la Cultura "Andrés Eloy Blanco". Edilago. Maracaibo.
- Cordido, I. (1999). *Un paseo por la estética. Reflexiones para un curso introductorio*. Editorial Sinamaica, Maracaibo.
- Fernández Juárez, G. (2000). *Creencias populares y prácticas religiosas en España y América*. Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha. España.
- González, E. (1994). Después del Pionero. 1914-1994. 80 años de Historia Petrolera. Zumaque 1. *Revista Apuntes de ayer y de hoy*. Maraven. Impresora Cromotip.
- Hurtado, I. y Toro, J. (2005). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Valencia-Venezuela: Episteme Consultores Asociados C. A.
- López de la Roche, C. (1991). Acercamiento al arte popular, la artesanía y otros conceptos. *Revista SIC*. Centro Gumilla. Agosto. No.54 Caracas.
- Martínez, J. (1999). San Benito de Palermo. *PDVSA al Día. Revista de publicación periódica*. Diciembre. Año 2. No. 42.
- Medina, C. y de Camargo, M. (1995). *Aproximaciones a la Historia de Cabimas. Colección la Memoria Ilustrada*. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Ediciones Astro Data S.A. Maracaibo, Venezuela.
- Noguera, N. (1987). Raíces y vigencia. Arte Popular en Venezuela. *Revista SIC*. Centro Gumilla. Diciembre. No. 50. Caracas.
- Ochoa, H. (1994). *Memoria Geográfica de la Costa Oriental del Lago de Maracaibo*. Ediciones Centro Histórico de Cabimas. Maracaibo.
- Patiño, D. (2011). *Entrevista a Regulo Rincón*. Director del Museo Itinerante de San Benito (Inédita). Maracaibo.
- Prieto, J. (2000). *Cultura y Petroplástica Costa Oriental*. Imprenta Internacional, C.A. Maracaibo.
- Reguera, A. (2008). *Metodología de la investigación lingüística*. Edit. Brujas. Argentina.
- Revista del Centro Histórico de Cabimas. Copaiba. (2005). *Margarita Soto. Un vacío imborrable*. Año 11, No. 30. Cabimas, Edo. Zulia
- Revista del Centro Histórico de Cabimas. Copaiba. (2005). *Ramiro Borjas, pintor y escultor*. Año 11, No. 30. Cabimas, Edo. Zulia.
- Ruiz, R. (2007). Una aproximación crítica a la historia del arte "popular" en Venezuela. *Revista Arbitrada Kalidoscopio*. ISSN: 1690-6054. Volumen 5. Número 9. Enero-Junio. Universidad de Los Andes. Mérida.
- Talavera, María E. (2001). La religiosidad popular en Venezuela. *Revista Presencia Ecuménica*. No. 58. Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Urdaneta S., Carmen (2004). "Arte Popular Venezolano" *Anuario N° 27*. Universidad de Oriente. Núcleo de Nueva Esparta.
- Varios Autores (1996). *Catálogo del III Salón Lagoven de Artes Visuales 1996*. Impresión: Litografía Mansal, C.A. Maracaibo.
- Varios Autores (1988). *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas 1988*. Selección Arte Popular. CONAC. Fundarte. Museo de Arte Popular de Petare. Impresión Gráficas Armitano C.A. Caracas.
- Varios Autores (1999). *Catálogo del Salón Bigott de Arte Popular*. Centro de Arte de Maracaibo. Editorial Arte. Maracaibo.

El artilugio, una propuesta para analizar el vínculo Humano-Marionético

El artilugio, a proposal for analyzing the human-puppeteer bond

Recibido: 11-12-20
Aceptado: 08-02-21

Sofía Arévalo Reyes
Universidad de Chile-Leipzig
Santiago, Chile
sofia.arevalo@usach.cl

Resumen

El siguiente escrito tiene como objetivo principal profundizar en el teatro animado, específicamente en la relación colaborativa que se produce entre el cuerpo humano del intérprete, animador o titiritero y la marioneta o títere. Para ello, se recurrió a una metodología de carácter teórico-práctica, cuyos fundamentos son diferentes estudios sobre la animación, los cuales permitieron realizar un recorrido conceptual sobre el títere, el titiritero y las técnicas de animación que emplean. Posteriormente, de manera práctica y basada en una experiencia personal de construcción e interpretación marionética, se analizará una propuesta animada sobre el coleccionismo: *El artilugio*, la cual trabaja con la técnica del marote, en donde se articulan y confunden el cuerpo humano y el marionético. Este estudio pretende ser un aporte a la reflexión sobre los vínculos entre diversas materialidades, permitiendo confirmar la potencialidad del teatro animado para generar múltiples interacciones.

Palabras clave: Títeres, titiriteros, vínculo humano-marionético, coleccionismo, *El artilugio*.

Abstract

The following paper has as its main objective to deepen in animated theater, specifically in the collaborative relationship that occurs between the human body of the performer, animator or puppeteer and the puppet. For this purpose, we resorted to a theoretical-practical methodology, whose foundations are different studies on animation, which allowed us to make a conceptual tour on the puppet, the puppeteer and the animation techniques they use. Subsequently, in a practical way and based on a personal experience of construction and puppetry interpretation, an animated proposal on collecting will be analyzed: *El artilugio*, which works with the marote technique, where the human body and puppetry are articulated and confused. This study aims to be a contribution to the reflection on the links between different materialities, allowing to confirm the potential of animated theater to generate multiple interactions.

Keywords: Puppets, puppeteers, human-puppeteer bond, collecting, *El artilugio*.

Introducción

La necesidad de convivir con criaturas inertes y animarlas de diferentes maneras es una actividad que nos ha acompañado desde pequeños. Así, los títeres han facilitado la proyección de nosotros en el mundo y han actuado como un medio entre nuestra interioridad y aquello que nos rodea. De este modo, no siempre ha importado el material ni la sofisticación del títere, ya que los elementos más rudimentarios pueden ser transformados por la mente humana en las más ingeniosas criaturas.

Considerando esta necesidad humana de animar objetos, a continuación, se abordará el vínculo que se puede producir entre el intérprete o animador de una propuesta teatral y el cuerpo de la marioneta. Para esto se considerará una técnica en particular, "el marote", en la cual cuerpo humano y marionético se funden y confunden en un solo cuerpo con dos cabezas. Así, a partir de un ejercicio teatral sobre el coleccionismo, *El artilugio*, estrenado en 2019 en Santiago de Chile, se pretende analizar desde un punto de vista teórico y experiencial, el vínculo que se produce entre las diversas materialidades.

Títeres, titiriteros y técnicas

Para comenzar este recorrido por el teatro animado, podemos mencionar que para el teórico polaco Henryk Jurkowski (1989), la marioneta es principalmente transformación, siendo un objeto determinado que se vuelve carácter en escena y que va mutando de acuerdo a ella. Por otra parte, para Maryse Badiou una marioneta es "un objeto manipulado por una o más personas, confeccionada con materiales cualesquiera, de representación figurativa o abstracta y apropiada para intervenir tanto en un ritual colectivo como en una exhibición que tenga como finalidad la diversión" (2009, p. 34).

