

situArte

23
23
23
23
23

AÑO 12 N° 23. JULIO - DICIEMBRE 2017



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

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



Autoridades universitarias
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dr. JORGE PALENCIA PIÑA
RECTOR

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN
VICERRECTORA ACADÉMICA

Dra. MARIA ARTIGAS
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
SECRETARIA

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dr. HUGO BARBOZA
DECANO

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTIFICO
Y HUMANISTICO (CONDES)

Dr. GILBERTO VIZCAINO
COORDINADOR-SECRETARIO



situArte

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

AÑO 12 N° 23. JULIO - DICIEMBRE 2017
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 de Portada: Serbiluz

Imagen de portada: Autora: Neydalid Molero. Título: "Restos de horas". Técnica: Ensamblaje textil.

Medidas: Serie de 16 piezas de 28 x 28 cm cada una. Año: 2016.

CONTENIDO

AÑO 12 N° 23. JULIO - DICIEMBRE 2017

PRESENTACIÓN	5
ARTÍCULOS	
EL MANUSCRITO MUSICAL DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE QUITO <i>THE MUSICAL MANUSCRIPT OF SAN FRANCISCO DE QUITO'S CHURCH</i> Jesús Estevez	7
EN EL PRINCIPIO FUE PANOFSKY: UNA GENEALOGÍA DEL ANÁLISIS FÍLMICO <i>IN THE BEGINNING WAS PANOFSKY: A GENEALOGY OF FILM ANALYSIS</i> Santiago García Ochoa	14
SEXUALIDADES DIVERSAS Y REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL FILME VENEZOLANO AZUL Y NO TAN ROSA (2012) <i>DIVERSE SEXUALITIES AND SOCIAL REPRESENTATIONS IN THE VENEZUELAN FILM BLUE AND NOT SO PINK (2012)</i> Írida García de Molero, Romina De Rugeris y Gerardo Molero García	23
DIABLOS DANZANTES DE CHUAO: ESPACIOS SIMBÓLICOS <i>DEVIL DANCE OF CHUAO: SYMBOLIC SPACES</i> Jorge Andrés Morillo y Dobrila Djukich de Neri	32
ESTUDIO CULTURAL DE ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL DIBUJO <i>CULTURAL STUDY OF FEMALE ARCHETYPES IN DRAWING</i> Ada Rodríguez Álvarez	40
ENSAYOS	
VISIONES DE LO VAMPÍRICO EN EL CONTEXTO VENEZOLANO A PARTIR DE LA NOVELA UN VAMPIRO EN MARACAIBO <i>VAMPIRE-LIKE VISIONS IN THE VENEZUELAN CONTEXT FROM THE NOVEL A VAMPIRE IN MARACAIBO</i> Luis Manuel Pimentel	48
MIRADAS A LA COMPRESIÓN DEL CUERPO: EL CUERPO COMO NO LUGAR EN LA GENERACIÓN MILLENNIAL <i>GLANCES TO UNDERSTANDING OF THE BODY: THE BODY LIKE NON-PLACE IN THE MILLENNIAL GENERATION</i> Jesús Caballero Caballero	54
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS	61
PUBLISHING GUIDELINES	64
NORMAS DE ARBITRAJE	67



PRESENTACIÓN

AÑO 12 N° 23. JULIO - DICIEMBRE 2017

El arte es tan rico y diverso en sus posibilidades expresivas e interpretativas, como múltiples pueden ser las lecturas, miradas y enfoques que nos permiten aproximarnos al arte desde el interés investigativo. Para muestra, cada uno de los textos incluidos en esta edición, los cuales presentamos a continuación.

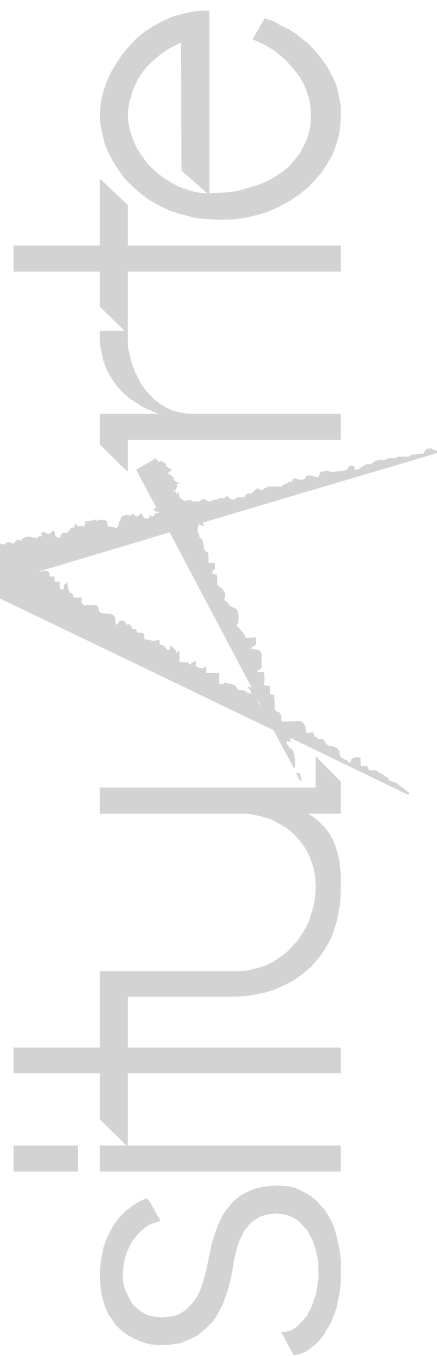
El primer trabajo examina **El manuscrito musical de la iglesia de San Francisco de Quito** de Jesús Estévez, quien se centra en la descripción documental y presenta un breve análisis codicológico del contenido del manuscrito P16BSF18 que reposa en la Iglesia de San Francisco de Quito, como parte de una colección de códices inexplorados. Con esta investigación, Estévez pretende revelar la existencia de esta fuente de música antigua, de manera que sirva como documentación para futuras investigaciones que ayuden a profundizar en el conocimiento de las prácticas litúrgico-musicales en esta iglesia desde el siglo XVI en adelante.

Seguidamente presentamos tres trabajos que toman en cuenta a la semiótica como metodología idónea para el análisis del texto artístico:

En el principio fue Panofsky: Una genealogía del análisis fílmico de Santiago García Ochoa, aborda las complejas relaciones entre la iconología y el cine, con la misión de demostrar la influencia del método de Panofsky en el desarrollo de las principales corrientes consagradas al análisis fílmico. El autor presenta un estudio detallado del método iconológico y del único artículo sobre cine escrito por Panofsky. Luego aborda el estudio de la filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología, como primeras y principales disciplinas centradas en el análisis fílmico, llegando a concluir que existe un hilo conductor que une a disciplinas y autores, representado por los planteamientos iniciales de Panofsky, asumidos en algunos casos de forma radical, como sucede con la semiología.

Más adelante tenemos el trabajo **Sexualidades diversas y representaciones sociales en el filme venezolano Azul y no tan rosa (2012)** de Írida García de Molero, Romina De Rugeris y Gerardo Molero García quienes, a través de una metodología semiótica, tratan las sexualidades diversas y las representaciones sociales desde la perspectiva de la actividad cognitiva con la que el sujeto construye su representación, en tanto sujetos sociales que viven la disidencia sexual y su respectiva diversidad de expresiones dentro de las identidades y las prácticas sexuales, observadas a través del filme venezolano *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari (2012). Los autores se proponen mostrar las distintas formas significantes que sitúan la actividad representativa de las sexualidades diversas desde la teoría de las representaciones sociales de Moscovici (1979), y sensibilizar a la sociedad respecto al reconocimiento y aceptación de las mismas, para llegar a la comprensión y solución de las injusticias que los sistemas sociales han cometido con estas minorías.

Y para cerrar la serie de análisis semióticos, compartimos el artículo: **Diablos danzantes de Chuao: espacios simbólicos** de Jorge Andrés Morillo y Dobrila Djukich de Neri, una aproximación interpretativa sobre los espacios usados en el ritual de los Diablos danzantes de Chuao, en el estado Aragua, Venezuela. Bajo un enfoque semiótico, apoyado en la etnografía, se hizo una recolección de datos durante la celebración del Día del Corpus Christi entre los años 2011-2014, y en el inventario se obtuvieron seis espacios simbólicos, clasificados en ejes binarios semánticos analizados aplicando un Modelo actancial, enmarcado en el Programa Narrativo, gracias a la organización de la semántica y la pragmática de dichos repertorios. Los autores lograron identificar la estrecha relación de las isotopías, entre las que destacan la direccionalidad y la del ser/hacer. Los códigos analizados, a pesar de su diversidad, permiten preservar y mantener el arte y la tradición cultural de este pueblo, basados en la isotopía general sobre las creencias del eje sagrado/profano.



El último artículo incluido en esta edición es **Estudio cultural de arquetipos femeninos en el dibujo** de Ada Rodríguez Álvarez, quien analiza la imagen femenina en el dibujo como expresión del inconsciente colectivo. Para ello, la autora revisó, con apoyo teórico de Jung (1970 y 1995) y de Weingast (2004), la recreación arquetipal del ánima en una selección de dibujos centrados en la representación de la mujer. En lo metodológico, se trata de una investigación psico-cultural con enfoque hermenéutico, en la cual se maneja la exégesis como técnica de análisis. La autora concluye que: a) el arquetipo ánima, en su roles de mujer y madre, es un elemento psicológico central de la cultura latinoamericana en la muestra del artista; b) el árbol, las raíces y los nidos son símbolos naturales complementarios en la representación de la mujer; c) las imágenes alojadas en el inconsciente humano revelan valores colectivos de la identidad cultural del artista.

Y como cierre de este número, presentamos dos interesantes ensayos. El primero: **Visiones de lo vampírico en el contexto venezolano a partir de la novela *Un Vampiro en Maracaibo*** de Luis Manuel Pimentel, resalta la presencia del vampiro en la literatura, el cine y las artes visuales, afirmando que Venezuela cuenta con un vampiro oficial, reconstruido por Norberto José Olivar en su novela *Un vampiro en Maracaibo* (Alfaguara, 2008), narración en la que encontramos una visión particularmente regionalista del engendro. El autor plantea un acercamiento de este singular personaje, desde ciertas nociones de lo vampírico (Bravo, 2008; Glanz, 2006; Olivar, 2012; Quirate, 1995) con la idea de explorar los aspectos míticos e imaginarios alrededor de él, llegando a establecer vínculos creativos entre juegos de sentidos fragmentados con notas de prensa aparecidas en los diarios *El Informador* de Barquisimeto y *Panorama* de Maracaibo (ambos de Venezuela). En conclusión, Pimentel afirma que este ser mítico universal ha habitado desde hace años en el contexto venezolano.

Por último, les invitamos a leer el ensayo: **Miradas a la comprensión del cuerpo: el cuerpo como no lugar en la generación *millennial*** de Jesús Caballero Caballero, quien aporta otras perspectivas para entender la idea de cuerpo desde la generación *millennial* como promotora de nuevas formas de concebir la corporalidad. Se presenta, por un lado, un estudio que analiza el proceso de deconstrucción de la idea tradicional de cuerpo, sobre cómo la generación *millennial* divisa la necesidad de ampliar la idea de fenotipo debido a ese contexto social y tecnológico al que constantemente hacemos referencia. Por otro lado, como clave, se justifica la idea de cuerpo como 'no lugar', pues se considera un estado a modo de punto de partida para modificar nuestra estructura. Cuando no se reconoce el cuerpo como tal, comienza el proceso de transformación. El texto termina aportando las miradas de artistas que han asimilado estos cambios, asumiendo la urgencia de la ruptura con la idea tradicional de cuerpo.

Finalmente, agradecemos a la artista Neydalid Molero, quien nos comparte su interesante obra "Restos de horas" (2016), incluida en la portada y contraportada de esta edición.

Esperamos que los textos incluidos en esta edición puedan resultar atractivos para ustedes, nuestros lectores, y que remuevan sus saberes y experiencias para motivarles, según sus intereses, a hacer y reflexionar sobre nuevas formas de producción y representación en el ámbito del arte y la cultura.

Aminor Méndez Pirela
Editora-Jefe

El manuscrito musical de la iglesia de San Francisco de Quito

The Musical Manuscript of San Francisco de Quito's Church

Recibido: 10-11-16
Aceptado: 08-01-17

Jesús Estévez

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
jestevez@usfq.edu.ec

Resumen

Se conoce que la existencia de manuscritos musicales en Europa es abundante; sin embargo, en Latinoamérica este campo ha sido menos explorado. Basándose en las normas RISM, este artículo se centra en la descripción documental y en un breve análisis codicológico del contenido del manuscrito P16BSF18 que reposa en la Iglesia de San Francisco de Quito, como parte de una colección de códices inexplorados. Además, tiene como finalidad revelar la existencia de esta fuente de música antigua, de manera que sirva como documentación para futuras investigaciones que ayuden a profundizar en el conocimiento de las prácticas litúrgico-musicales en esta iglesia desde el siglo XVI en adelante.

Palabras clave: Manuscrito, liturgia, Iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador.

Abstract

It is known that the existence of musical manuscripts in Europe is plenty; however, in Latin America this field has been less explored. Based on RISM standards, this article focuses on the documentary description and a brief codicological analysis about the content of the manuscript P16BSF18 that is housed in the Church of San Francisco of Quito, as a part of an uncharted collection. Moreover, it aims to reveal the existence of this early music source, so that it serves as documentation for future research that will help to deepen the knowledge of musical and liturgical practices in this church from the XVI century on.

Keywords: Manuscript, liturgy, Church of San Francisco, Quito, Ecuador.

Introducción

La Iglesia de San Francisco de Quito es la cuna de una tradición católica franciscana que conserva, entre otras cosas importantes, un valioso patrimonio litúrgico-musical¹ ubicado cronológicamente poco después de la fundación de la ciudad en diciembre de 1534, cuyo cimiento es la obra de los primeros frailes franciscanos que llegaron a la capital equinoccial. Stevenson (1989) aclara que: “Los primeros maestros europeos de música que actuaron en Quito fueron los monjes franciscanos, que llegaron en 1534, Josse (Jodocus o Jodoco) Rycke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain, Bélgica, quienes fundaron su convento en 1535” (p. 7). Según Abad Pérez (1992) Ricke y Gosseal, acompañados también por fray Pedro Rodeñas, llegaron a Quito provenientes de México –pasando por Cajamarca, Perú– a fines del año 1534. Esta orden fue promovida por fray Marcos de Niza (ca. 1495-1558) y escogida por el Comisario General de Indias, padre Juan de Granada.

En la Biblioteca del Archivo Histórico de esta institución religiosa se atesora un manuscrito musical monofónico catalogado como P16BSF18, que evidentemente pertenece a un gradual gregoriano y contiene parte del repertorio del Propio del Tiempo, del Propio de los Santos y algunos Oficios –de manera interpolada– que se utilizaba desde finales del siglo XVI en esta iglesia. Este códice no presenta fechado alguno, por lo que se plantea la hipótesis de que pudo haber sido copiado a finales del siglo XVI, luego de la canonización de San Diego de Alcalá el 2 de julio de 1588, bajo en pontificado de Sixto V, gracias a la gestión del rey Felipe II². La razón de este supuesto se apoya en la presencia de la misa en honor a este importante santo franciscano dentro de los folios del manuscrito.

Hasta la fecha, no existen rastros de edición ni publicación alguna de este material de música medieval gregoriana de ascendencia romana pero con irrefutable singularidad franciscana. Para esto, es importante resaltar que la presencia de la misa en honor a San Diego de Alcalá (ca. 1400-1463) en este manuscrito corrobora la tradición del mismo, debido a que este santo formó parte de las órdenes franciscanas en la primera mitad del siglo XV y además, es el patrono de la comunidad eclesiástica franciscana. Esta misa se encontraba ausente en numerosos manuscritos

que reposan digitalmente en importantes bases de datos de música antigua en la actualidad, como son *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Plainchant* de la Universidad de Waterloo en Canadá, *Cantus Planus* de la Universidad de Regensburg en Alemania, entre otras.

El manuscrito P16BSF18 se encuentra totalmente limpio y restaurado; gracias a ello y a la gestión del personal de custodia ha sido posible el acceso al mismo³. La realización de esta investigación se fundamenta en la importancia que tiene el rescate, la preservación y la difusión del acervo quiteño en el crecimiento cultural, no sólo del Ecuador, sino también de la sociedad musicológica latinoamericana. También, se pretende dar continuidad a una brecha investigativa iniciada en Ecuador a mediados del siglo XX.

El primer rastro de la existencia de libros corales en la Iglesia de San Francisco fue trazado por fray Benjamín Gento Sanz en 1942, aunque nunca se mencionó la cantidad de la colección⁴. Entre los pioneros de la investigación de música sacra antigua en Ecuador destacan el musicólogo estadounidense Robert M. Stevenson (1916-2012), quien en la década de los sesenta realizó trabajos de documentación para la historia de la música en la Catedral de Quito, y el compositor y musicólogo español Alejandro Massó (1943), quién también realizó trabajos de investigación musicológica dentro de los archivos de la Catedral de Quito a inicios del siglo XXI. Otras referencias importantes, en términos de investigación musical de fuentes antiguas, incluyen a Mario Godoy Aguirre, Jorge Isaac Cazorla y Miguel Juárez.⁵

Fuentes primarias

- **EC-P16BSF18** Gradual de la Iglesia de San Francisco de Quito.⁶

Fuentes auxiliares

- **AMS** Hesbert, R. J. (1985). *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Roma, Italia: Herder.

- **AR** (1912). *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae*. Roma, Italia: Typis Poliglottis Vaticanis.

- 1 La colección está formada por 38 códices que contienen música y textos litúrgicos en latín. Esta colección se encuentra bajo observación y estudio con el apoyo del Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito, el Instituto Metropolitano de Patrimonio y el Convento de San Francisco de Quito.
- 2 Monte Corvino (1590) y Mata (1598) son las primeras referencias fundamentales en lo que se refiere a la vida y obra de este santo franciscano. Más recientemente también figura Case (1998).
- 3 Se hace un agradecimiento especial a fray Jorge González, guardián del Convento de San Francisco de Quito, y a Héctor Vega, arquitecto responsable de la restauración y preservación del manuscrito.
- 4 Véase Gento Sanz (1942, p. 23).
- 5 Sus proyectos incluyen la reciente publicación de *Villancicos, Romances y Chanzonetas: Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII* (2018), una recopilación de 298 folios de música sacra polifónica realizada por Cazorla y Godoy entre 1991 y 1994, y transcrita a notación musical moderna por Juárez.
- 6 Como procedimiento editorial, resulta necesario identificar el códice con las siglas ‘EC’, que corresponden al país donde reposa el códice; esto indica que se ubica en Ecuador. Véase las recomendaciones propuestas por Caldwell (1985, p. 7).

- **CANTUS:** *A Database for Latin Ecclesiastical Chant.* University of Waterloo, Ontario, Canadá. <<http://cantus.uwaterloo.ca/>>

- **CANTUS INDEX:** *Online Catalogue for Mass and Office Chants.* <<http://cantusindex.org/>>

- **GR** (1961). *Graduale Romanum*, ed. Solesmes. Tournai, Bélgica: Desclée & Co.

- **LU** (1961). *The Liber Usualis*, ed. The Benedictines of Solesmes. Tournai, Bélgica: Desclée & Co.

- **RISM** (1996). *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas.* Madrid, España: Arco Libros S.L.

Descripción documental

La descripción de este manuscrito contiene la información básica necesaria, de acuerdo a los estándares de *RISM* y las características propuestas por Hughes (1995). A continuación se muestra la descripción del manuscrito P16BSF18:

Ubicación: Biblioteca de la Iglesia de San Francisco de Quito, Ecuador.

Sigla: EC

Signatura: P16BSF18

Autógrafo/Copista: Desconocido.

Categoría: Gradual monofónico.

Estado de Conservación: Legible; incompleto.

Soporte: Pergamino.

Origen: Desconocido.

Lugar de uso: Iglesia de San Francisco de Quito, Ecuador.

Fecha: s. XVI ex.

Descripción del contenido: Pergamino manuscrito con misas y oficios pertenecientes al Propio del Tiempo y al Propio de los Santos. Contiene 148 folios, enumerados y sin índice. Tamaño de páginas: 63x44cm; portada color marrón avellana formada por una tapa de madera, recubierta en cuero con seis huecos en el margen izquierdo para encuadernación con lino trenzado; uso de tinta negra para el texto y tinta roja para las rúbricas; foliación arábiga en tinta roja para los folios f1 - f115v y foliación romana para los folios f116r - f148v (flr - fXXXIIIv); iniciales ornamentadas con filigranas de 4 tipos en tinta roja, azul, negra y algunos tonos dorados; notación musical cuadrada no mensurable, con cinco sistemas de pentagrama por página en tinta roja, uso de claves de Fa y Do; paleografía gótica.

Ocasiones litúrgicas: en los folios f1r - f60r se encuentra la Semana Santa (Domingo de Ramos, Lunes, Martes, Miércoles, Jueves, Viernes, Sábado Santo y Domingo de Resurrección); f60r - f101v Lunes, Martes, Miércoles, Jueves y Viernes Post-Pascua, el Sábado de Pascua (*Sabbato in Albis*), el Primero (*Octava Paschae, Dominica in Albis*), Segundo, Tercero, Cuarto y Quinto Domingo Post-Pascua; f101v - f105r la Letanía Mayor (*In Letaniis Majoribus*); f105v la Vigilia de la Ascensión del Señor; f105v - f109v la Ascensión del Señor (*In Ascensione Domini*); f109v - f113v el Primer Domingo después de la Ascensión (*Dominica infra octava Ascensione*); f113v - f115v y la Vigilia de Pentecostés (*In Vigilia Pentecostes*). A partir del folio f116r se puede observar que se realizó una adición de nuevos folios al código EC-P16BSF18, ya que éstos comienzan una nueva numeración de tipo romana (fl, flI, ...). Entre estos folios se encuentran: el Credo flr - fVr; las Fiestas Mayores Dobles (*In Maioribus Duplices*) fVv - fVIr; el Oficio de la Exaltación en la Santa Cruz (*In Festo Triumphi S. Crucis*) fVIr - fXIIIr; el Oficio de la Expectación de la Virgen María (*In Expectationis Beatae Mariae Virgine*) fXIIIr - fXXIIr; el Oficio de la infra octava de la Fiesta de los Apóstoles San Pedro y San Pablo (*infra octava Apostolorum Petri et Pauli*) fXXIIr - fXXIIIr; el Himno a María Magdalena (*In Festo Mariae Magdalenae*) fXXIIIr - fXXIIIv; el Himno del Común de las Santas Mártires⁷ (*Pro nec Virgine nec Martyre*) fXXIIIv - fXXIVr; la Misa de la Exaltación de la Santa Cruz (*In Triumphi Sanctae Crucis*) fXXIVv - fXXVIIIr; la Misa dedicada a San Diego de Alcalá⁸ (*In S. Didacus*) fXXVIIIr - fXXXv; el Oficio de San Joaquín (*In Festo S. Joachimi*) folios ausentes; la secuencia *Victimae paschali laudes* sin foliación, último pergamino roto a la mitad de manera vertical.

Notas históricas

Probablemente este manuscrito haya sido utilizado por los franciscanos que llegaron a Quito a finales del siglo XVI –sucesores de fray Jodoco Ricke y fray Pierre Gosseal– en la interpretación y la transmisión del canto llano, así como también en la enseñanza de conocimientos musicales traídos de Europa como consecuencia de la colonización. Por otra parte, y como una herencia dejada por los fundadores del convento franciscano, Coloma de Reed (2002) comenta que: “fray Jodoco Ricke fue el primer profesor de música religiosa que tuvo Quito; impartía conocimientos básicos de música y organizaba los coros para acompañar los oficios religiosos” (p. 14). Además de esto, los franciscanos constituyeron el Colegio San Andrés en septiembre de 1552 –gracias a fray Francisco Morales, sucesor de Ricke– para instruir a los jóvenes indios y mestizos; y según González Suárez (1892) “el nivel

7 Texto compuesto por el Cardenal Silvio Antoniano (1540-1603) y que serviría para posteriores obras polifónicas de compositores renacentistas de música sacra como Juan de Esquivel Barahona (ca. 1560-1625). Véase Antoniano (1860), Stevenson (1973) y O’connor (2006).

8 La festividad de San Diego de Alcalá se celebra el 13 de noviembre y está incluida en los Santorales Franciscanos así como también en *LU* p. 1751 y *GR* p. 653. Véase Esteban Romero (1960).

de enseñanza musical en esta institución llegó a ser tan complicado que el repertorio incluía motetes a cuatro y cinco voces del sacerdote y maestro de capilla español Francisco Guerrero⁹ (1528-1599)" (p. 335).

También es muy probable que este códice sea uno de los primeros manuscritos musicales en llegar a tierras quiteñas, ya que se conoce que las partituras de la Misa fúnebre en honor al rey Felipe II de España, compuesta por Philippe Rogier (1561-1596), fueron descubiertas por el musicólogo español Alejandro Massó en los archivos históricos de la Catedral de Quito –levantada por primera vez en 1562– en el año 2001 (Coloma de Reed, 2002, p. 14). En este sentido, la Iglesia de San Francisco representa la primera institución católica fundada en Quito “el 25 de enero de 1536 por fray Jodoco Ricke” (Gallegos Arias y Mercé Gandía. 2011, p. 25), por lo cual este manuscrito pudiera ser parte de los primeros textos de música en la ciudad de Quito. Más aún, gracias a la procedencia belga de fray Jodoco Ricke y fray Pierre Gosseal¹⁰, se puede conjeturar que éstos tal vez tuvieron contacto con algunos maestros de capilla en su paso por España, y también con algunos compositores pertenecientes a la tercera y cuarta generación franco-flamenca, lo que pudo beneficiarlos al adquirir conocimientos musicales suficientes para posteriormente impartirlos en la ciudad de Quito.

Repertorio musical

El códice EC-P16BSF18 contiene un total de 32 festividades litúrgicas y 307 cantos, de los cuales 214 son cantos de la Misa y 93 son cantos del Oficio¹¹. De significativa importancia dentro de este repertorio, aparece la misa en honor a San Diego de Alcalá, incluida en GR p. 653, fuente que ha sido utilizada como una de las referencias comparativas en lo referente a ítems musicales. En dicha fuente la misa sugerida para esta festividad es ‘*Justus ut Palma*’ [45], la cual presenta los siguientes cantos: el Introito ‘*Justus ut palma florébit*’, el Salmo ‘*Bonus est confitéri Domino*’, el Gradual ‘*Os justi*’ [38], el Aleluya y su verso ‘*Alleluia. V. Beátus vir*’, el Ofertorio ‘*In virtute tua Domine*’, y para la Comunión ‘*Amen dico vobis*’. Por otro lado, en la figura 1 se muestran los ítems musicales para esta festividad contenidos en el manuscrito EC-P16BSF18.

Festividad	Género	Folios	Íncipit	Modo
In. Festo S. Didaci	Introito	143r	Humiliavit sein omnibus	3
	Salmo	143v	Benedic anima mea domino	2T ¹²
	Gloria	144r	Gloria	... ^{13*}
	Aleluya Verso	144r 144r	Alleluia Justus ut palma florebit	2
	Ofertorio	144v	Mihi autem absit gloriari	8
	Comunión	145r	Tollite jugum meum	3

Figura 1

Ítems musicales de la Misa en honor a San Diego de Alcalá.

Si confrontamos estos ítems musicales en ambas fuentes, podemos colegir que no hay coincidencia alguna entre ellos. A pesar de que el ítem ‘*Justus ut Palma*’ está presente en ambas fuentes, en el GR se presenta como Introito y en el EC-P16BSF18 se muestra como el verso del Aleluya. A tenor de esto, se puede conjeturar que el orden de estos ítems para la misa en honor a San Diego de Alcalá presentes en el manuscrito EC-P16BSF18 pudiese ser una de las propuestas más tempranas para celebrar esta festividad; sin embargo, habría que ampliar el rango de investigación para aseverar este planteamiento.

La transcripción de los ítems musicales de esta misa ha sido realizada siguiendo las recomendaciones planteadas por Caldwell (1985), quien afirma que: “en la edición del canto llano, debido a su particularidad rítmica no mensurable, las cabezas de las notas sin plicas es la mejor alternativa para una transcripción a notación moderna” (p. 34).

Por otro lado, existen algunos cantos incluidos en este códice que no se encuentran recogidos en el AMS para la misma festividad litúrgica. Este es el caso de los tractos *Domine non secundum peccata* (fol. 17r), y *Cantemus domino gloriose enim* (fol. 113v), los versos de introito *Deus misereatur nostri* (fol. 34v), y *Cantate domino canticum novum* (fol. 72r), y los aleluyas *Angelus domini descendit de* (fol. 62r), *Surrexit dominus de sepulchro* (fol. 66r), *Surrexit dominus vere* (fol. 69v), *Surrexit christus qui creavit* (fol. 73r), *Dicite in gentibus quia dominus* (fol. 77r), *In die resurrectionis meae dicit* (fol. 83v), *Post dies octo januis clausis* (fol. 84r),

9 Contemporáneo de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Cristóbal de Morales (1500-1553).

10 Para más información biográfica de Jodoco Ricke y Pierre Gosseal véase Moreno (1998).

11 El índice completo de las festividades litúrgicas y los cantos contenidos en el manuscrito EC-P16BSF18 pueden visualizarse en CANTUS mediante el siguiente acceso: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/669907>

12 Cofinaliso Affinalis: melodías gregorianas que terminan en a, b, o c'. Modo transportado (T). Véase Apel (1958, pp. 157-165) y Hoppin (1978, p. 66).

13 * Sin notación musical, únicamente texto.

Cogoverunt discipuli dominum (fol. 86r), *Ego sum pastor bonus* (fol. 86v), *Oportebat pati christum* (fol. 90r), *Dextera dei fecit virtutem* (fol. 93r), *Christus resurgens ex mortuis* (fol. 93v), *Surrexit christus et illuxit nobis* (fol. 98r), *Exivi a patre et veni in mundum* (fol. 98v), *Non vos relinquam orphanos* (fol. 111v).

In festo S. Didaci

ed. Jesús Estevez

The image shows a musical score for the Mass in honor of St. Didacus. It consists of several staves of music with Latin lyrics underneath. The sections are: Introito (Hu-mi-li-a-vit se in om-ni-bus, et co-ram de-o in-ve-nit gra-ti-am quo-ni-am mag-na po-ten-ti-a de-i et ab-hu-mi-li-bus ho-no-ra-tur.), Salmo (Verso del Introito) (Be-ne-dic-a-ni-ma-me-a-do-mi-num, et om-ni-a in-te-rio-ra me-a no-men sanc-tus e-jus.), Aleluya (Glo-ri-a. A-lle-lu-ia.), Verso del Aleluya (Jus-tus ut pal-ma flo-re-bit si-cut ce-drus li-ba-ni mul-ti-pli-ca-bi-tur.), Ofertorio (Mi-hi au-tem ab-sit glo-ri-a ri-ni-si in cru-ce do-mi-ni nos-tri Je-su-chri-sti per quem mi-hi mun-do cru-ci-fi-xus est, et e-go mun-do.), Comunion (Tol-li-te ju-gum me-um su-per vos, et dis-ci-te a-me, qui-a mi-tis sum, et hu-mi-lis cor-de, et in-ve-ni-e-tis re-qui-em a-ni-ma-bus ves-tris.)