De esta última definición podemos extraer diferentes características relacionadas con las técnicas de manipulación, con los materiales de construcción, con el antropomorfismo de la marioneta y con la finalidad que persiga su construcción. De esta manera y, a grandes rasgos, podemos señalar que, dependiendo de la técnica, existen distintos tipos de manipulaciones individuales y grupales que involucran partes del cuerpo específicas de los manipuladores, las cuales son expuestas u ocultadas, dependiendo del tipo de espectáculo que se presente. Así, existen múltiples posibilidades como utilizar los dedos, una mano o un pie vestido como un títere, o utilizar el cuerpo de varios manipuladores para mover una marioneta gigante o compartir partes específicas del cuerpo con una determinada marioneta, entre diversas otras posibilidades.

Tal como se menciona en la definición, los materiales de construcción pueden ser diversos. De este modo, según el titiritero Francisco Cornejo:

Todos los títeres están constituidos por al

menos una sustancia física, por un determinado tipo de materia. Madera, hierro, cuero, papel, tejidos... verduras, determinadas partes de la anatomía humana... ondas luminosas de diferente intensidad proyectadas sobre una superficie material..., son manifestaciones físicas de la materia que podemos encontrar metamorfoseadas en títeres. (2008, p. 25)

Estas distintas materialidades tienen características diferentes como peso, durabilidad, flexibilidad y resistencia, las cuales influirán en la elección del elemento a trabajar. Junto con esto, según la selección de un determinado material, se estaría transmitiendo información a la audiencia, por lo cual siempre influirá en el mensaje final de la propuesta. Para el mencionado autor, el tipo de material que se utilice transmitirá mensajes inconscientes en la audiencia, siendo parte fundamental del misterioso poder que emanan.

Además de la atención al material, también es fundamental la construcción de diferentes tipos de marionetas, las cuales pueden responder o no a patrones humanos. Así, desde antaño ha existido el interés por crear cuerpos antropomórficos, intentando encontrar diversos mecanismos para dotarlos de vida.

Así, estas marionetas antropomórficas o "humanlike" (Jurkowski, 1989, p. 38) han respondido a la necesidad de construir figuras a semejanza humana, siguiendo diferentes intereses artísticos, filosóficos y estéticos, los cuales se relacionan a su vez con el espíritu de la época de su realización. Por otra parte, existen cuerpos que, sin ser antropomórficos, por medio de particularidades de movimiento, son asociados directamente a lo humano, como el fenómeno de la pareidolia, en la que vemos una imagen ambigua de algún elemento aleatorio como nubes, anillos de madera, comida, etc., y lo asociamos con el rostro o la figura humana.

Por tanto, en diversos espectáculos, los creadores transmiten estímulos e imágenes incompletas que impulsan a que el espectador complete y se identifique con los rasgos humanos que se evidencian notable o sutilmente en diferentes elementos, los cuales tienen voces, particularidades o comportamientos humanos. Por otra parte, existen otras marionetas que tienen sus propias características y comportamiento, como las denominadas "puppetlike" (Jurkowski, 1989) y que se contraponen a las antropomorfizadas.

En relación a la finalidad del uso de la marioneta en las distintas comunidades, según la clasificación de Henryk Jurkowski, estas tendrían dos grandes funciones, la ritualidad y la teatralidad o espectacularidad. De acuerdo a la primera función, la tradición titiritera se remonta a los rituales en los cuales se utilizaban figuras manipuladas para generar conexión con lo sagrado. Por otra parte, y ligado a la segunda función, dentro de este segundo grupo, existirían diferentes subclasificaciones, las cuales van variando con el

correr de las décadas.

De esta manera, se puede mencionar la marioneta como sustituto del actor, la cual nunca admitiría en escena su verdadera naturaleza; la marioneta como un actor artificial, la cual no esconde que es un títere; la marioneta como compañero del actor, en donde ambos cooperan para construir el personaje; y finalmente, la marioneta como objeto (Jurkowski, 1989).

Remitiéndonos a la función de la marioneta como sustituto del actor, uno de los antecedentes fundamentales es el entregado por Gordon Craig. El director y creador escénico inglés tuvo la firme convicción de que para crear una obra de arte cualquiera era necesario utilizar materiales que se puedan controlar y que el ser humano, definitivamente, no era uno de ellos. De acuerdo al autor, esto se debe a que “toda la naturaleza humana tiende hacia la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba que, como material para el teatro, él es inutilizable.” (1987, p. 115). Ante esta libertad humana, la marioneta con su repertorio limitado de movimientos es capaz de transmitir desde su corporalidad una noble artificialidad, permitiéndonos “aprender algo acerca del poder y de la gracia del valor, porque es imposible ser testigo de un espectáculo de tal naturaleza sin probar un sentido de alivio físico y espiritual” (p. 140).

Esta fuerza espiritual propia de las marionetas se debería precisamente a la simpleza, discreción y falta de ostentación latente en ellas, lo que impediría la generación y aumento del ego, tan propio de la soberbia del artista. De este modo, en el corazón de las marionetas “el latido no se acelera ni declina, y sus gestos no se vuelven precipitados e inexactos y aún, inundado por un torrente de flores de sus admiradores, el rostro de la primera actriz queda solemne y bello, remoto, como siempre” (p. 137). Estas cualidades permitirían que precisamente mediante la lejanía de lo siempre inerte, nos sintiéramos interpelados, dada la empatía causada por las figuras animadas.

Ante estas particularidades de la marioneta, Craig plantea que el intérprete humano se debe retirar de la escena, para que en su lugar emerja lo inanimado, o lo que él denomina como la Supermarioneta (*Ubér-Manrionette*) (p. 140). Esta figura, sería la encargada de rescatar la gracia de las antiguas marionetas, permitiendo que el cuerpo vivo supere sus limitaciones físicas, llegando a un estado cataléptico, presente en la lejanía, exactitud y solemnidad de la esencia marionética.

En la propuesta de Craig, no queda claro cuáles serían los alcances de una Supermarioneta, pero sus postulados permiten reflexionar sobre las cualidades, puntos débiles y eventuales intercambios entre materialidades humanas y marionéticas. De este modo, se puede atender a aquello que acontece entre lo indistinguible de ambas materialidades y que vendría siendo un estado en el cual lo humano y lo inanimado, lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente se reúnen. Esto en parte, se puede poner en escena mediante la animación de objetos o a través de

la objetualización del cuerpo humano del intérprete. Lo importante es que la materialidad presente en escena, independientemente de su naturaleza, sea capaz de rescatar la esencia de las antiguas marionetas, logrando con esto conmocionar a la audiencia.

Considerando estos antecedentes, es posible determinar que la marioneta en escena es capaz de mostrar humanidad despojada de la artificialidad del intérprete humano. Por su parte, el cuerpo del actor se puede contagiar de las cualidades de la marioneta, buscando la quietud, la precisión y la sutileza del movimiento mínimo. De esta manera, se produciría en escena un intercambio en el que el humano se acerca a lo marionético y lo marionético se acerca a lo humano, potenciando la búsqueda de lo híbrido entre los dos tipos de materialidades.

Finalmente, en relación con las técnicas de manipulación y animación, existe un número significativo de ellas, las cuales a su vez se pueden diferenciar de acuerdo a los materiales, estéticas y experticia de los titiriteros. Algunas de estas son: el títere de guante, los cabezudos, las marionetas gigantes, las marionetas de carne y hueso, los títeres de varilla, las marionetas de hilo, las de manipulación directa, los títeres de mesa, el marote, entre otras variables.

Vale decir que hasta ahora se ha hablado de animación y manipulación, sin embargo, estos términos presentan sus diferencias. En este sentido, conviene considerar lo aportado por Julie Sermon, quien en relación a la marioneta contemporánea menciona que el término de manipulación resulta insuficiente, debido a que la acción en escena no siempre está determinada por los impulsos manuales directos o indirectos que van del animador a la marioneta, sino que es posible idear dispositivos que generen algún tipo de respuesta, o simplemente convivir con las marionetas creadas sin que exista contacto o que este se produzca mediante los juegos de mirada y la posición del titiritero en relación a la marioneta. Por otra parte, tal como apunta la autora, el término manipulación, que hace referencia a actuar sobre otro de manera tortuosa, junto con tener un significado negativo, se aleja de lo que sucede en escena en el sentido de que “el objeto se resiste, tiene sus inclinaciones y sus imperativos con los que los titiriteros deben contar y a los que deben responder con sus invenciones de juego” (2017, p. 116).

Atendiendo a las diferentes posibilidades de interacción, en todas ellas destacará en distintos grados la presencia del titiritero o animador, el cual tendrá visibilidad dependiendo del tipo de propuesta que presente. Así, el actor puede estar enmascarado, completamente oculto, haciéndose casi imperceptible, como en el teatro negro de Praga, en el cual solo vemos los objetos moviéndose, quedando oculta la presencia humana. También en otros espectáculos de manipulación directa es posible apreciar al titiritero completamente vestido de negro y su rostro cubierto con un velo negro. En cambio, en otros espectáculos, el titiritero puede evidenciar la técnica de manipulación que emplea visibilizando su rol de manipulador a la audiencia, o

bien puede participar como un intérprete más en la escena que dialoga con las materialidades marionéticas.

En este sentido, tal como afirma Julie Sermon (2017) era común que antes del siglo XIX los titiriteros no se mostraran en público. Con el correr de las décadas hasta llegar a la escena animada contemporánea, esta situación cambió por completo y el titiritero es cada vez más visible a la audiencia, aumentando con esto las posibilidades expresivas.

Junto con lo anterior y de manera relacionada, ha existido variación de acuerdo a la importancia y sentido de la participación del animador, de modo que para algunas tradiciones el titiritero se abandona por completo para entregar su alma a la marioneta. Así, tal como señala Badiou: “para que el objeto exista en toda su verdad, el manipulador tendrá que entregarle la totalidad de su persona” (2009, p. 35). El sentido de anular el cuerpo del titiritero pretende que “la materia pueda absorber y catalizar por sí sola la fuerza de la energía vital y encarnarse sin que presencia humana alguna pueda destruir el supremo papel del objeto” (Badiou, 2009). Como veremos en el caso analizado, otra alternativa es que el titiritero no abandone su cuerpo, sino que, por el contrario, lo prolongue y lo confunda con la marioneta, creando una nueva estructura híbrida.

Vínculos humanos y marionéticos en el corto teatral *El artulugio*

Para adentrarnos en el vínculo entre marioneta y marionetista, resulta necesario precisar qué se entiende por la técnica de animación y construcción considerada para este escrito: el marote. Este es un tipo de marioneta a escala humana, en la que el cuerpo del intérprete con el de la marioneta se funden y confunden compartiendo un mismo cuerpo con dos cabezas: una humana y otra marionética. Existen diferentes formas de construir y manipular un marote, teniendo en común que principalmente la cabeza del títere es manipulada por una de las manos del titiritero. Esta cabeza puede tener una boca articulada; en este caso, la misma mano que dirige la cabeza se encargará de abrir y cerrar la boca simulando el movimiento.

En relación al cuerpo del marote, también existen distintas variantes. Algunos tienen una estructura pequeña que sirve para contornear los hombros, valiéndose del vestuario para formar el resto del torso. Otras, en cambio, tienen cuerpos más grandes llegando a cubrir toda la parte superior del cuerpo del actor. En las extremidades también existen diferencias. Así, si un solo operador lo maneja, este comparte sus dos piernas con el títere y un brazo, quedando el otro inmóvil. En cambio, si son dos manipuladores, la marioneta puede tener movilidad en ambos brazos y, por ende, más posibilidades de movimiento. Con esto se puede crear un efecto de duplicidad o triplicidad, dependiendo de la cantidad de manipuladores, que pueden estar ocultos tras un atuendo y velo negro, estar visibles, o incluso ser

personajes e interactuar con el títere.

Es necesario señalar que es común que los mismos marionetistas o los integrantes de una compañía determinada sean los constructores de sus marionetas o estén ligados a ellas en las etapas tempranas de construcción y concepción de la idea. En esta fase, son reunidos distintos tipos de materiales, los cuales van a dar forma a la marioneta, ya sea su cabeza o partes de su cuerpo. En este sentido, dicha práctica es semejante a la de un dios creador humano que, como el alquimista, es capaz de modelar la materia uniendo elementos con propiedades diferentes: frío-caliente, seco-húmedo, duro-blando, etc., para dar origen a una nueva estructura. De este modo, cobran sentido las palabras del escritor Bruno Schulz cuando, pensando en un demiurgo humano, afirma:

La materia posee una fecundidad infinita, una fuerza vital inagotable que nos impulsa a modelarla. En las profundidades de la materia se insinúan sonrisas imprecisas, se anudan conflictos, se condensan formas apenas esbozadas. Toda ella hierve en posibilidades incumplidas que la atraviesan con vagos estremecimientos. A la espera de un soplo vivificador, oscila continuamente y nos tienta por medio de curvas blancas y suaves nacidas de su tenebroso delirio. (1982, p. 22)

Luego y una vez que la construcción marionética está terminada, se realizaría una especie de acoplamiento corporal que, siguiendo la comparación con la alquimia, podría asemejarse a la transmutación que se realiza para traer a la vida la materia muerta. En este caso, el marionetista utiliza diferentes corporalidades vivas y muertas. Así, pone a disposición su cuerpo y lo entrelaza al cuerpo marionético, con el objetivo de que la construcción del marote pueda moverse y cobrar vida. Es común que, en este acoplamiento, el marionetista pierda escénicamente un brazo para animar la cabeza de la marioneta, mientras que el otro funciona como un brazo compartido. Gracias a esta pérdida, que bien puede ser considerada como un intercambio equivalente, se puede realizar la unión de los contrarios: humano y marioneta.

Considerando lo anterior y debido a distintas especializaciones, tanto en construcción como en manipulación de títeres, es que puede experimentar desde dentro el vínculo que se puede generar entre un marote y una actriz. En virtud de ello, este apartado tiene el objetivo de profundizar en ese vínculo, tomando en cuenta un ángulo de observación más estrecho al estar la investigadora inserta en el caso de estudio. Pese a la falta de distancia con el objeto, existen ciertos aspectos que se pueden vislumbrar desde la práctica en escena y que eventualmente podrían complementar esta reflexión. Junto con esto, existen ciertas ideas teóricas que intentaron ser materializadas, tanto temática como corporalmente en una propuesta creativa, lo que se concreta en la atracción

extrema que puede experimentar una coleccionista hacia los objetos.

*El artilugio*¹ es un corto teatral² de mi autoría y parte de un espectáculo mayor: *Mujeres creadoras en el teatro de animación*, dirigido por Jaime Lorca, que partió en el año 2018 con la construcción de un marote y luego con la creación de un espectáculo. Como hemos mencionado, en este tipo de títere, el cuerpo humano se funde con el de la marioneta, bifurcándose medianamente desde el torso hacia arriba. Tal como en la alquimia, en la que hay que entregar algo para la transformación de la materia, para que la marioneta cobre vida, el humano que está detrás de ella debe cederle una parte de su cuerpo, en este caso, sus piernas, sus brazos y su voz.