Figura 2

Transcripción de la Misa en honor a San Diego de Alcalá.

Aportes litúrgico-musicales

En lo referente al repertorio litúrgico contenido en el códice EC-P16BSF18 se puede resaltar la adición de dieciocho nuevos cantos en el catálogo de *CANTUS INDEX*, los cuales se detallan a continuación, acompañados de sus respectivos *cantus ID*:

- 14 Indexado en *CANTUS INDEX* como Tractus. En este códice se indica como Gradual y está acompañado de sus 10 versos. Hiley (1993) hace una relevante acotación acerca de este canto, el cual pertenece, según Hiley, al grupo designado como 'three mode 2 tracts designated as graduals', los cuales se presume que eran interpretados como graduales (p. 82).
- 15 Existente en *CANTUS INDEX* como verso de Tractus, Gradual e Introito.
- 16 Existente en *CANTUS INDEX* como Aleluya.

Humiliavit se in omnibus (Introito Didaci Confessoris) "Can g02841".

Benedicite omnia opera (Salmo Exaltatio Crucis) "Can a01522".

*Eripe me domine*¹⁴ (Gradual Fer. 6 in Parasceve) "Can g02853" y sus 10 versos ("Can g02854"-"Can g02863").

Fortem virili pectore (Himno Pro nec Virgine nec Martyre) "Can a01528".

Benedic anima mea dominum (Verso de Introito Didaci Confessoris) "Can g02865".

*Mihi autem absit gloriari*¹⁵ (Ofertorio Didaci Confessoris) "Can g02866".

*Tollite jugum meum*¹⁶ (Comunión Didaci Confessoris) "Can g02867".

Potens in terra erit semen R. Generatio rectorum benedicetur (Versículo Joachimi) "Can a01544".

Además, se han añadido quince cantos similares a otros ya indexados en el catálogo de *CANTUS INDEX*. Estos son:

O crux admirabilis evacuatio (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 004014.1".

Regem adoremus dominum (Salmo Invitacional Exaltatio Crucis) "Can 100221.1".

Salvator mundi salva nos (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 004690.1".

Hoc signum crucis apparebit (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 202214.1".

Super omnia ligna cedrorum (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 005061.1".

O magnum pietatis opus mors (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 004035.1".

Tuam crucem adoramus domine (Antífona Exaltatio Crucis) "Can 005227.1".

Nardi Mariae pistici unxit (Himno Mariae Magdaleneae) "Can 008343b.1".

O crux gloriosa o crux veneranda (Antífona Benedictus) "Can 004018.1".

Ecce dominus noster cum (Antífona Expectationis BVM) "Can 002508.1".

Ecce nomen domini de longinquo (Antífona Expectationis BVM) "Can 002527.1".

Dominus dabit benignitatem (Antífona Expectationis BVM) "Can 201372.1".

De fructu ventris tui ponam super (Antífona Expectationis BVM) "Can 002106.1".

Protégé Domine plebem tuam (Ofertorio Exaltatio Crucis) "Can g00376.1".

Alleluia Justus ut palma florebit (Aleluya Didaci Confessoris) "Can g01362.1".

A pesar de que resulta arriesgado aseverar que los nuevos ítems musicales añadidos al catálogo de *CANTUS INDEX* son únicos, esta cualidad hace que el código EC-P16BSF18 manifieste su relevante peculiaridad; más aún, la adición de los treinta y tres ítems musicales anteriormente señalados denota un aporte notable para el estudio de fuentes musicales antiguas y su repertorio litúrgico-musical. Adicionalmente, resulta importante observar el caso del introito utilizado para la misa en honor a San Diego de Alcalá *Humiliavit se in omnibus*, el cual no ha podido ser identificado en otras fuentes de música medieval, aunque se conoce que el texto de este canto pertenece a los versículos 20 y 21 del capítulo número 3 del libro del Eclesiástico. No obstante, sería necesario dilatar el rango de investigación y profundizar más en el contenido textual y musical de este canto para poder darle una connotación de único.

Notas paleográficas

La escasez de características decorativas en la confección de este manuscrito como, por ejemplo, las iniciales historiadas, denotan un trabajo paleográfico de poco cuidado y elegancia; únicamente el folio 130v presenta una letra capital H con un rostro de perfil. En lo concerniente a los pigmentos utilizados, se puede evidenciar la predominancia de colores como el azul, negro y rojo, con una presencia menor de tonos amarillos, los cuales aparecen solamente cuando la letra capital se presenta en tinta negra. Se percibe una alternancia de las letras capitales que se combinan entre azul con rojo y negro con rojo para indicar el inicio de las secciones según la festividad litúrgica. Por su parte, las letras capitales correspondientes a los versos del introito, el gradual, el tracto y el aleluya aparecen en tinta negra con pequeños ornamentos amarillos.

Las letras capitales para las antífonas que están completamente escritas en notación musical y texto, aparecen únicamente con tinta negra, al igual que los salmos, pero en un módulo de letra menor a la capital. Por otra parte, las letras mayúsculas para las antífonas que están escritas solamente con texto aparecen en tinta roja, al igual que todas las rúbricas a lo largo del código. A partir del folio 146v, en donde se encuentra la secuencia *Victimae paschali laudes*, se evidencia la intervención de otro copista debido a los cambios caligráficos que se observan, sobre todo en la confección de las letras mayúsculas.

Respecto a las abreviaturas utilizadas, se observan las de uso común en la paleografía gótica latina, como lo son: en la letra "p" la lineta paralela a la caja del renglón de escritura que corta perpendicularmente el caído de la letra, lo que indica la abreviación de la sílaba "per"; la lineta que corona a dicha letra, lo que indica la abreviación de la sílaba "pre" o "prae"; y la lineta que corta oblicuamente el caído de la misma, lo que indica la abreviación de la sílaba "pro".

En el caso de la letra "q" las abreviaciones

utilizadas para la palabra *quod* en donde la lineta cruza perpendicularmente el astil de la letra "d"; para la palabra *reliquisti e iniquita*, en donde la lineta cruza perpendicularmente el caído de la letra "q" abreviando de esta forma las letras "u" e "i"; un símbolo parecido a la diéresis colocado por encima, el cual abrevia las letras "u" y "o" en palabras como *inquocumque*; y el uso de "qz" para abreviar la sílaba "que" como, por ejemplo, en *usque*.

La letra "d" se presenta con astil recto y también de forma uncial, es decir, con el astil ligeramente caído hacia la izquierda. El uso de la letra "z" para suplir a la letra "m" es predominante en varias palabras como *meam, meum, tuam, gloriam, quoniam*, entre otras.

La letra "u" se presenta no solamente con valor vocálico, sino también con valor consonántico, es decir, supliendo el uso de letra "v". La letra "r" se observa de dos formas: redondeada únicamente, si se ubica después de una letra "o"; y la denominada de martillo en los demás casos. La letra "s" se halla con astil alto y de forma uncial.

También se utiliza frecuentemente la lineta que corona a las vocales, lo que indica la abreviación de la letra "m" o "n"; el signo tironiano para representar la conjunción copulativa latina *et*; el uso de "xpi" para indicar *Christi*, "xps" para indicar *Christus*, "dns", "dne" y "dno" para indicar *dominus, domine y domino* respectivamente; y el rasgueo parecido a un apóstrofe para abreviar la sílaba "us", apareciendo éste únicamente al final de la palabra como, por ejemplo, *Deus, omnibus, factus*, entre otros.

A lo largo del código no se observan usos de abreviaciones con letras sobrepuestas y tampoco abreviaciones de la sílaba "rum". Por último, no se encuentran signos de enmiendas en ningún folio de este manuscrito.

Balance final

A continuación se presentan los aspectos más destacados que se derivan del análisis documental realizado al manuscrito P16BSF18:

- En lo concerniente al canto llano, esta investigación representa un avance precursor en la difusión de nuevas fuentes de música sacra monofónica en Ecuador, ya que las publicaciones realizadas en años anteriores se refieren únicamente a polifonía sacra. Más aún, este estudio abre una nueva brecha investigativa que busca profundizar en la documentación y el análisis de la colección de los 38 códigos que reposan en el Archivo Histórico de la Iglesia de San Francisco de Quito.
- La aceptación como contribuyente en la base de datos *CANTUS* conlleva un aporte de alto impacto internacional, mediante el cual la sociedad musicológica mundial puede evidenciar la documentación

de esta nueva fuente de música sacra medieval. La adición de nuevos códices que forman parte de la colección es una tarea indispensable que coadyuvará a la difusión del patrimonio litúrgico-musical ecuatoriano y latinoamericano.

- El aporte de nuevos cantos a una festividad litúrgica que carecía de ellos: la misa en honor a San Diego de Alcalá. Este aporte puede catalogarse como único, y esboza un nuevo camino al estudio del repertorio litúrgico-musical; en este sentido, se hace referencia al introito *Humiliavit se in omnibus*. Asimismo, la adición de los otros diecisiete nuevos cantos a la base de datos *CANTUS* representa también un aporte significativo.
- Respecto a las características paleográficas del códice P16BSF18 cabe la posibilidad de conjeturar el origen del manuscrito. Debido a las enseñanzas impartidas en colegio San Andrés, se sugiere que este códice pudo haber sido copiado en las instalaciones franciscanas bajo la impartición de técnicas de confección de libros y caligrafía gótica, implantadas en Quito por fray Pedro Gosseal.¹⁷
- La transcripción de los ítems musicales pertenecientes a la misa en honor a San Diego de Alcalá permitirá realizar una interpretación histórica de esta obra litúrgico-musical. Gracias a esto, dicha misa volverá a la vida después de más de 400 años de su nacimiento.
- Finalmente, se pretende incentivar la investigación musicológica en otras instituciones religiosas, tanto de Quito, como de otras ciudades del Ecuador, con la finalidad de rescatar el exquisito patrimonio cultural, lo que a su vez ayudará a complementar la historia musical local y de la región.

Referencias

Abad Pérez, A. (1992). *Los Franciscanos en América*. Madrid, España: Editorial MAPFRE S.A.

Antoniano, S. (1860). *Educación Cristiana de los Hijos*. Miguel de San Román (Trad.), Valladolid, España: Juan de la Cuesta.

Apel, W. (1958). *Gregorian Chant*. Indiana, United States: Indiana University Press.

Caldwell, J. (1985). *Editing Early Music*. Oxford, England: Clarendon Press.

Case, T. E. (1998). *La Historia de San Diego de Alcalá: su vida, su canonización y su legado*. Alcalá de Henares, España: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.

Coloma de Reed, A. (2002). *La Sociedad Filarmónica de Quito. 50 Años*. Quito, Ecuador: Mariscal.

Esteban Romero, A. A. (1960). "San Diego de San Nicolás". *Año Cristiano*, Tomo IV. Madrid, España: Editorial Católica, BAC 186, pp. 365-369.

Gento Sanz, B. (1942). *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco de Quito desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942*. Quito, Ecuador: Imprenta Municipal.

Gallegos Arias, J. y Mercé Gandía, J. (2011). *Iglesia y Convento de San Francisco: Una Historia para el Futuro*. Quito, Ecuador: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

González Suárez, F. (1892). *Historia General de la República del Ecuador*, Tomo III. Quito, Ecuador: Imprenta del Clero.

Hiley, D. (1993). *Western Plainchant*. Oxford, England: Clarendon Press.

Hoppin, R. (1978). *Medieval Music*. New York, United States: Norton & Company.

Hughes, A. (1995). *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology*. Toronto, Canada: University of Toronto Press.

Juárez, M. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas: Archivo de la Diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*. Quito, Ecuador: Fundación Filarmónica Casa de la Música.

Koláček, J. (01 de enero de 2009). *Global Chant Database*. Recuperado de: <http://www.globalchant.org/text-details.php?text=Fortem-virili-pectore> (Acceso 21 de abril de 2017).

Monte Corvino, L. (1590). *Vita di San Diego d'Alcala*. Palermo, Italia: Antonio di Franceschi.

Mata, G. (1598). *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcalá*. Madrid, España: Caja del Licenciado Castro.

Moreno, A. (1998). *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial: Apóstoles y Maestros Franciscanos de Quito*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

O'Connor, M. B. (2006). "The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan de Esquivel Barahona: A Study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain" (tesis doctoral, Florida State University), p.186. Recuperado de: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180664/datastream/PDF/view> (Acceso el 8-3-2017).

Stevenson, R. (1973). "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known Flemish Sources". *Fontes Artis Musicae*, Vol. 20, N°3 (September-December), pp. 87-107.

Stevenson, R. (1989). *La Música en Quito* 2ª ed. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.

17 Gento Sanz (1942) menciona a fray Gaspar de la Asunción, fray Francisco de Herrera, fray Ignacio Mideros, y otros como los autores de los "Códices miniados y de los cantuarios corales y otros más, que proclaman el cultivo de las Bellas Artes en los Franciscanos de la Colonia..." (p. 23).

Figuras¹⁸

Figura 3
EC-P16BSF18 cara frontal.



Figura 5
EC-P16BSF18 fol. 143v S. Didaci. Introito y Salmo.



Figura 4
EC-P16BSF18 fol. 143r S. Didaci. Introito.



Figura 6
EC-P16BSF18 fol. 144r S. Didaci. Gloria y Aleluya.

18 Todas las imágenes pertenecen al autor, bajo el consentimiento y los permisos otorgados por el Convento de San Francisco de Quito, en representación de su guardián fray Jorge González y el arquitecto Héctor Vega.



Figura 7
EC-P16BSF18 fol. 144v S. Didaci. Ofertorio.



Figura 9
EC-P16BSF18 fol. 145v S. Didaci. Comunion.



Figura 8
EC-P16BSF18 fol. 145r S. Didaci. Comunion.

En el principio fue Panofsky: Una genealogía del análisis fílmico

In the beginning was Panofsky: A genealogy of film analysis

Recibido: 10-03-17
Aceptado: 08-04-17

Santiago García Ochoa

Universidad de Santiago de Compostela, España
santiagogarcaochoa@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda las complejas relaciones entre la iconología y el cine. Mientras en otros textos he defendido la configuración de una iconología fílmica como la herramienta metodológica más apropiada para acometer el análisis audiovisual, en esta ocasión me propongo demostrar la influencia del método de Panofsky en el desarrollo de las principales corrientes consagradas al análisis fílmico. En primer lugar, acometo un estudio detallado del método iconológico y del único artículo sobre cine escrito por Panofsky. A continuación, se aborda el estudio de las primeras y principales disciplinas centradas en el análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología. Tras este desarrollo teórico, se puede concluir que existe un hilo conductor que une a disciplinas y autores, y que ese hilo son los planteamientos iniciales de Panofsky, absorbidos en algunos casos de forma radical, como sucede con la semiología.

Palabras clave: Análisis fílmico, iconología, filmología, sociología del cine, semiología fílmica.

Abstract

This article addresses the complex relationships between iconology and cinema. While in other texts I have defended the development of a filmic iconology as the most appropriate methodological tool to analyze movies, this time I intend to demonstrate the influence of Panofsky's method in the development of the main currents devoted to film analysis. First, I undertake a detailed study of the iconological method and the only article about cinema written by Panofsky. Next, I study the first and main disciplines devoted to film analysis: filmology, sociology, socio-historical analysis and semiology. After this theoretical development, I conclude that there is a thread that passes through disciplines and authors: the initial ideas of Panofsky, absorbed in some cases in a radical way, as happens with semiology.

Keywords: Film analysis, iconology, filmology, sociology of the cinema, film semiology.

1. Planteamiento

En las últimas décadas el cine ha experimentado profundas transformaciones a causa del espectacular desarrollo de los formatos audiovisuales, hasta el punto de que hoy se tiende a la confluencia de todos estos lenguajes en uno único y universal. Sin embargo, este fenómeno no ha tenido su paralelo en la evolución de los estudios fílmicos, que han acumulado un retraso considerable con respecto a otras disciplinas. Para Esquenazi (2000, p. 25) este desfase se hace especialmente patente si se repasan las grandes aportaciones de los historiadores del arte, como Riegl, Berenson o Focillon, llegando a afirmar que el cine todavía está esperando a que "su Panofsky" descubra el sentido del campo contracampo como forma simbólica.

No es casual que Esquenazi emplee la terminología desplegada por Panofsky para el análisis del arte ("forma simbólica") ya que el método interdisciplinar del erudito germano contiene en embrión a las grandes corrientes del análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología.

En el presente artículo estudiaremos cómo los planteamientos de Panofsky han tenido una continuidad en las principales corrientes fílmicas sirviéndoles de armazón para su desarrollo, pero también fagocitándolos, quizás por ello la iconología fílmica no se ha consolidado como disciplina, más allá de algunos infructuosos amagos (García Ochoa, 2016, 2017).

2. El método iconológico

Erwin Panofsky (1892-1968) es uno de los pilares de la historia del arte y el principal artífice de lo que se conoce popularmente como método iconológico. Su obra se caracteriza por concederle especial importancia a la significación de las artes visuales y su conexión con la cultura de cada época. El método iconológico pretende desentrañar el significado último de la obra de arte a través de tres niveles (ampliamente detallados al inicio de sus célebres *Studies in Iconology* de 1939)¹:

Contenido temático primario o natural (nivel preiconográfico): Estudio de la imagen que comprende su descripción detallada a partir de la experiencia sensible (significados fáctico y expresivo). Requiere un buen conocimiento de los principios formales del lenguaje artístico. La obra se interpreta desde la historia del estilo (mundo de los motivos artísticos).

Contenido temático secundario o convencional (nivel iconográfico): Identificación de las diferentes manifestaciones figurativas que han tenido una continuidad a lo largo de la historia, como las procedentes de la mitología griega o la iconografía cristiana. Requiere un buen conocimiento de la tradición cultural. La obra se interpreta desde la historia de los tipos iconográficos (mundo de las imágenes, historias y alegorías).

Significado intrínseco o contenido (nivel iconológico): Se busca en la obra la actitud básica de una nación, un periodo, una corriente filosófica, etc., más allá de las intenciones del artista. Requiere poseer una facultad mental específica, la "intuición sintética", que permite al iconólogo desvelar cómo las tendencias esenciales de la mente humana se manifiestan a través de temas específicos en circunstancias históricas distintas. La obra se interpreta desde la historia de los síntomas culturales (mundo de los valores simbólicos).

La separación en niveles sólo funciona como la explicación de un proceso, que en absoluto cuestiona el carácter integral de la obra de arte. Los dos primeros juegan un importante papel correctivo sobre el tercero, impidiendo al analista desembocar en interpretaciones irracionales: "¡cuánto más peligroso sería confiarnos a nuestra pura y simple intuición!" (Panofsky, 1972, p. 24). Para reducir el margen de error al mínimo, esta intuición debe estar respaldada por un profundo conocimiento documental de todas las manifestaciones culturales que rodearon la gestación de la obra; el significado intrínseco surge del enfrentamiento de todos esos documentos con la obra (Panofsky, 1972, p. 24).

Uno de los rasgos más destacables de la iconología es, pues, su carácter interdisciplinar, presente ya en la capacidad de Panofsky para aglutinar en un método propio los avances en el análisis de los fenómenos culturales de distintas disciplinas, más allá del enfoque reduccionista del formalismo. No hay que olvidar que el método iconológico se gestó en el Instituto Warburg de Hamburgo a principios del siglo XX, la inmensa biblioteca que recopiló y organizó el también historiador del arte Aby Warburg. La práctica de la iconología precedió pues al desarrollo teórico del método. El propio Panofsky había hecho explícitos varios de sus principios en sus artículos desde los años 30. También debemos recordar que, aunque el método aparece en la primera edición de sus *Studies in Iconology* (1939), Panofsky no empleará el término "iconología" para designar al tercer nivel hasta 1955, en *Meaning in the Visual Arts*, prefiriendo previamente expresiones como "interpretación iconográfica en un sentido más profundo" o "síntesis iconográfica" (Moralejo, 2004, pp. 55-56).

La importancia que Panofsky concede a las operaciones de comunicación y de significación procede de la semiología de Ferdinand de Saussure. La obra de arte se entiende como parte de un proceso comunicativo en el que existe un emisor (el artista), un mensaje codificado (la propia obra) y un receptor (el que la estudia). Sólo el receptor verdaderamente experimentado será capaz de captar la significación de la obra en un sentido más o menos pleno, lo cual equivale a decir que esa significación existe más allá de las lecturas individuales.

En 1922 el sociólogo alemán Karl Mannheim había publicado un método de interpretación de la imagen basado en las teorías de Alois Riegl, Max Dvorák o el mismo Panofsky, es decir, en las últimas aportaciones

1 En lo sucesivo citaremos por la primera edición en español del libro: Panofsky (1972).

metodológicas de la historia del arte. Este método distingue tres niveles de sentido, bastante parecidos a los que luego establecería Panofsky:

Sentido objetivo: La imagen aparece como representación de una situación social concreta. Para captarlo, debemos saber reconocer los objetos y las situaciones cotidianas, así como el lenguaje artístico empleado para representarlas.

Sentido expresivo: Se refiere al contenido expresivo del que el artista decidió dotar a su obra, recurriendo a unos temas y unos motivos concretos.

Sentido documental: Está por encima de la voluntad del artista y permanece oculto. Se trata de la visión del mundo que se manifiesta en la obra. Es el sentido esencial de los fenómenos culturales (Barboza Martínez, 2002, pp. 202-203 y González García, 1998, pp. 25-28).

Las raíces filosóficas de la iconología hay que buscarlas en Riegl y Cassirer. Panofsky ancla el *kunstwollen* de Riegl (el arte como fuerza espiritual)² a la experiencia vital del artista, cuya libertad sólo se entiende a la manera hegeliana, como la adecuación del individuo a una época, de la que parte y en la que se reconoce.

En su *Philosophie der symbolischen Formen* (*Filosofía de las formas simbólicas*, 1923-1929), Ernst Cassirer define forma simbólica (siguiendo la estela de Riegl) como toda energía mental por la cual una significación espiritual queda unida a un signo concreto e insustituible, como sucede en el lenguaje, en el mundo mítico-religioso o en el arte. Panofsky, en cambio, en sus *Studies in Iconology* (1939) considera que los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías son valores simbólicos y que el estilo es una forma simbólica.

Finalmente, como ha apuntado Juan Antonio Ramírez, la puesta en práctica de la "intuición sintética" acerca la iconología al psicoanálisis freudiano, y siendo más concretos, al método paranoico-crítico daliniano (encuentro del "mito trágico" en la "tercera fase" daliniana). En ambos casos, la lectura de la obra artística se lleva a cabo en tres fases diferenciadas, como un drama en tres actos (Ramírez, 1996, p. 237).

3. Panofsky y el cine

Panofsky se interesó precozmente por el cine, cuando todavía no era estudiado en las universidades norteamericanas: en 1934 apoyó la fundación del nuevo Departamento de Cine del MOMA (del que sería nombrado miembro del comité asesor) con una charla dirigida a sus alumnos de la Universidad de Princeton; dos años más tarde pronunció la conferencia titulada "The Motion Picture as an Art?" en el Museo Metropolitano³; entre 1936 y 1947 publicó tres versiones diferentes de sus teorías sobre cine partiendo del contenido de las anteriores (Panofsky, 1936, 1937, 1947), siendo la de 1947, titulada "Style and Medium in the Motion Pictures", la más acabada y completa (por eso nos referiremos a ella en todo momento).⁴

Panofsky defiende la autonomía del cine con el apasionamiento del aficionado y la erudición del historiador del arte (establece constantes comparaciones con obras, períodos y artistas) y, aunque hace algunas aportaciones teóricas interesantes⁵, apenas proporciona pistas sobre las posibilidades que ofrece el estudio iconográfico del cine, tan sólo nos dice que en sus inicios (entre 1900 y 1910) se fijaron los rudimentos de los géneros (*western*, policiaco, aventura, misterio, fantástico, cómico, histórico, melodramático, dibujos animados), citando a Edwin S. Porter, Méliès, Charlie Chaplin, Buster Keaton, René Clair y D. W. Griffith como los pioneros (Panofsky, 1976, pp. 157-158).

Más adelante constata la existencia de una "iconografía fija que informaba al espectador, desde el exterior, acerca de los hechos y los personajes principales" (Panofsky, 1976, p. 160) y cita ejemplos concretos de personajes: la vampiresa y la jovencita modosa (que considera equivalentes modernos de los vicios y de las virtudes medievales), el padre de familia y el malo (con su bigote negro y su bastón). Por último, se refiere a algunas situaciones tipo: escenas nocturnas filmadas siempre sobre película azul o verde; el mantel de cuadros connota el ambiente "pobre, pero honrado"; un matrimonio feliz amenazado por su pasado se simboliza en la joven esposa sirviéndole el café a su marido por la mañana; el primer beso viene preluado por el juego de la mujer con el nudo de la

2 Alois Riegl desarrolló este concepto de resonancias kantianas en su *Der moderne Denkmalkultus* (*El culto moderno a los monumentos*, 1903) para defender la autonomía de la creación por encima de los condicionantes materiales, técnicos, funcionales e históricos de la obra de arte.

3 El *New York Herald Tribune* (16 de noviembre) se hizo eco del impacto que provocó esta segunda intervención: "For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Patofsky [sic], member of the Institute for Advanced Study at Princeton University [sic]" (Levin, 1996, p. 27). En 1933 Rudolf Arnheim había publicado en Alemania su *Film als Kunst*, traducido inmediatamente al inglés. Walter Benjamin también defendió la condición del cine como nueva forma de arte en su célebre ensayo de 1936 "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée".

4 Citaremos por su primera traducción al castellano: Panofsky (1976).

5 Ya desde el mismo planteamiento general del texto, en el que el estilo cinematográfico aparece plenamente subordinado a los avances técnicos. No en vano el autor lo inicia con la siguiente aclaración sobre el origen del cine: "No fue una necesidad artística la que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de una técnica nueva, fue un invento técnico el que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de un nuevo arte" (Panofsky, 1976, p. 147). En esto Panofsky coincide plenamente con su compatriota Walter Benjamin, que define el cine como una nueva forma de arte ligada al lenguaje de la reproducción técnica, nacida de la sociedad de masas que produjo esa tecnología.

corbata de su pareja y va acompañado de un movimiento de su pie izquierdo (Panofsky, 1976, pp. 160-161).⁶

Según Panofsky, estos recursos pronto resultaron innecesarios “y quedaron virtualmente abolidos cuando se inventó el filme sonoro”, aunque en el cine moderno todavía sobrevivan “reliquias de este principio de *la actitud y el atributo determinados* y, más fundamentalmente, un concepto primitivo o popular de la construcción de la intriga” (Panofsky, 1976, p. 161). Desde nuestro punto de vista, compartido por otros autores (Wollen, 1979, pp. 143-146; Bourget, 1982, p. 39), el simbolismo y los estereotipos visuales no sólo siguieron estando vigentes tras la incorporación del sonido, sino que conocieron un desarrollo digno de estudio.

Otra aportación de interés es el reconocimiento del papel que juegan los actores en la configuración y la permanencia de los personajes que interpretan: Enrique VIII encarnado por Charles Laughton o Ana Karenina por Greta Garbo (Panofsky, 1976, p. 166).

Panofsky cierra su ensayo con la brillante teoría de que el cine es la única de las artes que parte directamente de “los objetos que constituyen el mundo físico” y no de una idea⁷: el cine organiza cosas y personas materiales por la manipulación real de objetos físicos y de aparatos de grabación, más que por el concepto previo del artista (Panofsky, 1976, pp. 169-170). Desgraciadamente este planteamiento se emplea como coartada para desposeer en buena medida a las películas de significado intrínseco o contenido⁸. Aunque el erudito indica que la composición resultante “puede tornarse fantástica o terriblemente simbólica”, y en ese punto incluye una nota al pie (la segunda del texto) en la que se ilustra el único atisbo de lo que podría aportar una iconología del cine.

Panofsky repasa la secuencia final de *A Night in Casablanca* (*Una noche en Casablanca*, Archie Mayo, 1946) en la que Harpo ejerce de improvisado piloto de un avión, provocando daños incalculables, “y se vuelve tanto más loco de alegría cuanto más aumenta la desproporción entre la pequeñez de su esfuerzo y la amplitud del desastre”. Panofsky considera la escena un símbolo del comportamiento humano en la era atómica, equiparándola

con el Apocalipsis de Durero, prefiguración del cataclismo que provocarían las Guerras de Religión (Panofsky, 1976, p. 185).

Para Panofsky (aunque no lo escriba) las maniobras de Harpo parecen recordar las de los pilotos que lanzaron la bomba atómica en 1945, anticipándose, en cierta manera, a la teorización sobre la influencia de los avances tecnológicos en las formas de agresividad modernas que veinte años más tarde desarrollaría Marcuse en su célebre ensayo *La agresividad en la sociedad industrial avanzada* (1967).

4. Primeros ecos en la filmología y la sociología del cine

En 1946 aparece publicado en Francia *Essais sur les principes d'une Philosophie du Cinema. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, en la que, partiendo del positivismo de Durkheim, Gilbert Cohen-Séat formulaba la existencia de la filmología, o ciencia del film, estableciendo como punto de partida la distinción entre hecho cinematográfico⁹ y hecho filmico¹⁰ (su centro de interés). El principal objetivo de Cohen-Séat era dotar al estudio del cine de una base científica que le permitiese aproximarse a su dimensión de medio de comunicación de masas, radicalmente diferente de la esfera social de cualquier otra manifestación artística anterior.

Para lograrlo, propuso la participación de las múltiples disciplinas que compartían el método científico, encaminadas todas ellas hacia una misma meta: lograr una comprensión correcta y objetiva del significado del film. Además Cohen-Séat promovió el desarrollo de un importante aparato institucional (Association pour la Recherche Filmologique, el Institut de Filmologie en el seno de la Sorbona) y de unos instrumentos de difusión (congresos, una revista) internacionales.

En 1947, el mismo año en que aparece “Style and Medium in the Motion Pictures”, ve la luz el libro de Siegfried Kracauer (amigo y seguidor de Panofsky) *From*

6 Para Eugenio Cañizares (1992, p. 208): “Al tratar [Panofsky] sobre el lenguaje del cine mudo intuye aciertos de gran valor semiológico. Considera que el cine mudo supuso la imposición de un lenguaje desconocido para un público todavía incapaz de leerlo”.

7 Siegfried Kracauer, amigo y seguidor de Panofsky, introduce esta cita en el epílogo de su célebre *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960) en su defensa de la orientación materialista del cine (Kracauer, 1989, pp. 377-378). Panofsky debe ser considerado, con toda justicia, como uno de los padres de las teorías realistas del cine, junto con André Bazin y Siegfried Kracauer, como argumentan Cavell (1979, p. 166) y Poyato (2006, p. 94), entre otros.

8 Como el cine parte directamente de los objetos del mundo físico, resulta complejo lograr el equilibrio entre ese naturalismo y el simbolismo propio de la idea. Rudolf Arnheim ya se había referido a dicha problemática en su *Film als Kunst* (1933): “En un film *naturalista* toda escena simbólica debe estar planteada de tal forma que no sólo haga visible, de modo comprensible, dicho significado implícito, sino que también se ajuste sin esfuerzo a la acción y al mundo representados en el film” (Arnheim, 1990, p. 111). Consistente en “poner en circulación en grupos humanos un fondo de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, materiales ofrecidos por la vida y formalizados a su manera por el cine”. No existe traducción al castellano de la obra de Cohen-Séat, la que ofrecemos aquí procede de Zunzunegui (2007, p. 57).

10 Definido como “la expresión de una vida, vida del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres mediante un sistema de combinación de imágenes (imágenes visivas: naturales o convencionales; y auditivas: sonoras o verbales)” (Zunzunegui, 2007, p. 57).

Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, pionero en la valoración de las películas como documentos privilegiados para el estudio de la sociedad y la mentalidad de un país durante un periodo determinado: la República de Weimar de la Alemania posterior a la I Guerra Mundial. Fue precisamente Panofsky quien recomendó la publicación de *From Caligari to Hitler* a la Universidad de Princeton e, incluso, llegó a sugerir jocosamente que Kracauer debía escribir otro libro titulado "From Shirley Temple to Truman" (Levin, 1996, p. 36).

La influencia de la iconología se percibe en *From Caligari to Hitler* desde su introducción metodológica, en la que Kracauer determina que las películas reflejan la mentalidad de una nación mejor que otras obras artísticas porque son obras colectivas que se dirigen a una "multitud anónima" (Kracauer, 1985, p. 13); un poco más adelante aclara que los filmes reflejan "los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente" (p. 14); para establecer finalmente que detrás de la evolución económica, política y social existe una "historia secreta" que a través del cine "puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler" (p. 19).

No obstante, como ha indicado acertadamente Quaresima, la aplicación del método iconológico va mucho más allá de lo que el lector pudiera esperar de estas pistas presentes en el capítulo introductorio, porque a continuación Kracauer desarrolla plenamente la relación entre las películas y su contexto político, social y psicológico, tanto desde el punto de vista temático como formal. Para él, al igual que para Panofsky, las formas son "portadoras de significado". La conexión entre las películas depende de la continuidad de una serie de motivos iconológicos. El análisis formal resulta así la base para el posterior análisis de los valores simbólicos "que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica" (Quaresima, 2009, pp. 123-124).

Kracauer atribuye un papel fundamental al tema del círculo o la espiral como símbolo del caos, a partir de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920). La distribución de la feria en *Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Leo Birinsky y Paul Leni, 1924), los pasillos interminables del palacio de *Vanina oder Die Galgenhochzeit* (Arthur von Gerlach, 1922) o la imagen biomórfica de una señal y una línea ondulada en la acera en *Die Strasse* (Karl Grüne, 1923), dieron continuidad a la figuración del caos y la anarquía. Es más, *From Caligari...* contribuyó a convertir temas diversos e intrascendentes, como los pies separados del cuerpo humano, un policía que ayuda a alguien a cruzar la calle o un hombre que hunde su cabeza en el regazo de una mujer, en verdaderos iconos del cine de la República de Weimar (Quaresima, 2009, p. 123).

En 1947 también ve la luz la *Revue Internationale de Filmologie* (en adelante *RIF*), fundada por Cohen-Séat. En la presentación del primer número de la *RIF* (julio-agosto

de 1947), Mario Roques partía de la distinción entre hecho fílmico y hecho cinematográfico, para indicar que la nueva ciencia se ocuparía en exclusiva del estudio del hecho fílmico, porque éste ofrece un campo de observación de los fenómenos culturales tremendamente rico e inédito, apoyándose para ello en otras disciplinas científicas humanas, como la psicología, la sociología, la filosofía, la estética y la historia del arte (Leveratto, 2009, pp. 184-185).

En el n° 3-4 de la *RIF* apareció publicada una traducción al francés de la introducción metodológica de *From Caligari to Hitler* (con el título "Sociologie du cinéma"), obra que tuvo una influencia muy destacada en el desarrollo de la filmología. De hecho, Georges Friedmann y Edgar Morin, dos de las grandes figuras de la *RIF*, se centraron en el análisis del contenido de las películas y llegaron a publicar en el n° 10 (1952) un método en tres niveles que recuerda bastante al de Panofsky:

El contenido social comprende los estereotipos que constituyen la estructura del lenguaje fílmico, resultado de su adaptación a la ideología de una sociedad determinada.

El contenido histórico, determinado por el momento en el que la película fue producida.

El contenido antropológico, común a toda la especie humana (Leveratto, 2009, pp. 198-199).

Los planteamientos de Panofsky conocieron bastante menor desarrollo en el ámbito de la sociología del cine. El análisis del contenido quedó supeditado al estudio de la industria (los que hacen las películas) y del público (los que las consumen) o, lo que es lo mismo, los sociólogos pusieron el punto de mira en el hecho cinematográfico, cuantificable desde su método científico, en lugar de en el hecho fílmico, que les resultó inabarcable. Como consecuencia de ello, la línea de continuidad establecida por Kracauer fue duramente vapuleada.

Towards a Sociology of the Cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry (1970), de Ian Charles Jarvie, generalmente reconocida como la primera obra que aportó una perspectiva sintetizadora y exhaustiva sobre la sociología del cine, refleja perfectamente la inexistencia de una hermenéutica del análisis del contenido: "Jarvie opone in manera definitiva la sociología all'estetica, affermando la centralità dell'istituzione sociale rispetto al discorso delle opere" (Brancato, 2001, p. 136). Andrew Tudor, sin embargo, en *Image and the Visual Arts. Studies in the Sociology of Film* (1974), otra obra que destaca por su labor sistematizadora, se sitúa en una posición intermedia (es consciente de las aportaciones de la semiología fílmica de los 60 y los primeros 70). El autor propone un modelo de análisis (Fig. 1) basado en la distinción de tres niveles de significación:

Unos significados cognoscitivos o fácticos que informan al espectador de acciones y acontecimientos.

Unos significados expresivos que apelan a las emociones.

Unos significados normativos que constituyen las inferencias éticas o evaluativas que hacemos al ver un film (Tudor, 1975, p. 133).¹¹

		Canal		
		Naturaleza del universo-film	Estructura temática	Estructura formal
Cognoscitivo	Naturaleza fáctica del universo-film	1	Hechos del desarrollo temático (p. ej., argumento) 2	Significados fácticos transmitidos por la forma 3
Aspecto Expresivo	Significados emocionales asociados al universo-film	4	Involucración emocional en la estructura temática 5	Consecuencias emocionales de la estructura formal 6
Normativo	Significados normativos implícitos en el universo-film	7	Significados normativos implícitos en la estructura temática 8	Significados normativos transmitidos por medios formales 9

Significados cinematográficos

Figura 1
 Cuadro de los significados cinematográficos.
 Fuente: Tudor (1975, p. 134).

Estos significados fluyen (son recibidos por el espectador) a través de tres canales: naturaleza del universo-film, estructura temática y estructura formal; lo que da como resultado su alambicado y poco operativo mapa de las fuentes de significado de una película con nueve tipos, el primero de los cuales ("Naturaleza fáctica del universo-film") "supondría una iconología, un conjunto de clasificaciones de las imágenes asociadas a los diferentes mundos cinematográficos" (Tudor, 1975, p. 134). El autor plantea un modelo apropiado para el análisis de los diferentes tipos de público (compatible con los *cultural studies*), pero que no resulta satisfactorio para el estudio sistemático del contenido intrínseco, latente, de las películas. De hecho, no plantea más ejemplo que el de los géneros cinematográficos que, según él, definen un universo característico que puede resultar un factor decisivo para la comprensión de una cultura determinada (Tudor, 1975, p. 134).

La *historia total* de la Escuela de los Annales, basada en el análisis de toda clase de documentos (más allá de las tradicionales fuentes escritas) y el recurso a métodos de otras ciencias sociales y humanas (como la geografía, la sociología o la economía), se encuentra más próxima a los objetivos y el espíritu de la iconología que la mayor parte de los trabajos publicados por los sociólogos del cine, sobre todo si nos referimos a su tercera generación (1969-1989), centrada en el estudio de la cultura a través de múltiples y variadas metodologías. Michel Vovelle, por ejemplo, reconoce la coincidencia de objetivos entre una "historia de las mentalidades" que persigue abarcar el ámbito de lo

imaginario y la iconología panofskyana, popularizada en Francia a partir de la traducción de los *Studies in Iconology* en 1967 (Vovelle, 1978, pp. 173-174).¹²

En esta línea se encuadran los trabajos de análisis del contenido social del film publicados por Marc Ferro en los años 70, dirigidos a descubrir los aspectos ocultos (lo "no visible") de la historia y del funcionamiento de las sociedades ("contra-análisis de la sociedad") partiendo de las aportaciones de la semiología (nombra a Christian Metz) (Fig. 2). Ferro pone como ejemplo la escena del film soviético *Tretya Meshchanskaya* (*Tres en el sótano*, Abram Room, 1927) en la que una pareja consulta el calendario de la pared para calcular la fecha en la que nacerá su hijo. El calendario es de 1924 y, sin embargo, ya contiene un enorme retrato de Stalin. Este tipo de lapsus "Certifican que una película siempre se ve desbordada por su contenido" (Ferro, 1980, pp. 27-28).

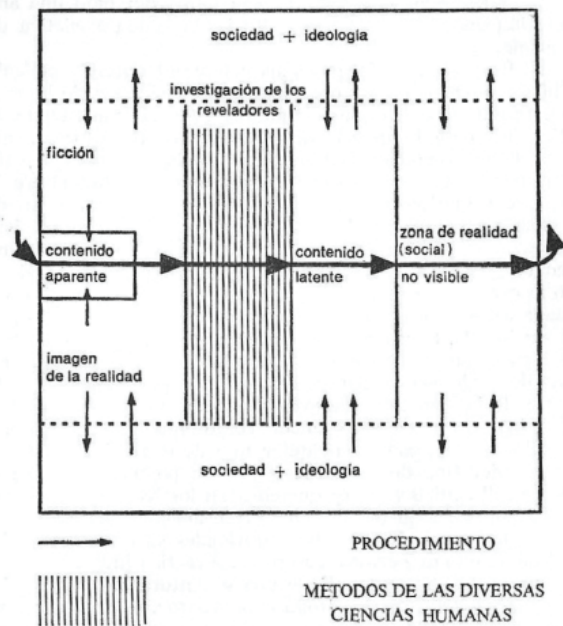


Figura 2
 Esquema del contra-análisis fílmico
 Fuente: Ferro (1980, p. 32).

5. Semiología, narratología e intertextualidad

La semiología tuvo un importante desarrollo a partir de la década de los sesenta en lo que al estudio del cine se refiere. Los semiólogos partieron de la diferenciación establecida por Cohen-Séat para reflexionar sobre el hecho

11 Cito por la traducción al español de la obra.

12 El autor desarrolla esta línea de trabajo en sus estudios sobre la muerte y la revolución francesa.

filmico en dos direcciones: definir las unidades significantes en las que se puede descomponer una película, así como los códigos que despliega (tanto pre y extra cinematográficos como propiamente cinematográficos), y estudiar sus niveles de significación: narrativo-expresivo (superficial) y semántico-simbólico (profundo). En contra de las teorías realistas, estos autores definieron los films como textos (etimológicamente red), como constructos artificiales, para otorgarles el mismo estatus cultural de los textos literarios.¹³

Hemos visto cómo los análisis sociológicos (Tudor, 1975) y, sobre todo, los socio-históricos (Ferro, 1980) recurren a la semiología para estudiar el contenido de las películas. Pierre Sorlin, continuador de la línea abierta por Ferro, y autor del manual, todavía hoy vigente, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain* (1977) considera que el análisis textual es la herramienta previa de la que el historiador se vale para plantearse la pregunta que realmente le concierne: "¿cuáles son las relaciones entre una realización, o una serie de realizaciones, y la época en que fueron producidas?" (Sorlin, 1985, p. 208)¹⁴. Yendo más allá, podría decirse que cualquier metodología de análisis fílmico ha de recurrir, obligatoriamente, a las herramientas facilitadas por la semiología. Marzal Felici defiende que para abordar el análisis fílmico desde cualquier perspectiva metodológica deberá llevarse a cabo una doble tarea:

Descomponer el film en sus elementos constituyentes.

Establecer relaciones entre esos elementos para determinar cuáles son los mecanismos que les permiten formar un "todo significativo" (Marzal Felici, 2007, p. 66).

La naturaleza esencialmente material y técnica del cine (eje central de "Style and Medium in the Motion Pictures"), obliga a distinguir entre varios niveles de representación, tres según la clásica y didáctica formulación de Casetti y Di Chio:

La "puesta en escena" determina los contenidos a través de la configuración del mundo que se va a representar (objetos, individuos, paisajes, comportamientos, situaciones, etc.);

La "puesta en cuadro" introduce la forma concreta en que se presentan esos contenidos, según cómo sean captados por la cámara (composición exacta del encuadre, escala, angulación; movimiento; duración del plano, etc.);

La "puesta en serie" afecta a las relaciones y los nexos que se establecen entre las imágenes a través del

montaje o, lo que es lo mismo, articula los contenidos en el continuum del film (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 124-136).

Estos tres niveles, simultáneos en la pantalla y progresivos durante la elaboración de una película (preparación de los escenarios-rodaje-montaje), construyen el sentido de cada texto fílmico. Toda aportación semiológica que los vulnere no es apta para ser aplicada al análisis de las películas. Vamos a referirnos solamente a una de estas teorías reduccionistas por la afinidad que presenta con el método panofskyano: el análisis fotogramático propuesto por Roland Barthes en su artículo de 1970 "Le troisième sens".

Barthes distingue tres niveles de sentido en su análisis de fotogramas de películas de Eisenstein:

El informativo o de la comunicación, que contiene el mensaje que es captado de forma directa por el espectador;

El simbólico o de la significación, abierto a las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia); El tercer sentido, huidizo, de difícil captación, que Barthes no consigue nombrar.

Los dos primeros sentidos son intencionales, es decir, se corresponden con lo que ha querido transmitir Eisenstein (sentido obvio). El tercer nivel, en cambio, es discontinuo, trasciende la lógica diegética, la causalidad narrativa y las relaciones sintagmáticas, de ahí la incapacidad para nombrarlo (sentido obtuso); pero está en el texto: "el tercer sentido da otra estructura a la película, sin subvertir la historia (al menos en S. M. E. [Eisenstein]); y quizá por eso mismo, es a su nivel, donde aparece lo fílmico" (que sólo puede ser captado en el fotograma) (Barthes, 1986, p. 64).¹⁵

Como ha apuntado Imanol Zumalde, este tercer sentido se mueve "en el registro epistemológico del método paranoico-crítico de Salvador Dalí, amasijo de precognición, palpito y ciencia infusa" (Zumalde, 2006, p. 207); y, cabría añadir: del tercer nivel del análisis iconológico de Panofsky (recuérdese la analogía establecida por Ramírez).

Los estudios sobre narratología fílmica, que se desarrollan especialmente a partir de los 70, son otra línea de trabajo íntimamente relacionada con la iconología y la semiología. Las dos influencias más importantes fueron la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss¹⁶ y las investigaciones sobre el folclore de Vladimir Propp. La primera tuvo una influencia muy notable en todas las ramas de la semiología, aplicándose también al análisis

13 Christian Metz es, por derecho propio, el padre de la semiología del cine. Su primera gran aportación consistió en el estudio comparativo entre el cine y el lenguaje, de cara a delimitar las unidades que componen un texto fílmico y estudiar su sintaxis, partiendo, para ello, de los dos grandes ejes de la lingüística estructural: la paradigmática y la sintagmática. Las relaciones paradigmáticas afectan a aquellos elementos que se pueden sustituir por otros en un mismo punto del discurso (movimientos de cámara y "signos de puntuación", como el fundido), mientras las relaciones sintagmáticas afectan a la forma de combinar las diferentes unidades de producción de sentido (sintagmas).

14 Cito por la edición en castellano.

15 Cito por la edición en castellano.

16 El método iconológico de Panofsky tuvo una influencia muy notable en el trabajo de Lévi-Strauss, especialmente en *Tristes tropiques* (1955), obra en la que el padre del estructuralismo se enfrentó, por primera vez, al análisis del arte primitivo.

de determinados géneros cinematográficos. La segunda se empleó para analizar la estructura de la trama de películas concretas (a veces forzando claramente los textos al aplicarles el modelo sobre el cuento maravilloso ruso de Propp, sin adaptación alguna). Estas dos influencias condujeron al desarrollo de dos líneas de investigación: la semántica, que se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por el relato con el sistema cultural que les da significado; y la sintáctica, estudio de la sintagmática del relato (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999, pp. 98-99) (conciliadas para el estudio de los géneros por Rick Altman en 1984).

La intertextualidad, una de las nociones de la semiología que ha conocido un mayor desarrollo a partir de finales del siglo XX, también conecta directamente con el método iconológico que, como hemos visto, se interesa tanto por las fuentes (escritas y visuales) empleadas por el autor para la elaboración de su obra, como por la evolución de los temas, tipos y motivos que se repiten a lo largo de la historia (cuyo estudio permite comprender una determinada época y/o cultura).

El origen del término y la noción de "intertextualidad" se encuentran en un conocido artículo de Julia Kristeva (1967) donde, partiendo del dialogismo de Bajtin (concepto desarrollado en *Problemas de la poética de Dostoevski*, 1929), se establecía que todo texto literario es la absorción y la transformación de otros textos, construyéndose como un mosaico de citas. "Intertextualidad" reemplaza a "intersubjetividad", ya que cada texto posee un carácter dinámico y abierto, su originalidad es ilusoria. La intertextualidad aparece inicialmente definida como un fenómeno muy amplio sobre el que posteriormente se fueron estableciendo matizaciones. Gérard Genette fue el primero en hacer una clasificación sistemática de los diferentes tipos de lo que llamó "transtextualidad", esto es: todo lo que pone al texto en relación con otros textos, en sus *Palimpsestes* (1982):

La "intertextualidad" establece relaciones de copresencia explícita (cita, referencia) o implícita (plagio, alusión) y de derivación por transformación (parodia) o por imitación (pastiche).

La "paratextualidad" es la relación que el texto guarda con su paratexto: título, prólogo, epílogo, notas al margen, cubierta, etc.

La "metatextualidad" incluye la relación del texto con los otros textos que hablan de él o lo comentan (fundamentalmente se refiere a la crítica).

La "hipertextualidad" une a un texto B (hipertexto) con uno anterior A (hipotexto), de manera que B deriva de A por transformación.

La "architextualidad" comprende las categorías generales de las que depende todo discurso: tipos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.

La intertextualidad es una característica fundamental de la cultura de masas, ya que los discursos audiovisuales están plagados de referencias a otras obras: audiovisuales, artísticas, literarias, musicales, etc.

Conclusiones

El método iconológico, piedra angular del desarrollo de los estudios iconográficos, como una de las corrientes que mayor vigencia han tenido a lo largo de la historia del arte, es también el humus que alimentó a las principales disciplinas consagradas al análisis fílmico: filmología, sociología, análisis socio-histórico y semiología. Panofsky sólo le dedicó un breve texto al cine (1936), revisado en dos ocasiones (1937 y 1947), que no incluyó una aplicación de sus tres célebres niveles al análisis de las películas.

A lo largo del presente artículo hemos revisado los planteamientos de las principales corrientes fílmicas, destacando las similitudes que presentan con el método panofskyano: existe un vínculo nada casual entre el estudio de la mentalidad de la nación alemana de Kracauer, el análisis de los niveles de significación que proponen los semiólogos a partir de Metz, el contra-análisis de la sociedad de Ferro, o la intertextualidad a partir de Genette. Además, no son pocos los teóricos que recurren a propuestas de análisis basadas en tres niveles de profundización progresiva en la obra fílmica que, en mayor o menor medida, recuerdan a los tres niveles panofskyanos (preiconográfico, iconográfico e iconológico), como los de Friedmann y Morin (1952), Barthes (1970), Tudor (1975) o Casetti y Di Chio (1991).

Referencias

- Altman, Rick (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 6-18.
- Arnheim, Rudolph (1990). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Barboza Martínez, Amalia (2002). Sobre el uso de la imagen en la sociología de la cultura. El método de la interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim, en Pilar Amador, Jesús Robledano y María Rosario Ruiz (eds.), *Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III/Editorial Archiviana, 201-214.
- Barthes, Roland (1986). El tercer sentido, en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós, 49-67.
- Bourget, Jean-Loup (1982). En relisant Panofsky. *Positif*, no. 259, 38-43.
- Brancato, Sergio (2001). *Introduzione alla sociologia del cinema*. Bologna: Luca Sossella.
- Cañizares Fernández, Eugenio (1992). *El lenguaje del cine: Semiología del discurso fílmico* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cavell, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Ochoa, Santiago (2016). La iconología fílmica en el ámbito académico español. *Liño*, no. 22, 159-168.
- García Ochoa, Santiago (2017). Iconología y análisis fílmico: una relación controvertida. *La trama de la comunicación*, vol. 21, no. 1, 65-83.
- González García, José M. (1998). Sociología e iconología. *Reis*, no. 84, 23-43.
- Jarvie, Ian Charles (1970). *Towards a Sociology of the Cinema: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry*. London: Routledge & K. Paul.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, no. 239, 438-465.
- Leveratto, Jean-Marc (2009). La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France. *Cinemas*, vol. 19, no. 2-3, 183-215.
- Moralejo, Serafín (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal.
- Panofsky, Erwin (1936). On Movies. *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*, June, 5-15.
- Panofsky, Erwin (1937). Style and Medium in the Moving Pictures. *Transition*, no. 26, 121-133.
- Panofsky, Erwin (1947). Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique. A Review of Contemporary Art*, vol. 1, no. 3, 5-28.
- Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin (1976). Estilo y material en el cine, en Jorge Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres, 147-170.
- Poyato, Pedro (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Quaresima, Leonardo (2009). Releyendo a Kracauer. *Archivos de la Filmoteca*, no. 62, 100-141.
- Ramírez, Juan A. (1996). Iconografía e iconología, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen II. Madrid: Visor, 227-251.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; y Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Tudor, Andrew (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vovelle, Michel (1978). Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque. *Ethnologie française*, vol. 8, no. 2/3, 173-190.
- Wollen, Peter (1979). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg/British Film Institute.
- Zumalde, Imanol (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, Santos (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, N° 29, 51-58.

Sexualidades diversas y representaciones sociales en el filme venezolano *Azul y no tan rosa* (2012)

Diverse Sexualities and Social Representations in the Venezuelan Film Blue and not so Pink (2012)

**Írida García de Molero, Romina De
Rugeriis y Gerardo Molero García**

Centro audiovisual de la Facultad de Humanidades
y Educación. Doctorado en Ciencias Humanas.
Universidad del Zulia.

iridagarcia@gmail.com / rominaderugeriis@gmail.com /
soygerardomolero@gmail.com

Recibido: 24-01-17
Aceptado: 08-03-17

Resumen

Esta investigación, a través de una metodología semiótica (Lotman, 1996 y García de Molero, 2007), trata el tema de las sexualidades diversas y las representaciones sociales desde la perspectiva de la actividad cognitiva con la que el sujeto construye su representación, en tanto sujetos sociales que viven la disidencia sexual y su respectiva diversidad de expresiones dentro de las identidades y las prácticas sexuales, observadas a través del filme venezolano *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari (2012). Tiene como objetivo mostrar las distintas formas significantes que sitúan la actividad representativa de las sexualidades diversas desde la teoría de las representaciones sociales de Moscovici (1979), y sensibilizar a la sociedad respecto al reconocimiento y aceptación de las mismas para llegar a la comprensión y solución de las injusticias que los sistemas sociales han cometido con estas minorías.

Palabras clave: Sexualidades diversas, representaciones sociales, género, identidad sexual, actividad situada.

Abstract

This research by means of semiotic methodology (Lotman, 1996 and García de Molero, 2007), treats the diverse sexualities theme and the social representation from the cognitive activity perspective with which each individual constructs its representation, as social subjects who live the sexual dissidence and their respective diversity of expressions within the identities and sexual practices, observed through the Venezuelan film *Blue and not so Pink* by Miguel Ferrari (2012). Its purpose is to show the different significant forms that place the representative activity of diverse sexualities from the theory of social representations of Moscovici (1979), and to sensitize society regarding the recognition and acceptance of them in order to reach an understanding and solution of the injustices that social systems have committed with these minorities.

Keywords: Diverse sexualities, social representations, gender, sexual identity, situated activity.

Introducción

En esta investigación se asoma la posibilidad de brindar información respecto al estudio de la diversidad sexual a partir de la teoría sobre representaciones sociales postulada por Serge Moscovici (1979) de influencia psicológica, para promover en la ciudadanía una cultura de respeto y tolerancia hacia las mujeres y los hombres que viven y ejercen su sexualidad de manera distinta, abogando por el reconocimiento de esta práctica con fundamento en la ética de los valores sexuales y los derechos humanos de las minorías gays, lesbianas, bisexuales, transgéneros, heterosexuales y demás practicantes de sexualidades diversas disidentes o legitimadas por las sociedades. En este sentido, se aborda el tema de la diversidad sexual y las representaciones sociales a través de su presentificación en el filme venezolano *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari (2012).

Para tratar la diversidad sexual se partirá del conocimiento del uso de los términos “sexo” y “género”, y sus relaciones dentro de una cultura y un período histórico concreto. Tradicionalmente los sistemas sociales se han construido sobre bases patriarcales, caracterizadas por la discriminación del género femenino y el masculino con identidad personal diferente. Según Castells (1999) la identidad legitimadora es la heterosexual. Una identidad legitimadora que este autor define como la instaurada por las esferas sociales y políticas dominantes para racionalizar su poder sobre los otros entes periféricos.

La metodología semiótica utilizada resulta de gran importancia porque permite, a partir de los conceptos de *muestra presentificante* y *actividad situada*, ubicar las acciones que describen en su sintaxis narrativa las escenas del filme *Azul y no tan rosa* (2012), las cuales ayudan a comprender los significados de las mismas; así como también, a construir el sentido que explica los estilos de vida desde las disidencias sexuales.

Esta metodología científica semiótica acompaña la propia metodología que la teoría de las representaciones sociales de Moscovici promueve y utiliza. La misma se centra en el “sentido común” para estudiar la interacción entre sujeto y objeto de conocimiento, como es el caso que nos ocupa: sujetos diversos sexualmente y las representaciones sociales con sus respectivos mecanismos de construcción de la realidad en la vida cotidiana, contextualizando la cultura urbana, tal y como se observa en el filme analizado.

Fundamentos teórico-metodológicos

Se entenderá la diversidad sexual desde la perspectiva planteada por Hernández Cabrera (2004), como una categoría plural, pues no se puede hablar de una única identidad sexual sino de identidades dentro de un mismo tipo, ya que la identidad es atravesada (Plummer, 1992) por una serie de diferencias socioculturales dadas por el

sexo, el género, la clase social, la edad, la religión, la etnia, entre otros, “que matizan las manifestaciones culturales específicas de las identidades y las prácticas sexuales” (Hernández Cabrera, 2004, p. 29).

Sobre las identidades sexuales, Vance (1989, pp. 20-22 en Hernández Cabrera, 2004, p. 23) expone que “Las identidades personales profundamente sentidas, como la masculinidad/feminidad, heterosexualidad/homosexualidad, no son privativas ni producto exclusivo de la biología, sino que se crean por la intersección de fuerzas políticas, sociales y económicas que varían con el tiempo”.

Hay dos teorías fundamentales para el estudio de la diversidad sexual: el esencialismo y el construccionismo. Para el esencialismo se es como se nace y, respecto a la homosexualidad, ésta “constituye una categoría homogénea y transhistórica como la heterosexualidad y la bisexualidad, y se aceptan sin temor a que sean adquiridas o aprendidas. Así que para Beasley (2006 en Escobar Triana, 2007, p. 87) un cuerpo masculino no necesariamente ejerce su identidad personal en una masculinidad social, en una identidad personal masculina. El construccionismo concibe la homosexualidad como algo que es adquirido y construido socialmente, tal como lo afirmaba M. Foucault en Francia y Jonathan Katz en Estados Unidos.

La masculinidad la define Ramírez (2004, p. 33) como “una construcción social del sujeto varón en constante transformación”. Esto implica que se tenga una gama de transformaciones como: homosexuales, bisexuales, travestis y transexuales.

Dentro de la homosexualidad se encuentran los homosexuales afeminados y los masculinos. El Diccionario de la Real Academia Española (2009) define en su primera acepción la homosexualidad como “inclinación hacia la relación erótica con individuos del mismo sexo”. Interesa precisar que en 1974 la Asociación Norteamericana de Psiquiatría declaró que la homosexualidad (lesbianas y gays) no es una parafilia, lo que conmina a aceptar socialmente esta condición sexual de algunos sujetos sociales. No obstante, en Latinoamérica existe discriminación y violación de los derechos sexuales y humanos. García Valdés (1981) expresa que en algunas sociedades tradicionalmente machistas, como la de los países del centro y sur de América de influencia hispana, los varones que tienen el papel activo en las relaciones con otros hombres no están generalmente conceptualizados como verdaderos homosexuales, aplicándose esta denominación casi con exclusividad a los hombres afeminados. Es por ello, que en algunos países, como México, la homosexualidad de carácter masculino sea vista con bastante indulgencia, sobre todo cuando las personas practicantes tienen un aspecto varonil y son activos en sus relaciones; mientras el tipo afeminado es objeto de muchas burlas y comentarios chistosos (García Valdés, 1981, p. 266).

Según Goffman (1986) el concepto de bisexualidad surge en 1980 cuando Freud establece que cada sujeto “posee una disposición bisexual más allá de lo anatómico, con múltiples posibilidades de placer

representadas en la pulsión sexual” (Freud, 1978, p. 58). De modo que el cuerpo sigue al deseo, hacia lo masculino y/o femenino en un mismo período espacio-temporal o en diferentes períodos. Por lo general, el bisexual se mantiene constante en su apariencia, bien masculina o femenina.

El transexual reconoce su realidad masculina y recrea una ficción femenina que concibe como verdadera identidad. Esta condición puede llevar al sujeto a someterse a una vaginoplastia.

El travesti es el sujeto masculino que viste con ropas de mujer. Condición que suele confundirse con el transexual o también llamado transgénero. El transexual masculino se siente mujer y rechaza el pene, es femenino pero no es afeminado y no le excitan sexualmente las ropas femeninas. El travesti se siente hombre y no rechaza el pene, goza con él, es afeminado y tiene fetichizadas las ropas femeninas. En la construcción femenina de los travestis la presencia de lo masculino suele estar siempre presente.