Con el correr de los meses de construcción, poco a poco se fue perfilando la historia que quería contar. Irene, una mujer de mediana edad, cleptómana y coleccionista de diversos objetos, se dedica a recorrer las calles de la ciudad encontrando y acumulando cosas, las cuales atesora con su vida. La escena comienza justo luego de que Irene es sorprendida robando un fino artilugio de una tienda y, antes de ser revisada e instada a pagarlo, decide dar explicaciones de su actuar ante la audiencia escandalizada por el robo. Así, Irene intenta dar una justificación satisfactoria, buscando que comprendan por qué tomó el artilugio y por qué ya no puede devolverlo.

Espacialmente al centro de la escena vemos una mesa, con un mantel y una pequeña maleta sobre de ella, la cual contiene diferentes objetos que se irán mostrando poco a poco (Fig. 1). Junto a la mesa se aprecia el cuerpo del marote conformado por la manipuladora y la marioneta. De esta manera, el cuerpo de la manipuladora, además de animar, cumple el rol de observar y ser testigo de los hechos. En este caso, el cuerpo humano funciona como un personaje intermitente que acompaña y empatiza con los hechos que le acontecen a la coleccionista, se involucra en escena con su presencia, pero no emite palabra. La manipuladora no se oculta ni utiliza un velo negro, sino que deja en evidencia la técnica de manipulación empleada. Así, en escena, no se concibe a la manipuladora como un ente aislado, sino que es parte del marote y a la vez se diferencia de él (Fig. 2).



Figura 1

Fotografía de Felipe Kari.

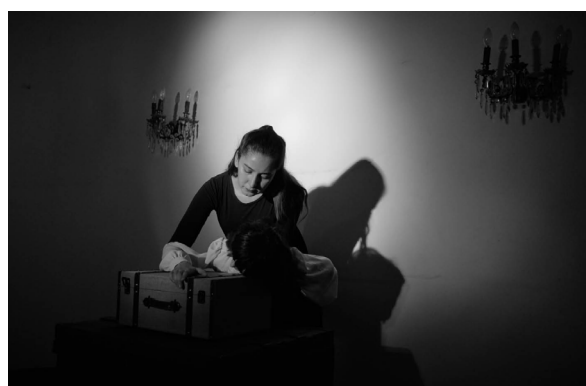


Figura 2

Fotografía de Claudio Main.

Por otra parte, vemos a la marioneta y una serie de objetos que la acompañan: una fuente con limones secos, un alfilerero con forma de sombrero, una teterita de loza, un encendedor con forma de cañón y una maleta pequeña que los contiene. Con estos objetos Irene dialoga en escena, los cuales son a su vez animados por la manipuladora, formando una cadena de manipulaciones que parte de lo humano, pasa por lo marionético y termina en lo objetual cotidiano. De este modo, la manipuladora no tiene la intención de ausentarse, pero sí de disminuir su presencia para realzar al marote y a los objetos empleados.

Profundizando en la materialidad utilizada, la marioneta es la protagonista de esta pieza teatral, la atención se focaliza en ella, siendo un puente de conexión entre la manipuladora y los espectadores y entre la manipuladora y los otros objetos que participan corporal y sonoramente. Materialmente, la marioneta está realizada mediante diversas técnicas y distintos materiales, gracias a la asesoría del colectivo Escena cuántica³. Su cabeza fue

1 *El artilugio* es un proyecto personal, escrito e interpretado por mí, cuya elaboración artesanal fue guiada por el colectivo Escena cuántica y su propuesta escénica trabajada con la Asociación Teatral y Cultural Viajeinmóvil y dirigida por Jaime Lorca. Este corto fue presentado en distintas muestras de manera presencial y remota, incluyendo el Festival Internacional "Santiago a mil" del año 2020, en donde fue parte del espectáculo *Mujeres creadoras en el teatro de animación*. Dentro del mismo espectáculo, también se presentó en temporada en El anfiteatro Bellas Artes y en el Centro Cultural Viajeinmóvil.

2 En el presente artículo, se considera corto teatral a una pieza teatral de corta duración, que no excede los 30 minutos. En este caso particular, *El artilugio* dura aproximadamente 15 minutos.

3 Es un colectivo de teatro lambe-lambe creado por lo titiriteros chilenos Pamela San Martín y Sebastián Farah en el año 2012 y cuyo interés es conformar un espacio de creación e investigación de esta técnica, a través de

modelada, tiene diversas capas, siguiendo la técnica de la cartapasta (también conocida como papel maché) y está pintada a mano. Su cuerpo es un brazo izquierdo y un torso tallado de espuma, el cual tiene unas pequeñas puertas que se abren y cuyo interior transmite luz, permitiendo con esto generar un momento sobrenatural, imposible de realizar con el cuerpo humano. Esto permite entender por qué en este corto teatral en particular es importante la utilización de una marioneta y no solamente la presencia de una actriz de carne y hueso, ya que el títere permite la ampliación de las posibilidades corporales, lo que se concreta con la apertura e iluminación del cuerpo, aumentando así los recursos expresivos y simbólicos de la propuesta.

Remitiéndonos específicamente a los vínculos entre actriz y marioneta, la relación se fue formando en las diversas etapas. Primero, comenzó desde la construcción del marote, periodo en el cual se tomaron decisiones respecto a sus rasgos, colores y expresiones faciales, las cuales pese a la invariabilidad deben posibilitar la mayor cantidad de expresiones, lo que se va viendo con el movimiento. Una vez construida, vino un periodo de ajuste y acomodación corporal, en el cual se encajó el cuerpo humano al marionético formando este híbrido de dos cabezas. En esta etapa, se ensayó la posición corporal adecuada para generar la ilusión de una sola corporalidad que acciona junta y por separado. Posteriormente, se realizaron las adaptaciones materiales a la marioneta, para que fuera más orgánica de utilizar, sin alterar sus proporciones. Todo esto con el fin de entender e incorporar mecánicamente al cuerpo, el funcionamiento de esta nueva estructura, considerando su peso, su flexibilidad, sus limitaciones, etc.

En los ensayos, poco a poco se fue detallando y perfeccionando el movimiento. De esta manera, se empezó con movimientos duros, mecánicos y toscos. Luego, a medida que se repitió una y otra vez un mismo movimiento, se observó en un espejo el movimiento o con la ayuda de un tercero, de manera que el cuerpo humano comenzara a entender que todo es más lento en el títere, que tiene un tiempo de acción distinto y que a veces un mínimo movimiento puede alcanzar una gran expresividad. De esta manera, el títere con el mismo rictus facial, que en este caso incluye una boca inmóvil, es capaz de pasar por distintas emociones y transmitir diferentes sensaciones, en donde el juego con variados ángulos y la caracterización de la voz ayudan a generar un recorrido emocional.

Considerando lo anterior y como se ha mencionado, resulta necesario destacar que este tipo de creación se puede relacionar con la alquimia, en el sentido en que lo que es considerado inerte como una marioneta, puede adquirir otro estado, mejorar, alterar o adquirir nuevas propiedades y, de esta manera, transmutar su naturaleza y cobrar vida. En el arte de los títeres, el manipulador anima a un títere o un objeto y, en el caso particular del marote, el manipulador comparte su cuerpo con la estructura de títere. En la obra analizada, la animadora entrega sus extremidades al servicio del movimiento de la marioneta.