Es de hacer notar que “La ciencia, la religión y el Estado o las agrupaciones ideológicas o sociales quieren obligar a que tanto hombres como mujeres se conformen con los modelos de sexo, de género y erotismo” (Escobar Triana, 2007, p. 84), impuestos por la concepción binaria de la determinación del sexo y la identidad de las personas. Concepción que deja por fuera la compleja diversidad de la sexualidad, lo que conduce a la exclusión social y política de los sujetos que no encajan con la determinación anatómica o biológica del sexo. Con esto se llega a vulnerar el derecho a la igualdad y el trato digno que merecen los seres humanos.

La teoría de base a estudiar y aplicar en esta investigación referida a las representaciones sociales es la postulada por Moscovici (1979), la cual surge de su propia investigación realizada en Francia durante los años cincuenta. Tiene como teorías influyentes: la Etnopsicología de Wundt, el Interaccionismo Simbólico de Mead; y el concepto de Representaciones Colectivas de Durkheim.

En la sociedad francesa de la época, Moscovici logró distinguir dos procesos básicos “que explican cómo lo social transforma un conocimiento en representación colectiva y cómo ésta misma modifica lo social: la objetivación y el anclaje” (Matud Aznar et al., 2002, p. 11). El proceso de objetivación tiene en primer término una instancia cognoscitiva en la cual se encuentran los índices y los significantes que una persona recibe, emite y toma en el ciclo de las infracomunicaciones para, en segundo término, hacer la separación entre la masa de las palabras que circulan y los objetos que las acompañan con sus respectivos lenguajes, llegando así al enganche entre signos lingüísticos y estructuras materiales, de modo que la palabra se acopla a la cosa. El proceso de anclaje permite que la sociedad cambie el objeto social por un instrumento útil para interpretar la realidad y actuar sobre la misma, lo que implica la integración cognitiva del objeto de representación dentro del sistema preexistente del pensamiento y sus respectivas transformaciones, además de proporcionar marcos ideológicamente constituidos para integrar las representaciones y sus funciones.

El modelo figurativo que resulta de la teoría de Moscovici (1979) cumple varias funciones: a) constituye punto común o mediador entre la teoría científica inicial y su representación social; b) aquí se realiza el cambio de lo que en la teoría es exposición general, abstracta e indirecta de una serie de fenómenos, en una traducción inmediata y funcional de la realidad que sirve al hombre común y corriente; c) el modelo asocia diversos elementos en un foco explicativo con una dinámica propia y suficiente; y d) permite a la representación social convertirse en un marco cognoscitivo estable y orientar, tanto las percepciones o los juicios sobre el comportamiento, como las relaciones interindividuales (Matud Aznar et al., 2002, p. 11).

Según Banchs (1984), las representaciones sociales constituyen una teoría natural que integra conceptos cognitivos muy diferentes: la actitud, la opinión, la imagen, el estereotipo, la creencia, entre otros. De modo que las representaciones sociales son una forma de conocimiento de sentido común, estructural y que funcionalmente se distingue de otras nociones cognitivas.

De estas distinciones se desprende que las representaciones sociales se presentan en varias formas con mayor o menor grado de complejidad. Por ejemplo: imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia interpretativa que dan sentido a lo inesperado; categorías para clasificar circunstancias, fenómenos, individuos; teorías naturales que explican la realidad cotidiana. Conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural (por oposición al pensamiento científico), que se construye a partir de experiencias, informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento recibidos y transmitidos a través de la tradición, la educación y la comunicación social: *un conocimiento socialmente elaborado y compartido* (Mora, 2002, p. 19).

Para tratar los términos “sexo” y “género”, se ha de considerar lo confuso y solapado que resulta el uso de los mismos. Autores como Hegelson (2002), Unger (1979), Winstead y Delarga (1993) usan “sexo” para referirse a fenómenos biológicos asociados con ser macho o hembra y a sus diferencias atribuidas a las variaciones genéticas, hormonales, morfológicas que a pesar de ser relativamente invariantes transtemporal y transcultural, la tecnología de la bio-ingeniería médica permite que las personas cambien su sexo biológico (Matud Aznar et al., 2002).

Por otro lado, Lyps (2001) expresa que no es posible una separación absoluta entre “sexo” y “género” por cuanto las expectativas culturales para mujeres y hombres (el género) no se pueden separar de las observaciones del cuerpo físico de mujeres y hombres (el sexo). Así, las construcciones culturales del género incluyen el sexo en alguna medida.

Para Unger (1979) el género recoge las características y rasgos considerados socioculturalmente apropiados para hombres y mujeres, y que Hegelson (2002) asocia a características psicológicas y roles asignados por la sociedad a la categoría biológica de sexo.

Se trabajará con la teoría de autor postulada por García de Molero (2007) enmarcada en una semiótica productiva, la cual remite a la semiosfera de la cultura (Lotman, 1996), en tanto espacio semiótico dinámico, que admite en su constitución otros espacios también dinámicos con los que colisiona y genera sentido.

En esta perspectiva del espacio semiótico, el autor cinematográfico construye el texto fílmico en un *proyecto de enunciación* (Bettetini, 1996), tal que en el proceso de diégesis (Burch, 1995) trabaja el texto dentro del texto (Lotman, 1999) en una construcción retórica y poética que pone en evidencia la construcción del texto fílmico de parte del autor, y de su interpretación por parte del público espectador en el ámbito de la comunicación de masas. Un proyecto en el cual la enunciación está impregnada de modalidad, lo que hace que el enunciado se encuentre atenuado a la enunciación (García de Molero, 2007, p. 26).

Semiosfera para Lotman (1996, p. 23-24) "es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis". Solo dentro de este espacio "resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de la nueva información".

La muestra presentificante viene a ser el conjunto de acciones y objeto de la materialidad significante del texto. En esta materialidad se instaura de manera dinámica la representación audiovisual del filme y se genera una serie de actos de significación y comunicación, marcados por la actuación temporal de la enunciación y/o del enunciado (García de Molero, 2007, p. 62).

Se entenderá por Interpretante "el efecto producido por un signo en la mente del agente semiótico que lo recibe y lo sujeta al proceso de la interpretación. En general, los Interpretantes se encuentran en tres formas: (1) Interpretantes inmediatos (Ii) de Primeridad; (2) interpretantes dinámicos (Id), de Segundidad; y (3) interpretantes finales (If), de Terceridad" (Merrel, 1998, p. 229).

La actividad situada es "Un principio ordenador de los procedimientos técnicos y de los contenidos sociales considerados como objetos profílmicos que trabaja el autor cinematográfico como Interpretantes dinámicos para articular la "realidad" y la imagen cinematográfica en materia significante o Interpretante inmediato" (García de Molero, 2007, p. 94).

En los largometrajes de los años setenta y, poco a poco con el transcurrir del tiempo, se ha ido profundizando este tipo de discurso para abrir su discusión, en la que prevalentemente se argumenta la homosexualidad masculina y el travestismo con mayor tendencia.

Análisis y resultados

Relacionar las sexualidades diversas con las representaciones sociales para su estudio, va a permitir interpretar la actividad cognitiva con la que el sujeto sexual diverso construye su representación social, a partir de sus actitudes, opiniones, imagen, estereotipos y creencias (Banchs, 1984), pero este sentido se produce como producto de intercambios históricos y culturales situados en la interacción entre las personas de una determinada sociedad. Todo ello para exponer las posibles transformaciones de la "masculinidad" y de la "feminidad" en torno a las ideas preconcebidas del género y la aceptación social de la condición sexual de este tipo de sujetos sociales.

La diversidad sexual en el filme venezolano *Azul y no tan rosa* (2012), hace referencia a sexualidades diversas disidentes de una sociedad que bien podría ser la venezolana o cualquier otra, latinoamericana o mundial, pues el tema es, por demás, universal. Sexualidades estas, ejercidas cotidianamente por sujetos sexuales que la mayoría de las veces no participan en movimientos sociales y políticos constituidos en el contexto de los derechos civiles y los derechos humanos. En la muestra presentificante del filme, este grupo marginal se ayuda mutuamente, son personas solidarias entre sí y comparten su historia de vida en la semiosfera cotidiana donde interactúan.

La sintaxis narrativa fílmica de *Azul y no tan rosa* (2012) cuenta principalmente seis historias de vida atravesadas por el género y la identidad sexual. La historia central es la de Diego, el fotógrafo, que tiene cinco años sin ver a su hijo Armando y se ve en la obligación de convivir con él y hacerle comprender su identidad sexual. Las otras cinco historias giran alrededor de la de Diego y se entretajan en una organización jerárquica dispuestas en una semiosfera de la cultura sexual diversa.

Ferrari trabaja en una muestra presentificante el espacio de la cotidianidad, tanto de Diego en su identidad sexual de bisexual/homosexual en su casa/ estudio fotográfico, como del hogar familiar con el padre, la madre, hermanos y un niño (sobrino) (Fig. 1). La identidad heterosexual está representada socialmente aquí por la relación matrimonial de los padres de Diego, haciendo notar que la esposa le reclama que "la deje ser". Diego está preocupado por la identidad sexual de su hijo Armando y lo descubre cuando lo incorpora a su oficio de fotógrafo al invitarlo a seleccionar una foto entre dos modelos: uno masculino y otro femenino (Fig. 2), optando Armando por la chica. Tal decisión la acompaña con palabras y gestos que avalan su afición por las chicas. Esto contenta a Diego, al saber que su hijo tiene identidad sexual masculina, se percibe a sí mismo como hombre y disfruta de una relación heterosexual con una mujer.



Figura 1
Familia de Diego viendo el programa de Estrellita



Figura 2
Padre e hijo definiendo identidades.

De algún modo, Diego se comporta afectado por las representaciones sociales elaboradas por los grupos sociales del pasado respecto a las sexualidades diversas. Diego apoya a Armando en su relación virtual con Laura, a quien le gusta bailar tango y vive en Mérida (Venezuela). También Armando, tras una conversación con su padre, comprende que él es fruto de una relación muy especial con Valentina, su madre, cuando apenas tenían 15 años de edad, pero que siempre desde niño tuvo una inclinación homosexual, aunque se percibía a sí mismo como hombre. Esta conversación se da tras una discusión donde Armando le reclama a su padre el porqué de su distanciamiento sin importarle que a él le hacía falta un padre. Diego dice a Armando: “es como las fotos, sabes, a veces lo que tú crees que va a salir no sale”.

La historia de Fabricio en el filme analizado, se relata como una muestra presentificante de escenas dramáticas: tiene unos padres con una fuerte identidad sexual heterosexual, donde la madre sufre ante las reacciones violentas y machistas del esposo. Fabricio es médico gineco-obstetra, de identidad sexual transexual; reconoce su realidad masculina que se observa en su ropa, pero se percibe a sí mismo como mujer y recrea una ficción femenina que concibe como verdadera identidad, hasta el punto que le propone a Diego que vivan juntos como pareja en su apartamento y deje su casa solo para estudio fotográfico.

Fabricio invita a Diego a pasar su cumpleaños el 25 de agosto en Mérida para plantar un pino, regalo de una paciente que le dijo corresponder a su árbol en la antigua Astrología Celta. Diego lo festeja pero no le da seguridad. Fabricio y Diego cenan en un restaurant de lujo en donde, para despistar a una mujer que miraba seductoramente a

Fabricio, Diego le da un beso apasionado en la boca porque ella debe saber que “estás delante de tu marido” (Fig. 3). En esta muestra presentificante cinematográfica, queda establecido con la actividad situada del beso que Fabricio es gay. Fabricio muere de una brutal golpiza propinada por un joven homofóbico y su pandilla, no sin antes recibir su anillo de compromiso por parte de Diego, estando en cuidados intensivos (Fig. 4).

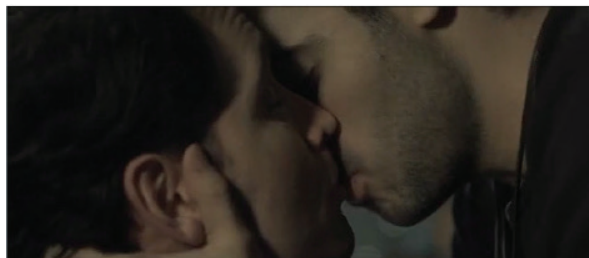


Figura 3
Beso para demostrar quién es el marido



Figura 4
Fabricio en cama de muerte

Delirio, la coreógrafa, tuvo primero la identidad sexual travesti pero se operó haciéndose mujer con identidad sexual transgénero. Por la situación económica deprimida, recurre a los *show* travestis de los viejos tiempos, cantando y actuando en el club nocturno *Sixty Nine*. En el *show* interpreta la canción “No soy una señora” de Melissa (Fig. 5 y 6), escrita y producida por Ivano Fossati e interpretada por Loredana Bertè en los ‘80. Delirio, a los 12 años, percibiéndose como mujer, se enamoró de otro adolescente varón llamado Luís Fernando, al que le gustaban las chicas y ahora se dio cuenta, en Mérida, de que es homosexual y vive con una pareja masculina transexual.



Figura 5
Delirio interpretando No soy una señora.

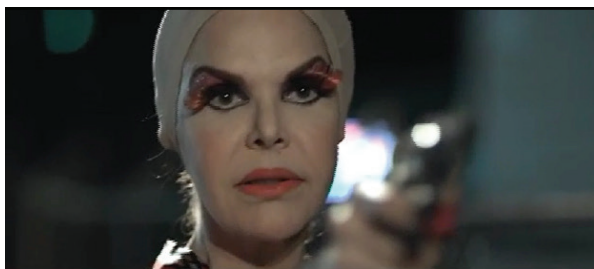


Figura 6
Delirio apuntando a delincuentes.

Delirio termina conduciendo el Programa "Noches de Delirio" que sustituye al Programa de *Estrellita*, en el cual reivindica a las "minorías marginadas que sufren en silencio su diversidad" al tratar como primer tema la diversidad en "Soy como soy" (Fig. 7). El monólogo interpretado por Delirio, que a continuación se expone, tiene la responsabilidad dramática de culminar el filme, en cuyo contenido circula la gran moraleja que esta aclamada película quiere expresar:

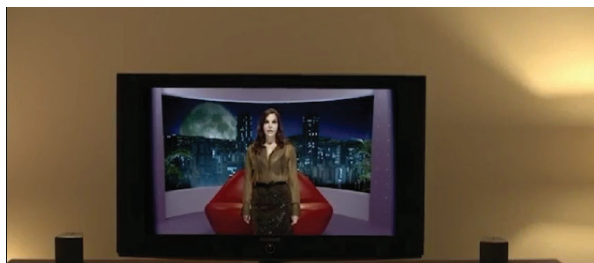


Figura 7
Delirio hablando sobre minorías.

¿Cuántas veces señalamos a otras porque son diferentes? Diferentes en su forma de pensar, en su forma de caminar, en su forma de vestir, de hablar o de amar. Maltratamos a otras personas porque las consideramos inferiores, o menos inteligentes, o porque tienen un color de piel diferente. Hacemos chistes pesados de algunos porque pertenecen a otras culturas y tienen otras costumbres y creencias. Nos sentimos con derecho a juzgar a otros solo porque tienen una opción diferente a la nuestra, y nos olvidamos que vivimos en una sociedad plural, donde todos tenemos cabida y donde todos debemos ser escuchados, y más aún las minorías que han sido marginadas y que hoy sufren una silenciosa discriminación, hoy en "Noches de Delirio" un programa sobre la diversidad, "Soy como soy, ¿y qué?"

Las articulaciones sintácticas y semánticas del texto/discurso fílmico y sus operadores formales técnico-expresivos, presentifican a Armandito como un adolescente bastante inteligente e independiente. Se siente ya crecido y no le gusta que su padre lo llame Armandito sino Armando, cosa que no reclama a sus abuelos paternos que también lo llaman Armandito. Está sentido con su padre porque durante 5 años no se interesó por él ni se

tomó el tiempo para pensar que a él le hacía falta su padre. Diego atina en su acercamiento con el hijo, y encuentra las formas semióticas dialógicas que va poniendo en práctica en la actividad situada de la fotografía, para propiciar la comprensión respecto a su condición homosexual, hasta encontrarlo, y también su debido reconocimiento por parte de Armando; tanto así, que el propio hijo le dice al regresar a España: "a ver si encuentras un chico y sientas cabeza".

Pero Armando aparentemente sufre de "trastorno dismórfico corporal", es decir, que posee una distorsión equivocada de su imagen (Fig. 8), según lo planteado por un médico en el programa de *Estrellita* "Me veo en el espejo y me siento horrible". Diego, su padre, lo ayuda a no esconderse detrás de su pelo, a que se sienta cómodo y se acepte tal como es, insistiéndole: "puede que no seas un modelo, pero tienes atractivo e inteligencia suficiente como para gustarle a cualquier chica". Sus amigas, Delirio y Perla Marina, ejercen el rol de tías y colaboran con Armando en la relación que éste tiene con su padre y con Laura, lo enseñan a bailar tango; todos aprenden a bailar tango, para acompañarlo junto a Diego al viaje a Mérida el 25 de agosto. Un viaje que tiene doble propósito: el encuentro de los enamorados (Armando y Laura), y sembrar el pino (de Fabricio y Diego) en la laguna de Mucubajé en Mérida (Venezuela).

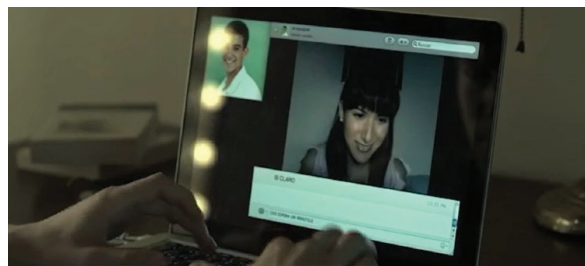


Figura 8
Armandito y su falsa identidad on line.

Perla Marina es asistente de Diego. Tiene identidad sexual femenina y la ejerce siendo pareja de Iván, un hombre machista que la trata como un objeto en el cual vuelca su violencia física. Esta actriz actuante semiótica representa a la mujer con identidad sexual femenina maltratada y vejada por un hombre macho. Perla Marina, después de tanto maltrato, deja a Iván pero se da cuenta que está embarazada; confundida, dice que no va a tener ese hijo; sin embargo, decide tenerlo y, en el momento del parto, ayudada y acompañada por Diego en la Clínica donde trabajaba Fabricio, tiene un varoncito a quien le pone por nombre Fabricio, en honor y recuerdo del amigo.

Una muestra presentificante en el filme *Azul y no tan rosa* (2012), que insiste semánticamente en la actividad situada "homofobia", es la acción que ejerce el joven asesino y su pandilla, que funciona como la contraparte del amor consecuente y solidario de Diego hacia Fabricio. El joven asesino (quien pudiera ser, además de homofóbico, sadomasoquista) va preso, debido a la perseverancia

de Diego de entregarle pruebas a la policía por haberle ocasionado la muerte a su amado Fabricio.

La intimidad familiar y la historia de vida de los agentes semióticos del filme se presenta afectada por el programa de *Estrellita* en una re-inversión de lo individual y lo colectivo, en el orden institucional del espacio público/privado. Como ritos cotidianos de semiosis viviente, se ven reflejadas las historias de vida de Fabricio y Diego en el programa, "El matrimonio de gays y lesbianas, ¿se acerca el fin del mundo?"; de Armando en el programa, "Me veo en el espejo y me veo horrible" (Fig. 9), y de Perla Marina "Mi marido me pega" (Fig. 10).



Figura 9

Armandito viendo "Me veo en el espejo y me siento horrible".



Figura 10

Estrellita en "Mi marido me pega"

Aquí también se muestra la valoración que los medios de comunicación, específicamente la televisión, le asignan a temas sobre género y de sexualidades diversas, junto a las representaciones sociales que los sujetos sociales se acreditan en su sexualidad. No obstante, el sexo y sus diferencias han sido tratados en el filme de Ferrari, con apertura a una nueva visión de la representación social de género, sin atención específica a un solo sexo, sino proporcionando información de género para toda la humanidad. Así, en este filme de ficción se introducen los cambios hacia la perspectiva de género en las representaciones sociales.

En tanto discurso paralelo que funciona en el texto/discurso fílmico como texto en el texto (Lotman, 1996), se presenta el Aria Casta diva de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini (Fig. 11). Al mismo tiempo que se ve a padre e hijo acercándose a través de la fotografía y el revelado de las fotos de la ópera, también se infiere a través de las notas tristes de la melodía cantada, el anuncio de la muerte de

Fabricio. Y, en una conmovedora secuencia, se presentifica la actividad situada de la solidaridad afectiva entre padre/hijo, en la que se funden la desolación de Diego al correr desesperado bajo la lluvia, desahogando en un grito su dolor, y su reacción ante el hijo conmovido que lo ha seguido hasta alcanzarlo.

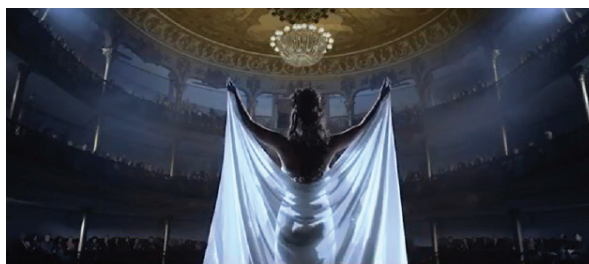


Figura 11

Aria Casta Diva.

Conclusiones

Con el tratamiento de la actividad situada sobre las sexualidades diversas y las representaciones sociales en el filme *Azul y no tan rosa* (2012) de Ferrari, desde la teoría de autor cinematográfico, este director realizador cinematográfico ha dejado en evidencia en el texto/discurso fílmico, la existencia del reconocimiento de un debate amplio y complejo que la sociedad mantiene sobre la manera equitativa de aceptar la igualdad entre géneros y sexos diversos.

Al mismo tiempo, el filme analizado ratifica que las representaciones sociales de las sexualidades diversas, partiendo del significado social que les ha sido atribuido como preexistentes, facilitan la aprehensión de la realidad, la cual será interpretada por los miembros de un grupo en su interacción social, y en el juego entre asimilación y acomodación, se modifican y se transforman utilizando los contenidos del pensamiento común en la orientación de comportamientos en los sujetos sexuados, construyendo nuevos escenarios en los conocimientos científicos por los saberes de sentido común.

La muestra presentificante del filme analizado revela relaciones semánticas planteadas en los personajes interpretados por los actores semióticos, en una dialéctica que desencadena la semiosis narrativa de la actividad situada sexualidades diversas y las representaciones sociales. Dialéctica donde entran en juego la actitud, opinión, imagen, estereotipo, creencias y los valores sexuales normados por lo permitido y lo prohibido en las instituciones sociales y políticas donde hacen vida estas minorías.

La sexualidad diversa debe entenderse como un hecho de la diversidad humana y no debe interpretarse de ningún modo como marginalidad, perversidad o anormalidad. También debe respetarse la singularidad de cada ser humano, su diferencia, su ambigüedad; para poder vivir en una democracia plena y verdadera.

Referencias

Banchs, Ma. Auxiliadora (1984). Las representaciones sociales: sugerencias sobre una alternativa teórica y un rol posible para los psicólogos sociales en Latinoamérica. En Bernardo Jiménez (Compilador). *Aportes críticos a la Psicología Social*. Guadalajara: EDUC.

Beasley, Chris (2006). *Gender and Sexuality: Critical theories, critical thinkers*. London: Sage.

Castells, Manuel (1999). La era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad. Vol. II. México: Siglo XXI Editores.

DRAE (2009). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Edic. Espasa.

Escobar Triana, Jaime (2007). Diversidad sexual y exclusión. *Revista Colombiana de Bioética*. Vol. 2, N° 2 julio-diciembre, pp. 77-94. Universidad El Bosque, Colombia.

García de Molero, Írida (2007). *Semióticas del cine*. El cine venezolano de Román Chalbaud. Colección de textos universitarios. Universidad del Zulia. Maracaibo (Venezuela): Ediciones del Vice Rectorado Académico.

García Valdés, A (1981). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales*. Una propuesta de estudio y conflicto. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.

Goffman, Erving (1986). *Estigma*. La identidad deteriorada. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu Editores.

Hegelson, Vicki. S. (2002). *The Psychology of Gender*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Hernández Cabrera, Porfirio (2004). Los estudios sobre diversidad sexual en el PUEG. En Careaga, Gloria y Salvador Cruz (Coordinadores). 2004. *Sexualidades diversas*. Aproximaciones para su análisis. Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG). México: Universidad Autónoma de México.

Lips, H. M. (2001). *Sex & Gender*. An introduction (4° ed.). Londres: Mayfield.

Lotman, Iuri (1996). *La Semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Edic. Cátedra, S.A.

Matud Aznar, Ma. Pilar; Rodríguez Wangüemert, Carmen; Marrero Quevedo, Rosario J. y Garballeira Abella, Mónica (2002). *Psicología del género: implicaciones en la vida cotidiana*. Manuales Universidad. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Merrell, Floyd (1998). *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana N° 1. Asociación Venezolana de Semiótica, Vicerrectorado Académico de LUZ. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Mora, Martín (2002). *La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici*. Athenea Digital. N° 2. México: Universidad de Guadalajara.

Moscovici, Serge (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.

Plummer, Ken (1992). *Speaking its Name: Inventing a Lesbian and Gay Studies*. En Plummer, Ken (comp.). *Modern Homosexualities. Fragments of Lesbian and Gay Experience*. Nueva York: Routledge.

Ramírez R., Juan C. (2004). *De acomplejado a*

arrollador, *Semiótica de la masculinidad*. Desacatos. (016), pp. 33-51. México: Centro Superior de Antropología Social.

Unger, Roda. K. (1979). "Toward a redefinition of sex and gender. *American Psychologist*", pp. 1085-1094.

Vance, Carol (1989). *El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad*. Madrid: Revolución.

Wintead, Bárbara. A. y Derlega, Valerian. J. (1993). "Gender and close relationships: An introduction". *Journal of Social Issues*, 49, pp. 1-9.

Ficha técnica

Título: *Azul y no tan rosa*.

Dirección: Miguel Ferrari.

Producción: Miguel Ferrari, Rodolfo Cova, Antonio Hens Córdova.

Guión: Miguel Ferrari.

Protagonistas: Guillermo García, Nacho Montes, Hilda Abrahamz, Carolina Torres, Elba Escobar, Juan Jesús Valverde, Beatriz Valdés, Aroldo Betancourt, Daniela Alvarado, Sócrates Serrano.

Países: Venezuela, España.

Año: 2012.

Género: Drama, comedia.

Duración: 120 minutos.

Idioma(s): Castellano.

Compañías: Productora Plenilunio Film &Arts / Factor RH / Malas Compañías / Villa Del Cine.

Premios obtenidos:

En el 2014 recibió el Premio Goya a la mejor película iberoamericana que otorga la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, siendo la primera vez que una cinta venezolana recibe tal distinción. Igualmente la película ha ganado: Mejor Director en Long Beach QFilm Festival, celebrado en la ciudad de California, Estados Unidos; Premio del Jurado - Mejor largometraje de ficción, Toronto Hispanoamerican Film Festival, Canadá; Premio Globo al Mejor largometraje de ficción. Hamburg International Queer Film Festival, Alemania; Premio Max - Mejor largometraje de ficción. Festival Internacional El Lugar Sin Límites, Ecuador; Premio del público - Mejor largometraje de ficción, Image+Nation of Montreal, Canadá; Premio del público - Mejor largometraje de ficción, RozeFilmDagenAmsterdam Gay & Lesbian Film Festival, Holanda; Premio del público - Mejor largometraje de ficción. Festival Internacional de Derechos Humanos y Cine de Caracas, Venezuela; Premio del jurado, Mejor Ópera prima, Mejor guión, Festival del Cine Venezolano de Mérida, Venezuela; Premio del público, Mención especial ópera prima, Mejor producción, Mejor actriz de reparto. Mejor poster-teaser. Festival de Cine de Oriente - ELCO, Venezuela; Finalista al Premio José María Forqué 2014, España; Mejor Película Iberoamericana; Premio Luis Buñuel FIPCA 2013. Película postulada por las asociaciones de productores de Venezuela a la Mejor Película Iberoamericana; Premios Ariel 2013 - México. Película postulada por Venezuela a la Mejor Película Iberoamericana.

Diablos danzantes de Chuao: espacios simbólicos

Devil Dance of Chuao: symbolic spaces

Jorge Andrés Morillo y Dobrila Djukich de Neri

jorgeamorillob@gmail.com ; dobriladaria@gmail.com
Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA)

Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela

Recibido: 15-02-17
Aceptado: 20-04-17

Resumen

Es una aproximación interpretativa sobre los espacios usados en el ritual de los Diablos danzantes de Chuao, en el estado Aragua, Venezuela. El enfoque es semiótico, apoyado en la etnografía. Se hizo una recolección de datos durante la celebración del Día del Corpus Christi entre los años 2011-2014, y en el inventario se obtuvieron seis espacios simbólicos, clasificados en ejes binarios semánticos analizados aplicando un Modelo actancial, enmarcado en el Programa Narrativo, gracias a la organización de la semántica y la pragmática de dichos repertorios. Se logró identificar la estrecha relación de las isotopías, entre las que destacan la direccionalidad, y la del ser/hacer. Son códigos que, a pesar de su diversidad, permiten preservar y mantener el arte y la tradición cultural de este pueblo, basados en la isotopía general sobre las creencias del eje sagrado/profano.

Palabras clave: Semiótica, Diablos danzantes, espacios rituales.

Abstract

In this work an interpretative approach of the spaces used in the ritual of the Dancing Devils of Chuao, in Aragua state, Venezuela is performed. It is part of a research focused from a semiotic perspective mainly supported by the ethnographie. Baseline data collection was made during the celebration of the Corpus Christi between 2011 and 2014, and six symbolic spaces inventory, employees were obtained, ranking in binary semantic axes and analyzed using an actantial model, framed the narrative program, and then organize the syntax, semantics and pragmatics of these codes. It was possible to identify the close relationship between the isotopies: the direction and to be/to do. They are codes despite their diversity, that allow the preservation and maintenance of cultural and artistic tradition of this people, based on the general isotopy on beliefs holy/unholy axis.

Keywords: Semiotic, Dancing Devils, Ritual Spaces.

Introducción

Una semiótica del espacio se distingue por el hecho de que busca tomar en cuenta las transformaciones a partir de una semiótica natural, gracias a la intervención del hombre quien, produciendo nuevas relaciones entre los sujetos y los objetos fabricados, los sustituye en semióticas artificiales. (Greimas et Courtés, 1979. p. 133)

Desde cualquier punto de vista, el hecho cultural está estrechamente ligado al quehacer comunicativo humano y está impregnado de una diversa carga de símbolos que, de formas múltiples, dan sentido a la vida social. Es por esto que los procesos culturales, en su diversidad, permiten la integración de individuos pertenecientes a diferentes comunidades que interactúan constantemente en un proceso socializador, intercambiando creencias, criterios, costumbres, etc.; entre estos procesos se puede hablar de los ritos que, en su mayoría, tienen espacios muy bien definidos y están delimitados por la tradición.

Siguiendo estas nociones, la cofradía de los Diablos danzantes de Chuao y la ceremonia ritual expresada anualmente a través de la danza, tiene una particular “realidad observada” en una investigación mucho más amplia denominada “Antropo-semiótica de los Diablos danzantes de Chuao en el estado Aragua”, proyecto que se realizó tomando como referencia la celebración del Día de Corpus Christi, entre los años 2011 y 2014, y cuyo objetivo fue: organizar la sintaxis, la semántica y la pragmática de los códigos presentes en dicha ceremonia ritual, para luego interpretar su posible simbolización a partir de la categoría espacial (Morillo, 2014).

En este trabajo nos enfocamos en la *espacialidad*, la cual está representada simbólicamente en seis principales “lugares”. En las siguientes líneas se detalla cómo estos espacios forman parte del imaginario socio-cultural y ritual de quienes danzan, para celebrar el triunfo del bien sobre el mal, de lo sagrado sobre lo profano.

El basamento cultural

Como parte de los aportes teóricos, es necesario destacar que: “Los actos culturales (la construcción, aprehensión y utilización de las formas simbólicas) son hechos sociales como cualquier otro; son tan públicos como el matrimonio y tan observables como la agricultura” (Geertz, 2003, p. 90).

El concepto de cultura para Greimas (Greimas et Courtés, 1979, pp. 77, 78), puede ser considerado como co-extensivo de universo semántico, porque ambos se relacionan a una comunidad socio-semiótica dada. Así, la danza de los diablos es tomada como un objeto cultural, modelizado en sentidos, gracias a la *performance* en un

tiempo y espacio social construidos por la tradición del pueblo de Chuao. Para estudiar los signos semióticos de esta comunidad –a partir de esta micro-sociedad– se aplicó el enfoque etnográfico y la observación cualitativa de su *desplazamiento* en la semana del Corpus Christi.

El enfoque etnográfico consistió en la observación participante que se realizó en Chuao a los miembros de la cofradía, aplicando entrevistas, grabaciones, videos y fotografías, conviviendo en la comunidad antes, durante y después de la celebración, por 4 años consecutivos. Como resultado, se lograron diseñar mapas cognitivos centrados en ejes de diversas manifestaciones.

Ahora bien, para diseñar dichos mapas, el conjunto del material recopilado se clasificó y reordenó por categorías sintácticas, semánticas y pragmáticas, tomando en consideración las estructuras binarias de la semiótica greimasiana, tal como se indicó anteriormente.

Como primer resultado de la observación participativa, se describe a continuación la estructura socio-geográfica del pueblo de Chuao. Esta es una de las manifestaciones religiosas y festivas de mayor arraigo en Venezuela, ubicada en la zona costera del estado Aragua, en donde predomina la descendencia afro-americana. Es una de las más antiguas en el país y posee gran importancia, por su aporte histórico, espiritual y simbólico. Fue declarada patrimonio cultural inmaterial de la humanidad decretada por la UNESCO en 2012, entre otras diez cofradías de diablos danzantes ubicadas en otras regiones de Venezuela.

Es notable que la influencia cultural a partir del proceso de colonización por parte de los españoles, esté aún vigente en todos los países de América Latina. Muchos son los ejemplos que podrían nombrarse, pero en el aspecto religioso, y en cuanto a danzas de diablos celebrando el Corpus Christi se refiere, es donde todos los países de influencia hispana mantienen tradiciones similares.

La cofradía o hermandad de los Diablos danzantes de Chuao (de ahora en adelante DDCH) está conformada por los *varones* que desean participar en la ceremonia ritual y que han cumplido con todos los requisitos exigidos por el grupo dirigente de la misma, tales como: haber hecho la comunión, mantener una conducta intachable, demostrar su capacidad física y espiritual para la ejecución de las danzas y, muy importante: “ser nativo del pueblo o por lo menos ser familiar de alguien nacido en Chuao”. Así se mantienen relativamente aislados en un *espacio propio*, distinto de otras cofradías ubicadas en Venezuela, en donde puede ingresar cualquier creyente, además de los propios familiares.

Como toda organización, la cofradía de los DDCH tiene una línea de mando a la cual deben respeto y obediencia. Está conformada por cinco capitanes: el primer, el segundo y el tercer capitán, la Sayona y el cajero (encargado de tocar el tambor). Todas son jerarquías vitalicias y en las que se va ascendiendo cuando por motivos de salud o muerte se les sustituye por quien le sigue. Los tres capitanes y la Sayona están a cargo de todos

los danzantes y representan, simbólicamente, el padre y la madre de todos en la cofradía.

Este grupo dirigente conforma un *espacio compartido* y se encarga de dividir a los danzantes en tres legiones, cada una de las cuales en su momento ejecuta el ritual que le corresponde y, mientras esto sucede, van rezando oraciones de protección que garantizan la perfecta ejecución de la ceremonia ritual y la seguridad espiritual de los danzantes.

Cada año, durante la semana festiva, todos se reúnen en la Casa del Santísimo Sacramento para conocer detalles, organizar a las tres legiones y prepararse para tres días de ritual: miércoles, jueves (Corpus Christi) y viernes.

A continuación y como referencia informativa, se nombra a las otras 10 cofradías que celebran el Corpus Christi en Venezuela, por cuanto no es objetivo de este artículo describir todas las danzas de diablos en el país: Diablos danzantes de Yare en el estado Miranda, Diablos danzantes de Naiguatá en el estado Vargas, Diablos danzantes de Tinaquillo en el estado Cojedes, Diablos danzantes de San Rafael de Orituco en el estado Guárico, Diablos danzantes de Patanemo y Diablos danzantes de San Millán en el estado Carabobo, Diablos danzantes de Ocumare de la Costa, Diablos danzantes de Turiamo (en la actualidad ubicados en la ciudad de Maracay), Diablos danzantes de Cuyagua y Diablos danzantes de Cata en el estado Aragua.

La celebración del día del Corpus Christi figura entre las principales festividades del calendario religioso en varios países. En Perú, "El son de los diablos" (danza donde hombres y mujeres se disfrazan de diablos y celebran el Corpus Christi), se remonta al período del Virreinato del Perú, cuando los españoles, en antiquísimos ritos africanos mezclados con el teatro litúrgico medieval, encontraron inspiración para catequizar a las poblaciones negras de América (Rojas, 2004).

Otra festividad en donde también se usan disfraces de diablos es la ofrecida a la Virgen del Carmen de La Tirana en el Norte Grande de Chile: los participantes danzan con enormes máscaras de demonio que representan la lucha entre las fuerzas de Dios y del Diablo. Poseen una clara influencia de las diabladas bolivianas de Oruro fundadas hacia fines del siglo XIX, que bailan a la Virgen del Socavón durante el carnaval (Díaz Araya, 2011). La herencia afro-colonial dio origen al Festival de Congos y Diablicos en Panamá. Unas dos semanas después de los carnavales se realiza esta celebración en Portobelo, donde propios y extraños disfrutan del enfrentamiento simbólico entre seis grupos de congos y diez de diablos. "Su legado es la reivindicación de lo negro como parte intrínseca de lo nacional", acota Roberto E. King, productor del festival anual en Panamá para 2017 (en Michele Montenegro, 2017).

Partiendo de la construcción de la imagen general de organización de la cofradía, se procedió a identificar y clasificar los signos observados, para elaborar una *semiótica del espacio* a partir de las transformaciones que el ser

humano en grupo produce en un tiempo determinado (Greimas et Courtés, 1979, p. 133).

La construcción semiótica del espacio en los Diablos danzantes de Chuao

Para Greimas et Courtés (1979, pp. 293, 296, 387, 132), el espacio y el tiempo como categorías semióticas están integradas a la estructura narrativa de todo discurso, son categorías indisolubles. Marc Augé señala que "todas las relaciones inscritas en el Espacio se insertan también en la Duración (...), se concatenan en y por el tiempo" (Augé, 2004, p. 64); y toda topografía va enlazada a una cronología o, como lo tituló Bajtin, son "los cronotopos" (Bajtin en Pavis, 2000, p. 167).

En esta investigación se dedica especial atención al espacio y sus diversos alcances interpretativos; por ello, la "realidad observada" de Chuao y de la cofradía de los DDCH está enmarcada en el estudio presencial de la producción de signos, cuyo espacio está delimitado principalmente por sus propiedades visuales. Recordemos que los semas, sintácticamente hacen referencia a un espacio material, que son el resultado de la percepción de esa realidad física, tal como exponen Blanco y Bueno (1983, p. 35), y Greimas et Courtés (1979, p. 332).

Partiendo de esa observación cualitativa, se identificaron *seis espacios de ejecución ritual*: crono-espacio, espacio físico, espacio corporal, liminal, escénico y pragmático, los cuales hemos caracterizado desde la perspectiva binaria de los ejes semánticos. Para sistematizar la escenificación espacial de los Diablos danzantes, hemos escogido la clasificación binaria de Patris Pavis (2000, p. 169), quien emplea las categorías de: abierto/cerrado; grande/pequeño; global/fragmentado; privado/público; horizontal/vertical; arriba/abajo; adentro/afuera y cercano/lejano. Finalmente, y como complemento al análisis, se describe el programa narrativo que se produce en la danza, visto este como un *espacio de transformación* (Greimas et Courtés, 1979, p. 332).

1. El crono-espacio

El ritual se realiza anualmente el noveno jueves luego del Jueves Santo, dura tres días (miércoles, jueves y viernes), contando también los días previos al ritual, en donde los danzantes se preparan física, mental y religiosamente.

2. El espacio físico

Está conformado por la direccionalidad, la geometría y los ejes binarios.

a) **La direccionalidad:** Tomando en cuenta el recorrido de los diablos, se obtuvieron los siguientes nudos significativos de la danza de los DDCH: casa de salida de los danzantes (ubicada en la calle principal, muy cerca de la entrada del pueblo), calle que bordea la plaza Bolívar (primer altar, entre otros seis altares más), patio de secado del cacao frente a la iglesia, la iglesia, otras calles del pueblo, casa del Santísimo Sacramento, casas de diablos ya fallecidos y, al final del ritual, el río de Chuao, en donde se cocina el denominado “sanchocho de los diablos”. Semánticamente, la suma de estos semas físicos conforman la isotopía: *La Direccionalidad*, que puede ser sinónimo del mapa social de los DDCH. Así “el plano de la casa, las reglas de residencia, los alrededores del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terreno, corresponden para cada ‘individuo’, un conjunto de posibilidades (...), cuyo contenido es a la vez espacial y social” (Augé, 2004, p. 58).

b) **La geometría:** Por ello, el espacio en los DDCH es un “lugar social y cultural”, y es ante todo geométrico, con la forma de un triángulo, como se observa en el Esquema espacial (Fig. 1). Siguiendo a Augé, “en términos geométricos se trata de la línea, de la intersección de líneas y del punto (vertical de la intersección) (...) Concretamente, en la geografía que nos es cotidianamente más familiar se podría hablar de itinerarios” (Augé, 2004, p. 62).

Los semas o rasgos semánticos en este contexto son:

- *La Casa del Santísimo Sacramento:* Ubicada al oeste y al frente del patio de secado del cacao, en la cual se hace el rosario y algunas misas durante la celebración de los DDCH, también es el lugar en donde se realizan todas las reuniones de la cofradía. Por otro lado, usan tres casas ubicadas a lo largo del pueblo, en las cuales deben bailar obligatoriamente (Fig. 2).
- *La Iglesia:* Está ubicada justo frente al patio de secado del cacao, que es también la plaza central del pueblo, y la cofradía realiza aquí la denominada tendida o caída, para luego ingresar a la iglesia y participar de la misa (Fig. 3).
- *El río:* Ubicado al sur del pueblo, forma parte del cierre de la ceremonia y es el lugar en donde se reúnen los diablos, pobladores y espectadores para tomar el sanchocho ofrecido el viernes, que es el último día del ritual (Fig. 4).

Estos tres lugares conforman el Espacio físico, que hemos graficado como se muestra en la figura 1.



Figura 1
Esquema espacial



Figura 2

Casa del Santísimo Sacramento (foto: J. Morillo, 2013).



Figura 3

La Iglesia (foto: J. Morillo, 2012).



Figura 4
 El sancocho en el río (foto: J. Morillo, 2014).

c) Los ejes binarios: Al ubicar los nudos sémicos en ese espacio físico, y siguiendo la clasificación de Pavis, los ejes binarios quedan conformados así:

- Abierto/cerrado: Calles del pueblo, casas de los miembros de la comunidad, patio de secado del cacao, casa del Santísimo, iglesia y río.
- Grande/pequeño: En este eje destacan las dimensiones de cada una de las casas visitadas por los danzantes durante la ceremonia, además de los espacios en donde ejecutan la danza según sea el número de diablos.
- Global/fragmentario: Corresponde a la cofradía en su totalidad como una globalidad, la cual se fragmenta en tres legiones, cada una con sus capataces.
- Privado/público: Es privado en aquellas casas en donde sólo pueden estar personas de confianza, la casa de uno de los miembros de la cofradía en donde se inicia la danza, el espacio "íntimo de cada danzante" en relación a los espectadores, quienes como espacio público, no deben interponerse en su camino durante el recorrido, las delimitadas calles del pueblo y las filas que se deben hacer para recibir el sancocho. A pesar de que la iglesia es un espacio público, al momento de la misa de los diablos, no se permite el ingreso de personas ajenas a la cofradía.
- Horizontal/vertical: Desde el punto de vista del etnógrafo, al observar la procesión desde cierta altura (vertical), puede distinguirse cómo surge la coreografía (puesta en escena) de los diablos bailando diferentes formas geométricas, en especial, formas de cruces, mientras que a nivel del suelo (eje horizontal) esta coreografía no es visible. Además, aplicando este nudo sémico a todo el recorrido, el eje horizontal comprende el principio del recorrido, la acción principal frente a la iglesia y el desenlace en el río. Por su parte, el eje vertical comprende los puntos focales en

donde se ejecuta cada acción: casas del pueblo, la iglesia, la casa del Santísimo, el patio de secado del cacao, los siete altares y el río.

- Arriba/abajo: Los miembros de la cofradía encargados de tocar las campanas de la iglesia durante la ceremonia, deben estar ubicados en el campanario, en lo más alto de la iglesia, mientras que el resto de los danzantes se encuentra haciendo el recorrido abajo, en el patio frente a la iglesia.
- Adentro/afuera: En este eje entran las casas, la iglesia y la casa del Santísimo, en contraposición con las calles del pueblo, los altares y el río, que están afuera.
- Cercano/lejano: Desde el punto de vista del investigador, Chuao es un pueblo lejano y aislado, al que se llega por mar o atravesando montañas, en mulas. También lo es para algunos miembros de la cofradía, que ya no habitan en esta población porque han emigrado a otros sectores del estado Aragua, pero que siguen participando en el ritual.

3. El espacio corporal

El concepto de cuerpo no corresponde solamente al cuerpo físico humano, sino también a todo objeto semiótico que puede ser considerado un cuerpo signifiante, que requiere de un espacio en donde manifestar otros signos, tales como: los movimientos, vestimentas, adornos, entre otros elementos que le permiten al cuerpo ser objeto y sujeto, significado y significante, transmisores de una semántica simbolizada. Siendo el cuerpo el emisor de acciones y de sistemas simbólicos, Finol (2003) plantea una clasificación del cuerpo humano vista desde la perspectiva de espacio, en cuadrantes que permiten una mejor interpretación desde el punto de vista semiótico/espacial (Fig. 5).

Esos cuadrantes se dividen en dos ejes –horizontal y vertical–; de esta manera, al colocar el cuerpo en el centro, lo atraviesan el nivel superior e inferior, posterior y frontal, y lo acompañan el lado izquierdo y el derecho.



Morillo / Djukich (2014) a partir de Finol

Figura 5

Clasificación del cuerpo en cuadrantes

Fuente: Morillo, Djukich (2014) a partir de Finol (2003).

Teniendo clara la premisa anterior, los ejes binarios referentes al *cuerpo semiótico*, de los DDCH, quedan conformados de la siguiente forma:

- Horizontal/vertical: En este eje el traje del diablo tiene mayor relevancia, ya que es observado en su totalidad, desde las máscaras, hasta las alpargatas, incluyendo el resto de los accesorios y objetos ceremoniales necesario para realizar la danza.
- Superior/inferior: Para este sema se puntualizó el hecho de que los únicos de la cofradía en estar arriba, son los encargados de tocar las campanas de la iglesia, mientras el resto permanece abajo haciendo el recorrido por cada espacio. También los objetos-cuerpos que forman parte de este eje sémico serían: la máscara/alpargata y el capataz/diablo raso.
- Medio frontal/medio posterior: en la vestimenta está la correa/los cencerros, colgados a la altura de la cintura y vistos como posteriores: el rabo y el uso de la máscara al revés.
- Frontal/posterior: Según la óptica del investigador, los diablos, al pasar frente al primer altar ubicado detrás del patio de secado, por donde debe cruzar uno por uno de los danzantes, para ser rociados con agua bendita por el sacerdote; ellos deben bailar de frente al altar y es cuando dan la espalda a los espectadores. No se trata de dar la espalda sencillamente, sino dar el frente a la cruz ubicada en el altar.
- Grande/pequeño: Se observa que danzan ancianos, hombres y niños de la cofradía.
- Privado/público: Existen protecciones que son llevadas en el cuerpo, como las cruces, los escapularios, los rosarios y otros amuletos usados por los danzantes; algunos son totalmente visibles y públicos, pero hay otros que portan por debajo de la ropa, son amuletos privados y sólo el danzante sabe qué lleva puesto.

También en este binomio se puede mencionar el tipo de comidas y bebidas que el danzante ingiere en privado antes, durante y después de la ceremonia, para así mantenerse puro de espíritu y físicamente apto.

- Adentro/afuera: En este caso, los danzantes usan una cantidad de protecciones y amuletos con los cuales evitan ser poseídos por sataná, dejando al maligno fuera de sus cuerpos. En ese mismo sentido, la ingesta de ciertas y determinadas comidas y bebidas está prohibida. Así, algunas quedan dentro y otras fuera del cuerpo.

Finalmente, el(los) cuerpo(s) de los DDCH es un

espacio íntimo y un espacio social, que cumple la función de un gran conjunto de lugares corporales semantizados y cada miembro de la cofradía puede ocupar uno o varios "cuerpos", según su función.

4. Espacio liminal: Umbrales

Los atributos de liminalidad son usualmente ambiguos, ya que esta condición elude o escapa a cualquier clasificación que, en ubicación definida sitúa el estatus y las posiciones en un espacio cultural. Los seres liminales no están aquí o allí, están en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres, las convenciones y el ceremonial. En este sentido, se puede determinar que el espacio de Chuao, en lo cotidiano y familiar se jerarquiza en mayor y menor grado de movimiento, de acuerdo a los itinerarios que allí se produzcan, en función de los ejes o caminos que conducen de un lugar a otro, "trazado por los hombres para el encuentro y que definen el *centro* espacial o frontera, con respecto a otros *centros* y otros espacios" (Augé, 2004, pp. 62, 90 y 71).

Visto bajo la perspectiva de uso, la liminalidad se observa en la ubicación: La casa del Santísimo Sacramento (entre otras casas), los altares y las calles del pueblo, en particular el altar situado en la salida/entrada del pueblo, en donde se encuentra el altar principal; convirtiéndose así en espacios internos y espacios externos, dependiendo del uso cotidiano o del ceremonial.

Otra situación de liminalidad se produce cuando los diablos danzan a la puerta de la iglesia, que simboliza un umbral, una encrucijada de entrar/salir, pero a los diablos no les está permitido entrar a la iglesia, hasta que ejecutan la "caída" o tendida ante el Santísimo, por lo que se encuentran en la fase espacial intermedia.

5. Espacio escénico

La "puesta en escena" se presenta en el empleo de varios lenguajes de expresión: gestual, visual, musical, rítmico, escenográfico, observados en un espacio-texto que reenvía a una diversidad de códigos.

El espacio físico de Chuao se puede entender como un mundo concreto, con acciones e individuos cotidianos que, cuando es empleado para la festividad del Corpus Christi se transforma en "otro escenario", sinónimo de un mundo posible imaginario, en un lugar ficticio, en un espectáculo. Esta escenografía se construye gracias a la transformación, a nivel de la manifestación (Greimas et Courtes, 1979, pp. 281-283), con ayuda de la vestimenta, la máscara y la ilusión indirecta a una especie de carnaval folclórico.

En estos espacios, los danzantes escenifican la rendición del mal manifestado en el Diablo, ante el poder de Dios y el bien. Al parecer son diablos burlándose del diablo, pero están recreando a través de las danzas, la

música y su vestimenta, el triunfo eterno del poder del cielo ante el poder del maligno.

Es también una “puesta en escena liminal”, porque alude al estado de apertura y ambigüedad de unos diablos danzando en el patio frente a la iglesia, tratando de reivindicarse.

6. Espacio pragmático = espacio ritual

Como en casi todos los rituales, la ocupación y/o utilización de ciertos y determinados lugares físicos, naturales o artificiales, con sus respectivos objetos son de carácter repetitivo. En el caso de los espacios del ritual de los DDCH, éstos se circunscriben a determinadas calles, en donde se manifiestan todas sus creencias, tradiciones, valores y autodeterminación ante sus pares y la comunidad. Gracias a esa repetición de espacios, se observan dos espacialidades bien determinadas, una con forma laberíntica, tomando en cuenta el recorrido y otra cíclica para los espacios simbólicos.

Así, la abstracción del recorrido del espacio físico se puede visualizar como una figura geométrica que representa el recorrido y que corresponde a la de un “laberinto”, el cual se hace visible luego de ubicar los espacios usados durante la trayectoria. En la simbología medieval, esta figura se puede interpretar como “imagen de la vida humana con todas sus pruebas, dificultades y rodeos, de ahí que el centro pueda simbolizar la esperanza de la salvación” (Becker, 1996, pp. 181, 182), que en este contexto estaría representado por la iglesia y la escenificación de la rendición de los diablos ante el Santísimo Sacramento; es la supremacía del bien sobre el mal.

Desde el punto de vista pragmático, de todos estos espacios hay tres semas principales que llevan a la simbolización de las acciones de los diablos como un ritual. Esos tres semas son: la casa del Santísimo Sacramento, la iglesia y el río. La *casa del Santísimo Sacramento*, simbolizaría el cuerpo humano en relación al Espíritu Santo, porque:

En tanto que recinto ordenado y cerrado, es como un templo, un símbolo del cosmos y del orden cósmico (...) lo mismo que el templo, la casa simboliza en ocasiones el organismo humano (...) por la idea de que el cuerpo no es más que una morada temporal del alma. (Becker, 1996. pp. 68 y 69)

Por su parte, *la iglesia* representa no sólo la personificación del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, sino también el reino o morada de los elegidos. Por último, *el río*, además de ser símbolo de vida, del re-nacer, de “la corriente vital” (Becker, 1996, p. 273) es el lugar donde se realiza el sancocho y, en este contexto, simboliza la purificación para los diablos, gracias a la comida y al agua.

Ampliando el campo interpretativo del río como agua y formando parte de los tres semas principales, se

obtiene un triángulo simbólico. Este triángulo o el “número tres” sirve de fundamento a numerosas concepciones, pero la que interesa en este trabajo es la religiosa, en la que se presenta como una unidad de tres personas o trinidad (Fig. 6).

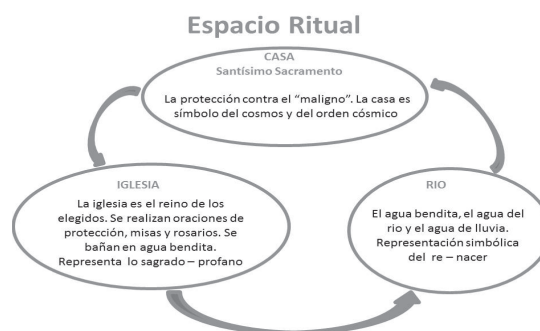


Figura 6
Espacio ritual

En estas danzas vistas como discurso de acción ritual, el lugar como símbolo es un espacio de diálogo, en el que se expresa la pertenencia socio-cultural. Es una comunicación ritual que devela la “sinestesia” entre lo sagrado/profano de las creencias religiosas milenarias.

El programa narrativo de los DDCH: Espacios de caos y orden

En este particular es pertinente resaltar que quienes no estén familiarizados con la ceremonia de los DDCH, podrán tener una percepción diferente sobre dicha festividad, en comparación a los miembros de la cofradía, especialmente en cuanto a la realización de ciertas y determinadas actividades, lugares y actitudes rituales, porque observando el ritual como espectador o como turista, pareciera una fiesta ruidosa más, un “des-orden”.

Este eje sémico del orden/caos se puede observar, por ejemplo, en *el sancocho*, cuando a simple vista pareciera que muchas personas están encargadas de cortar las legumbres y preparar los ingredientes, en forma desordenada. El hecho es que hay un cocinero principal, el único encargado de dirigir la preparación y los colaboradores acatan sus órdenes. Es de notar también que, la gran mayoría de los diablos llegan en el momento justo cuando el sancocho está listo y de forma ordenada hacen su fila y esperan su turno para comer.

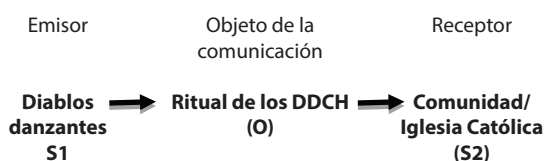
En este ritual anual, cuando los diablos recorren o hacen ciertas actividades en los espacios públicos, los espectadores tienden a interponerse en el camino (espacios públicos-privados) de los danzantes, siendo amedrentados por La Sayona (personaje femenino representado por un hombre, que funge de controlador) para dejar el paso libre.

Tantos diablos juntos en esos espacios públicos hace pensar que todo está muy desorganizado, pero la realidad es que están muy bien organizados y dirigidos por el capitán.

Por otra parte, los diablos siguen bailando durante las tres noches del ritual y recorren diferentes casas de la población, pero ahora se separan y danzan solos o acompañados por grupos pequeños de tres o cuatro diablos, según sea el criterio del danzante, lo que puede considerarse una actividad desordenada y/o caótica.

Tomando en consideración el programa narrativo de Greimas y su modelo actancial Greimas et Courtes.1979, p. 188), se ha categorizado la celebración de la siguiente manera:

Modelo Actancial



En esta realidad alterna existe una relación de / estado en conjunción/ entre los miembros, ya que los danzantes saben y se comunican a través de ciertos códigos y símbolos sobre lo que se debe hacer o no, en los diversos espacios.

Para el pueblo en general, la *performance* es la lucha del bien sobre el mal, pero en la cofradía existen códigos secretos que la comunidad y la iglesia católica desconocen, y que pertenecen a su espacio secreto (según entrevistas al capitán de la cofradía).

Los miembros de la cofradía, como actantes representan diversos roles, a partir del uso de la vestimenta, los objetos y la máscara. Al vestirse adoptan una actitud mucho más festiva, bromista o altanera, incluyendo a aquellos que manifiestan haber sido poseídos por espíritus malignos o por el mismo demonio; todos sufren un proceso de transformación que va desde la /disyunción/ de sí mismos, desprendiéndose de su personalidad física y, en algunos casos, de la espiritual, hasta la /conjunción/ con la vestimenta, todos sus accesorios y el ritual ceremonial, construyendo así su espacio ceremonial.

Podría asegurarse que, con la vestimenta, además de asociarse con el carnaval y el jolgorio, cabría la interpretación clásica del desbordamiento del "ser individual", gracias a la máscara y a pertenecer a un grupo; tomando en cuenta que la emplea toda la cofradía y que correspondería al "ser social" como un bloque, en su dimensión anónima.

Gracias a la máscara, la vestimenta y los movimientos que los diablos ejecutan (destacándose los elementos proxémicos), estos objetos cumplen la función de ayudantes según el esquema de Greimas y, de esa manera, este SER/+HACER/ se inserta en el programa

narrativo como desdoblamiento y transformación.

A manera de conclusión

En resumidas cuentas, la categoría del Ser en un Espacio, modificado por el proceso de disyunción hacia la conjunción de la acción ceremonial-ritual hace concluir que las danzas de los DDCH son un viaje. Un viaje representado por el recorrido de un camino con el fin de llegar a un destino determinado, tal vez después de haber vencido no pocos impedimentos, por todo lo cual simboliza el camino de la vida o, más especialmente, la búsqueda de metas espirituales, a menudo expresadas en imágenes como la de la tierra prometida, el agua que corre por el río, la isla de la felicidad, un castillo o un santuario muchas veces situado en lo alto de una montaña (Becker, 1996, p. 333).

Aplicando la noción simbólica del tres y, a semejanza de los cuentos populares, suele aparecer el tres como número de las pruebas a superar: son tres legiones y tres días de ritual (crono-espacio), son tres espacios (casa SS/iglesia/rio/casa SS) que se abren y se cierran, se inician y terminan de forma triangulada. En resumidas cuentas, hemos obtenido tres isotopías conclusivas en estas danzas, que son: las del *recorrido*, del *Ser/Hacer* y de *lo simbólico*.

Aparentemente los ritos están caracterizados por su rigidez, pero se encuentran entre los escenarios semióticos más variados, dinámicos y ricos en todos los procesos culturales que las sociedades humanas han desarrollado (Finol, 2010), y en los DDCH ese ritual se expresa como la búsqueda de estabilidad, durabilidad, convivencia y participación; en otras palabras, en la necesidad de mantener su identidad, una identidad que suma las creencias de las sociedades primitivas, con influencia africana y española hasta llegar a la actualidad, en una manifestación ritual de ese recuerdo, de esa memoria histórica escenificada en la festividad del Corpus Christi, en donde convergen una gran cantidad de significaciones que conforman la diversidad cultural.

Referencias

- Augé, Marc (2004). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. España: Gedisa.
- Becker, UDO (1996). Enciclopedia de los símbolos. La guía definitiva para la interpretación de los símbolos que existen en la historia del arte y la cultura. Barcelona, España: Robin Book.
- Blanco, Desiderio y Bueno, Raúl (1983). Metodología del análisis semiótico. Universidad de Lima. Perú. Edit. UL. Segunda edición.
- Díaz Araya, Alberto (2011). En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. En Rev. music. chil. vol. 65 no. 216 Santiago dic. 2011. En <http://dx.doi.org/10.4067/>

S071627902011000200 Recuperado: 25/03/2014.

Finol, José Enrique. (2003). Cuerpo y rito: La estructura del gesto en ceremonias públicas. En *deSignis*, N°3. Federación Latinoamericana de Semiótica. B Aires, Argentina. Gedisa.

Finol, José Enrique (2010). (2010). Símbolo, rito y comunicación: Del bautizo religioso al bautizo laico. En *Revista Latinoamericana de Comunicación Social*. Vol. 1 No. 2: 209-235. Universidad Cecilio Acosta. Maracaibo, Venezuela.

Geertz, Clifford (2003). La interpretación de las culturas. Duodécima edición. Barcelona, España: Gedisa S.A.