Por esta razón, se produciría un contagio entre los cuerpos, el cual acontecería por la unión de diversos acoplamientos de partes, con lo cual se formaría un tercer cuerpo, distinto del exclusivamente humano y marionético. En este proceso, el contagio se produce en cada cuerpo, el cual comienza a abandonar su naturaleza para sumergirse en la del otro. De esta manera, sin dejar de ser del todo lo que son originalmente, adquieren parte de las propiedades de la otra materialidad. En esta confusión, se comenzaría a originar una orgánica común distinta a la que tenía cada cuerpo previo al encuentro.

De este modo, en escena, los dos cuerpos habitan esta nueva estructura marionética, se encuentran encajados, unidos por las extremidades inferiores y separados en la parte superior que se ramifica en dos cabezas. Así, esta estructura bien puede ser comparada a los rizomas, en el sentido de que, si bien hay un centro de acción de la manipuladora, en la ficción y por la construcción marionética, este centro se va perdiendo y la manipuladora va siendo marote con el marote, estando juntas y separadas al mismo tiempo. Esto genera la confusión escénica de no saber distinguir la naturaleza de los cuerpos. De esta manera, siguiendo a Deleuze:

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: –Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su *multiplicidad* reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. (2004, p. 14)

Dada la unión, en este vínculo entre la actriz y la marioneta existiría una constante tensión, debido a que presentan movimientos y recorridos iguales y diferentes, en los cuales la manipulación es tan cercana, que se confunden sus superficies en una hibridación que crea una nueva estructura. En este proceso es posible apreciar cómo la marioneta se humaniza, mientras que el cuerpo de la actriz se acerca a lo indeterminado de lo inanimado. De este modo, lo que sucede en términos escénicos es que se mimetizan las estructuras.

El artulugio y el coleccionismo

El punto neurálgico de la propuesta *El artulugio*, es que se intenta evidenciar verbal y materialmente, que de los objetos emana una fuerza de atracción que hipnotiza a la coleccionista, lo que le genera una necesidad de poseerlos y acumularlos. De este modo, si nos detenemos en la figura del coleccionista podemos advertir que este crea un universo con lógicas propias, conformado con piezas

específicas que cumplen ciertos criterios de selección. Tal como dice Benjamin:

Los coleccionistas son fisonomistas del mundo de los objetos. Es suficiente observar a uno de ellos mientras manipula las cosas en su vitrina. Apenas las tiene en la mano parece inspirado por ellas, como un mago que viera a través de ella su lejanía. (2016, p. 44)



Figura 3
Fotografía de Felipe Kari.

En esta historia, Irene no ve al artilugio de la vitrina como una pieza con un valor monetario, sino como una especie de imán que la insta a tomarlo y rescatarlo. En este sentido, siguiendo a Baudrillard, el objeto tendría dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído; en esta última, "el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto" (2004, p. 98).

En la escena, los objetos recolectados por Irene ya no cumplen una función utilitaria, ni siquiera sirven de adorno, ya que están dentro de una maleta; sino que tienen una función expresiva, pues se convierten en diferentes prolongaciones de la coleccionista, la cual va justificando sus acciones mediante la interacción y las interrupciones de ellos. Esto se evidencia a través de diferentes voces que van animando a los objetos y de distintos patrones de movimiento utilizados según sus corporalidades. De este modo, cada objeto en escena representa las cualidades de un material, lo que es asociado a una personalidad específica. Así, la teterita, al ser de loza es delicada y frágil; el alfilerero de lana es blando y abrigador; el cañón de metal es duro y frío; y los limones orgánicos son ásperos y secos.

De manera que estos objetos, lejos de funcionar independientes unos de otros, forman parte del mundo creado por la coleccionista y ubicados cuidadosamente en un contenedor: la maleta, con la que Irene sale a pasear. En ella guarda sus posesiones más valiosas, su intimidad está allí y es abierta cuando es forzada a abrirla debido al robo. En relación a los contenedores o "la casa de las cosas," Gaston Bachelard señala:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus

cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos"; y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (2012, p. 78)



Figura 4
Fotografía de Felipe Kari.

Tal como la maleta es un contenedor de objetos y, por tanto, depositario de un secreto, al final del corto teatral se revela que el cuerpo de Irene también es un contenedor, al tener debajo de su blusa una puerta en el vientre que se abre. Solo cuando Irene se siente acorralada y como último recurso, decide exponer el interior de su cuerpo para demostrar que ya no tiene el objeto, porque este no se encuentra de la misma manera en la que fue exhibido en la vitrina.

En relación con la apropiación del artilugio, para Irene esta acción es, a diferencia de lo que opinan los testigos del hecho, no un robo, sino un rescate. Para ella, los objetos no deberían estar en una categoría inferior a la del ser humano, por lo tanto, no deberían ser parte de un intercambio monetario. Así, siguiendo las lógicas de la coleccionista, el artilugio no debería estar en una vitrina para ser comprado, sino en un hogar, para ser amado y cuidado. Por esta razón, su rechazo a ver al artilugio como una mercancía, sumado a la fuerza de atracción que experimenta por el objeto en particular, y el impulso que siente por llevárselo es más fuerte que el respeto por las normas sociales. Así, la coleccionista explica:

Y así fue como hoy día y, como suelo hacerlo la mayoría de las tardes, salí a recorrer la ciudad... maravillada, extasiada, atónita quedé con cada reliquia, no es el objeto lo que me cautiva, es ese detalle. Seguí caminando... hasta que de repente, me tropiezo, ¡que despistada! pensarán ustedes, pero cuando levanto la cabeza, lo vi (...) en la vitrina de esta tienda, era el artilugio. Tengo que tenerlo, tengo que tenerlo y me decidí a hacer el

rescate. Tomé aire, me peiné la chasquilla y entré de manera estrepitosa a la tienda. Contrario a lo que la mayoría de ustedes piensa, para hacer un rescate o un robo, no es necesario pasar desapercibida, sino llamar la atención.⁴

**Figura 5**

Fotografía de Felipe Kari.

Irene pretende dar el lugar y la categoría que, desde su perspectiva, le corresponde a cada objeto y, por eso, se refiere a la última cosa robada como el artilugio. Esto es una muestra de que “la relación de posesión muestra acentos completamente irracionales. Para el coleccionista el mundo está presente en cada una de sus piezas. En forma ordenada, pero ordenada de acuerdo a una relación sorprendente, más aún, incomprensible para el profano” (Benjamin, 2016, p. 43). Esto explica porque Irene tiene entre sus objetos cosas de escaso valor, las cuales objetivamente son consideradas como baratijas, pero para ella son valiosas. Aquí se puede encontrar una relación con las propuestas de realidad degradada de Bruno Schulz y Tadeusz Kantor, las cuales enaltecen a los objetos de categoría inferior como los maniqués, el material en bruto y a todo lo pacotilla, vulgar y ordinario (1982, p. 23).

Esta obsesión de recolectar cosas sin importar su valor, se explica por la necesidad de la coleccionista de observar el tiempo de duración que tienen. En los objetos el paso del tiempo es distinto, lo que depende también de cada materialidad. Por tanto, la degradación y el desgaste de ellos también es diferente y alejado de las leyes humanas. Irene, para justificar su actuar, cuenta que su afición por recolectar objetos comienza con los limones, juntaba muchos limones para observar cómo se degradaban con el tiempo. Y señala:

Coloco los limones en una fuente, los pongo en mi mesa de centro y los ordeno. Luego espero días, semanas, meses. Algunos se ponen verdes, blancos, se pudren ¡Oh, ese olor a muerte! A estos trato de tenerlos lo máximo posible conmigo, hasta que inevitablemente tengo que botarlos.