Greimas, A. J. et Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París, Francia: Hachette Université.

Montenegro, Michelle (2017). Entre Congos y Diablos. En revista *Ellas*, diario *La Prensa*. 17/03/2017.

Panamá. En: <https://www.ellas.pa/mundo-ellas/entrecongosydiablos/> Recuperado: marzo 2017.

Morillo, Jorge. Antroposemiótica de los Diablos danzantes de Chuao en el estado Aragua. Facultad de Humanidades y Educación. División de Postgrado. Universidad del Zulia. Tesis de Maestría aprobada en julio 2014. Tutora: Dobrila Djukich de Neri.

Morillo, Jorge y Djukich, Dobrila (2016). Espacios rituales en Los Diablos danzantes de Chuao. En X Congreso Internacional Asociación Venezolana de Semiótica. ULA Trujillo, Venezuela.

Pavis, Patrice (2000). El análisis de los espectáculos. Barcelona, España: Paidós.

Rojas, Mónica (2004). "El Son de los Diablos". Universidad de Washington. En: http://www.herencialatina.com/sones/son_de_los_diablos.htm Recuperado: 24/03/2014.

Estudio cultural de arquetipos femeninos en el dibujo

Cultural study of female archetypes in drawing

Recibido: 10-01-17
Aceptado: 08-02-17

Ada Rodríguez Álvarez

Universidad Pedagógica Experimental Libertador,
Venezuela
yeshuaanra@gmail.com

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar la imagen femenina en el dibujo como expresión del inconsciente colectivo. Para ello se revisó, con apoyo teórico de Jung (1970 y 1995) y de Weingast (2004), la recreación arquetipal del *ánima* en una selección de dibujos centrados en la representación de la mujer. En lo metodológico, es una investigación psico-cultural con enfoque hermenéutico en la cual se maneja la exégesis como técnica de análisis. En la discusión se concluye que: a) el arquetipo *ánima*, en sus roles de mujer y madre, es un elemento psicológico central de la cultura latinoamericana en la muestra del artista; b) el árbol, las raíces y los nidos son símbolos naturales complementarios en la representación de la mujer; c) las imágenes alojadas en el inconsciente humano revelan valores colectivos de la identidad cultural del artista.

Palabras clave: Arquetipos femeninos; inconsciente colectivo; cultura; dibujo.

Abstract

This research aims to analyze female image in drawing as expression of the collective unconscious. Then, based on Jung (1970 and 1995) and Weingast (2004), the archetypal recreation of *anima* in a selection of drawings, centered on women representation, was reviewed. Methodologically, it is a psycho-cultural investigation with a hermeneutic approach in which exegesis is handled as the analysis technique. The conclusions of this research are: a) the archetype *anima*, in woman and mother roles, is a central psychological element of Latin American culture in the artist's sample; b) the tree, roots and nests are complementary natural symbols in the representation of women; c) the images housed in the human unconscious reveal collective values of the artist's cultural identity.

Keywords: Female Archetypes; Collective Unconscious; Culture; Drawing.

Contextualización de la temática

El dibujo como expresión del arte o el arte de dibujar

El dibujo como forma de expresión del arte ha tenido una función preparatoria para el artista, pues cubre la función o rol de boceto y permite a dicho artista proyectar la futura obra plástica pictórica en construcción. Pero, el dibujo puede perfectamente ser una expresión del arte con identidad propia y adquirir la dimensión de “obra de arte”.

Esa aseveración puede sostenerse si se analizan los fines y funciones del dibujo en manos de diversos artistas. El dibujo se convirtió en expresión independiente del pensamiento en manos del maestro y genio del dibujo, Leonardo da Vinci, de quien se conservan sendas piezas de dibujo –valoradas en millones de dólares– que revelan su ideario artístico, científico e investigativo. Luego, Michelangelo Buonarroti, mejor conocido en español como Miguel Ángel, legó múltiples bocetos para la ideación de obras pictóricas, con las cuales ornamentó la Capilla Sixtina; esos bocetos inmortalizaron su obra, dado que dejan ver la progresión de la creación del artista.

Otros artistas, como Francisco de Goya, los han elaborado como formas de exploración estética y de expresión de su interioridad como individuos, pero con un claro sentido de autonomía y originalidad estética y no como proceso previo a la expresión pictórica. Johann Wolfgang von Goethe, por su parte, creó envidiables representaciones arquitectónicas expresadas en innumerables dibujos que han sido considerados pioneros del dibujo arquitectónico. En el Siglo XVIII, el dibujo adquirió una emancipación artística que lo llevó a configurarse como una manifestación del arte tan valiosa como la pintura, el grabado o la escultura. Grandes maestros como Van Gogh, Picasso y Dalí, entre otros muchos artistas, escogieron el dibujo como forma de expresión más allá de la fase preparatoria que, por lo general, sobrellevaba dicha expresión y convirtieron esas piezas de dibujo en obras maestras de creación que también contienen una forma de “ver” el mundo.

Según Cruz Gastelumendi (2012) el dibujo es un acto natural que permite al dibujante razonar sobre lo que ve; el mismo autor opina que el proceso del dibujo remite directamente a la capacidad creadora, puesto que el dibujante conceptualiza algo nuevo; asimismo considera que, como la escritura, permite al ser humano desde su infancia comunicarse. Por ello, el autor señala: “El dibujante ante todo es un creador de ilusiones en la medida que plantea ante nosotros una realidad nueva, alterada, traducida por medio de su ser, de sus ojos” (p. 83).

Para quien suscribe, en el dibujo creativo (no el dibujo como copia de una obra preexistente) está la mente del artista, sus aciertos y desaciertos, y su nivel de perfección; indistintamente de la técnica empleada, en el dibujo no se oculta nada, como bien puede ocultarse en la pintura gracias a “la gentileza del relleno” que permiten pigmentos como el acrílico o el óleo, por ejemplo, e incluso los polvos de las tizas cuando se emplean en obras pictóricas. El dibujo es entonces una manifestación del arte pleno y suficiente; en él se trazan senderos precisos y definidos que el pincel no logra delimitar.

Contextualización de la investigación

El dibujo, como obra de arte plástico, es claramente la expresión de una forma personal de ver el mundo; pero, tanto el artista plástico como su obra son también portavoces del espíritu de su contexto, de su tiempo y de su colectividad, dado que el cerebro humano es un creador de símbolos y estos símbolos nacen de la propia experiencia humana; cuando el artista crea se comunica con el mundo circundante y, para ello, debe dar forma a su expresión plástica, de modo que ella signifique algo para alguien a través de sus símbolos, los cuales pertenecen al conjunto significativo de aquello que Jung (1970) denominó inconsciente colectivo. Y estos símbolos bien pueden estar atrapados en el dibujo como forma de expresión del arte.

En correspondencia con lo anterior, el presente estudio se muestra como abre boca a una investigación sobre la individualidad del artista plástico y sus conexiones con el medio social que se desglosa entre los objetivos de un proyecto más amplio¹ mediante el cual se incursiona en el estudio del arte latinoamericano con atención a las nociones arte-sociedad-tiempo histórico en la obra de Frida Kahlo, en contraste con obras de autores locales y nacionales.

Se propone entonces la revisión estético-cultural inicial de un artista plástico local con el objetivo de analizar las relaciones entre la obra de arte plástico (en este caso, el dibujo) y los elementos del colectivo que se encuentran en el inconsciente del artista como forma de reflexión sobre las relaciones entre la cultura individual y la cultura colectiva, evidenciadas en toda obra de arte. Para tales fines se analiza, con el consentimiento de su autor, una selección de dibujos del artista plástico Pedro Rodríguez Martínez, que servirán de modelo para proponer vías de análisis de las obras plásticas latinoamericanas, más allá de la individualidad del artista.

1 Línea de Investigación: Historia, cultura y sociedad. Título del proyecto: Frida Kahlo: la pintura más allá del mundo interior (multidimensionalidad de las categorías tiempo y espacio en el arte pictórico latinoamericano). Número de registro: P-165-2017. Responsable del proyecto: Dra. Ada Rodríguez. Línea de Investigación: Historia, cultura y sociedad. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Barquisimeto, Venezuela.

Los criterios de selección del artista en esta investigación y en el proyecto general responden a lo siguiente: individuo formado en las artes plásticas (de manera profesional en este caso), dedicación al trabajo artístico en el dibujo o en la pintura por un período no menor a 10 años, permanencia en su localidad natal los últimos 20 años de su vida profesional, de origen latinoamericano (en este caso, venezolano) y con un premio local o nacional en el campo de las artes plásticas en los dos últimos años.

Como segunda intención, este análisis pretende contribuir a la formación del artista plástico desde el plano del análisis de los símbolos en la obra de arte a partir de la noción de "arquetipos"; esto es, desde la sinergia que se genera entre el artista y su sociedad, su cultura y los elementos de su historia local. Desde el punto de vista teórico, esta investigación se sustenta en los postulados de Jung (1970 y 1995) para lograr aproximaciones interpretativas, teóricamente abordadas, desde técnicas hermenéuticas que permitan develar las estructuras de sentido conjugadas en la selección del corpus en estudio.

Reflexiones teóricas: de lo psicológico a lo social

Para efectos del análisis de la obra en dibujo de Pedro Rodríguez Martínez se emplearon los basamentos teóricos de Carl Jung (1970), específicamente desde la noción de arquetipo. Jung propuso esta noción para estudios psicológicos y concentró en ese concepto una noción de "representaciones colectivas".

Las representaciones arquetipales de Jung remiten a elementos simbólicos observados por el ser humano en su entorno social; esto es, figuras simbólicas que se encuentran en la mente del ser humano desde tiempos ancestrales y que constituyen un conjunto significativo de su memoria ancestral; estas figuras son arrastradas en su mente como ser social y cultural, en tanto que ellas forman parte de la herencia cultural que se trasmite de generación en generación. Por lo tanto, el arquetipo es para Jung un modelo hipotético, obligatoriamente configurable en una representación simbólica colectiva y sobre él descansa el inconsciente personal.

El inconsciente colectivo es un sustrato anímico idéntico a sí mismo en todos los hombres; es decir, que son contenidos que tienen naturaleza suprapersonal y universal. Estos contenidos son llamados por el autor arquetipo y se refieren básicamente a ideas que son eternas como, por ejemplo, la justicia o la noción de bien, de círculo o de triángulo, lo que equivale también a la esencia de las cosas y por ello, lógicamente, al *eidós* de Platón, puesto que son formas variables que se convierten en imitación de los elementos reales del mundo material.

En atención a esa premisa, el artista deja aflorar –muchas veces de manera inconsciente– lo que está en su mente, bajo la forma de arquetipos; esto que se ubica en la

mente del artista está regido, tanto por las fuerzas internas de su mundo personal, como por las fuerzas externas que ha heredado de su medio familiar o social; de manera que, cuando dibuja o pinta reproduce esas nociones arquetipales en su obra.

Estas consideraciones se complementan con algunas orientaciones de Weingast (2004, pp. 14-15) sobre el color y los símbolos en el arte; esta autora considera que los arquetipos asociados a la mujer suelen hablar del "yo" del artista y de su cosmovisión. En el caso particular de América Latina, esto puede deberse a la fuerza y predominio que ejerce la mujer sobre los seres sociales, dada la herencia cultural de base matriarcal indígena; la mujer como representación de la madre y de la tierra (la pachamama) matiza fuertemente cualquier apreciación del ser social en la mayoría de las sociedades del continente americano.

Esta relación encuentra también su explicación en los postulados de Jung; lo que no es Yo (el no-yo) o lo no masculino en un hombre (en otras palabras, aquello que le es exterior) es normalmente la expresión de lo femenino. Por ello, para Jung, el no-yo es proyectado en el arquetipo *ánima* y, por lo general, este arquetipo se transfigura en mujeres. Lo mismo ocurre con la mujer y su "no-yo", éste se transfigura en el arquetipo *animus* el cual corresponde a representaciones de hombres. En atención a lo antes señalado, Jung considera que dentro de cada sexo se encuentra el arquetipo contrario; el arquetipo *ánima* es considerado tabú, mágico y peligroso, y representa el arquetipo de la vida, atributos que socialmente se aplican también a la mujer.

Los arquetipos también pueden remitir a los padres, puesto que ellos son los individuos que más conoce el sujeto y, por lo tanto, son los seres sobre los cuales desarrolla mayor conciencia; por ello, como lo señala Jung, el *ánima* está vinculada originariamente con la imagen arquetipal de la madre; de allí que inevitablemente toda representación asociada a la vida o a la esencia de la vida se trasmute en representaciones de la mujer. El *animus*, por su parte, puede estar representado en la figura del padre como contraparte.

Las representaciones no son heredadas sino las "posibilidades de representaciones"; de manera que, el hombre latinoamericano está necesariamente marcado por la tierra y sus valores femeninos y por la familia, lo cual posibilita un mundo representativo simbólico atado a la imagen de la mujer; eso es lo que justamente se hereda, la susceptibilidad ante la representación simbólica que marca la vida social y personal de un artista (Weingast, 2004, p. 24).

En suma, para analizar una obra de arte desde una visión psicológica, con miras a revelar las nociones simbólicas que un artista acumula en su mente como miembro de una sociedad, se propone y se aplica la teoría de Jung para el estudio del arte plástico en correlación con disquisiciones sobre teoría del color y teoría de los símbolos de Weingast.

Aproximación a una discusión teórico-metodológica

Consideraciones sobre el artista y su obra

Un dibujo puede ser materializado empleando una mínima cantidad de materiales; lo sencillo de un dibujo no implica una realización pobre ni un efecto de sentido limitado, sino que avizora un proceso de análisis obligatoriamente reflexivo y expresivo; por ello, el artista requiere de su mente maestra para que las ideas se vayan estructurando, transformando y solucionando las necesidades que el dibujo le impone, de manera que el contenido no sólo sea legible, sino que tenga efectos de sentido que se constituyan en un valor semiótico para quien aprecia la obra en dibujo.

Con miras a contextualizar este estudio, se iniciará por identificar al informante, quien ha accedido a prestar su trabajo plástico en dibujo para efectos de evidenciar las discusiones sostenidas en el presente análisis. Pedro Rodríguez Martínez es venezolano, oriundo del estado Lara; es docente ordinario activo, actualmente con la categoría de agregado, en el Programa de Artes Plásticas del Decanato Experimental de Humanidades y Artes de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Venezuela. Rodríguez Martínez es también artista plástico egresado de la Escuela de Artes Plásticas Martín Tovar y Tovar. Además, es miembro de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones. En el 2016, obtuvo la Mención de Honor con su obra "La Ciudad y su Albor en cuatro tiempos" en el IX Salón Ciudad de Barquisimeto, de la Galería Municipal en Barquisimeto-Lara, 2016. Este artista plástico larense posee aproximadamente 20 años de experiencia en el área y un repertorio de obras en dibujo en las cuales predomina la mujer como centro.

Desde su voz testimonial, el artista manifiesta que en su camino profesional se encontró primeramente con el dibujo como forma de expresión y, desde ese momento, se ha identificado con lo sintético de esta manifestación del arte desde el plano personal y profesional; por ello, se considera más dibujante que pintor.

Este profesional del arte plástico considera que el dibujo desde lo simple encierra una gran complejidad como forma de expresión estética; a partir del dibujo se crean representaciones complejas con elementos mínimos o básicos. También considera que el dibujo deja aflorar pensamientos internos y sentires que van adquiriendo formas bien elaboradas con predominio del razonamiento sobre el sentir, por lo cual el dibujo orienta al artista a trabajar desde planos más cerebrales, pensados y razonados que la pintura.

Este creador larense se asume como exponente de esta manifestación de arte por el agrado que le genera el proceso de ir de lo simple a lo complejo con formas sencillas para la creación de sus obras y, consecuentemente, afirma:

"El dibujo se parece más a mí y a mi forma de ser" (Entrevista personal. Vía telefónica. Enero 12, 2017). A criterio de este artista, el dibujo permite mantener el control al momento de crear y materializar. Del mismo modo, asegura que el dibujo es cerebral y la pintura sensitiva o sentimental; no quiere decir con ello que el dibujo sea mecánico sino que, según su experiencia estética, el cerebro se mantiene racional, mientras que en la pintura lo racional está en segundo plano.

El dibujo reviste una trascendencia suprema como obra de arte inicial, incluso al ser borrador; si se le otorga su independencia o autonomía, el dibujo debe tener una calidad artística incuestionable, no sólo desde la técnica sino también desde el plano significativo o semiótico, que es mucho más importante para el ojo espectador. Convertir un dibujo en obra de arte es una tarea superior, puesto que el artista debe convencer a su público de que no se trata de un borrador, sino de la pieza definitiva. Desde el plano hermenéutico, esto es lo que Pedro Rodríguez Martínez, como artista plástico, pretende lograr en su obra en dibujo; su trabajo muestra la actitud autónoma y creativa de su pensamiento y una equilibrada alineación entre técnica y concepto.

Sus piezas crean una impresión al ojo, al ser vistas de manera panorámica, que lleva a pensar en la pintura como forma de materialización de la pieza; es decir, el juego de matices y su nivel de acabado impresiona al observador al crear una sensación y una ilusión pictórica. Ello en contraste con la mayoría de los dibujos realizados por otros artistas, en los cuales se aprecian formas ligeramente acabadas que revelan lo básico de un trabajo artístico, en boceto, que espera ser consolidado en una técnica que le es posterior. Este nivel artístico, materializado por Rodríguez Martínez, se logra cuando se aprecia el dibujo como forma de expresión del arte y no como un simple borrador inicial, como lo permite entender este creador venezolano dedicado al arte plástico y a la docencia.



Figura 1

Autor: Pedro Rodríguez M. Dibujo Monocromo. Serie: Emancipadas.
Año: 2008

Sobre la valoración psicológico-hermenéutica del dibujo

Al analizar la serie de dibujos de Rodríguez Martínez como obra plástica, desde teorías psicológicas, no se trata de hacer análisis psicológico del autor, si no de revisar algunas nociones en su inconsciente que dan cuenta de la pertenencia del creador de arte a un colectivo social. El inconsciente es un cúmulo de significaciones que están escondidas en el ser humano y pueden emerger, pero no sólo se trata de asuntos pasados sino de proyecciones futuras de un hombre y su sociedad, por lo cual son heredables y, por ello, se justifica que emerjan en la mente del artista, incluso como revelaciones.

A partir de esta visión, se propone en este análisis abandonar el estudio psicológico del artista como un ser individual pero que no logra crear aislado del mundo que lo circunda; su obra no puede ser exclusivamente producto de una psicología personal, dado que el hombre no viene al mundo como una tabla rasa, sino que en su mente hay símbolos que se van elaborando a partir de los sonidos y las imágenes visuales que aprecia desde el momento en que nace. A partir de este presupuesto, a continuación se presenta un análisis del corpus en estudio.

En la figura 1, desde el punto de vista hermenéutico, se puede señalar que esta pieza evidencia un predominio de la luz sobre la oscuridad, localizada en áreas estratégicas y necesarias. El dibujo se logra en la mezcla de luces y sombras. El color negro central que representa el silencio, la oscuridad o las tinieblas (Weingast, 2004, p. 63), el misterio femenino y la fuerza pasiva femenina se encuentra en primer plano y –en conjunto con el trazo de las líneas– crea un efecto circundante que reviste a la figura femenina de una ilusión de evanescencia, de emotividad y de afectividad lograda por la forma curva del dibujo. Para Weingast (2004, p. 39) la curva en el dibujo denota también dulzura y sensibilidad, lo cual convierte a la curva en un atributo femenino.

Esta configuración puede llevar a evocar la fugacidad o la disipación de la imagen de la mujer; de modo que, con los efectos de luz, es inevitable pensar que en esta pieza de dibujo la mujer huye y se desvanece en su propia esencia que es íntima, etérea, efímera, fugaz y espiritual; en esta evanescencia, la mujer lucha, elevada sobre el suelo, por desatarse de las raíces que la atan al mundo material y que la detienen. La fugacidad (figura femenina etérea) contra la permanencia (raíces y árbol) constituyen el centro de valor simbólico del *ánima* en este dibujo.

Así que, desde el plano simbólico y hermenéutico, la presencia femenina remite a la contemplación y al éxtasis; pero también se establece un enlace entre la mujer y el mundo concreto al cual ella se ata, desde sus conexiones con el árbol y con el mundo natural. El árbol, desde el punto de vista arquetipal es símbolo de vida y de permanencia, así como de conexión con la tierra (Weingast, 2004). El cuerpo de la mujer es marco y es centro, es tronco, es rama y es

camino de luz, justo en medio de la oscuridad; la figura femenina se aprecia atada a la tierra, a la naturaleza y al árbol a la vida; ella se eleva sobre el cielo frondosa exponiendo su tronco –senos y vientre– como centro de vida. Con estas conexiones simbólicas, la mujer se desvanece hacia la naturaleza misma a la cual ella pertenece y ante la cual sucumbe.

En esta interpretación de la mujer, a partir de los elementos propuestos en el dibujo de Rodríguez Martínez, el *ánima* se ve reforzada por los símbolos que le son inherentes de manera ancestral: el árbol, sus raíces y la tierra, que también representan la esencia humana (Weingast, 2004, p. 30). Así, el arquetipo se actualiza en la mente del artista de manera inconsciente, pero de forma coherente, cuando escoge como elementos simbólicos para la composición aquellos que conforman la esencia del *ánima* en la cultura latinoamericana.



Figura 2

Autor: Pedro Rodríguez M. Dibujo policromo. Serie: Emancipadas. Año: 2007.

En la muestra presentada en la figura 2, se aprecia una figura femenina doble, en la cual se evidencia un predominio de la claridad con efectos de volumen logrado por degradé de color rojo, que es símbolo de fuerza y vitalidad, de pasión, de poder, de coraje, de valentía y de optimismo (Weingast, 2004, p. 62). El cuerpo femenino se maximiza con la presencia de tres senos (símbolos de lactancia y de nutrición) en el cuerpo de la figura central; esta figura se acompaña de otra mujer que surge a partir de ella o, más bien, lucha por separarse de ella. Esta pieza de dibujo deja entrever, en un primer plano, a una mujer que sufre el dolor con su cabeza inclinada hacia atrás;

en este caso, se aprecia una fractura de la figura humana que evidencia dolor infringido por objetos lacerantes y punzantes, en color frío, predominantemente azul, que pudiera aludir a la frialdad que castra o destroza la vitalidad y la capacidad de dar vida, naturalmente femeninas.

De manera que, el cuerpo de la mujer se encuentra atravesado por símbolos no naturales, sino artificiales, creados por el hombre en el medio social ubicados en su mayoría en el cuadrante izquierdo inferior de la obra, lo que remite al espacio de la sociedad agresiva que reprime e inhibe lo instintivo (Weingast, 2004, p. 37). Por lo tanto, los objetos lacerantes (las armas) revelan los elementos de una sociedad que destruye lo femenino y de los cuales la mujer parece intentar escapar, hacia la proyección o la expansión, sin éxito (porque aún se ata a lo natural presente en esa sociedad, evidenciado en el tronco sobre el cual se apoyan sus pies); en consecuencia, los elementos artificiales terminan por despedazarla. Es otras palabras, en este dibujo el *ánima* se relaciona con troncos y raíces, que representan la atadura; con los pies ligados al tronco de un árbol y los dedos atravesando como raíces en los objetos que la torturan; en este dibujo el *ánima* es capaz de soportar un dolor profundo.

Pese a lo antes sugerido, el *ánima* siempre puede evadirse del dolor y escapar en un segundo plano; esta puerta que se abre a la libertad está simbolizada por el *ánima* que huye de la figura central (en el cuadrante superior derecho) y que pudiera simbolizar la esfera mental y espiritual de la mujer que se eleva, se evade, abandona y se escapa cuando enfrenta dolor profundo. Esta proyección hacia el cuadrante superior derecho simboliza las aspiraciones espirituales y una actitud activa y proyectiva (Weingast, 2004) que eleva una esperanza de supervivencia de la figura de la mujer y encarna su extrema sensibilidad al ser capaz de sobreponerse al dolor. Además, ambas representaciones del *ánima* se hayan reforzadas por las formas de las ramas que emergen de ambos cuerpos femeninos como signo de revitalización. Nuevamente el árbol o las formas naturales como compañeros de la representación de la mujer potencian el *ánima* en la mente del artista como parte de su herencia cultural ancestral arquetipal.

A simple vista, la destrucción de la figura femenina se produce, no sólo por el dolor de un cuerpo lacerado, sino por el vaciado del útero, cuya ausencia implica la imposibilidad de procrear; ésa pareciera ser la venganza de una sociedad que emplea los objetos creados por el *animus* (contraparte masculina) en el contexto social actual, para castrar a la mujer en su esencia. "Liberación contra prisión" y "castración contra reproducción" son las duplas que se contraponen a través de los elementos alegóricos de esta representación femenina.

En las figuras 3 y 4, el *ánima* adquiere otros matices en las manos de este dibujante larense: se trata de la figura de la madre; según información aportada por Rodríguez Martínez, estos dibujos se elaboraron en

recuerdo de la madre y del padre del artista (Fig. 3) y de la madre exclusivamente (Fig. 4), ambos fallecidos. En dichas imágenes se retoman los elementos antes empleados en la configuración de lo femenino, pero se aprecian nuevos componentes que conforman la red de sentido del *ánima*. La presencia de las raíces y las construcciones simbólicas en forma de nido o de nicho rememoran, de nuevo, la vida que se potencia en la dupla padre-madre.

En cuanto al color, en la figura 3 se aprecia el blanco como central; el blanco es símbolo de pureza, de paz y de inocencia; igualmente da sensación de espacio y tranquilidad (Weingast, 2004, p. 61), asunto que consigue justificación en la relación entre el *ánima* y el *animus* de estas piezas y la ausencia de las figuras paternas en la vida del artista; también puede estar asociado a la armonía familiar y a los padres como centro de equilibrio del hombre social latinoamericano, como se apreciará continuación.



Figura 3

Autor: Pedro Rodríguez M. Dibujo policromo. Serie: Emancipadas. Año: 2009.

En correlación con el color rojo en el cuadrante superior derecho como símbolo de vitalidad, la figura 3 introduce también como elemento central el árbol, como emblema de vida en el cual se anidan el *ánima* (madre) y el *animus* (padre), en tanto que dúo natural de perpetuidad para el ser humano. El árbol remite al hogar y a la familia, al nido que provee de cobijo y que genera seguridad en el hombre (Weingast, 2004, pp. 30-31). En las sociedades de herencia femenina y matriarcal como las latinoamericanas, la familia se consolida como el espacio de supervivencia arquetipal tanto del *ánima* como del *animus*.

Los arquetipos en este contexto son duales, complementarios y subordinados, porque no puede existir autonomía en dichos arquetipos cuando se configuran desde el rol padre y madre que les atribuye significatividad en codependencia. Consecuentemente, *ánima* y *animus* se conjugan en una sola recreación en la cual se enlazan, se entrecruzan y se vuelven dependientes el uno del otro por la presencia simbólica del árbol que los envuelve, los protege y los cobija en una especie de nido de raíces alusivas a la vida (Weingast, 2004, pp. 31-32).

En esta pieza, la figura infantil (que representa al artista según su testimonio) se superpone en el árbol y ello refuerza la idea de añoranza por el grupo familiar, prototípico de las culturas de base indígena latinoamericanas, en las cuales el hijo se suspende de la madre durante los primeros años de su vida dado que, literalmente, ella carga con él a cuestas. Esta apreciación se potencia al observar que la figura infantil se ubica sobre la cabeza de la imagen femenina, lo cual es una reminiscencia inconsciente de una sociedad indígena de base matriarcal. Esta valoración de la madre como centro de la familia se valida al apreciarse el tamaño mayor del rostro femenino (la cabeza de la madre) que cuenta con mayor dimensión, lo cual la reviste de un valor central significativo en la pieza de dibujo.

La figura 4 recrea las formas uterinas, el *ánima* se encuentra inmersa dentro de una especie de saco embrionario, como símbolo de maternidad; esto remite a la idea de la madre o la mujer que vuelve a nacer. Aunque el color negro alude a la negación, la soledad y la oscuridad, como se ha señalado anteriormente, paradójicamente en este dibujo se resemantiza al evocar simultáneamente la fuerza femenina que contrasta grandemente con el color rojo, para reforzar este concepto como símbolo de vitalidad y fuerza (Weingast, 2004, p. 62). La representación de la mujer, en su rol de madre, se revalida con la presencia de la imagen infantil enmarcada en el cuadrante superior izquierdo de esta figura. Se aprecia que los cuadrantes superior izquierdo, inferior izquierdo e inferior derecho de la pieza revisten de un peso emocional mayor que contrasta significativamente con el cuadrante superior derecho, en el cual se difumina la imagen en un claro plano de elevación que remite nuevamente a lo etéreo.

El peso de las raíces y del útero en los cuadrantes inferiores arrastra al *ánima* hacia la tierra, en un intento por atarla al mundo natural y a la vida; el dolor se evidencia en los elementos naturales punzantes; pero el *ánima* no sufre dolor en esta composición; este dolor remite tal vez a la pérdida o la ausencia de la madre. El *ánima*, al contrario, reposa o descansa sobre el peso del mundo entretejido con raíces y ramas que la sujetan a la tierra y que la retienen en la vida.

Weingast (2004) refiere a la "zona central" de una pieza como zona de representación del "yo"; de manera que en esta figura se muestra el *ánima* como referente esencial para la vida del artista pese a su ausencia. El *ánima* es la esencia que lo ata a la vida; de modo que, a través de

esta muestra de dibujo podría decirse que la mujer en su rol de madre es la esencia central del *ánima* para el individuo latinoamericano en culturas como la venezolana.



Figura 4

Autor: Pedro Rodríguez M. Dibujo policromo. Serie: Emancipadas. Año: 2011.

Jung (1995, p. 14) sentenciaba: "una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio"; esto ocurre porque, en su elaboración, el sentido es siempre inacabado. El sentido de una obra se logra en el contexto, en el tiempo y en el espacio de interacción social de dicha obra; este sentido está siempre atado a los elementos simbólicos escogidos por el ser humano para la expresión de sus ideas. Consecuentemente, en el dibujo de Rodríguez Martínez puede afirmarse que el *ánima* es el elemento femenino en el inconsciente masculino que emerge en combinación con distintos símbolos asociados a la mujer como expresión de la cultura latinoamericana.

El *ánima* se conjuga simbólicamente con el árbol, las raíces, los nidos, como representación de la mujer. Los colores predominantes en este trabajo plástico son el rojo y el negro como expresiones de lo vital y de la soledad respectivamente y envuelven al arquetipo *ánima* como expresión de un "yo social" que conjuga lo individual en la representación de los cuerpos femeninos con los símbolos sociales ocultos en su inconsciente como parte de un inconsciente colectivo representativo de la latinoamericanidad. Aunque Jung consideraba que el arquetipo es una suerte de fantasía –como una representación– variable no heredable, la representación

simbólica o significativa intrínseca en el arquetipo sí la considera susceptible de ser heredada y esto es lo que ha heredado Pedro Rodríguez Martínez y que hace manifiesto en su obra plástica en dibujo.

Reflexiones finales: de la cultura individual a la cultura colectiva

La cultura es un constructo abstracto que recoge un conjunto de ideas individuales y compartidas sobre el mundo que rodea al hombre. A partir de esta noción de cultura como ideario, se entiende que el hombre construye su espacio simbólico desde representaciones imaginarias e imaginadas que están en su mente y que extrapola a la esfera de lo real; este conglomerado de imágenes posee un doble valor: el atribuido de manera general a los objetos, personas y situaciones en el pensamiento humano tradicional y aquel que, en un contexto determinado, adquiere una dimensión particular significativa. A lo primero podría llamársele significaciones o red de significados y, a lo segundo, sentido o efectos de sentido. Los efectos de sentido de una obra de arte pueden redinamizarse en atención a quien observa, a su contexto, a su espacio y a su tiempo, basta con que el espectador se conecte con los sentidos conscientes e inconscientes de la obra de arte.

En el análisis presentado se puede sintetizar un conjunto de elementos simbólicos –con valor de efecto de sentido contextualizado– que evidencian la identidad latinoamericana, heredada de forma inconsciente por los seres sociales que cohabitan en ella: la recreación del *ánima* en los roles o representaciones de la mujer y la madre deja entrever la más frecuente simbolización de la figura femenina en las sociedades latinoamericanas; el árbol, las raíces y los nidos o los nichos como representación de la vida, la naturaleza y la relación entre la tierra y la mujer evidencian la recreación del nexo y la fuerte conexión entre el *ánima* y lo vital, siempre presente en la mente del sujeto social latinoamericano.

Por lo antes expuesto se puede señalar que de la obra en dibujo de Rodríguez Martínez emergen elementos de una sociedad latinoamericana que permiten asegurar que en una obra de arte subyacen valores, no sólo individuales sino también colectivos, heredados indiscutiblemente y que surgen durante los procesos de creación del arte; estos elementos son parte del inconsciente colectivo y pueden ser analizados desde el plano psicológico, en atención a los valores coherentemente atribuibles a los signos o símbolos escogidos por el artista para la materialización de su trabajo estético, así pueden ser estudiados de forma contextualizada en una obra de arte.

Adorno (1962) valoró la obra de arte como una manifestación estrechamente vinculada al medio social; visiblemente comprometida, no sólo con lo individual sino también con el colectivo; una obra de arte no puede escapar del medio y del contexto que la envuelve, pese a los

intentos tal vez desmesurados de algunos artistas radicales que se dejan envolver en una atmósfera insensiblemente individualista e irracional, en un afán por desvincular el acto de la creación estética del mundo.

Más allá de las tendencias artísticas y de los movimientos o escuelas que luchan por preservar el arte en las academias, asesinandola con las trampas de los tecnicismos, es necesario comprender que, tanto el dibujo como la pintura, la música o la literatura, deben ser apreciadas como códigos en los cuales se establece una relación autor-obra-contexto. Una verdadera obra de arte mantiene siempre conexiones con la sociedad en la que se ubica en su tiempo y en su espacio; en esto consiste la crítica socio-histórica y psico-cultural de la obra de arte. Las expresiones del arte como códigos ejercen una función de representación y, de algún modo, se vuelven un discurso narrativo porque ellas hablan de la sociedad y de sus hombres, de sus circunstancias, de sus encuentros y de sus desencuentros. El arte es, en suma, la máxima expresión del espíritu humano materializado en objetos culturales que sólo pueden ser apreciados desde las sensibilidades humanas; sólo así se justifica el arte.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona-España: Ediciones Ariel.
- Cruz Gastelumendi, P. (2012). *El Dibujo: Proceso creativo y resultado en la obra artística contemporánea*. Trabajo de Grado para optar el Título de Licenciado en Arte con mención en Grabado. Perú: Facultad de Arte. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/4533/CRUZ_GASTELUMENDI_PABLO_DIBUJO.pdf?sequence=1. Consultado en enero de 2017.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Jung, C. G. (1995). *El Hombre y sus Símbolos*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Weingast, S. (2004). *Percepción Simbólica en el Arte*. ISBN # 1-931481-24-5 Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/41212074/2-Susana-Weingast-Percepcion-Simbolica-en-El-Arte> Consultado en enero de 2017.

Visiones de lo vampírico en el contexto venezolano a partir de la novela *Un Vampiro en Maracaibo*

Vampire-like visions in the Venezuelan context from the novel A Vampire in Maracaibo

Recibido: 30-05-17
Aceptado: 28-06-17

Luis Manuel Pimentel

Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto, Venezuela
luismanuelpimentel@gmail.com

Resumen

En la actualidad la presencia del vampiro en la literatura, el cine y las artes visuales ha dado mucho de qué hablar. En este caso, Venezuela cuenta con un vampiro oficial y es el que reconstruye Norberto José Olivar en su novela *Un vampiro en Maracaibo* (Alfaguara, 2008). En esta narración encontramos una visión particularmente regionalista del engendro. Generamos un acercamiento de este singular personaje, desde ciertas nociones de lo vampírico (Bravo, 2008; Glanz, 2006; Olivar, 2012; Quirate, 1995) con la idea de explorar los aspectos míticos e imaginarios de estos personajes. En este ensayo, nos permitimos establecer vínculos creativos entre juegos de sentidos fragmentados con notas de prensa aparecidas en el diario *El Informador* de Barquisimeto (Venezuela), junto a notas de prensa del diario *Panorama* de Maracaibo (Venezuela). Por tales motivos, proponemos un acercamiento sobre el vampiro como un ser mítico universal, que ha habitado en el contexto venezolano.

Palabras claves: Vampiro, monstruo, imaginario, Maracaibo.

Abstract

Currently the presence of the vampire in literature, film, and the visual arts has given much to talk about. In this case, Venezuela has an official vampire and is the one that Norberto José Olivar reconstructs in his novel *Un vampiro en Maracaibo* (Alfaguara 2008). In this narrative we find a particularly regionalist vision of the monster. We generated an approach to this singular character, from certain notions of the vampire (Bravo, 2008; Glanz, 2006; Olivar, 2012; Quirate, 1995) with the idea of exploring the mythical and imaginary aspects of these characters. In this essay, we allowed ourselves to establish creative links between games of fragmented senses with press releases that appeared in the newspaper *El Informador*, Barquisimeto - Venezuela, together with press releases from the newspaper *Panorama*, Maracaibo - Venezuela. For these reasons, we propose an approach to the vampire as a universal mythical being, which has inhabited the Venezuelan context.

Keywords: Vampire, monster, imaginary, Maracaibo.

La sangre brota

Apareció en Barquisimeto, en la edición del diario *El Informador* el día 21 de junio de 2013 –preciso día del solsticio de verano– la noticia de que 117 reclusos que estaban en la Comandancia de la Policía de Lara, ubicada en la calle 30, emprendieron una protesta que constaba en sacarse sangre, producto de incisiones que se hacían con hojillas en distintas parte del cuerpo. “Queremos que nos den visitas con nuestras cónyuges, de 8:00 de la mañana a las 4:00 de la tarde y con contacto físico, porque nosotros estamos presos pero no muertos y nos tratan como si fuéramos unos perros”, fueron las palabras ofrecidas por un recluso del pabellón 5 de Polilara a la periodista María José Pacheco, quien escribió la nota en la sección de sucesos.

Las fotografías mostraban las escenas de los reclusos en fila india, unos en franelillas, otros sin franelas, en bermudas, unos con zapatos, otros descalzos, todos con la sangre chorreando de sus pechos, piernas y brazos. Aprovechaban el caos para ver a sus mujeres y le gritaban improperios a los policías. Otras imágenes mostraban a familiares de los reos que querían embarcarse en las unidades de transporte, mientras los llevaban para los ambulatorios más cercanos. La algarabía y la sangre brotaban en la calle 30.

Imaginaba que esa escena pudo haberle gustado al vampiro de Maracaibo para saciar su sed milenaria, la que tanto le gustó al autor Norberto José Olivari, al escudriñar en las entrañas de este diabólico personaje.

El monstruoso personaje

El Lechuza, Zacarías Ortega, Ramón Pérez Brenes, El Vampiro del Lago, son los nombres con los que se ha conocido a este vampiro venezolano. Pertenece esta historia a la fusión entre la novela policíaca concebida por Edgar Allan Poe y a la narrativa explosiva de la cultura ocultista, abriendo paso a la imaginería de hechizos, maleficios y seducciones. El resultado de esta fusión es lo conocido como un *thriller suspense* “criollo”. Parte de la aparente incongruencia que pueda hacernos pensar la presencia de un personaje con tales características en Maracaibo, remite a humor y jocosidad, unido a la posibilidad de reconstruir una ciudad donde el mal se encarga de poner orden, desde una extraña y retorcida lógica. En esta novela verificamos que el tiempo de vida de estos monstruos no es lineal, aparece el personaje del vampiro como un ser que ha vivido en la ciudad por distintas épocas, a pesar de que su origen sea dudoso.

La presencia narrada por vez primera sobre este engendro en Venezuela, se tiene registrada oficialmente en Maracaibo, en el diario *Panorama* del 18 de junio de 1921, cuando salió publicada una nota sobre El Lechuza, escrita por Elías Sánchez Rubio pero, para cuando fue publicada, la gente lo tomó como un relato de ficción y luego apareció

en una compilación sobre Narrativa Corta del Zulia que harían Luis Guillermo Hernández y Jesús Ángel Parra, según nos relata Olivari.

Han aparecido en diversas ediciones del diario *Panorama*, como lo deja claro el personaje expetejota (ex funcionario de la policía) Jeremías Morales, la aparición del vampiro desde una particular psicología, pues Jeremías Morales es uno de los pocos que conoce la verdadera historia del vampiro. Se une a esta pesquisa el personaje-investigador-escritor de la novela llamado Ernesto, un profesor de Historia de la Universidad del Zulia, quien va escribiendo en tiempo real los distintos sucesos que van apareciendo en la indagación sobre el origen del monstruo.

Mi nombre es Zacarías Ortega; nací en Yaracuy, tengo cuarenta y nueve años. He vivido en muchos sitios, el último en Campo Lara. Pilar Briceño fue mi concubina hasta hace poco, y algunas veces trabajo como campesino en varias haciendas, incluso ayudo a unos conucos cuando tienen mucho que hacer, otra vez me bandeo en el matadero sacrificando ganado, eso me gusta más... –se oye un risa torpe–, porque se trabaja menos tiempo y pagan mejor, y es un trabajo muy fácil; en cambio la tierra exige mucho. (Olivari, 2008, p. 59)

Esta grabación tiene fecha de domingo 9 de Marzo de 1975, hecha por Jeremías Morales, una vez que pudieron capturar a Zacarías Ortega, el vampiro, donde se evidencia su preferencia por la sangre y el aparente amor. La operación para aprehenderlo no fue fácil, tuvieron que hacer una emboscada en un lugar escondido de Santa Bárbara del Zulia, en un rancho lejano y de precarias condiciones. Esta pesquisa resultó en una lucha descarnada, donde el expetejota Jeremías Morales, así como el doctor forense Guillermo Meleán y el Comisario Roca, funcionarios designados para la operación, vivieron momentos de una oscura tensión:

Lo que vimos fue una verga muy arrecha, mijo (dijo el viejo expetejota sacudiendo la cabeza, agobiado por las imágenes que recordaba), jamás había visto un ser tan flaco como ese Zacarías; estaba desnudo, era un esqueleto cubierto con una piel arrugadísima, pálida, amarilla, asquerosamente sudado; me da asco pensar que tenía que tocarlo. Los dedos de los pies y las manos parecían unidos por una especie de pellejo, grasa, no sé explicarle eso, era una deformidad que nunca había visto. El tipo nos miró y se echó a reír, los dientes eran rojizos y astillados, como vidrios rotos, una lengua inmensa, cochambrosa. El hombre nos miró sorprendido, lo conseguimos de rodillas, y no le he dicho, la sangre le chorreaba de la boca, le caía al pecho, el hijueputa le estaba

succionando la sangre al cuerpo de un muchacho que había puesto en un camastro sin colchón. (Olivar, 2008, p. 57)

Esta descripción se la hace el Comisario Jeremías Morales a Ernesto, mientras toma apuntes, e iba construyendo su propia versión de los hechos. En la vida de Zacarías Ortega, quien siempre supo usar el poder de la palabra, encontramos que se jactaba de precisar una explicación lógica para cometer sus actos; argumentaba desde fenómenos históricos su vida oscura, desvivida por ofrendarla en actos de amor. Un ser pasional que da el todo por conquistar y embrujar a sus víctimas, saciar su sed sexual y sanguinaria, parecido a como lo estuvieron reclamando los reclusos de la comisaría de la calle 30 de Barquisimeto, al sacarse la sangre y pedir la visita conyugal.

Ante distintos hechos que se habían presentado en Maracaibo en la década de los 80, sobre sucesos raros y sorprendentes, fue extraño el caso de unos sospechosos que andaban en una camioneta negra vestidos de curas. La gente generaba comentarios y añadían que unas monjas se hacían pasar por enfermeras, secuestraban a niños y a los jóvenes que iban caminando solos o en parejas, les extraían la sangre y los dejan por ahí, no se sabía si vivos o muertos. Tras este suceso, la Jefatura del Distrito volvió a designar al expetejota Jeremías Morales a una precisa persecución, y este se volcó con todas las herramientas espiritistas del caso a capturar al vampiro, ahora mutado con un nombre distinto, Pérez Brenes, conocido como el mercenario de las tinieblas.

Relata el autor, que a Pérez Brenes hubo personas que lo observaron en los espacios fuera de la ciudad de Maracaibo, cerca de un caserío que se llama Los Mayales, aseguraban que se convertía en lobo y hasta en murciélago. Uno de los pocos personajes que lo vio no como hombre-vampiro sino en su etapa mutante, fue Félix, un funcionario de la Guardia Nacional, amigo de Ernesto y Sergio, cuando estudiaron juntos la Licenciatura en Historia en La Universidad del Zulia.

Cuenta Félix que el hecho ocurrió por la vía a Los Mayales cuando, por la noche, le dio el aventón a la Comisaría Núñez.

Vé, yo no sé cómo explicárselos, pero el bicho ése que estaba parado era, cómo decirles, una especie de gorila, pero muy flaco, con alas de murciélago y hasta con un rabo que llegaba hasta las patas, pero les repito, no fue que lo vi clarito, son más o menos las formas que me cuadraron con lo que yo conozco, ¿entienden? (Olivar, 2008, p. 236)

Algunos foráneos de Los Mayales dicen que esa historia del vampiro era un mito que habitaba en el imaginario de sus habitantes, y hasta algunos lo confundían con el chupacabras. Sin embargo, tenían la referencia de que esa era la historia de un profesor de la Universidad que se

llamaba Ramón Pérez Brenes, quien, luego de hacer pacto con el diablo, se transformó en la leyenda de El Lechuza.

La alteridad del vampiro

La imagen clásica del vampiro es la terrorífica de un monstruo extraño y oscuro aparecido durante el siglo XVIII en ciertos poblados entre Escandinavia, Dinamarca, Alemania, Austria, Rusia, Polonia, con el propósito de aterrorizar a la población y causar pánico por ser un mutante capaz de concebir la vida-muerte en un solo acto.

El vampiro nos enfrenta al profundo abismo que se abre entre la vida y la muerte: tiene el poder de tender un puente entre la una y la otra, "pero no cegar ese vacío espantoso". He allí los linderos contradictorios del éxtasis y el horror: el acceso a la inmortalidad (esa forma de la plenitud) es, también, el surgimiento en lo abominable, en la forma absoluta de la probación que es el mal. (Bravo, 2008, p. 147)

Las antinomias vida/muerte, bueno/malo, trascendencia/intrascendencia, éxtasis/horror, sexo/perversión, oscuridad/reflejo, parecen abarcar cosas macabras, hasta llegar a la metamorfosis que ha sido su destino. La práctica de la brujería, la búsqueda de querer hipnotizar a las mujeres, de luchar contra la concepción religiosa, también forma parte de sus características.

El imaginario del vampiro, como el de las misas negras y el de la demonología en general, tiene sus raíces en la avidez y en la fascinación por lo divino, que en las culturas se expresa en las gramáticas de las religiones. El imaginario del vampiro nos revela, como una pesadilla de la vigilia, dos de los temores que se articulan con dos de las metáforas de la alteridad: la metamorfosis y la sangre; ser otro y devorar al otro. (Bravo, citado por Olivar, 2008, p. 47-48)

En el pacto con el diablo para cambiar el alma por alcanzar la inmortalidad, una vez causada la transformación, no habrá vuelta atrás. Este es el caso de Ramón Pérez Brenes. Un vampiro flaco, arrugado y viejo, de aliento pestilente, que se le acerca a los niños de manera perversa, como revela Agapito –quien no sabe exactamente por qué Ramón es su hermano– y cuenta que, cuando tenía nueve años, entre forcejeos y perversas seducciones, lo violaba y le sacaba sangre de la yema de los dedos para poder seguir viviendo.

Está entredicho que este vampiro de Maracaibo era bisexual. Tenía mujeres, las cuales enamoraba, las veía crecer y a algunas las mataba, pero también tenía a hombres que lo acompañaban en sus ritos orgiásticos para alabar a satanás. Pérez Brenes se va construyendo en la novela

como una imagen espectral de la maldad y la seducción, permitiendo revelar un mundo que para nada está ubicado en castillos y palacetes, como lo recalca la tradición europea, pues a este vampiro en particular, le tocaba sudar y vivir en medio de un clima vaporoso y hostil como el de Maracaibo.

El mito del vampiro que resucita en la literatura cada vez que sus detractores lo guillotinan y le clavan la estaca fraticida en el pecho, es aparentemente eterno. Aparentemente, porque lleva una veintena de siglos de existencia y sigue reproduciéndose como los demonios aniquilados para siempre en las hogueras. Parecería que su existencia y su aniquilación fueran eternas, y que su eternidad vinculada con la palabra siempre definiese al vampiro como una modalidad esencial del hombre. (Glanz, 2006)

El vampiro generalmente se salva de las continuas persecuciones, pero a veces termina con la estaca clavada en el corazón. En el imaginario del que lo crea hay una constante renovación del engendro. Aparentemente muere y renace, pues sus pactos diabólicos generan una sombra eterna en su alma, continúa Glanz:

Pero esta memoria, esta historicidad concentrada en la palabra que evoca su sentido, se revierte en formas incesantemente renovadas y produce nuevas versiones estéticas del mito que ahondan en su sentido y aclaran, entenebreciéndola, su embozada red de extrañas implicaciones. (2006)

La forma como Ramón Pérez Brenes o Zacarías Ortega—son el mismo vampiro—va entramando las acciones en sus autotransformaciones indica las construcciones lógicas y tradicionales de lo que este tipo de personajes toma del cine, la literatura y el arte visual.

¿Qué nos atrae de lo monstruoso?

¿Qué es lo que nos atrae de lo monstruoso?, ¿hasta dónde esa estética negra y de confusiones entre el bien y el mal terminan generando un acercamiento familiar por lo desconocido?, ¿seremos capaces de creer en ese imaginario diabólico?

Tarde o temprano, toda historia de vampiros llega a la frase que niega, categóricamente, su existencia. La historia y nuestra cordura necesitan de esa convicción. Si la fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él, los cazadores de vampiros reales y los amantes de sus historias exigen a sus monstruos que sufran sucesivas metamorfosis, pero que no abandonen su sintaxis original. (Quirarte, 1995, p. 123)

El proceso de transformación ha hecho que tengamos visiones particularizadas de su existencia, que dependerán, desde donde se enuncia, el contexto y el grado de significancia en la cultura, en nuestro caso, desde un mezcla de ironía con misterio, disfrazada de “una ficción que retrata el horror real del ser humano”, como se refiere a la novela el escritor venezolano Fedosay Santaella (2017), pues lleva implícito en su configuración el reconocimiento y cierta memoria afectiva que envuelve a sus lectores.

También observamos la relación que existe entre estos seres mutantes, desde un sentido estético y filosófico, sobre la presencia de estos monstruos en la cultura occidental:

Añade Friedrich Schiller que somos atraídos por lo triste, lo terrible y lo horrendo, devoramos historias de asesinos, fantasmas y tragedias y que la conexión con lo real es lo que nos causa el verdadero espanto, pero que el placer, en sí, viene de la observación que hacemos desde nuestra propia seguridad y no importa qué tan educados seamos, estos instintos morbosos anidan en nuestro interior. Entonces la posibilidad de la contemplación sumada a la idea de la proporción como condiciones de belleza, puede servir para hacernos una opinión (seguro que errada) sobre lo bello y lo feo. (Olivar, 2012)

Pero tal belleza se contrapone al discurso canónico de ciertos valores humanos, que en ocasiones ayuda a generar una lectura quizá positiva del monstruo, a pesar que el mismo ya esté consagrado como un ser grandilocuente de la perversión. Parece haber una necesidad de reafirmar que este tipo de personajes, necesarios para la cultura contemporánea, ayuda a verse uno mismo, logrando preguntarnos sobre el por qué lo fantasmal también logra cautivarnos.

Con la idea sobre cómo ha configurado Olivar sus monstruos, encontramos una correspondencia que subyace entre el arte visual y la literatura, como discursos que se apoyan para crear efectos de sentido en este tipo de personajes.

Buenaventura de Bagnorea afirma que la imagen del diablo es bella cuando representa bien su fealdad, y Kant, que el arte muestra como bellas cosas que en la naturaleza serían feas. Como sea, todo nos remite al filtro del arte antes que a cualquier otro motivo, y esa elaboración estética acaba por convertirse en nuestro imaginario y en medición del gusto mismo. Umberto Eco escribe que el contento por lo gótico y por las ruinas es característico de lo visual y lo literario, que mientras unos representan lo triste, lo terrible y lo horrendo, otros se preguntan por qué la idea del deleite y el placer ha estado asociada a la

experiencia de lo bello. Tengo la sospecha de que este embrollo no tiene explicación y que, como tantas otras contradicciones de los humanoides, debamos abrazarlas y conformarnos con la pura exploración y acomodo que, gracias al arte, nos permite vivir despreocupados frente a la incertidumbre. (Olivar, 2012)

Ese deleite de lo grotesco junto a lo sublime, nos hace pensar en la conexión visual y literaria que nos permite asociarlos a experiencias estéticas y esotéricas; esclarecer actos horrendos de una sociedad violenta y sanguinaria como la nuestra, un reclamo indirecto del ser venezolano, que se conecta con la imaginaria y sus misterios, sumando a esto la pacatería de los personajes de la novela al indagar sobre asuntos inmateriales como si tuvieran una solución en la leyes constitucionales. Esta ironía en la que está compuesta la narración, es una crítica sociocultural ante una sociedad corrompida, mostrándonos cierta indeterminación de los hechos, e incluso apostándole al poder narrativo como un ente superior a las habilidades de estos monstruos.

Un vampiro en Maracaibo cruza los espacios constituidos entre lo real y lo ficticio. A tal efecto, veamos la siguiente reflexión:

La imaginación colectiva no pertenece a construcciones de la razón, como la lógica, las matemáticas o las ciencias naturales, sino, más bien, a una serie de representaciones "imaginarias" que pueden oscilar entre los mitos antiguos y las ideas contemporáneas que circulan en cada cultura y a las cuales todos nos ajustamos, aun si son fantásticas, erróneas o indemostrables científicamente. (Eco, 2012)

En ese caso, Norberto José Olivar abre el compás del mito con esa doble figuración entre lo real y lo imaginario, al insertar el contexto de la ciudad de Maracaibo como un espacio cómplice para que sucedan las acciones, desde una carga simbólica que entra en juego con lo fantástico. Reconstruye desde su horrenda malformación social y física la continuación de una narrativa venezolana, que proyecta un espacio determinado, pues es la ciudad de Maracaibo en Venezuela, donde el personaje se siente a gusto y reconoce sus calles, avenidas, cementerios, barrios, bares, etc., asumiendo como suyos los lugares comunes del transitar cotidiano, y eso lo hace auténtico. Recrea espacios bellos para algunos o desgraciados para otros, donde interviene la idea de la divinidad como sustancia suprema, con argumentos de trampas y artilugios, en una interesante manera de hacernos entender para qué sirve la literatura.

Lo que voy a escribir con los susodichos y me agarren infraganti en los casos que deba ajustarlos a las necesidades de mi narración: o

sea, lo que quiero decir y lo que quiero ocultar, verdades convertidas en mentiras y mentiras en verdades, de eso se trata este negocio y de eso están hechas la vida y la historia. (Olivar, 2008, p. 107)

Otro elemento de verdades y mentiras, es la presencia religiosa entre el bien y el mal, pero en esta narración el enfoque va más hacia desenmascarar prácticas de ritos que tienen que ver con la magia negra como una versión *underground* de los cultos. Creencias y fe se afianzan en la idiosincrasia que subyace entre el mito de María Lionza y los Babalaos, distintas formas de reconstruir efectos espiritistas que involucran fuerzas de otro orden, incluyendo la vampírica. Olivar burla el contexto religioso en la medida que va profundizando su escritura, como si hubiera aprendido a vivir en la frontera entre lo bueno y lo malo, agudizando un sentido de la maldad ante hechos que parecen no ser justificables.

El último vuelo del vampiro

Apareció al otro día, en la sección de sucesos del 22 de junio de 2013, en el diario *El Informador* de Barquisimeto, otra noticia relacionada con la idea del brotar de la sangre, que estaba conmocionando al estado Lara, específicamente en la población de El Tocuyo.

A las 8 y 40 de la mañana, los detenidos del Calabozo del Centro de Coordinación Policial de El Tocuyo, hicieron huelga de sangre, debido al hacinamiento en que se encuentran desde hace varios meses sin que hasta ahora las autoridades le buscaran una pronta solución... Los detenidos son 16 hombres y 4 mujeres que llevaron a cabo la huelga de sangre desde el propio sitio de reclusión. (Timaure, 2013, p. 7B)

Los reclusos de El Tocuyo atendieron el llamado que le hicieron el día anterior los presos de la comandancia de la calle 30 de Barquisimeto, para que se sacaran sangre. Algunas fuentes dicen que tienen una red y se ponen de acuerdo por mensajes de texto, para generar este tipo de sacrificios ante las autoridades.

Suponía a Zacarías Ortega, Ramón Pérez Brenes, El Lechuza, el Vampiro de Maracaibo, el mutante personaje de la novela, rondando con su cuerpo flaco, alto, piel arrugada, de dientes rojos como vidrios rotos, volando de comandancia en comandancia, para beber la sangre de los reclusos y seguir el patrón de la inmortalidad a la que está sujeto.

Un vampiro en Maracaibo es una novela perfectamente encuadrada dentro de la literatura del siglo XXI, que juega, que se atreve en un mar agitado y sale airosa. Como novela modernísima (o postmodernísima) no se preocupa por géneros:

toma del detectivesco, del cine clásico, la crónica roja, la pequeña historia y a todo esto le inyecta humor y terror, en una demostración lúdica y fenomenal de lo que puede hacer un escritor de nuestros tiempos sin caer en hermetismos vacíos y sin darle la espalda a sus lectores. (Santaella, 2017)

Para concluir, la novela es una forma extraña de revelar la realidad venezolana, desde una crítica profunda al estar los personajes involucrados en crímenes y persecuciones horribles, de entender que en esta creación irónica y burlesca hay un grupo social que critica la religión, el sexo, el amor, la perversión y los ritos. Hay en la historia el reflejo de una Venezuela que se quiebra, con mirada retadora a las instituciones, narrada desde el oficio de escritor como una marca social, provista de recursos que nos hace entender que lo mítico y la cotidianidad están a la vuelta de la esquina.

Referencias

- Bravo, Víctor (2008). *El nacimiento del lector y otros ensayos*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Eco, Umberto (2012). *La realidad como la conocemos*. Prodavinci. Recuperado de: prodavinci.com
- Glanz, Margot (2006). La metamorfosis del vampiro. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: cervantesvirtual.com
- Olivar, Norberto José (2008). *Un Vampiro en Maracaibo*. Caracas: Alfaguara.
- Olivar, Norberto José (2012). *En defensa de los bellos monstruos*. Recuperado de: prodavinci.com
- Pacheco V, M. (2013, 21 de junio). Privados de libertad en huelga de sangre. *El Informador*, p. 7B.
- Quirate, Vicente (1995). Sintaxis del vampiro. *Ciencia Desarrollo*. Volumen XXI. (123), 19-33. Recuperado de: culturayotredad.files.wordpress.com
- Santaella, Fedosy (2017, 28 de mayo). "Un vampiro en Maracaibo". *El Nacional*. Recuperado de: el-nacional.com
- Timaure, Pedro (2013, 22 de junio). Polilara intervino para calmar los ánimos. *El Informador*, p. 7B.

Miradas a la comprensión del cuerpo: el cuerpo como no lugar en la generación *millennial*

Glances to understanding of the body: the body like non-place in the millennial generation

Recibido: 23-10-16
Aceptado: 08-12-16

Jesús Caballero Caballero
Universidad de Jaén, España
jartiscaballero@gmail.com

Resumen

Con el presente ensayo se pretenden aportar otras perspectivas para entender la idea de cuerpo desde la generación *millennial* como promotora de nuevas formas de concebir la corporalidad. El texto se articula según tres partes en las cuales presento, por un lado, un estudio que analiza el proceso de deconstrucción de la idea tradicional de cuerpo, sobre cómo la generación *millennial* divisa la necesidad de ampliar la idea de fenotipo debido a ese contexto social y tecnológico al que constantemente hacemos referencia. Por otro lado, como clave, se justifica la idea de cuerpo como 'no lugar', pues se considera un estado a modo de punto de partida para modificar nuestra estructura. Cuando no se reconoce el cuerpo como tal, comienza el proceso de transformación. Por último, se aportan las miradas de artistas que han asimilado estos cambios, asumiendo la urgencia de la ruptura con la idea tradicional de cuerpo.

Palabras claves: Cuerpo, no lugares, nuevas corporalidades, *millennial*.

Abstract

With the present essay, we aim to provide different perspectives in order to understand the idea of the body for the *millennial* generation as a source for new ways in corporal conceiving. The following text is divided in three different parts: on the one hand, I present a study in which the traditional idea of the body deconstruction process is analysed in the current era; how the *millennial* generation distinguish the necessity of amplify the phenotype idea due to this social and technological context we constantly refer to. On the other hand, the idea of the body as a non-place is justified, since is considered as a stage or starting point to modify our structure. When we do not recognize the body as it is, we start the transformation process. Finally, the latest points of views, from artist who have assimilated these changes are brought, accepting the emergency of the breakdown of the traditional idea of the body.

Keywords: Body, non places, new corporealities, *millennial*.

1. Introducción: ¿Qué pasa con el cuerpo en una época conectada en la que habitamos el espacio y el ciberespacio? La desintegración del cuerpo

En todas las sociedades y en todas las épocas han existido personas que han manifestado comportamientos y actitudes que son más flexibles en cuanto a la forma de entender el cuerpo y proyectar la identidad a través del mismo. La corporalidad ha comenzado a entenderse de maneras novedosas que han partido de un proceso de experimentación del cuerpo como un espacio 'no lugar' – noción que se desarrolla más adelante– al no encajar con los roles que socialmente se les impone, proponiendo nuevas maneras de entender el cuerpo y proyectar la identidad propia.

Nuestra cultura occidental ha presionado desde siempre sobre la idea de fenotipo¹ para moldear las actitudes con el objetivo de que se comporten según las normas socialmente aceptadas, pero han surgido rupturas con los cánones y roles de género que vienen estrechamente unidas a la influencia de internet, el crecimiento de las TIC y las facilidades de estar conectados con el mundo y las culturas a tan solo un clic. La generación que emerge durante la consolidación de esa era digital, conocida como *millennial*, que corresponde a los nacidos entre 1980 y 2001 (Torres, 2017) está siendo la protagonista de esa revolución que está intentando cambiar el mundo y dar voz a carencias y limitaciones en cuanto a la idea de cuerpo y lo difícil que es ser diferente en esta sociedad, haciendo una fuerte apología de la diversidad, de la diferencia y de las distintas maneras de experimentar el cuerpo a las opciones ya propuestas.

En relación a esto, la creación artística que ha apostado desde décadas anteriores por una ruptura con la idea monolítica de cuerpo, ha resurgido y se ha proyectado a un multiplicado número de personas que las han tomado como referente y modelo de inspiración para generar estos nuevos discursos, sentando las bases de la deconstrucción del cuerpo.

Genesis P-Orridge (Fig. 1) es un ejemplo de estas referencias. La génesis de Genesis viene del deseo de utilizar el arte como herramienta para modificar lo que la gente percibe como realidad. Para esto, se propuso retar a la naturaleza y encontró en su esposa a una cómplice ideal. Lady Jaye, pseudónimo de Jacqueline Breyer, era la mujer a la que amaba profundamente y con la que quería convertirse en una sola persona. Los artistas se sometieron a una importante lista de operaciones para ser una sola entidad “que trasciende el género y la individualidad” (Lapidario, 2011).

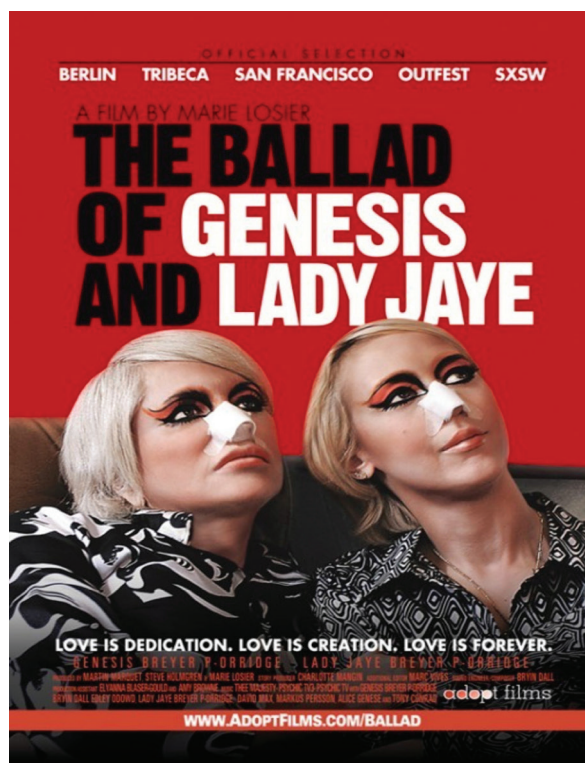


Figura 1

Cartel de “La balada de Genesis y Lady Jaye” (2012), película biográfica que narra el proceso de transformación física a las que se sometieron sus protagonistas. *The ballad of Genesis and Lady Jaye*. Recuperado de: <https://larepublicacultural.es/articulo6369>

Por lo tanto, Las manifestaciones artísticas que emergen de esta cultura *millennial*, como forma de expresión para analizar y dar voz a estas nuevas ideas, son el resultado de esta influencia y evolución. Una nueva era capaz de imaginar lo inimaginable hasta el momento, situando a la generación *millennial* como la generación del género fluido.

En un mundo digital, en el que cada vez habitamos más la vida en las pantallas, reconstruirse a uno mismo e inventarse puede ser viable para construir la biografía. Como dice Remedios Zafra (2017): “desordenar para probar a pensarnos distintos”, a través de ese acercamiento al cuerpo tomando como aliado el internet, su influencia y la revolución que todo ello implica.

Atendiendo a todo esto, podemos apoyar la tesis que define que “el cuerpo ha variado a través de la historia tanto como sus representaciones” (Vivian, 2005), representaciones que tienen como núcleo un proceso de elaboración simbólica que condiciona e influye en la definición de la idea de cuerpo como concepto. Ese proceso de elaboración ha venido marcado por el factor

1 La idea de fenotipo en este texto hace referencia al conjunto de caracteres heredados que conforman al individuo como resultado de su conexión con el contexto social y cultural al que pertenece.

social y cultural, debido a la interacción continua existente entre cuerpo y entorno, mediante intercambios constantes de información, muchos y múltiples. La interacción con ese entorno se amplía con el inicio de la era digital, lo que obliga a realizar de nuevo ese proceso de correspondencia (Vivian, 2005).

En relación a esto, la antropóloga Mary Douglas reconoce al cuerpo como “un objeto natural moldeado por fuerzas sociales” estableciendo la existencia de dos cuerpos: el cuerpo físico y el cuerpo social, afirmando que este último restringe y condiciona el modo en el que se proyecta el cuerpo físico. Lo físico es sólo el punto de partida y el objeto a través del cual el contexto social y cultural lo modela y traduce en símbolos significativos (Douglas, 1988, p. 93 en Barreiro, 2004, p. 130) convirtiendo al cuerpo en una multiplicidad, en un objeto biopsicosocial, pues todos estos aspectos influyen (Díaz, 2011, p. 40).

Todos estos conceptos y la idea de multiplicidad nos conducen de nuevo a esa idea en la que todo aquello que nos rodea influye a la hora de concebir el cuerpo y cómo éste se modela. La idea de multiplicidad, entendida en este estudio como que “El cuerpo no es unívoco, es unívoco en calidad de multiplicidad. Lo múltiple en cuanto a sustantivo ‘multiplicidad’” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 487), justifica cómo la tecnología y la era digital vienen a ser otras manifestaciones que intervienen en la tarea de reconstruirse a uno mismo e inventarse para construir nuestra identidad que irremediamente se desarrollará e influenciará por el contexto en el que nos desarrollemos.

Por otro lado, la influencia de las redes sociales, no solo en contenido sino, como diría Remedios Zafra (2017), como “espacio conectado” ha propiciado el surgimiento de otras corporalidades vinculadas exclusivamente a la era digital; esto es lo que Valeria Radrigán ha denominado como “creaturas pixel” pues “El desarrollo de las tecnologías digitales nos permite detectar la emergencia de nuevas corporalidades de una ontología numérica, densa y líquida a la vez (...) con la pantalla como su lugar de aparición” (Radrigán, 2015, p. 81).

En su estudio “Creaturas pixel: nuevas corporalidades, materias y energía” Radrigán (2015, p. 81) indica la “urgencia de reflexionar sobre las nuevas constituciones de lo corporal” para entender los factores determinantes de las transformaciones orgánicas en el contexto cibercultural, llegando incluso a proponer la existencia de cuerpos sin órganos: son transformaciones del cuerpo, en el marco y dentro del desarrollo sucesivo de las tecnologías digitales y su masificación y difusión.

Según Manovich, cuando los datos, objetos o cuerpos se codifican al interior del computador, hablamos de objetos de nuevos medios (o neomediales). Entonces, ¿es posible seguir hablando de cuerpo en esta nueva configuración? (Radrigán, 2015, p. 82).

Siguiendo lo anterior, y entendiendo que las creaturas pixel serían cuerpos configurados como “objetos neomediales, vemos que ellas se desligan sucesivamente de

nosotros, mutando activamente hacia un nivel tecnológico posthumano o postcorpóreo” (Radrigán, 2015, p. 82), una idea o proyección de un cuerpo que extrapola los límites concebidos hasta el momento pero que, sin embargo, están poniendo el estado de la cuestión y el desarrollo de la investigación en la generación actual, la generación *millennial* como la protagonista de este desarrollo y la propiciadora de nuevas corporalidades.

Teniendo en cuenta esta aproximación acerca de la idea de cuerpo y el contexto digital, podemos entender cómo la tecnología, la era digital y social ha modificado la estructura y la idea de cuerpo creando, con todos estos conceptos, un imaginario en el cual el cuerpo ya no es algo estructurado ni limitado, incluso ajeno al cuerpo como objeto físico, la postcorporalidad, cuerpo sin órganos, cuerpo digital, invitando a generar nuevas corporalidades.

El cuerpo no es unívoco, o mejor, es unívoco en calidad de multiplicidad. Lo múltiple en cuanto sustantivo, “multiplicidad”. Ya mismo se trata de un problema físico y de un asunto de Estado. Movimiento infinito y movimiento divisible formando una dualidad complementaria: “mientras que en [lo] estriado las formas organizan una materia, en [lo] liso los materiales señalan fuerzas. (Deleuze y Guattari, 1997, p. 487)

2. La experiencia del cuerpo como ‘no lugar’. Una profundización sobre la aparición de nuevas corporalidades y nuevas maneras de proyectar el cuerpo

En el punto anterior se enfocó la idea de cuerpo como una estructura en constante modificación, y esto está sucediendo especialmente en la era digital. A continuación, nuestra mirada enfatiza en las perspectivas artísticas, haciendo conversar lo personal con lo cultural bajo la idea de que podemos leer una sociedad a través de lo personal en nuestra experiencia con el cuerpo (Zafra, 2017).

El espacio, el lugar, en la era digital también se ha modificado bruscamente. Hemos pasado de ese espacio propio-privado a una habitación conectada, un espacio público-privado. Un espacio que, aun siendo habitación, nos permite afirmar que habitamos la complejidad de un mundo que se esconde tras la pantalla.

En la red habitamos un mundo compuesto por millones de personas solas ante sus pantallas en sus cuartos propios conectados: puerta cerrada, conexión encendida (Zafra, 2017).

Por lo tanto, ambos conceptos, cuerpo y espacio, están estrechamente vinculados. La transformación de las relaciones *online* ha conducido a que podamos presentar y experimentar los cuerpos de múltiples formas. Estar conectados con miles de esos espacios públicos-privados nos lleva a reflexionar sobre la idea de ‘no lugar’, su

experiencia en la red y su vínculo con el cuerpo.

En este punto intentaré profundizar en la conexión existente entre cuerpo y espacio, cuarto propio conectado, el no lugar, en la época digital, para aproximar y justificar esta idea mediante las diversas aportaciones artísticas que la generación *millennial*, la de la era digital, ha propuesto para desaprender las nociones por las que hemos asimilado el cuerpo de manera monolítica. Es por eso que, para comenzar a contextualizar, se tomará como referencia a Marc Augé y su tesis sobre los 'No lugares' (1993) de la que se hará una revisión teórica para extraer aquellos rasgos que nos sirvan para justificar y establecer conexiones entre ambos conceptos: cuerpo y 'no lugar'.

Marc Augé acuñó el término 'no lugar' en su publicación "Los no lugares: Espacios del anonimato", sentando las bases sobre las que se fundamentan todos los estudios que se han realizado sobre la cuestión en las cuales se convierte lo urbano en algo recurrente. Según palabras del mencionado autor, los 'no lugares' se tratan de espacios efímeros para el individuo en los que su identidad se distorsiona (Augé, 2000, p. 82) o, como señala Korstanje, "un espacio de temporalidad presente" (2006, p. 211). Profundizando en la reflexión sobre el término de Augé, "si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico definirá un 'no lugar'" (Augé, 2000, p. 83).

En relación con todos estos cambios, Augé acuña el término '*lugar antropológico*' para definir aquel espacio o lugar en el que uno se encuentra en relación consigo mismo y con el entorno. Ese lugar es el espacio más representativo de uno mismo, aquel en el que se puede contemplar la identidad. Es el espacio donde uno es consciente de sí mismo. En el lugar "habitan las identidades individuales y colectivas, en él se establecen las relaciones con sus habitantes" (Vadillo, 2009, p. 1386). Además, arroja información personal e identificativa para la construcción de la identidad propia y para con su relación con el entorno. Por lo tanto, queda clara la diferencia, siendo el espacio 'no lugar' el espacio vacío y deshabitado para el individuo, sin trascendencia para el que lo habita.

Desde la perspectiva de las prácticas artísticas, así como de la Historia del Arte, también se ha abordado el tema, encontrando una amplia producción de investigaciones, tanto teóricas como artísticas, que han reflexionado sobre la cuestión. Una de las más destacadas es la llevada a cabo por la investigadora Marisa Vadillo, quien analiza el papel del cuerpo femenino en la historia del arte como un 'no lugar'.

Su aportación es esencial para justificar el proceso de deconstrucción del cuerpo, pues en muy pocas ocasiones se presenta como un lugar autónomo. La figura femenina fue recreada como un desierto sin identidad en el que se pueden volcar contenidos semánticos ajenos a ella. La imagen de la mujer fue constantemente tratada como un no lugar, un espacio vacío, sin identidad, debido

en parte a la imposición de la mirada masculina del autor (Vadillo, 2008).

Existen otros exponentes del 'no lugar' en el arte como el *Land Art*, en el que el paisaje, el espacio y la obra artística se entrelazan, se vinculan, y la obra se construye surgiendo de lo que la naturaleza indica, por lo cual, los estudios de género y las manifestaciones artísticas adscritas a él están estrechamente vinculados a esa deconstrucción de la idea de cuerpo como algo preestablecido, y han comenzado a reflexionar sobre el 'no lugar' a través de la creación artística y sus autores, defendiendo nuevas ideas de corporalidad.

Teniendo en cuenta esta aproximación acerca de los 'no lugares', la conexión con la generación *millennial* radica en la invención y el influjo de la tecnología, las redes sociales y la idea del espacio propio conectado en el que manifestamos un ansioso deseo de estar conectados con el mundo de cualquier forma posible. Esto ha tenido como consecuencia la aparición de, como hemos visto, nuevas maneras de establecerse y convivir con el entorno, definiendo y defendiendo la aparición de los que se han denominado 'no lugares'.

3. Miradas a la comprensión corporal en la obra artística de la generación *millennial*

La experiencia artística y el producto artístico nos ofrecen un abanico inmenso de posibilidades a través de las cuales podemos ser capaces de sentir y vivir la corporalidad de manera distinta. La performance como práctica híbrida es la mayor referencia que ha permitido asumirnos como sujetos variables, experimentando los (no) límites de la corporalidad.

Para los *performers* el cuerpo como plataforma de producción, implicaba la posibilidad de hacer arte más allá de los límites y paradigmas de la Historia del Arte tradicional, contribuyendo esta disciplina a crear un primer debate sobre los límites de la representación (Montoya, 2017).

La performance directamente se preguntaba sobre el cuerpo, sobre la idea de lo que es habitarlo y experimentarlo y la correspondencia que existe entre este y su espacio y contexto más cercano. Esta conexión con el espacio lleva implícita una correlación con el contexto social y cultural, en la que a través del trabajo con el cuerpo se podía llegar a una mejor asimilación de todas estas cuestiones. "Performance, vídeo y serie fotográfica, como investigación artística, sobre la ocupación creativa del espacio público, del suelo y del mundo desde los cuerpos afectivos" (Hernández, 2016).

Teniendo en cuenta estos conceptos, la evolución del contexto social y cultural y la aparición de la era tecnológica han propiciado nuevas reflexiones sobre la idea de cuerpo y su experimentación. Con la era digital los límites del espacio se han ampliado, han desaparecido; por

lo tanto, el artista ha comenzado a experimentar nuevas formas de habitar los cuerpos y entenderlos. La generación *millennial* ha asumido todos estos cambios y el arte surgido en este tiempo, intuitivamente o no, para experimentar la corporalidad, cuestionarse su estructura y proponer nuevas formas de mirar la realidad del cuerpo a través de la manifestación y la experiencia artística.

En conclusión, existen numerosos artistas y una interesante producción que se sirve de todos estos avances para proyectarlos en obra artística. A continuación se presentan dos ejemplos ilustrativos en los que, a través de la producción, se ponen de manifiesto y se proyectan todas las cuestiones que en este trabajo se han analizado.

3.1. Eduardo Casanova: Eat my Shit. Pielas. “Las sirenas no tienen piernas y son felices”

Pielas es una experiencia artística sobre el cuerpo, la identidad y lo difícil que es ser diferente en una sociedad que, supuestamente, con el surgimiento de la tecnología ha aprendido a ser divergente. Este largometraje de Eduardo Casanova, nacido en el año 1991, es también una metáfora extrema sobre la discriminación y el prejuicio existentes hacia la diferencia, hacia los cuerpos diferentes. Es un claro ejemplo en el que intencionadamente se propone una reflexión sobre la cuestión de la corporalidad a través de una estética bizarra que invita a situarse desde la perspectiva de los personajes que la protagonizan.

La obra de Casanova se presenta en esta investigación como un ejemplo ilustrativo que proyecta las cuestiones analizadas en esta intervención, sobre cómo la generación *millennial* proyecta una visión mucho más heterogénea, más cercana a la utopía, en la que se destierra la desigualdad y se propone un acercamiento a la diferencia en nuestra construcción social.

Su originalidad reside en el propio planteamiento de la cinta, su guión y el ambiente en el que se desarrolla, una distopía protagonizada por cuerpos físicamente diferentes que se enfrentan a situaciones complejas en un mundo autómatas, marcado por los cánones estéticos y patrones de conducta tradicionales. Una reflexión sobre la belleza, la estética, lo bizarro y lo normal que comenzó con el corto *Eat my Shit* como preámbulo (Fig. 3).

Pielas no es una cinta en la que se utilice la tecnología como nexo conector en el desarrollo de la trama, sino que muestra la influencia que la tecnología ha tenido sobre el individuo joven y su forma de construir la realidad. En este caso a través de la crítica y haciendo una explícita comparativa de estas dos realidades. A continuación, se muestran pequeñas capturas extraídas de una escena perteneciente al corto *Eat my shit* que sirvió de antesala para el largometraje, escena que, a su vez, aparece de nuevo en *Pielas*.

Estas ideas conectan a la perfección con la teoría de cuerpo como ‘no lugar’ ya que, partiendo desde la misma apariencia física de los personajes, hasta el discurso narrativo y creativo que esconden, se percibe que el cuerpo no es aquello representativo. Estas evidencias se muestran en fragmentos del diálogo como el que aparece en la figura 2 o una de las frases clave en el largometraje *Pielas*: “Las pieles cambian, las pieles se operan, se transforman, la apariencia física no es nada”.



Figura 2

Casanova, E. (2005). *Eat My Shit* [Cortometraje] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UDOExyw8CBY>

3.2. El artista sin cuerpo: *Second Life*

Otro modo de habitar y entender el cuerpo en la generación *millennial* lo encontramos con el surgimiento del mundo virtual *Second Life*. Este mundo “borra los límites entre la realidad y la virtualidad, viviendo una segunda vida (*Second Life*) totalmente diferente, o no, a la terrenal (Pérez, Galeón, 2016, p. 36).

Second Life es un metaverso o universo ficticio, un mundo virtual tan real como el tangible, con una estructura basada en regiones enlazadas entre sí, en las que sus habitantes puedan desarrollar su actividad conectando con otros residentes y generando un producto en ese metauniverso que extrapola los límites establecidos, fusionando la realidad física con la virtual. Este metaverso ha sido generado también pensando en el arte, la producción artística y los creadores, formando un abanico de artistas digitales, cuya obra, producción y exhibición únicamente se encuentra dentro de ese mundo virtual. Estos artistas no poseen cuerpo físico, sino que son creaciones digitales que se comportan y actúan al igual que los del mundo real.

El atractivo principal de estos mundos virtuales (...) es su espíritu de libertad: la posibilidad

de construir y/u obtener cualquier objeto, convertirnos en la persona que queramos –tanto física como psicológicamente– y empezar desde cero, haciendo todo lo que quizás en la vida real no podemos permitirnos. (Pérez, Galeón, 2016, p. 36)

Second Life es un mundo digital que ofrece “un escenario privilegiado para la creación y la creatividad en numerosos ámbitos, destacando el artístico” (Pérez, Galeón, 2016, p. 46). Un mundo habitado por los avatares, llamados residentes, que puede ser artistas avatares en SL teniendo un amplio abanico de posibilidades para crear –como las que ofrece el mundo real–, “con algunas alternativas nuevas y únicas añadidas que es lo que hace que este mundo virtual sea tan interesante”. (Pérez, Galeón, 2016, p. 38). En relación a esto, en el metaverso existe, además de las técnicas tradicionales del mundo real –que pueden ser escaneadas y subidas al mundo virtual–, una nueva y única a la vez: la creada por las propias herramientas del mundo virtual. Estas obras no podrían ser creadas en el mundo real, lo que las hace originales y características del virtual, ayudando “al proceso de reverberación entre los modos dominantes de la producción industrial y los modos emergentes del trabajo del artista, que en el mundo real resulta apenas perceptible en los resultados directos del quehacer del creador, todavía rendido al modo de producción manual-artesanal” (Brea, J.L. 2003) (Brea, J.L. en Pérez, Galeón, 2016, p. 38).

En definitiva, con esta referencia a *Second Life* se analizan nuevas corporalidades que surgen en el metaverso, en un mundo paralelo en el que no es necesario el cuerpo físico para crear y producir o distribuir una obra. Una evidencia de cómo la tecnología y la nueva generación pueden romper, transformar y ampliar la percepción que poseemos sobre la idea de cuerpo, cuestión en la que este estudio ha pretendido profundizar.

4. Reflexiones

Tras este proceso de indagación sobre la importancia de la generación *millennial* en el proceso de deconstrucción del cuerpo y visualizado a través de la obra de Eduardo Casanova como proyección de todas estas ideas, a modo de reflexión, se propone la siguiente pregunta: ¿Por qué es necesario mostrar una chica con un culo en la cara? ¿Qué impacto, obviando el visual, puede tener en nuestro contexto social?

Pienso que las manifestaciones artísticas emergen de estas nuevas formas de concebir la corporalidad como forma de declaración; tienen una importante finalidad y un importante cometido para: reconocer prejuicios, hacer apología de la diversidad, defender el derecho a ser diferente, y experimentar el cuerpo de múltiples formas para definir y defender la identidad.

La generación *millennial* actualiza y reinventa, modifica pensamientos por los que llevan luchando décadas

diversos colectivos, como el LGTBI, pero utilizando los recursos que tenemos a nuestro alcance y las posibilidades que nos ofrece nuestro entorno para utilizarlos de manera constructiva, fomentando el libre pensamiento.

Referencias

Augé, M. (2000). Los “no lugares”. Espacios del Anonimato. Barcelona: Gedisa. Traducido por: Margarita Mizraji.

Augé, M. [Canal Encuentro] (2016, noviembre 8) Diálogos Transatlánticos: Marc Augé. Capítulo completo. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=k8TlpBgSRsg> (30/12/2017).

Barreiro, A.M. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. Papers. Revista de Sociología. Coruña: Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencias Políticas. (73) pp. 127-152 DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>

Casanova, E. [Jameson Notodofilmfest] (2015, abril 16) Eat My Shit. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UDOEyxw8CBY> (30/12/2017).

Coca, D. (2017). Sobre la ocupación del suelo y la reconstrucción de la feminidad. Tercio Creciente, 12, págs. 63-74. DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n12.6>

Díaz Velasco, A. (2011). Los hombres como cuerpos, el cuerpo: una multiplicidad. Revista Lúdica Pedagógica. Universidad Pedagógica Nacional. 2 (14) pp. 40-50 Recuperado de: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/LP/article/view/792/763> (30/12/2017). DOI: <http://dx.doi.org/10.17227/01214128.792>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. España: Editorial Pre-Textos.

Escudero, J.A. (2004). Cuerpo y Transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana. Lectora: revista de dones i textualitat. (10), 71-83.

Hernández Ramírez, G. (2016). Subversiones de un ‘no lugar’: el tren como espacio surrealista donde confluye la identidad y la relacionalidad en Cuba. Tercio Creciente, 10, págs. 71-94. <http://dx.doi.org/10.17561/rtc.n10.4>

Juliano, D. (2010). El cuerpo fluido. Una visión desde la antropología. Quaderns de Psicologia. Universitat Autònoma de Barcelona. 12 (2) pp. 149-160. Recuperado de: <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/772> DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.772>

Korstanje, M. (2006). El viaje: una crítica al concepto de “no lugares” Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, 1(10), 211. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n10.303>

Lapidario, J. (2011). La balada de Genesis y Lady Jaye, dos cuerpos fundidos en uno. Jot Down. El País. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2011/12/la-balada-de-genesis-y-lady-jaye-dos-cuerpos-fundidos-en->

uno/> (30/12/2017).

Pérez Romero, G. & Moleón Viana, M.A. (2016). Nuevos comportamientos artísticos en "Second Life". Tercio Creciente, 9, págs. 33-50. Recuperado de: <http://www.terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/article/view/55> (30/12/2017).

Radrigán, V. (2015). cREATuRAS pIXEL: nuEVAS cORpORALIDADES, mATERIAS y EnERgÍAS. Revista de Teoría del Arte, (28), 81-92.

Vadillo Rodríguez, M. L. (2009). "La deconstrucción del cuerpo femenino: el 'no lugar' en el arte", en Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento. Actas del I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género, Facultad de Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla, 17 y 18 de junio de 2009. (Coord.) Isabel Vázquez

Bermúdez; (Com. cient.) Consuelo Flecha García [et al.] (1385-1401). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Vivian Gavilan, V. (2005). Representaciones del cuerpo e identidad de género y étnica en la población indígena del norte de Chile. Estudios Atacameños. 30, pp. 135-148. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432005000200008 (30/12/2017) DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432005000200008>

Zafra, R. [Foto Colectania] (2017, enero 18). Cuerpo/Cuerpo, deseo y ciberespacio [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HMIleelzG444&t=1335s> (30/12/2017).

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

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. Los árbitros 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.

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

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 GUIDELINES

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. 12. N°23 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio
de 2017, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**

EDITORIA-JEFE

Aminor Méndez Pirela

Comité Editorial

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendrós

José Enrique Finol

Leonardo Azparren Giménez

Lilia Boscán

María Margarita Fermín

Mireya Ferrer

Romina de Rugeris

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Bellosó Chacín, Venezuela

Consejo de Regulación y Desarrollo de la
Información y Comunicación, Ecuador

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad Católica Cecilio Acosta, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

Álvaro B. Márquez-Fernández

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidade da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

Asistente de edición

Luis Ángel Barreto

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

EL MANUSCRITO MUSICAL DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE QUITO

THE MUSICAL MANUSCRIPT OF SAN FRANCISCO DE QUITO'S CHURCH

Jesús Estevez

EN EL PRINCIPIO FUE PANOFSKY: UNA GENEALOGÍA DEL ANÁLISIS FÍLMICO

IN THE BEGINNING WAS PANOFSKY: A GENEALOGY OF FILM ANALYSIS

Santiago García Ochoa

SEXUALIDADES DIVERSAS Y REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL FILME VENEZOLANO AZUL Y NO TAN ROSA (2012)

DIVERSE SEXUALITIES AND SOCIAL REPRESENTATIONS IN THE VENEZUELAN FILM BLUE AND NOT SO PINK (2012)

Írida García de Molero, Romina De Rugeris y Gerardo Molero García

DIABLOS DANZANTES DE CHUAO: ESPACIOS SIMBÓLICOS

DEVIL DANCE OF CHUAO: SYMBOLIC SPACES

Jorge Andrés Morillo y Dobrila Djukich de Neri

ESTUDIO CULTURAL DE ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL DIBUJO

CULTURAL STUDY OF FEMALE ARCHETYPES IN DRAWING

Ada Rodríguez Álvarez

ENSAYOS

VISIONES DE LO VAMPÍRICO EN EL CONTEXTO VENEZOLANO A PARTIR DE LA NOVELA UN VAMPIRO EN MARACAIBO

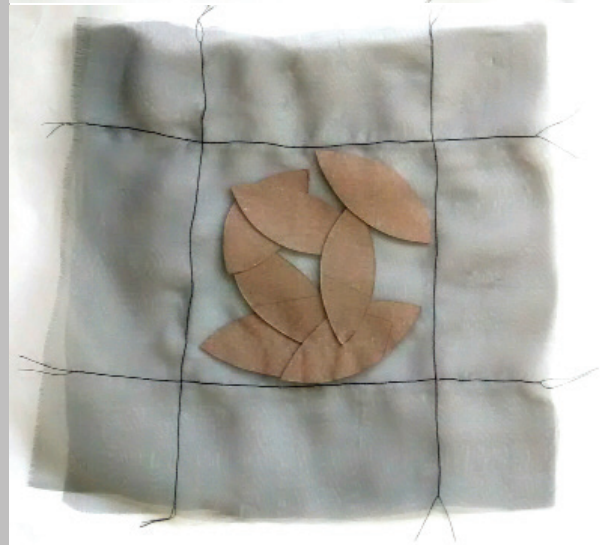
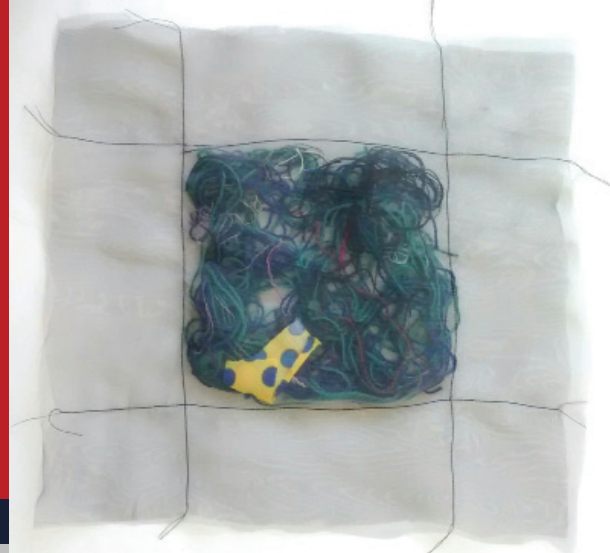
VAMPIRE-LIKE VISIONS IN THE VENEZUELAN CONTEXT FROM THE NOVEL A VAMPIRE IN MARACAIBO

Luis Manuel Pimentel

MIRADAS A LA COMPRENSIÓN DEL CUERPO: EL CUERPO COMO NO LUGAR EN LA GENERACIÓN MILLENNIAL

GLANCES TO UNDERSTANDING OF THE BODY: THE BODY LIKE NON-PLACE IN THE MILLENNIAL GENERATION

Jesús Caballero Caballero



Neydalid Molero.
"Restos de horas"
Partes de Ensamblaje textil.
(serie de 16 piezas de 28 x 28 c/u)
Año: 2016.