Otros en cambio se tornan amarillo oscuro, se endurecen, se petrifican, a estos los conservo. Siempre me he preguntado a qué se debe estas dos formas de degradación tan distintas. Desde los limones comienza mi afán por observar el tiempo de duración de las cosas.⁵

Para realizar esta escena se utilizaron limones naturales, que se dejaron secar, observando que efectivamente algunos se pudren y descomponen y otros se endurecen y se secan. Estos limones son manipulados en escena, ordenados, levantados y arrojados, quedando como testimonio objetual de la degradación y de la yuxtaposición de dos estados; son limones muertos que han comenzado una nueva vida junto a la coleccionista.

Como hemos podido demostrar, la fuerza de atracción se produciría hacia cuerpos heterogéneos. Irene no se interesa por sus semejantes, sino que solo busca la acumulación de objetos, los cuales necesita para ser estable emocionalmente. Sin embargo, esta atracción no viene sola, ya que se cuele la repulsión que, en este caso, se hace evidente en el sufrimiento de la coleccionista al no poder nunca satisfacer sus necesidades de acumulación. Una vez que rescata una cosa, siente la necesidad de salir a buscar otra, haciendo esto mismo todas las tardes. Tal como señala Baudrillard, para el que colecciona objetos,

Uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el límite una serie total, lo que es el proyecto consumado. Por eso, la apreciación de un objeto cualquiera es tan satisfactoria y tan decepcionante a la vez: toda una serie la prolonga y la llena de inquietud. (2004, p. 98)

Esta obsesión de poseer resulta peligrosa cuando nos percatamos que estamos frente a una acumuladora compulsiva, en la cual todos sus contenedores: su casa, su maleta y ella misma, están llenos de objetos, no habiendo espacio para nada más, pero tampoco la decisión de dejar de recolectarlos.

Este desequilibrio de su personalidad, también es llevado al cuerpo. Irene se muestra cada vez más frágil y alterada, lo cual se evidencia en la serie de temblores, espasmos y desmayos que padece. En este estado, la única razón por la que Irene se levanta del suelo una y otra vez luego de sus caídas, es para estar con sus objetos. De este modo, la coleccionista se aferra a la vida por medio de sus pertenencias muertas, las cuales a su vez logran estabilizar el desequilibrio mental y físico que experimenta Irene por la continua acumulación de cosas. Por esta razón, no está dentro de sus opciones devolver el objeto tomado. Siguiendo a Baudrillard:

Los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un “alma”, es lo que

4 Fragmento de *El artilugio*.5 Fragmento de *El artilugio*.

hace que sean “nuestros”, pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz, la decoración ideal de un equilibrio neurótico. (2004, p. 102)

El vínculo de dependencia entre Irene y sus objetos es llevado al extremo con la última pieza robada: el artilugio. En la ficción, luego de las justificaciones del personaje y ante la incompreensión de la audiencia, ella decide demostrar que el objeto ya no existe en la forma en la que fue conocido. Así, utilizando los recursos que permite una construcción marionética, cuando Irene se siente acorralada por los testigos del robo, se abre la blusa en escena y abre, a su vez, una pequeña puerta triangular dentro de su estómago, por donde aparece una luz desde su vientre, para demostrar que el artilugio no puede ser devuelto, ya que su existencia ha dejado de ser material y se ha transformado en otra cosa, siendo absorbido por su cuerpo para transformarse en vacío (Fig. 6).



Figura 6
Escena de *El artilugio*.

Consideraciones finales

Para finalizar, la intención de realizar y reflexionar en torno a esta propuesta creativa es evidenciar, a través de una historia animada, que los seres humanos no somos los únicos que habitamos los espacios. Existen otras materialidades que nos acompañan y que, incluso, pueden quedar como recuerdo de nuestra existencia. De este modo, hay múltiples maneras de cobrar vida y múltiples maneras de desgastarse, degradarse y perderse materialmente. En este sentido, resulta necesario considerar que las cosas están cargadas de historias, tienen una biografía, huellas y cicatrices propias, y son testigos también de nuestras biografías, por lo que podemos generar intensas interacciones con ellas, que pueden ser iguales o más profundas que las relaciones que acontecen entre miembros de una misma especie.

Referencias

- Arévalo, Sofia (2019). “El artilugio”. Corto teatral perteneciente al espectáculo “Mujeres creadoras en el teatro de animación”.
- Bachelard, Gaston (2012). *La Poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Maryse (2009). *Sombras y marionetas. Tradiciones mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Baudrillard, Jean (2004). *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco Gonzáles Aramburu. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Baudelaire, Charles (2014). “Moral del juguete” en *Sobre marionetas juguetes y muñecos*. Traducción de Abel Vidal. Barcelona: Centellas.
- Benjamin, Walter (2016). *Juguetes*. Traducción de Juan J. Thomas. Madrid: Casimiro.
- Craig, Gordon (1987). *El arte del teatro*. México, D.F.: Grupo editorial Gaceta.
- Cornejo, Francisco (2008). “El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)”, *Fantoche* N° 2, 24-49. Texto revisado el 18 de julio de 2019. Texto disponible en: https://www.researchgate.net/publication/271830386_El_titere_y_su_misterio_magia_religion_y_teatro_incluso_en_el_siglo_XXI
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.
- Jurkowski, Henryk (1988). *Aspects of puppet theatre*. Edited by Penny Francis. London: Puppet Centre Trust.
- Sermon, Julie (2017). “La marionnette, un art contemporain? (ou comment en finir avec les idées reçues)”. *Éditions de l'Attribut* 2 N° 5 | pages 108 à 116
- Schulz, Bruno (1982). *La calle de los cocodrilos, “El tratado de los maniqués o el segundo Genesis”, trad. Ernesto Gohre, (Buenos Aires: Centro editor de América Latina.*

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Normas para la Publicación de Trabajos

situArte es una revista periódica, semestral, arbitrada e indexada a nivel nacional e internacional, adscrita al Centro de Investigación de las Artes de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Sus áreas temáticas son las siguientes: artes plásticas, música, danza, teatro, artes audiovisuales, y las demás disciplinas relacionadas con las manifestaciones del arte y la cultura. Con excepción de las reseñas, todas las contribuciones recibidas serán arbitradas.

Dirección _____

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: revistasituarte@gmail.com o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte, Planta Alta del Módulo IV de la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Procedimiento de arbitraje _____

Los artículos deberán ser inéditos y no haber sido propuestos simultáneamente a otras revistas. Todos los artículos serán arbitrados por miembros del Comité de Árbitros nacionales y/o internacionales de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Su dictamen no será del conocimiento público. La publicación de los trabajos está sujeta a la aprobación de por lo menos dos de los tres árbitros, quienes considerarán para su evaluación los siguientes aspectos: originalidad, novedad, relevancia, calidad teórico-metodológica, estructura formal y de contenido del trabajo, competencias gramaticales, estilo y comprensión en la redacción, resultados, análisis, críticas, interpretaciones, así como el cumplimiento de las normas editoriales establecidas. El derecho de copia es propiedad de la Universidad del Zulia.

Presentación de originales _____

Los trabajos pueden ser presentados en español, inglés, francés, italiano y portugués. La fuente recomendada es Arial 12 a doble espacio. En cuanto a la extensión, ver "Secciones de la revista". El autor o los autores deben incluir al pie de la primera página su posición o rango institucional o académico y su correo electrónico. Se aceptará hasta un máximo de tres autores por artículo. Los trabajos deben ser enviados al correo electrónico de la revista.

Presentación de trabajos _____

Deben ajustarse a las siguientes normas: **1) Hoja de información:** Título: conciso, en negrita y en referencia directa con el tema estudiado, de hasta un máximo de 60 caracteres. Se aceptan sub-títulos. Nombre y apellido del autor o autores, institución, ciudad, país. Dirección postal del autor. Resumen: debe tener un mínimo de 100 y un máximo de 150 palabras, e incluir los objetivos, metodología, fundamento teórico, aportes y conclusiones del artículo. Palabras clave: se colocarán al final del resumen, en negritas, con

un mínimo de tres (3) y un máximo de cinco (5); serán descriptivas siempre para facilitar la clasificación de los trabajos. Tanto el resumen como las palabras clave se redactan en castellano y en inglés. **2) Estructura de contenido:** Introducción, desarrollo seccionado por títulos y sub-títulos, conclusiones o consideraciones finales, notas enumeradas consecutivamente y referencias bibliográficas actualizadas y especializadas. Las notas explicativas que contengan comentarios, análisis y reflexiones al margen se colocarán a pie de página. Las figuras, fotos, gráficos y cuadros serán mencionados todos como "figuras" y deberán estar indicados en el texto. El Comité Editorial se reserva el derecho de distribuir las figuras de acuerdo a las posibilidades y el diseño de la revista. Las figuras serán presentadas en un archivo independiente del texto. Las imágenes incluidas deben ser pertinentes, estar mencionadas en el texto y señaladas con números arábigos, según su orden de aparición y no según la página: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). El texto deberá ser archivado en formato Word y las imágenes en formato convencional (preferiblemente JPG), manteniendo una resolución no menor de 300 dpi y calidad de original.

Citaciones hemero-bibliográficas

La cita de las fuentes se hará recurriendo a la modalidad autor-fecha-página, basada en el *Manual de estilo* de APA. Si son más de tres autores, se colocará la información entre paréntesis según este modelo: (Autor et al., fecha de publicación, página citada). Las citas textuales que posean menos de tres líneas se integrarán en el texto entre comillas. Ejemplos:

Esto nos lleva a afirmar que "el arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

También se podrá citar de la siguiente forma:

Ortega y Gasset (1999) sostuvo que "no es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado" (p.82).

Las citas textuales que posean más de tres líneas se separarán del texto mediante sangría a cinco espacios y no se entrecomillarán. Se usará interlineado sencillo. Si se omite una parte del texto se colocarán puntos suspensivos entre paréntesis: (...). Culminada la cita, se colocarán entre paréntesis los datos según la modalidad autor-fecha-página. Para las citas indirectas se utilizarán las mismas formas aplicadas en las citas textuales, omitiéndose la página de referencia.

Se deben evitar referencias de carácter general como Enciclopedias y Diccionarios. La lista de referencias bibliográficas se ordena alfabéticamente por el apellido del autor y se coloca al final del texto. Sólo se incluirán las referencias que sean mencionadas en el texto, según los siguientes modelos:

Libros: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Artículo o capítulo en libro editado: Duno-Dottberg, L. y Hylton, Ft. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp.247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Artículos de revistas: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Secciones de la revista

Aparición regular

ARTÍCULO: es un trabajo de carácter científico que recoge el resultado parcial o final de una investigación, donde se destaca la argumentación interpretativa, reflexiva y crítica sobre problemas teóricos y/o prácticos. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 mil palabras ni mayor de 7.000 palabras.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

ENSAYO: es una interpretación o análisis, de carácter original y personal, que le permite a un investigador exponer, sin el rigor formal de un artículo, una postura teórica sobre la actualidad de temas relacionados con la cultura y las expresiones artísticas. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 palabras ni mayor de 4.700 palabras.

Aparición eventual ---

ENTREVISTAS: son documentos basados en un diálogo reflexivo con expertos nacionales e internacionales sobre una materia específica que contribuya al desarrollo de la investigación científica. Su extensión no deberá ser inferior a 1.500 palabras ni mayor de 3.000 palabras.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES: ponen al día la actualidad bibliográfica, se recogen los resultados principales de las investigaciones nacionales e internacionales en forma de libro individual o colectivo. Las reseñas han de tener carácter crítico. Deben indicar título del libro, nombre del autor, editorial, ciudad, año de publicación y número de páginas. Al final de la reseña, el autor de la misma debe indicar su nombre, la institución a la cual pertenece y el país donde está ubicado. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

ESTUDIOS MORFOLÓGICOS: son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Publishing Guidelines

situArte is a semestral, peer-reviewed, indexed nationally and internationally journal, attached to the Center for the Research of the Arts of the Experimental Faculty of Arts, and subsidized by the Council of Scientific and Humanistic Development (CONDES) of the University of Zulia. Its theme areas are the following: Art, Music, Performing Arts, Film, and all other disciplines related to art and cultural manifestations. With exception of reviews all contributions are peer-reviewed.

Address

To send contributions or contact us, please keep in touch through the E-mail: revistasituarte@gmail.com. Or to this postal address: Center for the Research of the Arts (CEIA), 1st floor of module IV of the Experimental Faculty of Sciences of the University of Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Reviewing procedure

The articles must be unedited and not proposed simultaneously to other journals. All articles shall be reviewed by members of the Committee of National Reviewers, nationals or internationals, who have renowned careers in their respective fields of research. Their report will not be of public knowledge. The publishing of papers is subjected to the approval of, at least, three reviewers. The reviewers will consider the following aspects in their evaluation: Originality, relevance, innovation, theoretical/methodological quality, formal structure and content of the paper, grammatical competitions, style and comprehension of phrasing, results, analysis, critiques, interpretations, and also the performance of the established publishing guidelines.

Presentation of originals

The papers can be presented in Spanish, English, French, Italian and Portuguese. The recommended font is Arial 12, doubled-spaced. As to the extension of the papers, please see the sections of the magazine. The author or authors must include at the bottom of the first page his position or academic position or rank and e-mail. Three authors per article maximum are going to be accepted. The papers must be sent to the e-mail of the magazine.

Presentation of papers

Papers should adjust to the following rules: **1) Sheet of information:** Title: concise, in bold font and indirect reference to the studied subject. Up to 60 characters. Subtitles are accepted. First and last name of the author, institution, city and country. Abstract: It should have a minimum of 100 and a maximum of 150 words. It should also include goals, methodology, theoretic foundation, contributions and conclusions of the article. Key words: They will be placed at the end of the abstract, in bold font, with a minimum of 3 and a maximum of 5 words; they shall be descriptive to make easier the sorting of the articles. Abstracts and Keywords must

PUBLISHING GUIDELINESS

be written in English and Spanish. **2) Structure of contents:** Introduction, development selected by titles, intertitles, general conclusions or final considerations, also updated and specialized bibliographical references. Explanatory notes that contain comments, analysis and reflections must be put as foot notes. Figures, photographs, graphics and charts will all be mentioned as "Figures" and they have to be indicated within the text. The Editorial Committee reserves the right of distribution of the figures according to the possibilities and design of the journal. The figures will be presented in a separate independent file. Images included must be pertinent, be included on the text and marked with Arabic numbers according to the order of appearance and not according to the page: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). It is highly recommended to put all images at the end of the article. As a general rule, it will only be allowed a maximum of 4 images. Only as an exception, it will be allowed to put up to ten images. This will be subjected to the criteria of the Editorial Committee. Text should be saved in word format and images in conventional format (preferably JPG), maintaining a resolution not under 300 dpi and quality of original for its reproduction.

Hemero- bibliographic quotations

The quotation of sources will be made resorting to the modality author-date-page, based on the *APA Publication manual*. If there are more than three authors, information will be put between parentheses according to this model: (Author *et al.*, publication date, page quoted). Quotes with less than three lines of extension will integrate the text between quotation marks. Examples:

This leads us to think that "art is a reflection of life, is nature seen through a tem per..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

Quotations can be made also in the following way:

Ortega y Gasset (1999) supported that "it isn't easy to exaggerate the influence on future art has always its past". Quotes that have more than three lines will be separated from text by means of indentation of five spaces and will not be between quotation marks. Simple paragraph spacing will be used. If a part of the text is omitted, three ellipses between parenthesis will be put: (...). When the quote ends, the data in the modality of author- date and page will be put between parentheses. For indirect quotations, they will be used the same structure applied to direct quotations, omitting the page of reference.

General character references should be avoided, such as dictionaries and encyclopedias. The list of bibliographic references will be sorted alphabetically by the author's last name and will be put at the end of the text. Only references mentioned in the text will be included according to the following models:

Books: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Article or Chapter in an Edited Book: Duno-Dottberg, L. & Hylton, F. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp.247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Journal articles: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Sections of the journal

Regular appearance

ARTICLE: Is a scientific work that collects partial or final results of a research, where interpretative, reflexive, critical argumentation about theoretical or practical problems stands out. The extension should not be under 3,000 words or more than 7,000 words long.

ESSAY: Is an interpretation or analysis of original or personal character, that allows the author explain

without the formal rigor of an article, a theoretical posture about the current situation of themes related with culture and artistic expressions. The extension should not be under 3,000 words or more than 4,700 long.

Eventual appearance

INTERVIEWS: Documents based in a reflexive dialog with national and international experts about a specific matter that contributes to the development of scientific research. The extension should not be under 1,500 words or more than 3,000 long.

PUBLICATION REVIEWS: Up-to-date writing about current bibliography. Principal results of international and national research are put in the form of a collective or individual book. Reviews must have critical character. The following data must be indicated: Title of the book, name of the author, publishing house, city, year of publishing and number of pages. At the end of the review, the author must indicate his or her name, institution where he/she belongs, and country of institution. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

MORPHOLOGICAL STUDIES: They are documents that analyse the results of the process of research that accompanies the creation of an artistic product, which involves techniques, materials, aesthetical or formal aspects of the work of art, as well as its contextual relations. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

Normas de Arbitraje

Para los efectos de la evaluación de los artículos enviados al Cuerpo de Árbitros de la revista, el Comité Editorial ha considerado tomar en cuenta los siguientes criterios de evaluación:

- Importancia del tema estudiado.
- Originalidad de la discusión.
- Relevancia de la discusión.
- Adecuación del diseño y la metodología.
- Solidez de las interpretaciones y conclusiones.
- Adecuación del resumen.
- Organización del trabajo.

Los árbitros contarán con las calificaciones adecuadas y serán de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Además, la identidad de los autores no será comunicada a los árbitros, así como tampoco la identidad de los árbitros será comunicada a los colaboradores. Cuando las colaboraciones sean evaluadas como no publicables, el colaborador podrá conocer el veredicto de dicha evaluación, mediante una carta explicativa que será avalada por el editor-jefe de la revista.

El resultado de la evaluación se enmarcará dentro de los siguientes parámetros:

- Publicable sin modificaciones.
- Publicable con ligeras modificaciones.
- Publicable con modificaciones sustanciales.
- No publicable.

Todos los árbitros seleccionados recibirán una solicitud de evaluación del artículo, una copia ciega del artículo, un formato de evaluación, en donde registrarán todos los aspectos del artículo, una copia de las normas de publicación y una copia de las normas de arbitraje de la revista. Dicha información será enviada a través del correo electrónico. Una vez concluida la evaluación, el árbitro deberá consignar –vía correo electrónico– el formato de evaluación lleno y una copia del artículo con sus respectivas observaciones. Asimismo, el árbitro recibirá una constancia de evaluación del artículo.

A continuación se presentan algunas recomendaciones a tener en cuenta al momento de evaluar las colaboraciones:

- Los artículos deben ser evaluados bajo un criterio de objetividad.
- Toda objeción, comentario o crítica debe ser formulada por escrito tratando, en la medida de lo posible, de ser constructivo.
- Debe evitarse el uso de signos poco explicativos sobre el contenido de la crítica o comentario que tengan a bien realizar al momento de la evaluación, tales como rayas, tachaduras, interrogaciones, signos de admiración, entre otros.
- La decisión del árbitro debe ser sustentada con los argumentos respectivos y plasmada en el formato de evaluación, destinado para tal fin.
- Las correcciones serán plasmadas a lo largo del contenido del artículo.
- Los árbitros deberán consignar el artículo evaluado vía correo electrónico, en un lapso no mayor de un mes, a partir de la fecha de recepción del mismo.

situArte recibe artículos y ensayos, como apariciones regulares. Las reseñas, entrevistas y estudios morfológicos son apariciones eventuales que tienen una presencia limitada.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 28 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en julio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org**

EDITORIA-JEFE

Aminor Méndez Pirela

Comité Editorial

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendrós

José Enrique Finol

Leonardo Azparren Giménez

María Margarita Fermín

Mireya Ferrer

Romina de Rugeris

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Beloso Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

Fundador

Javier Meneses

Web site

<http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/situarte/index>

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

ARTÍCULOS

IDENTIDAD E ININTELIGIBILIDAD EN UN AÑO CON TRECE LUNAS DE FASSBINDER

IDENTITY AND THE UNINTELLIGIBILITY OF THE BODY: IN A YEAR WITH 13 MOONS BY FASSBINDER

Atilio Raúl Rubino

SYNERGY OF THE TRIAD OF ART AND RESEARCH-CREATION

SYNERGY OF THE TRIAD OF ART AND RESEARCH-CREATION

Javier Esis y Hugo Barboza

CONVIVIENDO CON EL ARTE EN ORIENTACIÓN A TRAVÉS DE LA TEORÍA BIODANZA

COEXISTENCE OF ART STUDIES IN STUDENT GUIDANCE THROUGH BIODANZA THEORY

María Dolores Díaz

ARTE POPULAR: REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DE LA FIESTA DE SAN BENITO

FOLK ART: REPRESENTATION OF THE LITURGICAL CELEBRATION OF SAN BENITO

Danilo Patiño Aular

EL ARTILUGIO, UNA PROPUESTA PARA ANALIZAR EL VÍNCULO HUMANO-MARIONÉTICO

EL ARTILUGIO, A PROPOSAL FOR ANALYZING THE HUMAN-PUPPETEER BOND

Sofía Arévalo Reyes

Autor: Felix Royett.

Título: "Las muñecas azules en el laberinto Kafka".

Técnica: Mixta acrílico y textura.

Año: 2019.



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia