

Estudios Culturales



Universidad
de Carabobo

Vol. 6, N° 12
Julio - Diciembre 2013

Publicación de la Unidad de Estudios Culturales

JUNTA DIRECTIVA DE LA REVISTA “ESTUDIOS CULTURALES”

DIRECTOR: Jesús Puerta

Correo Electrónico: jesus-puerta256@hotmail.com

EDITOR: Angel Deza Gavidia

Correo Electrónico: angeldezaemilio@gmail.com

SECRETARIA DE REDACCION: Heddy Hidalgo y Christian Farias

COMITÉ EDITORIAL:

Alejandro García Malpica, Carlos Zambrano, Carmen Irene Rivero, Josefa Guerra, Heddy Hidalgo, José Antonio Díaz, Dalia Correa, Gustavo Fernández Colón, Mitzi Flores, Alicia Silva, Jairo Perez, Franklin León, Angel Deza

CONSEJO ASESOR:

Rigoberto Lanz (+), Enzo Del Búfalo, Freddy Bello, Héctor Lucena, Enrique Delpercio, Andrés Banzart, Margarita López Maya, Octavio Islas, Juan Carlos Monedero, Hernán Lucena, Elias Capriles, Ricardo Melgar Bao, Pedro Sotolongo.

ARBITROS:

Pedro Alzuru, Franklin Machado, Jorge Dávila, Camilo Perdomo, Armando Alvarez, Luis Oquendo, Carlos Rojas Malpica, Coral Delgado, Alexandra Mulino, Elizabel Rubiano, Luis Rafael García, Mylene Rivas, Moraima Hernández, Carlos Dimeo.

COMPILADOR DEL TEMA CENTRAL: Gustavo Fernández Colón.

GRAFICA DE LA PORTADA: Diablo Danzante Patanemo

AUTOR: Isabel Falcón

ISSN: 1856-8769

©Unidad de Estudios Culturales, 2008

Hecho el depósito de ley

Depósito legal: pp200802CA2817

La revista ESTUDIOS CULTURALES es una publicación semestral arbitrada y catalogada en el Índice de Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología REVENCYT, así como en la hemeroteca electrónica de artículos científicos DIALNET de la Universidad de la Rioja. ESTUDIOS CULTURALES está dirigida a divulgar el trabajo reflexivo, científico e interpretativo en el campo de los estudios culturales, con especial atención a las cuestiones latinoamericanas, sin negarse a enfoques básicos o con pretensiones universales. Su base de operaciones es la Unidad de Estudios Culturales (de la facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo) pero está abierta a la colaboración de todos los investigadores en el área o afines a los estudios Culturales.

UNIVERSIDAD DE CARABOBO



Autoridades

Jessy Divo de Romero
Rectora

Ulises Rojas

Vicerector Académico
José Angel Ferreira

Vicerector Administrativo
Pablo Aure
Secretario

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA SALUD

Decano

Prof. José Corado
Comisionado del Decano
Sede Aragua

Prof. María Lizardo
Asistente del Decano

Prof. Daniel Aude

DIRECCIONES:

Directora Escuela de Medicina
Sede Carabobo

Mercedes de Matrán

Directora Escuela de Medicina
Sede Aragua

Prof. María Elena Divo.

Directora Escuela de Bioanálisis
Sede Carabobo.

Teresita Luigi

Directora Escuela de Bioanálisis
Sede Aragua

María Victoria Méndez.

Directora Escuela de Enfermería
Elda Henríquez

Directora Escuela de Ciencias
Biomédicas y Tecnológicas

Lisbeth Loaiza

Directora de Escuela de Salud Pública
y Desarrollo Social

Prof. Zully Vilchez

Directora de Investigación y Producción Intelectual
Sede Carabobo

Ana Rita de Lima

Director de Investigación y Producción
Intelectual Sede Aragua

Juan Luis León

Directora de Postgrado
Sede Carabobo

Soraya González

Director de Postgrado

Sede Aragua

Juan Sanchez



Facultad de Ciencias
de la Salud

Consejo de Desarrollo
Científico y Humanístico

Ulises Rojas
Vicerector Académico UC
Presidente

Zulay Niño
Directora Ejecutiva
CDCH UC



REGLAMENTO DE LA REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Artículo 1: La revista “ESTUDIOS CULTURALES” Es una publicación científica Semestral arbitrada, adscrita a la unidad de investigación de estudios culturales de la Facultad de ciencias de la salud de la UC, que tiene como objetivo publicar la producción científica en el área de las disciplinas y saberes humanos y sociales, especialmente en lo que se refieren a los estudios culturales, para construir un eslabón que se articule con el circuito mundial de flujo de información científico-cultural, además de contribuir a la formación de un banco de publicaciones mediante la habilitación del canje con instituciones nacionales e internacionales. La revista “ESTUDIOS CULTURALES” se propone ser un instrumento de validación del conocimiento en un sentido disciplinario, inter, multi y transdisciplinario.

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

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

- A) Gestionar todas las diligencias necesarias para el financiamiento, procesamiento de material y edición de la revista.
- B) Coordinar la distribución de los materiales a los árbitros para su evaluación y posterior Publicación.
- C) Coordinar conjuntamente con el editor la revisión del material para la publicación.
- D) Supervisar todo el proceso que conlleva la diagramación de la revista.
- E) Supervisar la distribución de la revista.
- F) Preparar y orientar las reuniones deliberativas del comité editorial.

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

Artículo 5: Un árbitro de la revista estudios culturales es todo aquel estudioso, investigador o especialista en una materia o área del saber, que

evaluará los materiales presentados ante el comité editorial para su publicación. El comité editorial instruirá debidamente a los árbitros acerca de las normas para la evaluación de los materiales, así como los criterios mínimos a considerar. Los árbitros no deberán informar a los aspirantes a Publicación acerca de sus deliberaciones. Su nombre se mantendrá en el más estricto anonimato. Una vez realizada la evaluación, la comunicará al comité editorial, dentro de los plazos establecidos por ese organismo.

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

Artículo 7: La revista estudios culturales publicará anualmente un índice general de sus publicaciones.

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL	07
TEMACENTRAL: ESTÉTICA	09
De la nada a mundos posibles	
<i>Franklin León</i>	11
Una mirada a la valoración estética de la mujer a través de la obra “Violación” de René Magritte	
<i>Eudel Seijas Nieves</i>	29
“EL REGRESO” Una propuesta fílmica desde el pensamiento wayúu	
<i>María A. Vega Molina</i>	43
Perspectiva Decolonial: Mímesis y Transgresión	
<i>KharlaFranco</i>	57
Aproximación al pensamiento y estética de José Martí desde la perspectiva Decolonial	
<i>José Antonio Sánchez Meléndez</i>	69
La anunciación de fra angélico: aproximación a la contemplación de una obra artística	
<i>Solveig Villegas Zerlín</i>	87
Arte, estética y medios de comunicación de masas en la sociedad postmoderna	
<i>Lilian Surth</i>	99
Realismo Socialista en Hollywood	
<i>Paula Pirela</i>	117
Las cartas de Mariana de Alcoforado: un encuentro entre el amor, el psicoanálisis y la estética	
<i>Flor Gallego Delima</i>	129
Reflexiones en torno al debate de la homogenización y la diversidad cultural. Una mirada desde la obra de Feliciano Carvallo	
<i>Esther Gonzalez</i>	143
ÍNDICE ACUMULADO	157
ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES	176
NORMAS DE PUBLICACIÓN	190

TABLE OF CONTENTS

EDITORIAL	07
TEMA CENTRAL: ESTETICA	09
From nothing to possible worlds	
<i>Franklin León</i>	11
A look at the aesthetic valuation of women through the work “violation” of René Magritte	
<i>Eudel Seijas Nieves</i>	29
“EL REGRESO” a proposal from the film thought wayuu	
<i>María Alejandra Vega Molina</i>	43
Epistemic Perspective: Mimesis and transgression	
<i>Kharla Franco</i>	57
Approximation to the thought and aesthetics of José Martí from the epistemic perspective	
<i>José Antonio Sánchez Meléndez</i>	69
The annunciation of Fra Angelico : approximation to the contemplation of a work of art	
<i>Solveig Villegas Zerlin</i>	87
Art, aesthetics and mass media in postmodern society	
<i>Lilian Surth</i>	99
Socialist Realism in Hollywood	
<i>Paula Pirela</i>	117
The letters of Mariana de Alcoforado: a meeting between the love, the psychoanalysis and aesthetics	
<i>Flor Gallego Delima</i>	129
Reflections on the debate of the homogenization and cultural diversity. A look from the work of Feliciano Carvallo	
<i>Esther González</i>	143
CUMULATIVE INDEX	157
CUMULATIVE INDEX OF AUTHORS	176
RULES OF PUBLICATION	190

EDITORIAL

El número que presentamos a nuestros lectores lo hemos dedicado al tema de la Estética vista a través de la mirada de los Estudios Culturales como continuación de los artículos publicados en el número 11 de nuestra revista.

Desde los importantes aportes de la escuela de Fránkfort a la comprensión del Arte a partir de una perspectiva de Teoría Crítica, hasta nuestros días ha habido resaltantes aportes a la interpretación del fenómeno artístico desde su interpretación. En esta oportunidad compartimos el esfuerzo de varios investigadores que valoran diferentes manifestaciones artísticas con miradas inquisidoras mediante los lentes de consagrados teóricos, para también establecer sus propias aportaciones.

La perspectiva decolonial, entendida como la representación de la rendición de la vida humana misma respecto a la modernidad, especialmente en sus expresiones de racismo, fue el lente escogido en el análisis de la obra de Pedro Lasch titulada *Mímesis y Transgresión*, escogida esta por mostrar su crítica a la institucionalidad y al eurocentrismo. La misma perspectiva fue aplicada, con una variante de la tradición epistémica latinoamericana, a la obra del pensador cubano José Martí, tomando como referencia el drama *Patria y Libertad (Drama Indio)*.

Por otra parte presentamos un acercamiento al arte desde la reflexión filosófica más reciente, tomando prestados los lentes de Vattimo para interpretar una obra expresionista e indigenista de Guayasamín, como una metáfora del tránsito de la nada a mundos posibles, del devenir y acaecer humano. Así se reinterpreta los aportes del nihilismo y la hermenéutica de Nietzsche y Heidegger a lo Vattimo, en la búsqueda de recobrar al ser y al crear.

Otro de nuestros artículos recoge la valoración estética de la mujer en su contexto histórico, considerado determinante del rol social de la mujer. Es así como se registra un análisis estético de la obra "Violación" de Magritte, buscando reivindicar la figura femenina desde el arte, el cine y el video no escapan como expresiones artísticas analizadas estéticamente

por nuestros investigadores. Así, se rastrea la estandarización estética del cine, reinante a partir de una lógica eurocentrada presente en el cine hollywoodense como epísteme única, en el largometraje zuliano, “El Regreso”, escrito y dirigido por Patricia Ortega, quien en él visibiliza el pensamiento indígena wayúu. En cuanto al video, se presenta una reflexión desde la visión posmoderna de la comunicación de masas, partiendo de la idea de que los mass media ejercen una gran influencia sobre los individuos y la forma en que estos ven y perciben el mundo, tomando como elemento de análisis los videos propagandísticos del curso virtual de inglés OpenEnglish.

Tomando como punto de partida los planteamientos aristotélicos así como las categorías estéticas medioevales, en especial lo postulado por Dante Alighieri se realiza una visión retrospectiva de la obra La Anunciación de Fra Angélico a fin de hallar su sentido.

Uno de nuestros artículos inicia su reflexión estableciendo la relación entre la política y el arte, fundamentándose en los aportes de teóricos tales como: Lukacs, Jameson y Silva, tomando a la última como reflejo de la situación social, en la búsqueda de enaltecer la conciencia sobre ella. Esto frente a otras posiciones que asumen al arte por el arte, es decir, sin fines políticos. Es con esa mirada que el autor interpreta la película Elysium, como posible manifestación de una estética marxista.

Mientras en otro se analiza las Cartas de Mariana de Alcoforado, cartas que reflejan la exaltación amorosa femenina sublimada, estableciendo un diálogo entre el psicoanálisis, el feminismo, la literatura, géneros discursivos y el contexto histórico social. Finalmente, desde el debate cultural otra investigación plantea la coacción de la uniformidad globalizada, expresión del sistema capitalista actual, que reproduce el orden social mediante la poderosa industria cultural y con ello las relaciones hegemónicas de dominio. En este contexto analiza la obra del artista venezolano Feliciano Carvallo, calificado como representativo del Arte Ingenuo de Venezuela, calificación que al entender de la autora, pareciera reproducir el discurso hegemónico de dominación que niega la diversidad cultural.

Dr. Angel Deza Gavidia

TEMA CENTRAL:

ESTÉTICA

DE LA NADA A MUNDOS POSIBLES

FROM NOTHINGNESS TO POSSIBLE WORLDS

Franklin León R

RESUMEN

Se presenta el análisis de Vattimo, quien trata de superar esa visión pesimista propia de la postmodernidad, viendo en ella las posibilidades para una construcción distinta del ser. De allí el análisis de una obra expresionista e indigenista como la de Guayasamín, a quien no le gustaba el siglo que le había tocado vivir. Como arte postmoderno, busca la deconstrucción de representaciones ingenuas. En el caso que analizamos, El grito I, no refleja un grito ingenuo o realista, sino un simulacro de la realidad histórica-social, y exige la interpretación del espectador. El análisis de Vattimo y de la Obra de Guayasamín permitirá concientizar los caminos actuales que toma el arte influenciado por la reflexión filosófica más reciente.

Palabras clave: Nihilismo, Hermenéutica, acaecer, estética, denuncia

ABSTRACT

This paper presents an analysis of Vattimo, he tries to overcome this pessimistic vision that characterizes postmodernity, by considering its possibilities for a different construction of the being. Hence, the analysis of an expressionist and indigenous work such as that of Guayasamín, who disliked the century in which he had to live. As a postmodern artist, he sought the deconstruction of ingenuous representations. In the case being analyzed, El grito I [The shout I], it is evident that the painting does not reflect a naïve or realistic shout, but a simulation of the historical-social reality, demanding, as a consequence, an interpretation of the spectator. The analysis of Vattimo's thought and Guayasamín's Artwork will allow the awareness on the current ways taken by art expressions that have been influenced by the most recent philosophical reflection.

Key words: Nihilism, Hermeneutics, to happen, aesthetics, denunciation.

Franklin León. Lic. en Educación, Mención Filosofía (UCAB, 1999, Cum Lauden). Especialista en Planificación y Evaluación Educativa (USM, 2003, con Honores). Magíster en Educación, Mención: Enseñanza de las Ciencias Sociales, (UC, 2010, con Honores). Profesor universitario (UC- UAM -Valencia). Cursante del Doctorado en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales. Correo: franklinleonr@hotmail.com

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

Algunas características modernas y postmodernas:

En este ensayo nos guiaremos de dos autores claves para comprender el arte moderno y posmoderno: Vattimo y Heidegger, con dos de sus importantes obras: *El fin de la Postmodernidad* (1987) y *El origen de la obra de arte* (1996; 1936), respectivamente. En la obra de Vattimo (1987) podemos encontrar una clara referencia al nihilismo y a la hermenéutica, completando la obra que estudiamos de Heidegger, pues Vattimo hace un análisis de todo el pensamiento heideggeriano, -y no sólo de la obra citada- y del pensamiento de Nietzsche. Por eso, principalmente, aludiré con más frecuencia al análisis del filósofo del pensamiento débil.

Apuesta Vattimo (1987), por ver en el nihilismo y la hermenéutica una nueva posibilidad para recuperar al ser y crear caminos distintos para la recuperación de lo verdaderamente humano, que es siempre devenir y acaecer. Trata de superar esa visión pesimista propia de la postmodernidad, viendo en ella las posibilidades para una construcción distinta del ser a partir de los aportes teóricos y vivenciales de nuestra época. Desde esas características históricas que vivimos buscamos comprender el arte y la estetización de la vida hoy en día.

Comenta Vattimo (1987), analizando el pensamiento de Nietzsche y Heidegger que la postmodernidad se puede caracterizar como una progresiva iluminación que se apropia y re-apropia de los fundamentos, que son concebidos como los orígenes, dando como resultado que las revoluciones de la historia occidental se presentan y se legitiman como recuperaciones, renacimientos, retornos (p. 10). Es decir, más que una nueva producción del pensamiento, es un volver a los orígenes, para darles una nueva relectura, siempre desde el mismo punto de partida.

Sin embargo, Nietzsche y Heidegger cuestionan la noción de fundamento, no porque critiquen los fundamentos para imponer otro fundamento. Ambos son considerados los filósofos de la postmodernidad, apuntando una despedida de la modernidad. Conciben al ser como evento. Interpretan la modernidad como una visión naturalista y cíclica del acontecer del mundo. Ésta le confiere una dimensión ontológica a la historia y le da un significado a la colocación del hombre en la histo-

ria. La modernidad ve la historia como progreso y superación, por eso hablar de postmodernidad puede parecer contradictorio, si se ve a ésta última como un después de la modernidad. Esta visión colocaría lo posmoderno en la misma línea de lo moderno. Pero la postmodernidad se presenta como disolución de la categoría de lo nuevo, como fin de la historia, no como un estado diferente.

Se presenta así el ocaso de Occidente, el fin de la vida en la tierra, comenta Vattimo (op.cit.), surge la impresión de una catástrofe en la cultura actual. Se disuelve la idea de una historia como un proceso unitario. Nietzsche y Heidegger se convierten en los pensadores que según nuestro autor echaron las bases para “construir una imagen de la existencia en estas nuevas condiciones de no historicidad o, posthistoricidad” (p. 13). Esta categoría –posthistoricidad– indica cómo el progreso se convierte en rutina, se intensifica la capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza. La capacidad de disponer y planificar hará las cosas cada vez menos nuevas. En la sociedad de consumo nada nuevo tiene lo revolucionario.

Según Vattimo (op.cit.), el desarrollo de la técnica fue acompañado de la secularización del progreso. Ya no prevalece la noción cristiana o hegeliana de una finalidad última de la historia como realización plena del ser humano o de la humanidad. Lo que prevalece de la historia es la versión de los vencedores que conservan aquello que les sirve para legitimarse en el poder. Ya la historia carece de un soporte metafísico, no es historia de la salvación ni manifestación del Espíritu absoluto. Ya no hay una historia unitaria, portadora de la esencia humana, existen, en la postmodernidad, diversidad de historias. De esta manera se produce una deshistorización de la experiencia.

Nietzsche y Heidegger señalan a una nueva posibilidad de la existencia, no sólo a la decadencia de Occidente. Asumen la condición posmoderna como una posibilidad, un chance positivo. Para ello será necesario, según Vattimo (op.cit.) tomarse en serio los resultados de la destrucción de la ontología que ambos filósofos llevaron a cabo. El hombre y el ser ya no podrán ser pensados metafísicamente, según estructuras estables, que imponen al pensamiento la necesidad de establecerse en lo que no evoluciona, mitificando estructuras. Así, a este pensamiento moderno, “no le será posible vivir de manera positiva esa verdadera edad postmetafísica que es la postmodernidad” (p. 19).

Por eso la necesidad de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que parte de la experiencia del arte y la retórica, más no del saber científico. La verdad se vive como experiencia estética y retórica, sin que ello signifique una reducción de la verdad a emociones y sentimientos. Se trata, para Vattimo (op. cit.), de un modo débil de hacer la experiencia de la verdad, no apropiándose de un objeto, sino como horizonte y fondo en el cual la persona se mueve.

La propuesta del Nihilismo:

Se entiende aquí al nihilismo, siguiendo a Heidegger (1996), como el proceso por el cual al final del ser ya no queda nada. Para Nietzsche se resume en la muerte de Dios o en la desvalorización de los valores supremos. Se trata de un pensamiento ultra-metafísico que Heidegger busca. Para uno se trata de la muerte de Dios, para el otro de la reducción del ser al valor. Como esa indebida pretensión del ser de estar en manos del sujeto, sin subsistir de manera propia y autónoma. Se reduce al ser a un valor de cambio.

En el caso de Nietzsche, comenta Vattimo (op.cit.), lo que desaparecieron no son los valores, sino los valores supremos, resumidos en el valor supremo por excelencia: Dios. De ahí que la retórica sustituye a la lógica. A la pura lógica cuantitativa que rige las ciencias de la naturaleza, se le impone el nihilismo como único chance del pensamiento contemporáneo. Es la necesidad de ir más allá del valor de cambio, sin dejar que se le escape a este pensamiento la individualidad cualitativa de los hechos histórico-culturales. En Nietzsche Dios muere porque el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas, el hombre ya no se cree un alma inmortal. Así se llega a la consumación del nihilismo.

Este nihilismo consumado ofrece una experiencia desligada de los valores últimos y referidos a los valores que la metafísica siempre consideró bajos e innobles. Se reivindican otros valores como las culturas populares y marginales. “La reducción de todo valor de cambio es precisamente el mundo convertido en fábula” (Vattimo: op.cit.,p. 30). Pero ante este nihilismo surge otro tipo de nihilismo, el reactivo, se trata de un esfuerzo por acabar con el dominio del objeto y establecer el predominio del sujeto. De esta manera, el nihilismo, al ser reactivo, al luchar contra la reducción

del ser a valor de cambio, se manifiesta como un chance, una oportunidad para el pensamiento actual.

Se trata de conseguir la emancipación del hombre a través del reapropiarse del sentido de la historia, como lo plantea Sartre. La historia debe disolverse en los hombres concretos que juntos la construyen. Nos reapropiamos de la historia si aceptamos que ésta no tiene un sentido concreto ni una finalidad última, es el ser para sí, que construye todo sin que nada esté dado por anticipado. La postmodernidad resulta así un llamado a la despedida, dejando que se pierda el ser como fundamento, para saltar a su abismo, en palabras de Heidegger (op.cit.). Entonces, no hay verdades eternas e inmutables, hay un ser arrojado al mundo que sólo puede dar cuenta de sí desde su continuo acontecer, sin nada preestablecido.

Crisis del paradigma clásico del humanismo:

Se hace necesario, para comprender el arte contemporáneo, comprender por donde circulan las ideas y los pensamientos en nuestra época. Por eso hemos venido describiendo las características de la modernidad y de la postmodernidad, además del nihilismo como punto de partida para la construcción de algo distinto a partir de la disolución de la metafísica planteada en la cosmovisión occidental, en la racionalidad instrumental, como diría Adorno y Horkheimer. Nos adentramos ahora en la crisis del humanismo, tal como lo plantea Vattimo (1987) en su exposición de ideas en *El fin de la modernidad*.

Se parte de una constatación: “Dios ha muerto, pero el hombre no la pasa nada bien” (Vattimo: op.cit, p. 33). Negar a Dios o admitir su muerte no da lugar a una reapropiación del hombre de su esencia. Se da una conexión entre la muerte de Dios y la crisis del humanismo, porque ya no se puede recurrir a un fundamento trascendente que le piso fuerte a lo humano como esencia. Para Heidegger (op.cit.) humanismo es sinónimo de metafísica, es más bien un momento de la cultura europea. Este humanismo reduce todo al hombre, y cuando no lo hace la metafísica puede sobrevivir. La metafísica está en su ocaso y con ella el humanismo. El hombre conserva la posición de centro de la realidad, que hace referencia al pensamiento humanista.

El humanismo no está en crisis por el desarrollo de la técnica, sino por el eclipse de los valores humanistas a favor de una formación del hombre centrada en la ciencia y en las facultades racionales del hombre. Triunfa la civilización técnica, entra en crisis el humanismo. Cambian los valores. La subjetividad humana se pierde por la objetividad científica y tecnológica. Pero el hombre occidental no se pregunta por qué sus ideales de racionalidad instrumental terminan poniendo en peligro al humanismo. Se busca restaurar al humanismo en el discurso, tratando de darle al sujeto su puesto central, como ocurre en el marxismo, por ejemplo, o con el personalismo cristiano. Pero esta búsqueda de restauración no cuestiona al humanismo de la tradición, pues la crisis no afecta a los ideales del humanismo, sino sus posibilidades de supervivencia. En el arte, la poesía expresionista, expresa el desarraigo del hombre en la estructura de la ciudad moderna. Ya ante esta crisis de los ideales del centro de Europa, se buscan otras alternativas entre los movimientos de vanguardia, así lo refleja el interés por el arte africano en el cubismo y el expresionismo, o el auge del arte latinoamericano en la década de 1970.

Las nuevas condiciones deshumanizantes de la existencia del mundo técnico deben llevarnos a explorar las posibilidades positivas de dicha crisis. La crisis del humanismo es para Heidegger (op.cit.) el reconocimiento de la convalecencia de una enfermedad, la admisión de una responsabilidad, una oportunidad para reinventarse, no un lamentarse. La técnica es vista como el máximo despliegue de la metafísica en su proyecto de unir en una sola dirección todos los nexos causales previsible y dominables, en este sentido es otro momento metafísico de las mismas raíces que el humanismo clásico. El humanismo no representa valores alternativos a los valores técnicos, “que la técnica se presente como una amenaza a la metafísica y al humanismo es sólo una apariencia” (p. 41). En la técnica se revelan los rasgos que la metafísica y el humanismo habrían mantenido oculto.

Hace falta, pues, superar el discurso del humanismo, el mundo no es para apropiárselo. Hombre y ser han de salir del discurso metafísico y dejar su carácter de sujeto y objeto. El humanismo ve al hombre como sujeto, y el hombre es ser-ahí, ser que acaece y se devela, no una entidad racionalizable y metafísica. La subjetividad es entendida como inmorta-

lidad del alma, por eso muere con la metafísica el sujeto. Se entiende al sujeto como lo que está debajo, lo que permanece en medio del cambio, y ése es el error, pues el ser es un haz de muchas almas mortales, plantea Nietzsche.

Se ha configurado una conciencia de uno mismo como sujeto del objeto, en el pensamiento occidental, y así es desde Descartes, comenta Vattimo (op.cit.), donde en el cogito cartesiano la certeza de sí mismo va en función de la evidencia clara y distinta. “El sujeto concebido humanísticamente como autoconciencia es sencillamente lo correlativo al ser metafísico caracterizado en términos de objetividad, como evidencia, estabilidad, certeza indudable” (p. 42). Por eso Nietzsche y Heidegger son en este sentido antihumanistas, porque no quieren reivindicar la objetividad de las esencias, antes quieren remontarse al mundo de la vida como ámbito anterior a toda rigidez de categorías.

El sujeto no es el ser, ésta es una confusión frecuente en la historia de la metafísica, menos el sujeto del objeto que predica Occidente desde Descartes y la tradición filosófica griega desde Sócrates. Estar en el mundo en su peculiar historicidad es distinto de la pretensión de certeza de la ciencia. El ser se reduce a la presencia, el humanismo le asigna al hombre el papel de sujeto, de la autoconciencia como sede de la evidencia para poder ser concebido. “Detrás del ser como simple presencia de la objetividad está el ser como tiempo, como acaecer de destino, en el pensamiento de Heidegger”. Por eso la salida del humanismo y la metafísica no es una superación, es indispensable un sujeto que ya no se conciba como sujeto fuerte, en palabras de Vattimo (op.cit.), sino como sujeto que acaece.

El amanecer del arte:

Muerto Dios y la metafísica, también se declara en nuestra época la muerte del arte, así la profetiza Hegel, Nietzsche y Heidegger. El arte ya no sucede como fenómeno específico, sino que se da una estetización general de la existencia. Así:

La práctica de las artes comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de explosión de

la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía les impone, no se dejan considerar como un lugar de experiencia ateorica y apráctica que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real (Vattimo, p. 50).

De esta manera, conseguimos que nuestra ciudad, la Universidad, las calles, las avenidas, las paredes del metro, son obras de artes, incluso el vestir, el cine y demás medios de comunicación, incluyendo las redes sociales. El arte sale de las salas de concierto, se dan conciertos en la calle, rebasa los límites del teatro, y se dan los teatros de calle, sale del museo y del libro, y así muchos *bets-sellers* escritos son llevados al cine, a la televisión o a la radio. En la sociedad de la cultura de masas, los medios de difusión distribuyen información, cultura, entretenimiento, bajo los parámetros de belleza; de ahí que se hable de estetización general de la existencia. El arte deja de ser un privilegio de la aristocracia y una experiencia íntima, privada, y se convierte en una realidad difundida para todos.

Para Kant (según León, 2014, p. 62) -quien representa el ideal moderno- el arte se experimentaba como la pertenencia a la humanidad. Los medios de comunicación social en la actualidad cumplen la función de organizar el consenso como función estética. Para Kant el placer estético no se entiende como un deleite que experimenta el sujeto por el objeto, sino como el placer de comprobar que se pertenece a determinado grupo, a la humanidad misma como ideal que tiene en común el placer de apreciar lo bello.

Así, en la postmodernidad la muerte del arte significa para Vattimo (op.cit.) dos cosas: el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la existencia y la estetización de la vida como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas. Ante esta situación, habrá que tomar la tradición no como el único sistema conceptual posible, sino como un destino al que debemos remitirnos. La tradición se convierte, así, en punto de referencia, no como destino.

Esto implica que en el arte postmoderno no hay unidad de percepción porque no hay metafísica, de ahí que el arte interpele y exija nuevos sen-

tidos. El arte es para Heidegger una puesta en obra de la verdad, entendiendo que la obra es exposición de un mundo y producción de la tierra. Exposición en el sentido de levantar algo para mostrarlo, la obra de arte se convierte en fundamento y demostración de un mundo histórico, en ella se revela la verdad de la época.

La producción de la tierra se refiere, comenta Vattimo (op.cit.) de Heidegger, a la materialidad de la obra, es la capacidad de la obra de suscitar nuevas lecturas, nuevos mundos posibles. La obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella se ofrece un mundo como contexto de mensajes articulados, como un lenguaje siempre referido a la tierra. La obra de arte lleva las señales del tiempo, es la única que registra el envejecimiento como un hecho positivo, porque brinda así nuevas posibilidades de sentido.

Este discurso que presenta la obra de arte en su carácter temporal y perecedero es ajeno a la metafísica tradicional y al arte moderno. En las últimas se concibe al arte como una obra eterna, que permanece. Se trata que el pensamiento se abra para ver no sólo lo negativo que la experiencia de la estética ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificable, como lo señala Benjamin. Se trata de descubrir el nuevo sentido del arte, verlo como una nueva opción, como un crepúsculo, no como la muerte del arte. Murió el arte que conocíamos, nace otro arte, con un nuevo sentido al que conocíamos. Así, la tradición moderna del arte, la de Occidente, se convierte en un punto de referencia, no en su destino. Otros tiempos vive el arte, habrá que abrirse a los nuevos tiempos, fuera de la rigidez mental aferrada a esencias propias de la metafísica.

La verdad de la poesía:

Afirma Vattimo (op.cit.) que es en el lenguaje donde se despliega con autenticidad la familiaridad que tenemos con el mundo y que constituye la experiencia no trascendental, siempre histórica, finita y situada. Es la pre-comprensión del mundo en el que el ser se muestra en el horizonte del lenguaje. En *El Origen de la obra de arte* (1936), el mundo se convierte en un mundo particular, esto indica que la verdad no puede concebirse como una estructura estable, sino que ha de pensarse siempre como un evento.

En el arte hermenéutico y nihilista, todos debemos ser artistas. Desde esta visión, la obra no se expresa como algo puesto en el mundo, pues pretende ser una nueva perspectiva global del mundo, una representación verdadera y profética de un mundo alternativo, que denuncia la injusticia del orden existente. La poesía y el arte fundan, presentan posibles mundos históricos alternativos del mundo existente. El hecho que se haya quebrado la palabra poética, así como murió el arte (en el sentido moderno del mismo), debe llevarnos a replantear la relación entre las palabras y las cosas más allá de una metafísica.

La poesía se presenta así como una palabra profética, develadora. Si la poesía funda nuevos mundos históricos, se consume y se quebranta al referirse a la cosa ya hecha presente. El mundo que la palabra del poeta anuncia y hace existir, no es algo que queda, sino lo que se modifica continuamente. Se define la poesía como ese lenguaje en el cual resuena también nuestra condición terrestre como mortales.

En la obra de arte se da un evento de verdad porque “el acto de revelarse del mundo se presenta como un recuerdo del ocultamiento del cual viene” (Vattimo, op.cit. p. 70). Se trata de la verdad como evento que acaece, no como una estructura estable al estilo platónico. La verdad no es una estructura metafísicamente estable, sino que es evento, de ahí que se quebrante la palabra poética tal cual venía entendiéndose desde la tradición moderna. Lo que queda lo fundan los poetas, no como lo que dura, sino como huella, recuerdo, monumento. Y esta verdad sin rasgos autoritarios de la metafísica, se refiere toda experiencia de verdad, en el pensamiento de Heidegger analizado por Vattimo (op.cit.).

La poesía es verdad porque la verdad se devela; la poesía descubre, devela, no estatiza el mundo, lo recrea porque es pensamiento utópico y profético.

La decoración y la escultura: arte y espacio

Las reflexiones que hace Vattimo (op.cit.) en cuanto a este tipo de arte responden a una conferencia de Heidegger (*Arte y espacio*, 1969). Para ambos, la arquitectura cumple una función fundadora respecto de todas

las artes. Se trata de disponer lugares (localidad) y colocar estos lugares en relación con la libre variedad del mundo.

El arte muestra verdad, en el arte espacial que es la escultura se da la esencia del arte, que es la puesta por obra de la verdad. “La escultura es puesta en obra de la verdad en cuanto es acaecer del espacio auténtico, en lo que el espacio tiene de propio” (op.cit.p. 77); se realiza así, por medio de la escultura, una nueva ordenación espacial. No se trata de la evidencia del objeto al sujeto, como se entendía la escultura en la modernidad.

Por otra parte, toca Heidegger el tema del arte decorativo. Para el autor, todo arte tiene un carácter decorativo. Ya que lo que realmente es, el ontos platónico, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental, la certeza del sujeto frente al objeto. Comenta Vattimo (op.cit.) que en la ontología débil heideggeriana el acaecer del ser es un evento marginal, un evento de fondo, que se da en la decoración, en lo considerado poco importante desde el pensamiento moderno. El arte ornamental se convierte así en el fenómeno central de la estética.

Ciencia y arte; genio, mecánica e historia:

Vattimo (1987) compara las revoluciones científicas de Kuhn con las revoluciones artísticas y concluye diciendo que la imposición de un paradigma en la historia de una ciencia tiene muchos rasgos de una revolución artística: su difusión, su articulación, el establecimiento de parámetro de posibles elecciones futuras. El paradigma científico, para seguir la terminología kuhniana, es objeto de persuasión más que de demostración. Por eso la revolución científica es una revolución artística, porque ambas se basan en la persuasión.

Basado en Kant, Vattimo (op.cit.) revisa dos modelos de historicidad que propone el filósofo de La Razón Pura. Una historicidad normal, constituidas por cabezas mecánicas, ejemplo de estas cabezas sería Newton, porque lo que descubrió, según Vattimo (op.cit.) puede aprenderse siguiendo los pasos que él indica que siguió en su descubrimiento. No pasa

lo mismo con la poesía. Un poeta no puede mostrar cómo se produjeron y se combinaron en su cabeza las ideas que obtuvo y por tanto no puede enseñarlo a los demás. En la ciencia, el más grande inventor puede ser el más grande imitador, allí se dan, según Kant, sólo cabezas mecánicas; pasa de manera distinta con quien la naturaleza dotó para las bellas artes, éste sería el genio.

El genio no puede enseñar a otros sus modos de inventar y producir, ya que ni él se da cuenta de cómo sucedió. Pero las obras del genio permanecen como modelos. Contrario ocurre con los descubrimientos científicos, que sólo articulan paradigmas ya existentes. Son los genios, según Kant, los que hacen época, los que abren nuevos caminos y horizontes.

A pesar de la distinción kantiana entre genios y cabezas mecánicas que Vattimo (op.cit.) cita, expresa no estar de acuerdo entre esta separación de la ciencia y el arte, porque ya esa frontera se ha diluido con la epistemología contemporánea desde el pensamiento de Kuhn. Por eso no se puede hablar de revoluciones artísticas, en el mismo sentido que Kuhn habla de revoluciones científicas. Con el anarquismo epistemológico (Paul Feyerabend), todo proceso científico es arte, ya que no existe un método preestablecido como único para investigar.

Retomando a Nietzsche, Vattimo (op.cit.) presenta la voluntad de poder como arte. La modernidad toma como centro de la vida la experiencia estética. Lo hace desde la promoción social del artista y de sus producciones a partir del Renacimiento, concediéndole dignidad, reconociendo en la civilización y la cultura un origen estético y por último, con la llegada de la sociedad moderna de masas, donde los modelos estéticos de comportamientos quedan establecidos con la fuerza retórica y estética de los medios. Desaparecida la fe en el curso de la historia con un fin último, con un sentido de realización. El mundo se manifiesta como obra de arte que se hace por sí misma; todo esto producto de la secularización y desacralización del mundo. No hay, pues, historicidad en el arte, no hay acumulación ni progreso, pero el arte marca la historia, la conduce, es expresión de una época.

Así lo expresa Kuhn, quien sostiene la centralidad del arte en la ciencia, en los descubrimientos científicos. La fe en el progreso, propia de

la modernidad, se convierte en la fe en el valor de lo nuevo. De allí que Kant insista en el valor del genio para la humanidad y la centralidad que el arte asume en la historia desde y en la cultura moderna. Así lo demuestra el énfasis con que muchas filosofías del siglo XX hablaron de futuro, es el reflejo de una época que puede llamarse futurista, sostiene Vattimo (op.cit.).

Lo mismo puede decirse de los vanguardistas del siglo XX, en los cuales el futurismo y el dadaísmo expresan la inspiración del arte contra el pasado. Se presenta la tensión al futuro como tensión a la renovación. El arte contemporáneo se ofrece como la búsqueda de lo nuevo, como expresión del progreso secular. Al final, la ciencia como arte busca lo nuevo, pero a través de la persuasión, así lo expresa Kuhn (según León, 2014, p. 140), buscando el progreso secular, no la verdad como valor en sí misma. Aparece lo nuevo como valor y como valor fundamental.

El arte ocupa así una posición de anticipación o de símbolo representativo. Desde el comienzo de la edad moderna y quizás antes, el arte ya vivía en situación de desarraigo, la misma situación que sólo hoy viven la ciencia y la técnica; ello se debe a la consideración moderna a que los descubrimientos eran guiados por las cabezas mecánicas, quienes se guiaban por el valor de la verdad o por el valor de la utilidad para la vida. En el caso de las bellas artes, estas limitaciones desaparecieron mucho antes. El arte siempre estuvo desarraigado desde el inicio del proceso de secularización de la modernidad.

El período postmoderno muestra como su rasgo más resaltante el esfuerzo por apartarse de la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación; así sucede desde la arquitectura. La novela, la poesía y las artes figurativas, afirma Vattimo (op.cit.). Es el arte en la época del fin de la metafísica. Así lo demuestra el movimiento de la vanguardia del siglo XX. Lo postmoderno de las artes expresa el culmen del proceso de secularización. En el arte postmoderno el valor de lo nuevo pierde todo fundamento y posibilidad de valer. Sostiene Vattimo (op.cit.) que “la crisis del futuro, que penetra toda la cultura y toda la vida social moderna tardía, tiene en la experiencia del arte un lugar privilegiado de expresión” (p. 97).

No hay, pues, revolución artística ni científica, sino el arte como expresión de una época: bien sea la modernidad, que sostiene la fe en el futuro y la búsqueda de lo nuevo: o la postmodernidad, que plantea la crisis del futuro y la aversión a lo nuevo. El arte se ofrece así como expresión de lo humano, y lo humano es epocal, es histórico, porque somos seres en el tiempo.

El expresionismo latinoamericano en Oswaldo Guayasamín y su pintura El grito I:

El expresionismo es un movimiento vanguardista que se opone al impresionismo; este último quiere reflejar la impresión de un objeto, al modo naturalista. El expresionismo quiere reflejar el momento presente, la subjetividad de lo vivido, la crudeza de la realidad, el aquí y el ahora, entendiendo la verdad como momento presente, pues no hay verdades eternas e inmutables, porque no hay nada hecho, todo depende de la libertad del hombre y de la verdad que acaece como acontecimiento histórico, tal cual lo planteó Heidegger y Nietzsche, desde la descripción de Vattimo (1987).

El vanguardismo se considera el fin de la modernidad, todavía un momento moderno de la estética, pero contiene en sí algunas características que advienen el arte propiamente posmoderno, como la lucha contra las tradiciones, la audacia y la libertad de las formas, la búsqueda del arte abstracto, lo que remite al arte como simulacro, y no como mimesis, alegoría o representación. El artista vanguardista no está conforme, busca formas novedosas. Se abandonan los temas viejos porque no responden al hombre nuevo. Hay una conciencia social que le lleva a tomar posición ante situaciones determinadas, como pasa con Guayasamín. No importa el tiempo cronológico, sino lo que sucede en él, lo anímico. Se sugiere al lector que complete, se exige un espectador atento que interprete el simulacro de la realidad que se denuncia, desentrañando los hechos que se presentan o hacia los cuales se hace referencia.

Así sucedió con nuestro autor. A Guayasamín (1919-1999) no le gustaba el siglo que le había tocado vivir. Aborrecía las guerras y los soldados. Detestaba a sus líderes y sus poderes. Y lo pintó todo tal como lo vivió. Dejó

constancia de su tiempo en una destacada obra que le convirtió en el artista más aclamado de su país, Ecuador, y en un referente en Iberoamérica.

Y hay ejemplos certeros como la serie *La edad de la ira*, su segunda etapa artística o serie pictórica, con mujeres llorando en una alegoría de la Guerra Civil española, o *La serie de las manos*, donde resume sus planteamientos sobre América. “Cada español llora un muerto de la Guerra Civil y lleva en sí mismo cada día algo de su propia muerte”, escribió el artista citado por Espinoza (2012). Las manos que pintaba estaban cargadas de intención. Dedos que rezan, atemorizan, tapan, protegen o golpean, síntesis del devenir de su continente. Refiere Guayasamín, según Espinoza (2012) “América Latina tiene su propia raíz, que es necesario remover y encontrar para decir cosas, para expresarnos con nuestra voz”, se propuso.

En sus obras siempre trata temas sociales, refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad, denuncia la violencia que le ha tocado vivir al ser humano (Guerras mundiales, guerras civiles en España y América), los genocidios, los campos de concentración, las dictaduras, las torturas, las desigualdades. El artista representaba la esperanza, la lucha y la reivindicación de los más humildes. Fue un exponente de la lucha contra el colonialismo.

Por tanto, se mueve entre el expresionismo que anuncia el arte post-moderno, sin romper del todo con el modernismo, pero también navega por las aguas del decolonialismo. Recordemos que el arte posmoderno expresa la angustia del hombre actual sin preocuparse por salir de la modernidad, aunque lo critica; mientras la decolonialidad tiene propósitos emancipatorios, y busca alternativas. En ambos casos el espectador es co-partícipe de la obra a través de su participación.

Como arte posmoderno, se busca la deconstrucción de representaciones ingenuas. En el caso que analizamos, *El grito I*, no refleja un grito ingenuo o realista, no es un rostro humano como mimesis o representación, sino como simulacro de la realidad, y exige la interpretación del espectador. Ese grito no es universal, es el reflejo de situaciones de guerra, de violencia, nótese que en la mano de quien lanza el grito hay una figura que violenta a otros, que golpea, que agrede.

Imagen que refleja lo heterogéneo de las culturas, es un indígena quien está expresando su grito, con su cara pintada de colores, y en particular de rojo, para expresar lo sangriento de la violencia y de la guerra. Se refleja una verdad no metafísica, sino histórica, como lo plantearon Nietzsche y Heidegger. Es la persona moviéndose en un horizonte concreto, no apropiándose de objetos.

El grito no refleja valores supremos de la modernidad, sino situaciones históricas, contextuales, particulares. Quien grita es una persona concreta, con rasgos étnicos bien definidos: piel mestiza, rostro indígena y sufriente, manos trabajadoras, maltratadas por el esfuerzo. Y esa expresión artística de Guayasamín es posible gracias al nihilismo expresado por los filósofos alemanes aquí analizados. La nada se ofrece como el punto de partida para algo distinto. Es el llamado a la despedida de la metafísica occidental. Es el ser arrojado al mundo que da cuenta de su continuo acontecer. Es una reflexión por esas condiciones deshumanizantes del mundo técnico que deben llevarnos a explorar las posibilidades positivas de dicha crisis, como lo plantea Vattimo en la obra analizada. Es la constatación de un humanismo en crisis que reconoce su enfermedad, admitiendo su responsabilidad como una oportunidad para reinventarse, como lo expresa Guayasamín en la denuncia de las realidades violentas que expresa en su pintura.

Se trata de un sujeto que no es el ser de la metafísica, sino una persona concreta; es el grito de un indígena, de otra cultura distinta a la europea; por eso al pintor se le considera, además de expresionista, indigenista. Y esto nos refiera al carácter heterocentrista y antropocentrista del arte postmoderno. Otras culturas, otros hombres, aparecen en el escenario. Es la puesta en escena de la interculturalidad, la crítica a los centros, que en el caso de la denuncia de Guayasamín es contra quienes hacen la guerra para salvaguardar sus propios intereses, matando o haciendo sufrir a inocentes. Toda una crítica social e histórica, además de contextualizada en nuestro continente. Es la esencia de los pueblos expresada en la mano de obra del artista, como lo afirmó Heidegger. Es la facticidad del ser latinoamericano que sufre y padece de los poderes que abusan de su condición. Es la representación de otros mundos.

El arte se ofrece en esta obra sin una unidad de percepción, pudieran surgir los más variados análisis de la obra en cuestión: El grito. Es una puesta en obra de la verdad, como diría Heidegger. Es la verdad de unos seres situados, que sufren violencia, que queda desvelada. Guayasamín hace hermenéutica del arte, levanta algo para mostrarlo; demuestra un mundo histórico: Iberoamérica en el siglo XX.

La obra expresionista-indigenista de Guayasamín, donde El grito es expresión de una larga colección de pinturas con características similares, es capaz de suscitar nuevas lecturas, nuevos mundos posibles. Ya no sólo ofrece la lectura de los opresores, de los que han ganado la guerra, sino también la vivencia histórica de los más débiles, de las víctimas. Nos muestra las señales del tiempo, se ofrece como temporal y perecedero, es importante para nosotros como latinoamericanos de esta época, no nos asegura su valor perpetuo fuera del tiempo. Cabe destacar

En el grito, el arte ocupa una posición de símbolo representativo, se simula una realidad, se insiste en el dolor de quien lanza el grito, no tanto en la estética o belleza de la figura que grita, o en lo parecido de quien grita con una persona real. Es el arte de la interpretación y del simulacro propio de la postmodernidad. Se aparta de la lógica de la superación y del progreso. El arte se convierte en un lugar privilegiado de expresión, como ha afirmado Vattimo (op.cit.).

Es importante destacar la obra de Edvard Munch en 1893, el expresionista noruego quería expresar la angustia la desesperación existencial, colocando la ciudad de Oslo de fondo. Guayasamín retoma esta importante obra expresionista, pero el rostro de quien grita no es la de un fantasma desdibujado, como sucede en Munch, sino el de un indígena que refleja la angustia, la miseria de los pueblos americanos. Se apropia de una gran obra para mostrar otro mundo: el indígena, el de un pueblo sufrido, violentado. Ciertamente hay un retomar el pasado, pero para develar una verdad histórica oculta, y en esto El grito de Guayasamín es expresionista, Postmoderno y decolonial por lo ya expuesto.



El Grito I. Guayasamín (1983).

BIBLIOGRAFÍA:

Espinoza, P. (2012). El Grito hiriente de Guayasamím. En El País, Andalucía, España. Recuperado en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/10/12/andalucia/1350065279_306577.html

Heidegger, M. (1996; 1936). El origen de la obra de arte (en Caminos de bosque). Alianza, Madrid.

León, F. (2014) Teoría del Conocimiento (Tercera Edición). Universidad de Carabobo, Venezuela.

Vattimo, G. (1987). El fin de la modernidad. Gedisa, Barcelona, España.

UNA MIRADA A LA VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA MUJER A TRAVÉS DE LA OBRA “VIOLACIÓN” DE RENÉ MAGRITTE

A LOOK TO THE AESTHETIC APPRECIATION OF WOMEN THROUGH THE PAINTING “THE RAPE” OF RENÉ MAGRITTE

Eudel Seijas Nieves

RESUMEN

Indagar sobre la valoración estética de la mujer, ha jugado un papel importante en la determinación del rol social de la mujer. A través del análisis estético de la obra “Violación” de Magritte, es posible percibir la necesidad de reivindicar la figura femenina desde el arte y hacerle vinculante con lo que demanda la sociedad en sí misma. A su vez, pone al descubierto la influencia patriarcal a la que la sociedad ha sido sometida desde tiempos inmemorables y en consecuencia forma parte de una herencia cultural presuntuosa de poder. Mirar desde la crítica, la valoración estética de la mujer invita a escudriñar en la conciencia ciudadana y sensibiliza ante la obviedad del tema de la desigualdad.

Palabras clave: Valoración Estética, Figura Femenina, Arte, Patriarca

ABSTRACT

To inquire about the aesthetic appreciation of women, has played an important role in determining the social role of women. Through the aesthetic analysis of the painting “The Rape” by Magritte, it is possible to perceive the need to vindicate the female figure from art and to make it binding with what society demands. At the same time, it exposes the patriarchal influence to which society has been submitted since time-immemorial and which in consequence, constitutes a cultural heritage of presumptuous power. To consider from criticism, the aesthetic valuing of women invites to scrutinize public awareness and sensitizes to the obviousness of the issue of inequality.

Key words: Aesthetic Appreciation, Female Figure, Art, Patriarchal.

Eudel Seijas Nieves. Licenciada en Educación mención Música, Musicoterapeuta, Magíster en Investigación Educativa, Estudiante libre del Doctorado en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales, Música perteneciente al Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela, Profesora en la Universidad de Carabobo en la Facultad de Ciencias de la Salud. Correo electrónico: eudel.seijas@gmail.com

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

La mujer ha sido históricamente estampada con el signo de la dependencia desde tiempos inmemorables. En el antiguo y nuevo testamento de la biblia se muestra un testimonio del comportamiento de la humanidad en relación a la distinción de ambos sexos y su trato. En la primera carta a los Corintios del apóstol Pablo, invita a los habitantes de Corinto a recordar el proceder cristiano, al hacer énfasis entre otros aspectos a la analogía establecida hombre-mujer. Haciendo referencia en el versículo once, "no fue el hombre formado de la mujer, sino la mujer del hombre. Ni tampoco creó Dios el hombre para la mujer, sino la mujer para el hombre", haciendo recordar el relato que se encuentra en los primeros capítulos en el libro del Génesis, que hace alusión a la creación de la mujer desde la extracción de una costilla al hombre. Según frase de Bossuet, de un "hueso supernumerario" de Adán. (Beauvoir, 1949; 4).

La relación de los dos sexos se ha trasladado quizás a la de lo que se podría decir, dos mundos paralelos. Desde la antigüedad el hombre representa las virtudes positivas y la mujer aparece como el negativo, ya que toda determinación le es imputada como limitación y sin reciprocidad. Para establecer comparaciones es oportuno hacer equivalencia a la postura cultural de la significación entre el blanco y el negro o el bien y el mal. Pues, son conjeturas que carecen de lógica racional, el atribuirle al sexo o color, dimensiones morales o juicios de valoración. Un ejemplo claro de esto sería quizás lo que representa el Yin y el yang, y el concepto de dualidad existente en el universo según el Taoismo. Éste símbolo representa dos fuerzas fundamentalmente opuestas y complementarias entre sí, que se encuentran en todas las cosas. El yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El yang es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración, es cierto que ambas se complementan y la existencia de una infiere en la otra parte, pero no deja a un lado la atribución de similitudes de luz a lo masculino y oscuridad a lo femenino.

Según Beauvoir (1949), "En las sociedades más primitivas, en las mitologías más antiguas, siempre se encuentra un dualismo que es el de lo Mismo y lo Otro"; sin embargo, esta división no establece la parcelación entre los sexos, tal como se puede apreciar en los duales: Urano-Zeus, Sol-Luna, Día-Noche no está involucrado en principio ningún elemento femenino, como tampoco lo está en la oposición entre el bien y el mal, lo

mismo ocurre con la contraposición entre la derecha y la izquierda o Dios y Lucifer, que culturalmente se contraponen “la alteridades una categoría fundamental del pensamiento humano. Ninguna colectividad se define jamás como una sin colocar inmediatamente enfrente a la otra”.(Beauvoir, 1949; 4).

Las categorías determinantes entre la diferenciación entre hombre y mujer, radica en que la mujer tiene ovarios, un útero; condiciones singulares que la encierran en la subjetividad cultural; y que se le traspone directamente a su función reproductiva. Pero si lo trasladamos al hombre, que también es un ser reproductivo, podemos encontrar sus testículos y pene, que le permiten ser corresponsable en la reproducción humana y, sin embargo, no se le establece directamente como un perfil destinado a ello. Razón por la cual vale la pena citar a Lévi-Strauss “El paso del estado de naturaleza al estado de cultura se define por la aptitud del hombre para considerar las relaciones biológicas bajo la forma de sistemas de oposición: dualidad, alternancia, oposición y simetría” pero estas consideraciones convenientemente establecida no muestran símbolos de equidad en sus construcciones, debido a que convenientemente se asume una relación de supremacía por parte de la masculinidad.(citado por Beauvoir, 1949; 5).

Por esta razón y, según Comesaña (2007), la filosofía feminista pretende hacer consciente la necesidad de hacer cambios en búsqueda de la igualdad de derechos, basándose en la fundamentación filosófica además de las demandas o deseos de justicia. Esta necesidad de cambios dio sus primeros pasos emancipadores a consecuencias de la Revolución Industrial, donde la participación de la mujer en el trabajo productor se hizo presente. Es en ese preciso momento cuando las demandas de reivindicaciones feministas se salen del dominio teórico, encuentran bases económicas y sus adversarios se vuelven más agresivos a que la mujer buscara un lugar en la sociedad. Por lo tanto y para demostrar la inferioridad de la mujer, los antifeministas apelaron entonces, a la religión, filosofía y la ciencia para sustentar las desigualdades, basándose en las diferencias.

Uno de los problemas esenciales que se plantea la postura feminista es el propósito social de la mujer y su conciliación entre el papel reproductor con su trabajo productivo. Podría decirse que la raíz del problema está en

el sistema social que ha adulado al hombre como una figura idealizada, que ha luchado en defensa de su territorio o vencido conquistas, y luego de esto se ha pavoneado socialmente, creando similitud entre la masculinidad y la valentía. Mientras que la mujer atendía problemas considerados menos importantes, todo lo relativo a la feminidad, y se pensaban automáticamente como tareas secundarias, que históricamente se le han consagrado a la mujer y son relativas a las faenas domésticas, las cuales le prohíben de forma solapada participar en la construcción del mundo, en vista de su sometimiento a la función generadora ante la vista de la sociedad durante muchísimos años. Es por ello, entre otros aspectos, que la filosofía feminista cuestiona a la filosofía clásica “oficial” debido a su carácter androcéntrica y sexista. Poniendo al descubierto la falsa objetividad que plantea y más aún la falsa universalidad que profesa. (Comesaña 2007:106)

En referencia a lo antes expuesto, vale la pena destacar la mirada pasiva en la que la sociedad, a lo largo de tanto tiempo, se ha mantenido ante la situación de sometimiento de la mujer. Pues, sin necesidad de llegar a un estudio estadístico, a lo largo de la existencia de la humanidad, es de suponerse que el número de habitantes en líneas generales, sería bastante equitativo en cuanto a géneros se refiere (hombre- mujer); que luego de algunas bajas por motivos bélicos, la población femenina superaría en número a la masculina y aun así, las mujeres no figuran dentro del listado de los personajes destacados y quizás algunas de ellas se hayan podido codear entre esas elites sólo en calidad de: esposa, amante, madre, hija o hermana de.

Por otro lado y, pensando en relación a los roles laborales destinados en razón de género y de las características físicas que se definen con la identidad sexual, podemos decir que las actividades intelectuales no requieren un sobreesfuerzo físico, pudiéndose llevar simultáneamente con las responsabilidades sociales que le generaría la crianza y cuidado de una familia a una mujer. Es por ello que se hace oportuno hacer una crítica de las críticas del juicio de Kant, específicamente ante su argumento “el objeto de la ciencia de las mujeres es principalmente la especie humana, y en ella el hombre en particular, su filosofía no es razonar, sino sentir” donde evidentemente la razón del autor se ve seriamente limitada a los preceptos morales de la época y más aún evidencia una postura sexista. (Kant, 1876: 309)

Ancestralmente la modestia ha sido una virtud con la que se ha vinculado a la mujer. La mujer más famosa en la historia de la humanidad occidental es la Virgen María y entre sus dones se encuentran indiscutiblemente la obediencia a su Dios, su esposo, su hijo; en fin, las figuras masculinas de su entorno. Rousseau consideraba que “por naturaleza el hombre pertenece al mundo exterior y la mujer al interior – encajando de esta manera en la dicotomía interior-exterior la dicotomía naturaleza –cultura y esto adquiere especial relevancia en la sociedad burguesa capitalista” (Amorós: 1985). Este tipo de conducta humilde, de introspección o sometimiento, es reconfortante para la sociedad, porque toda mujer de fe cristiana debería ser llamada a seguir sus pasos y eso a la final la convierte en una figura dócil y sumisa, muy apropiada para dedicarse a las labores domésticas y no a las de asumir las riendas de su propio destino.

Según Hermoso (2010) “La opresión a la mujer coincide siempre con la opresión social o los primeros momentos de su aparición; podemos afirmar que no existe la una sin la otra”. Los intentos iniciales, por parte de la mujer, de revelarse ante la represión histórica, surge a finales del siglo XVIII, durante la revolución francesa. La lucha por reivindicar la igualdad de participación en la vida pública y el respeto a su integridad en la vida privada, cobró muchas vidas. De acuerdo al contexto histórico en el que ocurrieron estos hechos se define como producto de la modernidad. Sin embargo, este movimiento establece una nueva situación política y social, en la que conquistaron el derecho al estudio y posteriormente el derecho al voto.

La representación femenina moderna mostraba un malestar que culturalmente le agredía, debido a las relaciones de dominación y a las estrategias de poder que se encontraban muy vigentes en la época: hombre-mujer, masculino-femenino, razón-emoción; originando unas coordenadas de subordinación- sumisión que apabullaba entre el ser y el deber ser, el rechazo y la aceptación, que se abrió paso en el escenario complejo de la modernidad. Justo aquí es donde se dio cabida a la opresión justificada con aires de razón y progreso, siendo este último el boleto que impulsó la aparición colectiva de las mujeres en la escena política. Sin embargo, el escenario político sigue siendo un territorio de pocas conquistas en cuanto a equidad se refiere porque es relativo a poder y si hacemos un sondeo sobre el lugar ocupado en esta área como

en muchas otras, la representación femenina es evidentemente minoritaria “en la gran mayoría de los estudios sobre la sociedad humana el protagonista, y hasta muchas veces el único actor, ha sido el hombre” (Eisler 2005:17)

El feminismo, emergió hacia 1960 y trajo consigo el cuestionamiento radical a la forma en la que las relaciones sociales se encontraban estructuradas. Surgieron discusiones sobre los problemas que enfrentaba la mujer cotidianamente en un mundo controlado por el poder patriarcal. “Los hombres tenían historia, las mujeres tenían destino.” Scavone (1999: 60) un destino dictado por normas patriarcales, que circunscribían el rol de la mujer al núcleo familiar, propio de la cultura occidental con su orden discursivo social dominante y desigual entre hombres y mujeres en los espacios sociales, en la asignación de roles, tareas, división del trabajo, entre otros.

Estética patriarcal

“La virtud de la mujer debe ser bella; la de los hombres noble; las mujeres evitan el mal no porque es injusto, sino porque es fastidioso, y las acciones virtuosas son para ellas acciones moralmente bellas. No les hablemos de necesidad, de deber, de obligación” – Kant

Amorós (1995) al analizar el patriarcado como una “especie de pacto entre varones” devela, el cómo se construyó desde el poder, un sentido del realismo de universalidad a un conjunto de derechos y deberes dispuestos convenientemente a su condición de varón, estableciendo así el esquema ideológico que le proporciona el concepto de legitimidad en el marco de la genealogía patriarcal, considerando como institución social y cultural el valerse de mecanismos efectivos para garantizar los estereotipos sexuales desde el proceso de enculturación y las normas socioculturales.

La sociedad patriarcal ha manipulado el entorno cultural, con el objeto de conservar el poder a través de los ejes principales regulatorios de la humanidad como lo son; la religión, las leyes y la educación. Es un esquema muy bien entretejido que se ha llevado a cabo durante muchos años y los cuales siguen vigente en nuestros días. El espacio público fue concebido como campo de acción del género masculino, parcelando así el territorio

privado al espacio femenino y esto con algunas salvedades que no impliquen decisiones determinantes del rumbo del hogar y planificación del mismo.

El arte, no ha escapado del papel opresor establecido hacia la mujer. Por ejemplo Balzac expresó “El destino de la mujer y su gloria única consisten en hacer latir el corazón de los hombres” -escribe en su *Physiologie du mariage*. Y muy claramente expone que la mujer es una propiedad que se adquiere el hombre por contrato; es un bien mobiliario, porque la posesión vale título “la mujer no es sino un anexo del hombre” (Beauvoir, 1949; 90). Expresiones como esta son comunes a lo largo de un recorrido del arte en la historia donde se exhorta al varón a mantener bajo sujeción total si quiere evitar el ridículo del deshonor y es aquí donde vale la pena detenerse en pensar que los juicios y prejuicios fueron tomados como medidas de control para garantizar la consecución de conductas de este tipo, donde se refuerza el carácter de supremacía y control a la vez de presionar socialmente a quien no actúe acorde a los patrones establecidos.

Según Eisler (2005) en algunas culturas prehistóricas las mujeres representaron un papel primordial y destacado en la religión y vida, lo que no implicó necesariamente que los hombres fueran percibidos y tratados como subordinados. Tras un trabajo multidisciplinario junto a la reconocida arqueóloga Marija Gimbutas se pudo reconocer una nueva versión del periodo del Paleolítico, que nos muestra a través de los hallazgos obtenidos luego de excavaciones, que fue una época notablemente pacífica, donde tanto hombres como mujeres eran hijos de la Diosa, así como hijos de las mujeres que comandaban las familias y los clanes. Mostrando que, aunque se les proporcionara a las mujeres investiduras de mucho poder, haciendo una analogía con nuestra relación actual madre-hijo, aquel parece haber sido un poder más equiparado a la responsabilidad y al amor que a la opresión, privilegio y miedo.

Del mismo modo, se pudo apreciar el caso de Catal Huyuk, civilización neolítica mejor preservada de la historia, con más de 8500 años de antigüedad, que pudo develar una estructura social con poca diferenciación social basada en el género, donde los poderes, nutrientes y dones de la tierra eran aparentemente, distribuidos equitativamente entre hombres y mujeres, teniendo un estatus social similar relativo entre ellos, invitando

entonces a pensar que no es una utopía el deseo de alcanzar igualdad entre géneros y a su vez sugiere indagar en la búsqueda del quiebre que fundó las bases de la dominación patriarcal sobre los juegos de honor y guerra (Eisler 2005:38).

El condicionamiento al temor se tornó parte de todos los aspectos de la vida cotidiana, partiendo desde la creencia y mitos es pertinente hacer referencia nuevamente a los pasajes bíblicos del Génesis que hace mención que luego de la tentación y el pecado, surgió el momento de la reprensión, donde destaca la labor maternal y la sumisión al marido, marcando pauta desde ya, del pesar que le sobrevendría desde ese momento pero, ¿es que acaso había condición de igualdad entre ellos antes de este decreto?. El temor de a Dios ha sido instrumento del proceso de conquista y dominación en la sociedad, al poseer características de tipo de normativa se hace necesaria para establecer y mantener una sociedad de dominación y este patrón ha sido distribuido a través del sistema social desde sus distintos espacios.

Adicionalmente y según Amorós en su obra, "Hacia una crítica de la razón patriarcal", plantea que el patriarcado se constituye en el poder de clasificación y discriminación entre los grupos masculinos y determina quiénes tienen capacidad de reconocer y quiénes carecen de esta capacidad; pues, tal como lo sostiene no son todos los hombres los que participan del poder sino sólo aquellos que pertenecen a ciertos grupos sociales dominantes o ascendentes, perfila muy bien hacia donde van dirigidos ciertas y determinadas funciones dentro del conjunto social.(Amorós, 1991:30).

Estética femenina

La postmodernidad como estética ha planteado un acercamiento muy interesante en el discurso cultural de finales del siglo XX, aun cuando para autores significa controversia, Lyotard (1991), visualizó el surgimiento de un paradigma en el que conviven diversos conceptos bajo los cuales se ha regido la sociedad occidental en las distintas etapas de su historia, desapareciendo la supremacía de una teoría hegemónica cuyo valor sería único por reconocer que no existe una verdad única y objetiva, sino una pluralidad de ellas, todas subjetivas. Esta transformación del lenguaje, es-

tablece la diferencia que separa la subjetividad de la intención, por una parte las expresiones y normas que pretenden universalidad y por el otro la universalidad que busca objetividad del conocimiento y legitimidad de las normas. (Lyotard, 1991:17)

Por otro lado, Boscan (2010) en su artículo; Gloria Comesaña Santalices: un nuevo rumbo programático para el movimiento feminista, desde una óptica latinoamericana cita a dicha autora cuando hace mención a Freud, que ilustró muy pertinentemente sus afirmaciones acerca de una ciencia pretendidamente universal y neutral, pero realmente androcéntrica, que medicaliza hasta el extremo el cuerpo femenino, impidiendo a las mujeres, el asumirse como sujetos, su identidad y palabra propias, diferentes, sino obligándoles a percibirse como seres patológicos y necesitados constantemente de ayuda y orientación”

Las estéticas feministas, hacen volver las miradas hacia aquello que el patriarcado implícitamente oculta: Abriendo el paso a una nueva mirada a la historia, en la cual los principios filosóficos occidentales deberían quedar al margen de la apreciación y valoración de la mujer en la actualidad. En fin, es tiempo de esperar el momento de encontrar en el arte, el justo lugar que merece representar a la mujer en los aspectos sociales que a través del tiempo y de la historia, legítimamente ha conquistado. Lo cotidiano, dentro de la estética debería utilizarse como un descriptor de un ámbito determinado y así permitir un espacio de meditación de la vida que se vive a diario, donde sus actores claves puedan nuevamente ser parte de la experiencia de verse reflejados en los espacios destinados al disfrute y no necesariamente en un producto de consumo masivo, que vende la idea de hacerse distinto o entrar en unos patrones de belleza sexistas.

La mujer, históricamente ha ocupado un lugar destacado en cuanto a la contemplación se refiere. Un gran número de artistas han dedicado su tiempo y talento al dejar relucir la sencillez fémina en sus obras. A través de la pintura, por ejemplo, se pueden observar innumerables rostros femeninos representando labores y posturas que se consideran alusivos al género, en temas tales como la maternidad (embarazada o con niños), labores del hogar, danza, prostitución, escenas conversando con amigas o con un enamorado y, poco frecuente, verlas ocupando labores de índole

profesional de liderazgo o poder. Lo que hace pertinente encontrar el espacio para mostrar desde el arte el papel que viene ejerciendo las féminas en los últimos tiempos.

Tomando en cuenta el arte como medio de representación del entorno histórico de la sociedad en general, se podría hacer alusión a Adorno (1970) “Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado” y comprender así, que existen espacios históricamente negados a ser ocupados por mujeres y que aún en nuestros días existen campos laborales donde la presencia femenina es casi inexistente; patriarcalmente han sido destinados a ser ocupados por los hombres. Del mismo modo y basándonos en la historia del arte occidental, también podríamos encontrar un vacío de roles en esta área y caben las siguientes preguntas ¿Por qué no ha existido equidad en la cantidad de artistas mujeres de alta trayectoria, grandes compositoras, directoras de orquesta, físicas o filósofas?, ¿Dónde se encuentran nombradas las homónimas féminas de Rembrandt, Beethoven, Karajan, Einstein o Aristóteles?

Definitivamente existe una brecha enorme en la representación estética de la mujer en su cotidianidad aun en nuestros días. Haciendo un paréntesis y pisando en su totalidad estas fechas, primer decenio del siglo XXI, ejercitando la contemporaneidad es necesario hacer una búsqueda sencilla en la red sobre las obras artísticas que representan a la mujer en su rol actual dentro de la sociedad y encontrar aún símbolos de consumo androcéntrico, mujeres que en sí, no reflejan la realidad social sino comercial de un producto sexuado, quizás dirigido a un consumidor que no se distingue mucho en su esencia del hombre dominante de hace más de cien años.



La Violación (1934) René Magritte

Rene Magritte, nació en Bélgica 21 de noviembre de 1898 y murió el 15 de agosto de 1967 en Bruselas. Fue un artista que destacó por su destreza y meticulosa técnica, es notable por obras que contienen un extraordinario acercamiento de objetos comunes en contextos poco corrientes dando así un significado nuevo a las cosas familiares; lo que le hizo catalogarse como principal exponente artístico del realismo mágico. Su obra se basó en cuestionar la relación entre las imágenes y los objetos asentada en la semejanza representativa. Por lo que se le consideró como el artista más conceptual de sus contemporáneos surrealistas.

No fue por casualidad que Foucault realizó su ensayo “Esto no es una pipa” a propósito de la obra que lleva el mismo nombre, encontrando en el pintor a un revolucionario de la apariencia-significado que él tanto había estudiado y criticado desde el punto de vista lingüístico-social. En relación a dicho ensayo, ambos personajes mantuvieron un interesante intercambio de misivas, donde se puede destacar el momento en el que Magritte explica al filósofo francés la diferencia de significado entre las palabras Semejanza y Similitud, recriminando a los diccionarios por no ser capaces de discernir tal diferencia, y él mismo explica la diferencia entre estas palabras: “Las cosas no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes”. Para Magritte ser semejante pertenece al pensamiento. Por tanto la semejanza es invisible del mismo modo que lo es el placer o la pena, pero la pintura entraña una dificultad ya que existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. (Usó, s/f: 6)

Mientras que Dalí y otros de su época invocaban al subconsciente emocional, Magritte invoca a la inteligencia del espectador, buscando la contradicción intelectual o verbal, involucrando el título de sus obras a su ambiente surrealista, forzando al observador a hacerse hipersensitivo a su entorno. En fin, pretendía brindarle al espectador de su obra la oportunidad de ser un sujeto activo, que participara intelectualmente en sus cuadros y que no fuese únicamente para el disfrute de la contemplación estética. Por esta razón, su obra “La violación” es objeto oportuno de análisis, debido a que muestra un pensamiento hecho imagen, invita al conocimiento metafísico y reflexivo.

Entre los aspectos de análisis de la obra, cabe destacar el Título: La Violación. Quizás para analizar la obra de cualquier otro artista, iniciaríamos con su

composición, la teoría del color empleada y otro tipo de recursos que con la obra de Magritte pasan a un plano de menor relevancia, pues dotó a su obra de una carga conceptual basadas entre el uso de imágenes ambiguas y su significado denotado a través de la palabra. Por tal razón, es necesario detenerse en el título y pensar el contenido que conlleva la imagen del rostro femenino transfigurado en cuerpo, proyectando una extraña violencia a partir de la inversión entre el rostro que habitualmente está a la vista y el cuerpo que generalmente se cubre para ocultar la desnudez.

Éste título había sido objeto de creación artística anteriormente, sin embargo autores previos hacían referencia al acto violento de la violación en sí; por ejemplo Degas en su obra, *Violación, interior*; mostró lo que denominaba pintura de género o escena de género es el retrato de los hábitos de las personas privadas en escenas cotidianas y contemporáneas del pintor, haciéndonos pensar que las imágenes de Magritte, que funcionan como metáforas, invita a detenerse a visualizar a la mujer como objeto vulnerable en los distintos espacios de la sociedad, siendo este hecho es tan público y notorio como ese rostro no causa inquietud ni asombro al verse, ya que es presentada de forma neutra, sin expresión alguna.

La neutralidad a la hora de observar la obra, sugiere revisar el alcance de la dominación masculina y esto conllevaría a establecer un modelo de violencia simbólica, debido a que se encuentra legítimamente arraigada a la cultura. Según García de León, citada por Comesaña “La violencia simbólica se logra a través de una errónea apreciación de la realidad. En este caso, hombres y mujeres reconocen la dominación masculina como el orden social de la vida”. Por esta razón estos patrones sociales son transferidos de generación en generación a través del proceso de enculturación y son afianzados por los entes regulatorios de la sociedad; la familia, la religión, el sistema educativo y por último y quizás el más avasallante en estos tiempos, el poder político y económico. (Comesaña, 2007:110)

Por otro lado, permite ver a la mujer como símbolo de placer sexual, lo que para algunos podría fungir como una especie de voyerismo por parte del artista. Desde otro punto de vista admite concebir de forma sencilla la imagen principal de la obra con un encuadre en primer plano, que se asemeja al de un retrato, muy utilizado en el dibujo funcional publicitario con que a veces Magrittense se ganó la vida. Ciertamente, el cuerpo desnudo es puesto a la vista en la obra y podría adherirse fácilmente a una visión surrealista de la mujer, claramente enmarcándola no como un sujeto, sino como una proyección de sus propios sueños, de las fantasías masculinas, y buen entendimiento de los

deseos e intereses de la androcentricidad, en resumidas cuentas, la esencia personal de la mujer vale menos que lo que representa su cuerpo.

La forma como se presenta la obra, admite observar que detrás de la imagen solo se presenta un horizonte, una nada que impide se distraiga la mirada en otra cosa más que en el rostro de cuerpo desnudo. Salta a la vista en un principio los ojos, que en realidad son senos y su silueta sensual que finaliza con lo que serían las piernas, las cuales omite y sustituye por un cuello alargado que insinúa elegancia y éste desaparece al insinuar uno de sus hombros. Esta disposición es muy característica en la imagen publicitaria de accesorios femeninos que se puede conseguir en revistas y cualquier otro medio de promoción de productos de consumo masivo e invita a reflexionar sobre el culto al cuerpo como fetiche de la sociedad.

Por su parte, la industria de consumo hace uso de la estética corporal para generar gran porción de sus ingresos. Promocionan el culto a la belleza, para capturar un mercado de necesidades destinadas a un cuerpo humano idealizado como un objeto fabricado, al que se le dota de un valor añadido a través de las prendas, atuendos, fragancias, productos destinados a ensalzar la figura corporal o en otros casos el sometimiento a intervenciones quirúrgicas con el fin de convertir al cuerpo en un objeto de mayor atractivo, digno de ser observado. Surgiendo así una compleja relación entre mujer-objeto, destinado para complacer la mirada del hombre e incluso de las mismas mujeres. Por esta razón vale la pena reseñar a Foucault citado por Silva (2006):

“Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano entre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se encardina, las condiciones de probabilidad de su funcionamiento” (Silva, 2006 :11)

Finalmente, Las estéticas feministas, hacen volver las miradas hacia aquello que el patriarcado oculta, abriendo el paso a una nueva relectura de la historia, en la cual los principios filosóficos occidentales, que claramente se ha evidenciado su estrecha relación con el androcentrismo, puedan mantenerse al margen de la apreciación y valoración de la mujer en la actualidad, exigiendo así que el Arte, se desvincule del papel de copartícipe de los mecanismos de sometimiento. Y en resumidas cuentas se represente a la mujer a través del mismo, en los aspectos sociales (público y privado) que merece; como miembro de la sociedad que amerita un espacio acorde

al papel que desempeña en la misma y no como un producto de consumo masivo, que vende la idea de hacerse distinto o entrar en unos patrones de belleza sexistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T (1970) Teoría de la estética. Recuperado en: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vMmppYjdiTFI5YVU/edit>
- Amorós, C (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos, Barcelona.
- Beauvoir, S (1949) *El segundo sexo*. Recuperado en: <http://users.dsic.upv.es/~peris/El%20segundo%20sexo.pdf>
- Cabal, B (2013) *Sexo poder y género*. Fundación Editorial el perro y la rana. Primera reimpresión. Venezuela
- Comesaña, G. (2007) Algunas reflexiones sobre la filosofía feminista, *Revista de Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol.12. nº 28/2007
- Ecker, G (1986) *Estética feminista*, Recuperado en: <file:///C:/Users/win/Desktop/Doctorado/Est%C3%A9tica%20feminista%20-%20Google%20Libros.html>
- Eisler R (2005) *El Cáliz y La Espada* Recuperado en: http://flecha.org.uy/wp-content/uploads/2013/07/Eisler_Riane_-_El_Caliz_Y_La_Espada.pdf
- Hermoso, J (2010) *Mujer y nueva humanidad*, Ediciones Protagoni, C.A. Venezuela
- Kant, I (1876) *Crítica del Juicio*, Recuperado en: http://www.academia.edu/4464055/TERCER_MOMENTO_DE_LOS_JUICIOS_DEL_GUSTO_O_DE_LOS_JUICIOS<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Lyotard J (1991) *La condición postmoderna*. Editorial R.E.I. Segunda edición. Argentina
- Scavone, L (1999) *Genero y salud reproductiva en América Latina*. Libro Universitario Regional. Costa Rica
- Silva, V (2006) *Sin Carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Arcibel Editores. España. Recuperado en: <https://books.google.co.ve/books?id=AIFOXDiVGZUC&printsec=frontcover&dq=sin+carne+representaciones+y+simulacros+del+cuerpo+femenino+tecnolog%C3%ADa+PDF&hl=es&sa=X&ei=-DbCMVOb8Hc60yATo-4DIDA&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>

Artículos:

Boscan, A (2010) Gloria ComesañaSantalices: un nuevo rumbo programático para el movimiento feminista, desde una óptica latinoamericana, Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1315-52162010000400010&script=sci_arttext

Otros documentos en línea:

Usó, Celia (s/f) *La Visibilidad del Arte: Magritte a través de Foucault*. recuperado en : <http://sic.uji.es/bin/publ/edicions/jfi14/hum/6.pdf>

“EL REGRESO” UNA PROPUESTA FÍLMICA DESDE EL PENSAMIENTO WAYÚU

“EL REGRESO” A film proposal from the wayúu thought

María Alejandra Vega Molina

RESUMEN

La estandarización estética del cine desde la concepción específica de los pueblos indígenas reproduce repetitivamente los universales de belleza, excepcionalidad y generalidad sin preguntarse si son válidos o no para todas las culturas universales. La racionalidad eurocentrada del cine hollywoodense se presenta como epísteme única, en el que el indígena es visto como un salvaje, separado de lo moral, de las leyes de Dios y de los hombres. Los creadores eligen las historias desde la herida colonial de las regiones y pueblos clasificados como subdesarrollados económica y mentalmente. El largometraje zuliano, *El Regreso*, escrito y dirigido por Patricia Ortega, visibiliza el pensamiento indígena wayúu, desafiando lo establecido a través de una estética y epísteme propia de la población originaria.

Palabras Clave: estética, colonialidad, indígena, epísteme

ABSTRACT

The aesthetic standardization of cinema from the specific conception of indigenous people repeatedly reproduces universal beauty, uniqueness and generality without wondering if they are valid or not for all the world cultures. The Eurocentric rationality of Hollywood cinema is presented as one episteme, in which the indigenous man is seen as a wild person, separated from morality and the laws of God and men. The creators choose stories from the colonial wound regions and villages classified as economically and mentally underdeveloped. The zuliano film, *El Regreso* [The Return], written and directed by Patricia Ortega, makes visible the Wayúu indigenous way of thinking, challenging the established through the characteristic aesthetic and episteme of the indigenous population.

Key words: aesthetics, colonialism, indigenous, episteme

María Alejandra Vega Molina. Licenciada en Educación, mención: Lengua y Literatura. Magíster en Lingüística, estudiante del Doctorado de Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales. Docente de aula, Profesora en la Universidad Experimental de las Fuerzas Armadas.. Contacto: alejavemol@hotmail.com

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

La estética universal del cine

La visión estética eurocentrista es un proceso cultural de carácter ideológico, hegemónico y expansionista que se manifiesta a través de un comportamiento de superación frente a lo europeo, entre cuyos indicadores está el racismo, el coloniaje y la opresión. Desde esta concepción universalista del arte, las culturas artísticas forman parte de una matriz colonial del poder y de manipulación de las subjetividades, con una visión de un arte y una estética válidos, cuya lógica central está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. (Mignolo, 2012).

Este proceso universal del poder, sustentado en el conocer (epistemología), entender y comprender (hermenéutica) y el sentir (aesthesis), generó a partir del siglo XVIII, la apropiación de la aesthesis por el pensamiento imperial, transformándola en estética, sentimiento de lo bello y lo sublime. Tal como lo expresa Mignolo (2010), lo sublime pasó a segundo plano y lo bello totalizó la estética y quedó limitado al concepto occidental del arte. Además, impuso un canon de principios para definir el quehacer desde una postura y para definir una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico, y es así como la estética colonizó definitivamente la aesthesis. Esta red de creencias sobre las que se racionalizó la acción permitió el control de la economía y de la autoridad.

Es precisamente, desde la ilustración, cuando la superioridad de este pensamiento universalista, uno de los aspectos fundamentales de la colonialidad, esa lógica que impone el control, la dominación y la explotación, toma su mayor fuerza, tras el discurso de salvación, progreso, modernización y el bien común. Este pensamiento se constituyó como único en América Latina excluyendo los conocimientos subalternos porque representan una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica del conocimiento humano. (Mignolo, 2012)

Para Dussel (1994), esta lógica de la colonialidad que se cumple desde la conquista de América hasta nuestros días, está justificada desde el sentido paradójico del mito de la modernidad, de que en este pensamiento hay una cultura superior, más desarrollada, y otra cultura inferior, bárbara, culpable de inmadurez. A partir de esta óptica se justifica la irracional dominación que se ejerce sobre el Otro, quien es el culpable de su propia

victimización y cuyo sufrimiento es el costo necesario para el progreso. Al respecto, Quijano (2000) expresa que América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder mundial, siendo la primera id-entidad de la modernidad, en la que se desarrollaron dos patrones desde la colonialidad del poder; el primero es la concepción de la raza que ha generado un grado de inferioridad único y el segundo es la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos en torno al capital y al mercado mundial.

Esta complicidad entre modernidad/racionalidad fue duramente criticada por Quijano (2000) porque es una excluyente y totalitaria noción de totalidad, que niega, excluye y opaca la diferencia y la posibilidad de otras totalidades. Para este autor, el conocimiento del concepto de colonialidad ha abierto la reconstrucción de las historias invisibilizadas y a la crítica de la Totalidad a través de la descolonialidad cuyo objetivo principal es la liberación de la aesthesis promoviendo así la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. (Mignolo, 2012)

Parte de la prevalencia de este sistema de poder, oculto bajo la sombra del capitalismo, se debe a estrategias de poder solapadas, casi imperceptibles, que trabajan con lógicas oportunistas y se instaura como modelos ideológicos. Un ejemplo de ello, es que estos modelos son transmitidos principalmente por el lenguaje, el discurso pasa a ser el vehículo principal de transmisión, cosa que es utilizada para los fines de mercantilización por un lado y de consumo por otro.

No es fortuito entonces que parte importante de la lógica consumista de la industria y especialmente de la cultural, son los medios de comunicación. En todos los espectros estos medios se han colado para ejercer el poder del dominante. En nuestro país por ejemplo, se observa cómo en estos medios a muestran a los indígenas como adornos, no como parte del país sino como un 'ornamento exótico' del cual se le explota sus valores ancestrales, su idiosincrasia y su producción.

Durante esta disertación, se analizará la estandarización estética del cine desde la concepción específica de los pueblos indígenas, tomando en cuenta que el proceso de la colonialidad de la mirada, cada día reproduce

repetitivamente los universales de belleza, excepcionalidad y generalidad sin preguntarse si son válidos o no para todas las culturales universales. Este recorrido se hará desde las posturas descoloniales del poder, buscando así, las propuestas visuales que han logrado de el refinamiento del gusto y de los desafíos imperiales en sus variados rostros (Mignolo, 2012)

El cine desde la descolonización de la mirada

Los creadores que eligen la opción decolonial tienen una cosa en común: la herida colonial, el hecho de que regiones y pueblos del mundo sean clasificados como subdesarrollados económica y mentalmente. En el caso del arte y la estética, expresa Mignolo (2012), la herida colonial es sentida y sufrida por aquellas personas cuyo hacer es desde los "elementos simbólicos" que afectan los sentidos, las emociones y el intelecto. Desde la visión estética universalista, estos elementos no son considerados artísticos porque el discurso filosófico finalmente, sólo se ocupa de definir el sentido del arte.

La estética decolonial permite el desprendimiento de las posturas estéticas universales en el que se propone nuevas conversaciones para hablar de las experiencias que nos pertenecen, atendiendo así a otras voces silenciadas por los discursos de los expertos. Desde esta estética propia, se hacen visibles las luchas de resistencia al poder de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como los valores imperiales sustentados en la modernidad y su cara oscura, la colonialidad. (Mignolo, 2010).

Desde la decolonialidad del ver, Barriandos (2011) señala que se debe aprender a desaprender las formas en las que miramos; necesitamos reinventar la manera en que nos implicamos con el conocimiento y concebimos las pedagogías de la mirada y la formación estética. Dejando atrás la producción de imaginarios transculturales en los que exalta la diversidad cultural pero a través del consumo de estereotipos visuales. Cabe destacar, que esta estandarización estética aún está presente en las formas cómo han sido mostrados nuestros pueblos indígenas en los medios de comunicación de masas. Esta visión ha dejado a un lado la complejidad de sus mundos simbólicos para enfocarse en los aspectos exóticos de sus costumbres, a los que suelen comparar con el nivel occidental de la vida.

En el caso del cine, se ha mostrado a las culturas indígenas como adornos, exhibiéndolos como parte de otras historias, en el que los personajes se presentan con una estética ajena a su cosmovisión y tradiciones. Por eso, estamos acostumbrados a ver historias como *Danza con lobos* (1990), *El último Mohicano* (1992), *La otra conquista* (1998), *El nuevo mundo* (2005), *Apocalypto* (2006), entre otras, desde una visión universal, que contribuye al romanticismo y el exotismo que acompaña a los indígenas en el cine occidental.

Esta racionalidad eurocentrada del cine se presenta como epísteme única, en el que el indígena es visto como un salvaje, separado de lo moral, de las leyes de Dios y de los hombres. Tal como lo expresa, Barriostos (2011) esta visión moderno/colonial invisibiliza las otras epístemes que niegan ontológicamente la humanidad indígena y promueve su inferiorización racial y epistémica frente a la visión global a las que son presentadas. Así es como el cine comercial, presenta “el salvaje” ignorando las realidades de los pueblos originarios, contribuyendo así a perpetuar una imagen negativa o folclórica que los va estereotipando.

Ahora bien, *Colombes* (2012) expresa que el cine latinoamericano ha dado un viraje a la colonialidad del ver, actualmente, se está trabajando con un cine etnográfico, en el que el cineasta al “pensar” en imágenes está pensando e interpretando al otro, al diferente, en base a códigos que le son ajenos. Pero, para eso, recalca el autor, es necesario que el cineasta sea participante real de la cultura, para que pueda interpretar y defender los auténticos intereses de los pueblos. Esto se convierte entonces, en un ejercicio decolonial porque la propuesta, finalmente debe ser mostrada desde la herida colonial, tanto física como psicológica, aplicada sobre los aparatos que dominan la historia visual, así como un desprendimiento epistémico de los imaginarios sociales respecto a la visión conceptual occidental (Mignolo, 2012).

Representación de los pueblos indígenas en el cine latinoamericano

En estos momentos, el cine indígena ha dejado de ser una moda, la visión del cine desde sus propias comunidades confronta la manera cómo algunas películas de Hollywood los han retratado, la cantidad de festivales no sólo en Latinoamérica, sino en Europa, han permitido el surgimiento

de cineastas achuare, aymaras, mayas, quechuas, guaraníes, sirionós, lo que ha generado la formación de profesionales de la comunicación, provenientes de las comunidades, creando así, un espacio de comunicación indígena. Puede mencionarse algunas de las historias presentadas en festivales como *La travesía del Chumpi* (2009), *Sirionó* (2010), "*Kajianteya, la que tiene fortaleza*" (2012), *Desterro guaraní* (2012), "*Relb'al q'ij (Donde nace el sol)*" (2013), entre otras, la mayor parte de los audiovisuales indígenas son documentales en el que se muestra el punto de vista indígena que la historia oficial ha tratado de ocultar, dejando a un lado el discurso de como los pueblos fueron desterrados de sus tierras y como aún siguen luchando por el respeto a sus derechos y denunciando el maltrato hacia la madre tierra.

En el caso del cine venezolano, se puede decir que a finales de los sesenta, y principalmente en las décadas de los setenta y ochenta se hace notoria la producción fílmica de documentales por encargo de instituciones culturales y/o universidades nacionales que pretendía rescatar los aspectos más significativos de las culturas. Es a finales de los ochenta y los noventa, cuando los cineastas venezolanos, comienzan a tratar las temáticas desde el formato de largometraje con argumentos de ficción, logrando cambios sustanciales, frente al estereotipo del "buen salvaje" que el cine industrial había infundido. (Camero, 2010)

Desde diferentes modalidades ha sido presentada la temática indígena en nuestro país. Camero (2010) hace una división según la propuesta del director, en el caso de la muestra de las comunidades en el paisaje, se puede mencionar a *Río Negro* (Atahualpa Lichy), *Roraima* (Carlos Oteiza); si la tendencia es de indígenas que aparecen como personajes secundarios están *Desnudos con Naranja* (Luis Alberto Lamata), *Aire Libre* (Armando Roche), y si la propuesta era destacar el proceso de invasión, despojo, desalojo y confrontación cultural que han experimentado las comunidades indígenas en el territorio venezolano, ubicamos a *Cubagua* (Michael New, 1987), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1991) y *En territorio extranjero* (Jacobo Penzo, 1993).

Es a partir de 1998, en el que la producción fílmica realizada por los cineastas de origen indígena tuvo su mayor profusión, lo que ha hecho posible conocer desde su propia perspectiva y cosmogonía las problemáticas y

luchas de sus comunidades. Es en Octubre de 2008, cuando se realizó en Maracaibo, la primera Muestra de Cine Indígena de Venezuela con el apoyo de cineastas wayúu. Posteriormente, con el apoyo de la Universidad Indígena, la Villa del Cine, y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, se han dado talleres audiovisuales en las comunidades, dando como resultado documentales como el Ojo indígena de Joanna Cadenas y “El regreso” de Patricia Ortega, documental de ficción que contó con la asesoría de integrantes del pueblo wayúu.

El nuevo cine venezolano es vivencial con un enfoque bidireccional, en el que todos los actores están en interrelación constante aportando desde sus conocimientos. Éste es el cine que da cuenta de la cosmovisión de nuestros pueblos originarios, profundiza en sus rasgos culturales específicos para incitar así, no a su aplanamiento, sino a su recuperación y reconocimiento en un contexto plural, fundado en el respeto mutuo, de modo que su alteridad deje de ser la “razón” del colonialismo, es decir de la explotación (Mignolo, 2012).

En esta ocasión, se hará un análisis del largometraje zuliano, El Regreso, escrito y dirigido por Patricia Ortega, considerando que la propuesta estética es una estrategia para visibilizar el pensamiento indígena wayúu, con la finalidad de emprender la búsqueda de una estética propia, en la que se muestre otra epísteme, las posturas vistas desde una población originaria. (Mignolo, 2010).

El regreso, la historia de una masacre

El Regreso, es una historia que relata la masacre de la Bahía Portete de la guajira colombiana, ocurrida el 16 de abril de 2004, en la que un comando de paramilitares irrumpió en un campamento wayúu provocando el desplazamiento de más de 600 personas. En palabras de la directora Ortega, su misión con este film era darle visibilidad a una masacre poco conocida y meterse en la piel de los desplazados, tomando en cuenta que muchos viven en la ciudad de Maracaibo. Además, expresa que optó por hacer una película de ficción para proteger la identidad de los afectados que aún se encuentran en la lucha por recuperar su territorio. (Piamo, 2013).

Este largometraje presentó varios inconvenientes para los realizadores porque recibieron constantes amenazas por los paramilitares de la zona, situación que el mismo gobierno advirtió era peligrosa alegando que no se hacían responsables de lo que pudiera suceder en ese territorio. Por otro lado, las comunidades wayúu colocaron barricadas impidiendo el acceso al equipo técnico, esto ocasionó que se hiciera un montaje del pueblo y el cementerio en las costas de Quisiro, ubicado al Norte de la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, en el Edo. Zulia. El resto de la historia se desarrolló en el centro de Maracaibo: mercado Las Pulgas, Callejón de Los Pobres y sus adyacencias, donde tuvieron que lidiar con la multitud de personas que transitaban y los ruidos propios de la ciudad. También se filmó en el terminal Wayuu Shawantamana.

Inicialmente, la película está ambientada en la guajira colombiana, en el que se abordan diferentes elementos culturales del pueblo wayúu y la resistencia de una comunidad ante las constantes amenazas por parte de grupos violentos. Desde que inicia, la historia la ficción es un elemento que muestra con una estética propia, la realidad de la tragedia, pero no sólo la denuncia, sino que mezcla elementos propios del pueblo wayúu, con una poética que conmueve muchas profundamente al espectador. Posteriormente, la historia se desarrolla desde la guajira venezolana, desde la lucha por salvar su vida de Shüliwala, una niña de 12 años, sobreviviente de la tragedia, que representa como los desplazados tuvieron que enfrentar el hecho de estar en un mundo nuevo y desconocido, con todos los conflictos que vienen con el idioma, los prejuicios y la xenofobia, en el que también se muestra abiertamente el tráfico de drogas, la delincuencia y el abuso hacia la infancia. (Paimo, 2013).

Desde la narrativa, esta película está contada desde la perspectiva de Shüliwala, una niña wayúu de 12 años, recurso que utilizó la guionista para acercar más al espectador a la humanidad y la ingenuidad. Desde la mirada de un niño, expresa Ortega, se desprenden los prejuicios, está abierto al mundo, pero al mismo tiempo se enfrenta a lo desconocido, a lo que se muestra indefenso, pero tiene que luchar. Es a través de la mirada de esa niña que la directora sintió que podía cautivar al público y conectarlo con el mensaje de la película. (Paimo, 2013).

Otro aspecto presente en la narrativa de la película, tiene que ver con la importancia de la visión femenina en el discurso, aspecto cultural fundamental porque la sociedad wayúu gira alrededor de la mujer, desde los valores artísticos hasta los sociales giran en torno a la madre, por lo que está sociedad indígena es matricéntrica y matrilineal. Además, aborda a la mujer desde un punto de vista diferente y rompe los códigos estéticos, no muestra parámetros de bellezas encasillados, sino mujeres comunes y corrientes, que se ven en la calle a diario. Además, durante la película se ilustra la violencia y la tortura sexual puesta en escena por los paramilitares contra las mujeres wayúu, tanto por su condición de género, como por su carácter de voceras comunitarias.

Restrepo (2004) expresa en un Boletín de Actualidad Étnica en Colombia, que el aumento cuantitativo de violencia reportada contra mujeres indígenas podía relacionarse con el papel que asumen en la defensa de sus comunidades, no sólo como “mediadoras ante los actores armados para la reivindicación de su autonomía territorial y de gobierno, sino también como retadoras a las políticas de dominio de éstos”.

En el momento del enfrentamiento central, entre paramilitares y wayúu, se ve reflejados como los conflictos internos de la comunidad fueron aprovechados por los paramilitares, así como lo expresa su líder, contaban con el apoyo del gobierno y los militares:

Juan El Paramilitar: Que es lo que quisieron hacer, echarnos al agua o que, aah, lo que vos no sabes es que el gobernador es mi compadre, y los militares son nuestros parceros.

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Según, el informe “Las mujeres wayúu en la mira” (2010), la masacre quedó registrada como una pelea entre clanes que se disputaban a sangre y fuego uno de los puertos de entrada más importantes del contrabando en esa desértica región.

Los personajes elegidos por Patricia Ortega son los portavoces de su pueblo, dan voz a los que no la tienen, a los que nadie conoce, ni escucha, de alguna manera, su cine es político en la medida que denuncia el etnocidio y la explotación, es una visión desde adentro que resulta en es-

cenar conmovedoras y movilizadoras. Al respecto, Gloria Jusayú, asesora indígena wayúu y protagonista del largometraje expresa que inicialmente, la directora iba con una idea, pero en el proceso de convivencia y reconocimiento de la cultura wayúu, la mirada del equipo en general fue sensibilizándose, ante la orientación y los aportes de los wayúu que estaban asesorando.

Otro aspecto resaltante, es lo artesanal, una estrategia utilizada a lo largo de la historia que visibiliza el pensamiento indígena wayúu, tal como lo expresa Mignolo, (2010) es una visión contada desde una epísteme nuestra, con la finalidad de reconstruir las voces silenciadas y dar a conocer los conocimientos ancestrales de nuestros pueblos originarios.

Desde los elementos artesanales en la escenografía, podemos mencionar, en primer lugar, el vestuario, constantemente, se muestran a los personajes, con mochilas, mantas o túnicas, sandalias wayúu (wayreñas), chinchorros, collares, sombreros, entre otros. En el montaje, se observan las comunidades con sus viviendas típicas, a lo que ellos denominan rancherías, conformadas por enramadas, corrales y casas de barro en donde viven varias familias pertenecientes al mismo clan matrilineal.

Uno de los elementos culturales más importantes resaltados en la escenografía es la utilización de la muñeca wayunkera, que tiene un significado fundamental para el pueblo ya que es la forma en la que se transmiten a las niñas las historias y anécdotas de las mujeres mayores, y a estas últimas, incluso para explicar la iniciación de la Educación sexual wayúu.

Durante la película, Shüliwala recibe la enseñanza del significado de la muñeca por parte de una abuela de la comunidad:

Abuela: Shüliwala. ¿Sabes por qué las muñecas no tienen rostro?

Shüliwala: No

Abuela: Hace mucho tiempo, las abuelas de nuestras abuelas, eran niñas y hacían sus muñecas, con el rostro de sus abuelas, y también hacían muñecas con sus rostros. Y decían: esta soy yo. Y comenzaron a pelearse entre ellas

Shüliwala: Yonna, ¿y tú tienes muñecas?

Yonna: Cuando yo era niña, tenía una, pero ahora no.

Shüliwala: ¿Por qué?

Abuela: Porque cuando creces y eres mujer, no debes andar jugando. Cuando las niñas crecen, deben hacer lo que su abuela y su madre les han enseñado. Debe ser responsable.

Shüliwala: ¿Por qué?

Abuela: Porque las mujeres adultas no puedes jugar con muñecas.

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Durante la conversación, se observa como la wayunkera se elabora a partir del barro crudo, esa muñeca tiene forma de mujer sentada con grandes caderas, senos pronunciados y firmes, piernas tatuadas sin pies y brazos sin manos. Tal como cuenta la abuela, la historia cuenta que en décadas atrás, las wayunkeras tenían rostro de mujer, pero que debido a los constantes conflictos que generaba esto entre las amistades, se comenzó a adoptar las cabezas de algunos animales (pájaros, tortugas, y lagartos, entre otros) para darle personalidad propia a cada wayunkera.

Otro aspecto cultural, es el entierro wayúu, presentado rápidamente con aportes culturales fundamentales, como la diferenciación del rol del hombre y la mujer. En el caso de los hombres cuelgan los chinchorros y las mochilas de viaje, eventualmente juegan dominó y beben, en el caso de las mujeres repartirán el tiempo entre el entable y enamada donde está el muerto, y deben taparse la cara y plañir ruidosamente. En relación a lo cultural, Gloria Jusayú expresa que fue sumamente cuidadosa al revisar cada detalle de producción para así mostrar una historia cercana a su pueblo que no ofendiera ni tergiversara sus creencias y tradiciones y así cuidarse de las constantes amenazas que recibieron por trabajar en la película.

En la actualidad, no toda la producción indígena se hace en las lenguas propias, una gran cantidad de películas son grabadas en castellano, portugués y otras lenguas oficiales, esto confirma el estigma que el idioma dominante, es el idioma de la expresión audiovisual. (Castells, 2003). Por esta razón, para ser fiel a la historia, la película se rodó con diálogos en wayuunaiki (subtitulado al castellano) y en castellano. (Paimo, 2013). Este recurso permitió mostrar, en primer lugar, los elementos de la cultura, conectar al espectador con la palabra originaria y con la sonoridad de las canciones en su idioma, y por otro lado, tal como lo expresa Patricia Ortega, también muestra un mundo que señala, que ve al otro como el dife-

rente, porque no habla el mismo idioma, porque no piensa igual, porque tiene otra cultura y es una realidad que no sólo viven los indígenas. Se puede decir que la presencia del wayuunaiki constituye una estrategia de resistencia cultural, derriba así las estandarizaciones lingüísticas, contribuyendo así, al fortalecimiento y difusión del idioma y abriendo el espectro comunicacional indígena.

La simbología está presente durante todo el largometraje, es constante la presencia de elementos que conectan la historia real con la ficción. Estos elementos ficticios sublimizan lo real, mostrando inicialmente, imágenes para anunciar la llegada de la tragedia, como por ejemplo la tapara con la sangre del chivo y posteriormente, la sangre de la llegada de la menstruación. Por otro lado el hilo conductor, es el elemento de la invisibilidad, expresado en el momento de la masacre por la madre de Shüliwala:

Madre de Shüliwala: Pase lo que pase, no salgas hasta que los hombres malos se vayan, ¡Quédate aquí, tienes que quedarte aquí! Vamos a hacernos invisibles y tú también tienes que ser invisible. Tienes que correr muy duro y desaparecer

Fuente: extracto de un diálogo de la película

Este símbolo la conecta a un mundo de ficción en el que en la realidad se ve forzada a huir sola a otro país para salvar su vida, separada de su familia, en un ambiente que no le pertenece, alrededor de gente que habla castellano. Pero, la esperanza, expresada en la invisibilidad descrita por la madre le da fuerzas hasta el final de no parar la búsqueda de su familia.

La segunda parte de la película, en la guajira venezolana, muestra la realidad de los desplazados, desde el tráfico de drogas, la delincuencia y el abuso hacia la infancia. Durante el recorrido de Shüliwala por encontrar a su madre, la película va revelando con muchos elementos visuales como anuncios publicitarios o graffittis, los sueños rotos de los niños abandonados en situaciones muy difíciles. Por otro lado, se rescatan momentos en que los niños y niñas salen de sus tragedias para hacer que lo lúdico construya otra realidad. En "El Regreso" no sólo muestra la denuncia de una tragedia invisibilizada por los mecanismos de poder sino también nos abre la posibilidad del diálogo intercultural que se evidencia en el encuentro de dos niñas que van madurando juntas y se convierten en mujeres para sobrevivir en la miseria.

Lo ficticio sublima lo real

La creación desde la estética decolonial contribuye a la creciente tarea de construir lo propio, en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo. Quijano (2000) propone un diálogo visual interepistémico entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad. Tanto Mignolo como Quijano coinciden en la necesaria descolonización epistemológica, para dar paso a una nueva comunicación intercultural, un nuevo intercambio de experiencias y de significados.

A pesar de la estandarización del cine hollywoodense, en el que el escepticismo y el romanticismo siguen estableciendo estereotipos visuales de los pueblos indígenas, en los últimos años el pensamiento fronterizo, tal como lo expresa Mignolo (2010), florece cada día más en Latinoamérica, bajo el nombre de interculturalidad. Cada día son más los espacios rituales de creencias, de convivencia en el que se está haciendo el cine desde sus contextos, para liberar el discurso y así apropiarnos de nuestras contextualidades (Fornet-Betancourt, 1994). Actualmente, son más los jóvenes directores y productores de cine que están desarrollando sus propuestas desde sus pueblos originarios en una fuerte movida de resistencia cultural ante la visión exclusionista que el cine sigue haciendo con sus historias.

Cabe destacar que la producción audiovisual se mantiene con documentales en los que se denuncian aspectos sociales relevantes de las comunidades, supervisados por profesionales pertenecientes a las culturas en estudio. Sin embargo, aunque el cine documental ha sido fundamental en la visibilización de nuestros pueblos originarios y ha cumplido una función en las movilizaciones por la defensa de los derechos, es de resaltar que mientras se retratan a los grupos indígenas como activistas nunca se podrá comenzar a verlos desde la normalidad.

Por esta razón, la ficción es un elemento clave para la transformación decolonial de la estética del cine desde la temática indígena. Este género cinematográfico admite una narrativa contada desde los personajes, lo que permite salir del encasillamiento que representa un reportaje antro-

pológico como panfleto de denuncia. (Castells, 2010). Deja de tratar los elementos culturales de nuestros pueblos como excepcionales que sirven sólo para folclorismo. Por ejemplo, en el caso de la lengua indígena, se muestra como una normalidad usándolas sin prejuicios como un componente más de la película. En el caso de la película "El regreso" se hace una propuesta estética única que rompe con los esquemas del cine comercial, dado que, por un lado es un documental porque se refiere a una situación real, y por otro incluye una serie de subjetividades que sublimizan la realidad con la ficción. La estética mostrada en la película no deshumaniza a los personajes, no los representa ni como víctimas ni como guerreros, sino los refleja como personajes cotidianos con una simbología cultural particular. En ese aspecto es en el que se da a conocer la filosofía de vida wayúu, centrada en el respeto y en la armonía con la naturaleza. Además, muestra un ideal comunitario que está por encima de lo individual que prevalece en las posturas de la ética occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Barriendos, J (2010). Diálogos sobre la colonialidad del ver. La Tronkal: Grupo de trabajo geopolítica y políticas simbólicas. Recuperado en: <http://latronkal.blogspot.com/>
- Camero, A. (2010). Representación del indígena en el cine venezolano. Mérida: FERMENTUM
- Castells, A. (2003). "Cine indígena y resistencia cultural". Revista latinoamericana de comunicación CHASQUI. Quito: Centro de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.
- Colombres (2012). La decolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual. Mérida: Producciones editorial C.A.
- Dussel, E. (1994). El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad". La Paz, Bolivia: Plural editores.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica. Discurso de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Mignolo, W y Gómez, P (2012). Estéticas Decoloniales. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas

PERSPECTIVA DECOLONIAL: MÍMESIS Y TRANSGRESIÓN

DECOLONIAL PERSPECTIVA: MIMESIS AND TRANSGRESSION

Kharla Franco

RESUMEN

Se parte de la noción de decolonización, entendida esta como la forma de liberar la vida, poniendo las instituciones al servicio de ella, y en contra de los designios de la modernidad, basada está en la subordinación del otro, la exclusión, la violencia, la vulnerabilidad ante nuevas formas de tratos a ser humano (racismo). En tal marco se realiza un análisis de la obra de Pedro Lasch titulada *Mímesis y Transgresión*. Tal obra emplea una figura Precolombina denominada Tabasco, un lienzo de Ribera llamado *la Mujer Barbuda* y con el empleo de otros elementos hace una deconstrucción y logra ver los colonizados, los colonizadores.

Palabras clave: Decolonial, Eurocentrismo, Mímesis, Transgresión

ABSTRACT

The paper is based on the notion of decolonization, as the way to free life, and as a means to put institutions at the service of society and against the designs of modernity which imply subordination, exclusion, violence and vulnerability to new forms of treating humans (racism). In this context, an analysis of the work of Pedro Lasch called *Mimesis and Transgression* is carried out. His work uses a pre-Columbian figure called Tabasco, a canvas of Ribera called *la Mujer Barbuda* [the Bearded Lady] and other elements to make a deconstruction and show the colonized, the colonizers.

Key words: Decolonial , Eurocentrism , Mimesis , Transgression.

Kharla Vanessa Franco Henriquez: Licenciada en Educación mención Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo, Magíster en Enseñanza de las Ciencias Sociales, cursando estudios en el Doctorado de Ciencias Sociales mención Estudios Culturales. Correo electrónico: kharla_franco@hotmail.com.

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

El mundo ha estado en constantes cambios vinculados a procesos de desarrollo que están concebidos y supeditados al pensamiento europeo, los mismos enmarcados en un nivel de superioridad que desvinculan a América de sus propias raíces, esto permite desarrollar e imponer sus propios conocimientos, creando entonces relaciones centro – periferia sumando la jerarquización étnico – racial. Trayendo como consecuencia una postura donde el único conocimiento verdadero era el emanado por Europa, por lo tanto América reproduce durante siglos una visión eurocéntrica.

Castro – Gómez (2007), especifica “no se ha encontrado aún la forma de incorporar el conocimiento subalterno a los procesos de producción de conocimiento...” por lo tanto hasta que no ocurra una ruptura paradigmática permisible a la abertura de una brecha para nuevas fuentes de conocimiento América seguirá siendo marcada por la imposición de valores y creencias foráneas enmarcando de esta manera sociedades fraccionadas y enajenadas. Evidentemente lo planteado ocurre bajo una visión del yugo europeo que entró en una aparente decadencia a través de gestas emancipadoras o independentistas propias del siglo XVIII.

Debe señalarse que antes del proceso de la colonia los pueblos hispanoamericanos tenían su propia riqueza cultural, concebían entre ellos un legado, un pasado histórico. Landi (2012) señala que “esta historia nos unía pero con la llegada del poderío europeo habíamos perdido el contacto los unos con los otros y la fortaleza que otrora representábamos como continente indoamericano” es decir, se resalta el dominio pero a través del engaño, el mutilamiento de nuestras sociedades.

Es de señalar que Mignolo (2005) expresa como Europa se presenta con una perspectiva universal y los estados que obviamente están situados en los espacios contiguos son visualizados como objetos y no como sujetos, permitiendo que hasta históricamente estos pueblos sean desplazados y no se les permita tener memorias ni registros que los identifiquen como propios.

Mignolo (2005) destaca a “la historia como un privilegio de la modernidad europea y para tener una historia propia hay que dejarse colonizar, es decir, hay que dejarse dominar, voluntariamente o no, por una perspectiva de la historia, la vida, el conocimiento, la economía, la subjetividad,

la familia o la religión” impuesta en este caso por la “Europa moderna” demarcando de esta forma a través de la “imposición” los lineamientos que deben seguir los demás, imponiendo primero, subordinando y alienando con principios que nos apartan de nuestras propias raíces. Desde esta óptica se atribuye que América fue expuesta como sociedad inferior guardando dependencia a las formas europeas por los procesos de colonización.

En este orden de ideas Mignolo (2005), indica lo resquebrajada de esta idea a finales de la guerra hispano estadounidense en donde se especifica una gran división a lo que se llamó América Sajona (Norte) y América Latina (Sur) lo que enmarcaría otra brecha pero ahora al norte de América Latina.

Evidentemente América Latina va a buscar su propio proceso emancipador superando los obstáculos impuestos a pesar de que según Landi (2012) no se logra en su totalidad y esto obedece al nuevo poderío que venía asomando el nacimiento de un nuevo imperio.

Para Landi (2012) “los Estados Unidos al ver que Europa se retraía del continente y sentirse con derecho sobre el territorio iniciaron búsquedas de formas de injerencia sobre América Latina a fin de obtener beneficios a costa de esta” es decir, se venía saliendo de un proceso colonizador que duró siglos y el estado del norte ofrecía la misma praxis para subyugar hacia nuevas elaboraciones ideológicas.

Destacando el nacimiento del proyecto de la modernidad que Lander (2000) describe como el desarrollo de una “ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte” que entonces se encontraban dominados por su propia lógica, generando de esta manera una autoconciencia europea de la modernidad. Acarreando con esto la organización, el pensar, el tiempo colocando su especificidad a partir de lo que sería su propia experiencia. Se organiza a la sociedad y se transforma a través de mecanismos colonizadores del saber cómo menciona Lander (2000) “en la forma normal del ser humano y de la sociedad las otras formas de organización social son transformadas... son arcaicas”, se desplaza totalmente su sistema de vida por lo que ellos consideran moderno.

En este momento se hace necesario definir la modernidad, Lander (2000) menciona referente a ese concepto lo siguiente: hay dos conceptos; el primero “es eurocéntrico, provinciano, regional. La Modernidad es una emancipación, una salida de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano. Este proceso se cumpliría en Europa, esencialmente en el siglo XVIII... y es unánimemente aceptado por toda la tradición europea actual”.

Evidentemente hay procesos claros para desarrollar e introducir este concepto que serían las revoluciones que afectan y permiten avances en Europa, según Lander (2000) es eurocéntrico porque “indica como punto de partida de la Modernidad fenómenos intra-europeos”, es decir, todo nace de Europa, es ella el punto de partida de las sociedades modernas. El segundo inicia con la revolución industrial y la Ilustración (siglo XVIII), esto permite profundizar los ideales europeos.

Esto implica que se debe observar a la modernidad como un fenómeno organizado por articulaciones asimétricas de poder. Con referencia a esto Quijano (2000) puntualiza que la “comprensión de la modernidad es un fenómeno planetario que se encuentra constituido por relaciones asimétricas de poder y no como un fenómeno simétrico producido al interior de Europa y extendido luego por el mundo”, por lo tanto, él señala que las relaciones asimétricas de poder entre Europa y los demás “representan una dimensión constitutiva de la modernidad que implicaría la subalternización de las prácticas y las subjetividades propias de los pueblos dominados”, cuestión que fue o ha sido visible en los procesos de implantación o cambios de esquemas para las periferias.

Lander (2000) establece, indiscutiblemente, la poca posibilidad de visualizar la modernidad sin la colonialidad; la primera mantiene su lógica universal antes mencionada y la segunda se concibió opacada por esta lógica ya que fue imaginada como los idólatras, los bárbaros que necesitaban la ayuda de alguien para salir de esa visualización retrasada del mundo. Así mismo señala que esto no sería una descripción del colonialismo sino la construcción de lo moderno en el ejercicio de la colonialidad del poder.

Ante esta perspectiva surge un nuevo término propagado durante los primeros años de la Guerra Fría, que permitirá la realización de críticas al sentir eurocéntrico. Sabiendo que las identidades son construidas, entonces, porqué no construir nuestra propia identidad sin sujetarse a lo de otro. Es de destacar que esto permite que la máscara de la modernidad sea develada y que la lógica de la colonialidad se revele en ella; esto permite que la forma de la estética o el arte contribuyan a la ruptura colonial.

Mignolo(2005) en su libro Estéticas coloniales hace énfasis en el término *aesthesis* y “la colonización de esta por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza”. Por lo tanto se debe descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*, entendida esta como una experiencia sensorial, pero esto no indica, como dirá el referido autor, que se cree un monopolio del vocabulario relacionados con las emociones, lo bello o lo contrario a esto, o siquiera lo no estético.

El sentido de descolonizar es liberar la vida, liberar al ser humano y poner las instituciones al servicio de ella, algo en contra de los designios de la modernidad, basada esta en la subordinación del otro, la exclusión, la violencia, la vulnerabilidad ante nuevas formas de tratos a ser humano (racismo), este sentido según Mignolo (2005) permite abrir una brecha en donde no serán modernidades alternativas sino, alternativas a la modernidad, convirtiéndolas en una opción para permitir hablar de estéticas decoloniales y estas conllevarían a la construcción de estructuras propias. Recordando lo que menciona Mignolo (2005), debe existir una construcción de lo propio “construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo, es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales”.

Pedro Lasch

En este estudio se toma como punto de partida al artista Pedro Lasch, destacado artista visual que realiza trabajos participativos, maneja en sus trabajos la práctica social, haciendo críticas a la institucionalidad, y al eurocentrismo, buscando exaltar a América Latina como continente poseedor de riquezas culturales propias.

En la obra de Pedro Lasch se evidencia un arte participativo, ya que involucra activamente la pedagogía. Este tipo de arte se ha cruzado directamente con el movimiento de los inmigrantes internacionales (sobre todo con los mexicanos), y las filosofías de la pedagogía crítica, la democracia radical, y la colonialidad del poder.

EL ESPEJO DE OBSIDIANA AD 1300–1521

Esta obra de Lasch se titula el Espejo Negro, el centro de la misma se titula Abstracción Líquida, en donde se observa un espejo de obsidiana que sería la pieza central, representando una riqueza en contenido histórico; este era utilizado por los Mayas para tener contacto directo con sus antepasados o con los muertos. Obsidiana, es el material del cual está hecho este espejo (lava félsica), cuando la lava es expulsada y se solidifica sin progresiones cristalinas, se convierte en este vidrio natural. Además que es un recordatorio de la llegada de los españoles a América ya que utilizaron este material para fundir las esculturas precolombinas (para ellos las mismas no tenían ningún valor comercial, un valor estético y mucho menos uno histórico) logrando directamente sacar minerales de alta importancia para la comercialización como el oro y la plata para conseguir abstracciones financieras y lucrarse de ellas.

Derretir estas figuras trajo como consecuencia principal una destrucción cultural e histórica de las piezas, prohibiendo su adoración a los pueblos americanos, satanizándolas e incluyéndolas entonces como una ofensa para la religión católica que deben asumir estos pueblos como propia.

A continuación se presenta el espejo de Obsidiana la parte central de la obra:





Alrededor de esta pieza central hay 16 obras que son contentivas de lo siguiente: una figura precolombina que se encuentra encima de un pedestal, dando la espalda al visitante donde el autor dice que se encuentra rechazando todo tipo de comunicación, enfrente de ella se encuentra un espejo negro cuadrado, donde se refleja dicha figura.

Para apreciar el frente de la figura precolombina el espectador debe posarse a un lado de ella, allí entra en juego el arte precolombino, el espejo negro, un cuadro o pintura que fueron realizadas entre 1516 a 1700. Se debe especificar que durante esta época es cuando se desarrolla un proyecto intelectual, político y militar con una mirada de Europa para el resto del mundo, por ejemplo; la contrarreforma europea, el genocidio que ocurre en América, la expansión global de Europa sobre los demás continentes, la evangelización o cristianización sobre todo en América, la pérdida de lo propio y la adopción de una nueva cultura para este continente.

Para hacer el análisis decolonizador se seleccionó una de estas 16 obras, que lleva por título Mímesis y Transgresión, se presenta a continuación:



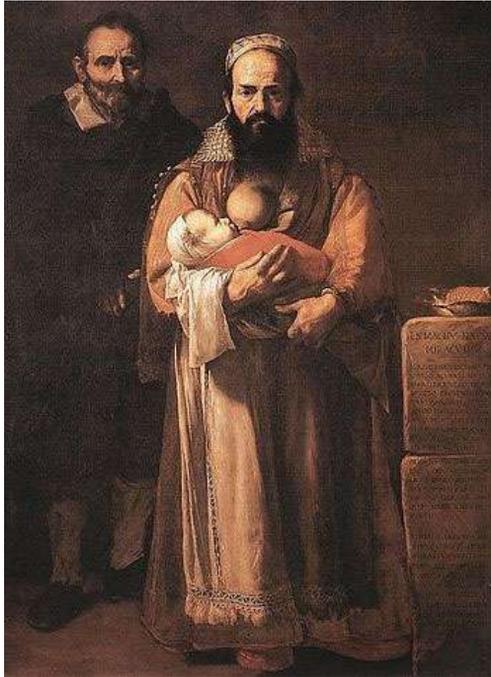
La figura Precolombina en este caso es Tabasco, figura femenina erecta del periodo temprano VI, ca. AD 1000. Esta figura antropomorfa representa no solamente la femineidad sino también la sexualidad ya que se evidencia que ella está ofreciendo las mamas con sus manos, en este caso como sinónimo de fertilidad.



Se observa que enfrente de la figura antropomorfa se encuentra no solamente el espejo negro (mencionado anteriormente) sino detrás del mismo hay una representación artística de José de Ribera, titulada la Mujer Barbuda; dicha mujer en una paradoja, por un lado representa la femineidad por estar al lado de su esposo, lleva un traje que denota los atributos de una mujer, la fecundidad, por el simple hecho de llevar su niño en brazos, estar amamantándolo; y por otro lado representa la masculinidad, siendo ella poseedora de características propias de un hombre, en este caso la barba.

De aquí el nombre de la obra mimesis ya que se está estableciendo la imitación o parecidos entre la figura que representa la forma humana (la Precolombina) y la mujer barbuda, ambas exaltando cualidades propias de la mujer.

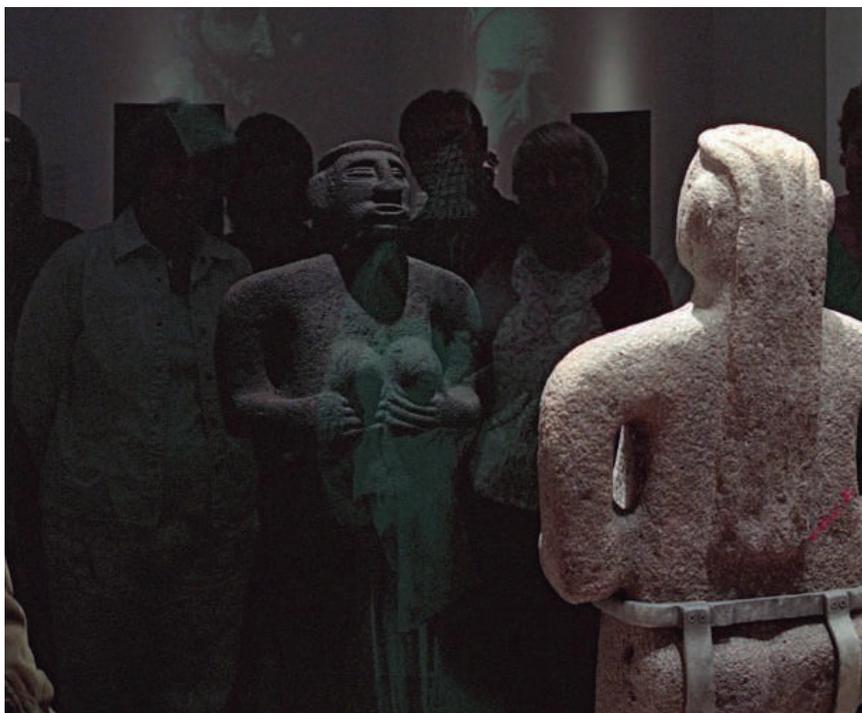
Transgresión, se puede visualizar de acuerdo a la conceptualización que se le proporcione. La primera sería como un quebrantamiento de la ley; en la religión sería como un pecado o quebrantamiento del precepto moral y del lado artístico como una provocación, algo que destaca fuera de lo habitual. La mujer barbuda está representando transgresiones de los lazos familiares, de la división de género, por el hecho de poseer características similares a las de un hombre.



La mujer barbuda presentada en esta obra de arte sufre de Hirsutismo. Este es un trastorno en el que se evidencia un crecimiento excesivo de vello en la mujer, siguiendo un patrón masculino de distribución que se genera mayormente en la edad fértil de la mujer. Por eso también se puede hablar de transgresión: ¿cómo una mujer sufriendo este trastorno puede amamantar?. Si se visualiza la obra de manera detallada el seno de ella no se encuentra simétrico, sino que está literalmente en el centro del pecho, algo inusual que crea una tendencia de la transgresión que se viene describiendo en párrafos anteriores.

En este orden de ideas es de destacar en esta obra la representación de la vida del europeo, visible a través de la indumentaria que lleva este grupo familiar, constituido por la madre (la mujer barbuda), el esposo (sus ojos reflejan aceptación dentro de una sociedad llena de normas e imposiciones) y un hijo inocente de su entorno.

Si se observa la figura que se presenta a continuación, se evidencia la representación decolonial, cuando el espectador se coloca al lado de la figura precolombina y se refleja en el espejo negro que representa obsidiana. Al observar bien el espejo, se crean tres representaciones: la primera la figura antropomorfa, la segunda el cuadro de la mujer barbuda y la tercera el espectador, representando el pasado y el presente o lo precolonial, lo postcolonial y lo decolonial, ya que permite generar una relación que antes había quedado invisibilizada para las etnias y se muestra entonces que no se puede borrar la historia, estamos directamente vinculados con ella.



De esta manera se puede señalar que este espejo negro permite separar y unir a los que invisibilizaron durante siglos, este actúa como un enlace o portal donde se ven los colonizados, los colonizadores y el producto de eso que permite ser una lumbrera a las civilizaciones contemporáneas y generar esquemas propios de pensamientos.

BIBLIOGRAFIA

- Lasch, Pedro (2008). El Espejo Negro. Mímesis y Transgresión.
- Castro – Gómez, Santiago y otros (2007). El Giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo Global. Editorial Pontificia Universidad Javerina Siglo del Hombre Editores. Bogotá, Colombia.
- Castro-Gómez, Santiago (2007). Crítica de la razón Latinoamericana. Editorial Pontificia Universidad Javerina Siglo del Hombre Editores. Bogotá, Colombia.
- Lander, Edgardo (2000). La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. CLACSO. Buenos Aires.
- Lasch, Pedro (2008). El Espejo Negro. Mímesis y Transgresión. Museo de Arte de Nasher. EEUU
- Mignolo, Walter (2005). “La idea de América Latina. La Herida Colonial y la opción Decolonial”. Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento. Barcelona, España.
- Quijano, Aníbal (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, recuperado en <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/108-odernidad--colonialidad--descolonialidad-aclaraciones-y-replicas-desde-un-proyecto-stemico-en-el-horizonte-del-bicentenarioos> de Mérida. Caracas: Litocentro.iv. Press. Madrid

APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO Y ESTÉTICA DE JOSÉ MARTÍ DESDE LA PERSPECTIVA DECOLONIAL

An approach to the thought and aesthetics of José Martí from the decolonial perspective

José Antonio Sánchez Meléndez

RESUMEN

Se analiza la obra de José Martí, desde la corriente decolonial; destacando sus facetas como: poeta, periodista, político, crítico de arte, americanista, pudiendo situarlo dentro de la tradición epistémica latinoamericana. En este sentido, uno de sus ensayos críticos Nuestra América puede contemplarse como una muestra de la conjunción de estos elementos. Además, se brinda un perfil de Martí, a partir de las semblanzas de sus contemporáneos y de sus exegetas. Referente a la visión estética, no se desdeñan sus otras facetas, al contrario, son complementadas. Se toma como referencia el drama Patria y Libertad (Drama Indio) desde una perspectiva decolonial.

Palabras clave: Pensamiento Decolonial, Pensamiento Martiano, Nuestra América

ABSTRACT

José Martí's work is analyzed from the current decolonial; highlighting its facets as poet, journalist, politician, art critic, Americanism, and can place it within the Latin American epistemic tradition. In this sense, one of his critical essays *Nuestra America* can be seen as an example of the combination of these elements. In addition, a profile of Martí is provided, from the portraits of his contemporaries and his exegetes. In relation to the aesthetic vision, his other facets are not despised; on the contrary, they are complemented. The drama *Patria y Libertad (Drama Indio)* is taken as a reference from a decolonial perspective.

Key words: Decolonial Thinking, Martian Thinking, *Nuestra América*.

José Antonio Sánchez Meléndez. Licenciado en Educación, mención: Ciencias Sociales (Universidad de Carabobo). Magister en Sociología del Desarrollo en América Latina (Universidad de Arte y Ciencias Sociales de Chile, U-ARCIS). Cursante Doctorado en Ciencias Sociales, mención: Estudios Culturales (Universidad de Carabobo). Profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Salud (Universidad de Carabobo). Correo electrónico:santonioj20@yahoo.es

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

El pensamiento decolonial

El pensamiento decolonial tiene sus raíces teóricas principalmente en tres movimientos intelectuales: las teorías poscoloniales surgidas durante los años ochenta en Inglaterra y Estados Unidos, los estudios subalternos a comienzos de los noventa en Estados Unidos, y el Grupo Modernidad/Colonialidad iniciado a fines de los noventa. Sin embargo, si realizamos un recuento histórico, el pensamiento decolonial está enmarcado en un sistema más amplio. Desde la época colonial se estaba formando un conjunto de ideas críticas en contra del sistema opresor, si realizamos una revisión incluiríamos algunos nombres y movimientos representativos de la región: Bartolomé de las Casas, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Andrés Bello, José Martí, José Carlos Mariátegui, la filosofía de la liberación, la teoría de la dependencia, la teología de la liberación, la praxis de liberación, entre otras.

El grupo Modernidad/Colonialidad, nació en el seno de la red del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) en 1998 y fue conformado por intelectuales de la talla de Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Edgardo Lander, Fernando Coronil. Las reflexiones generadas en esta instancia representan un avance teórico-crítico que enfoca su análisis a las formas de colonialidad que aún persisten en nuestro continente.

Una de las ideas centrales del grupo Modernidad/Colonialidad, es que lo que se considera modernidad europea está asociada intrínsecamente con la conquista de América, iniciada en 1492. Así, la modernidad y su discurso ideológico – el eurocentrismo- proyectan la idea de que el continente europeo era el modelo de civilización, el progreso de la humanidad. Sin embargo, el discurso eurocéntrico, que se convierte en mito, oculta el “lado oscuro de la modernidad” (Dignolo) y la práctica del “encubrimiento del otro” americano (Dussel).

Para el filósofo Enrique Dussel, la modernidad constituyó el eurocentrismo como discurso, que conjuga la universalidad abstracta con la mundialidad concreta, incluso el ego conquiro (yo conquisto europeo) antecede a la idea moderna de ego cogito (yo pienso). El mito de la modernidad europea se mostró como un proceso racional, que ocultaba en sí, la irracional justificación de la violencia aplicada al otro americano (Dussel, 2000)

En este sentido Dussel (2000) propone como alternativa la Trans-modernidad, no como negación de la modernidad en cuanto a la razón, sino la negación de la irracionalidad del proyecto moderno. Por lo tanto se diferencia de la posmodernidad (pérdida de razón, nihilismo), tampoco es una afirmación folclórica del pasado (Idealización), sino la constitución de una razón liberadora que se opone a la razón violenta, eurocéntrica y hegemónica. Así la trans-modernidad se constituye como realización de la alteridad negada de la modernidad, en diversos ámbitos políticos, económicos, ecológico, erótico, pedagógico, religioso... y la praxis analéctica en distintos niveles: centro/periferia, mujer/varón, hermano/hermana diversas razas, clases, etc. (Dussel, 2000)

Para Walter Mignolo (2000) en la Modernidad/Colonialidad se instituyó un proceso que denominó de Doble Conciencia manifestada en la idea de lo criollo en términos geopolíticos, a partir de la concepción de hemisferio occidental. Así, lo criollo se forma en términos geopolíticos con respecto a Europa, existe una demarcación territorial Europa /América, pero esta concepción no representó una ruptura radical con la europeidad, en una condición cultural de ser americano, sin dejar de ser europeo (Mignolo, 2000)

Hay que destacar que la conciencia criolla no se manifestó en relación con el componente amerindio o afroamericano. Posterior al proceso de independencia, la elites criollas son las forjadoras del proyecto nacional y esta doble conciencia de ser americano, sin dejar de ser europeo, se manifestó en un colonialismo a escala nacional, manteniendo la estructura clasista, racista, excluyente, opresora del régimen español.

En esta línea, Aníbal Quijano (2000) entiende que la modernidad y la colonialidad se impone como Colonialidad del Poder a partir de la idea de raza, lo cual deriva en la clasificación social de la población que aún persiste. Este patrón de clasificación supone un orden de superioridad biológica de lo blanco europeo por encima de lo indígena americano y el negro africano, en una lógica de dominación del conquistador – conquistado. A su vez a partir de la colonialidad se estructura una división del trabajo basado en lo racial, incluso se redefine la percepción del salario, al pensar que solo los blancos tenían derecho a recibir un salario, de allí se justifica la servidumbre y la esclavitud (Quijano, 2000)

Por otra parte, la Colonialidad del saber – para Edgardo Lander (2000)- está presente en el desarrollo propio de las ciencias sociales, las cuales se conforman a mediados del siglo XIX en países liberales capitalistas, en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia. De allí el discurso académico cimienta el eurocentrismo, lo convierte en metarrelato que expone la evolución y el progreso de la humanidad de lo primitivo a lo moderno, en el cual la vía o modelo a seguir es el europeo. Además, las formas de conocimiento para la comprensión de la sociedad es de corte eurocéntrico, lo que priva la creación de matrices de conocimiento adaptadas a realidad americana (Lander, 2000)

Lo que antecede es la revisión sucinta de algunos postulados críticos del grupo Modernidad/Colonialidad, que representa un esfuerzo para desentrañar la colonialidad en diversas facetas, lo que es útil para la hilvanar una línea teórica- crítica, cuyo objeto principal sea enfrentar la impronta colonial, que se ha arraigado y está presente en diversas facetas y prácticas.

A continuación, se pretende exponer el legado de un hombre que reflexionó sobre nuestra región, que dedicó su obra intelectual, y hasta su vida por la causa nuestra, que hoy día es ejemplo de un espíritu de compromiso con la humanidad, cual apóstol al servicio de una obra encomendada. En este sentido, se enmarca el pensamiento del maestro cubano José Martí como fuente decolonial, fundante de una visión identitaria nustramericana, que preconiza la afirmación política, moral, cultural, racial y educativa del nuevo hombre americano.

El pensamiento martiano

José Martí (La Habana 1853- Dos Ríos 1895, Cuba). Presenta su pensamiento en distintas facetas como político, poeta, filósofo, crítico literario, periodista y dramaturgo. La gran parte de su obra no fue sistematizada, no escribió libros propiamente¹, sino que fue dispersa principalmente en artículos periodísticos que recorrieron América y España, y en epístolas dirigidas a sus contemporáneos, que en su mayoría guardaban afinidad intelectual. Suele ser identificado con el modernismo hispanoamericano, su influencia es innegable en los escritores de su época y posteriores (Rubén Darío, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, entre otros.)

En este punto, es oportuno ubicar el pensamiento de Martí en la tradición Calibanesca², como lo hiciese el escritor cubano Roberto Fernández Retamar, afirmando que en la discusión distendida en nuestra región sobre Civilización y Barbarie, Martí toma posición por la “barbarie”, no obstante, en su sentido peyorativo sino como afirmación rebelde en contra del racismo, exclusión, colonialismo e imperialismo, percibido por las sociedades americanas como “civilización” y representadas por la tesis del estadista argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien llevaría a cabo reformas “civilizatorias” entre las cuales estarían: la exclusión de los pueblos indígenas y la inmigración selectiva para mejorar la raza argentina. De ese contraste ideológico, Fernández Retamar (2008) expone: “Independientemente de su origen, Sarmiento es el implacable ideólogo de una burguesía argentina que intenta trasladar los esquemas de burguesías metropolitanas, concretamente la estadounidense...Martí, por su parte es el consciente vocero de las clases explotadas” (Fernández, 2008: 42)

El pensamiento crítico de Martí hacia el colonialismo en sus diversas formas –que se asume como actitud decolonial- lo podemos rastrear en su obra Nuestra América, entendiendo que en las nacientes repúblicas se deben instalar nuevos sistemas de gobiernos acorde a las realidades propias de las naciones, no por la importación de estrategias políticas extranjeras, “El buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país” (Martí, 1991:125).

Martí (1991) expone que la política colonial se basa en la imitación del modelo eurocéntrico y norteamericano y no toma los elementos propios, que provienen del pueblo indígena, afro, pueblo campesino. Si bien la mayoría de las naciones se habían independizado, el proyecto liberal burgués mantenía las estructuras clasistas de la colonia, todavía seguía existiendo exclusión hacia la mayoría de la población, como lo expresaría: “El indio, mudo nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura”. (Martí, 1991:128)

El maestro cubano es consciente que la colonia no ha sido superada – para ese momento Cuba quedaba como uno de los últimos reductos del imperio español- Si bien la independencia del imperio español abría nuevas oportunidades para crear un nuevo continente desde lo político, económico, social y cultural, los resabios de la colonia estaban latentes, y Martí lo problematiza: “El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu... La colonia continua viviendo en la república” (Martí, 1991:127).

Lo que supone un riesgo de suplantar un colonialismo extranjero por un colonialismo interno, conservando las estructuras de opresión, que en realidad es lo que ha prevalecido en el continente. Lo que genera la pugna entre un colonialismo de distintas facetas y una praxis rebelde también en distintas facetas. Basta observar la historia de nuestros pueblos para dar cuenta de la constante lucha entre la opresión y la libertad.

Así mismo, en el ensayo crítico *Nuestra América*, Martí (1991) expone de forma premonitoria, la posibilidad de que Estados Unidos u otras naciones europeas se convirtieran en la nueva potencia dominante del continente, ya que los gobiernos locales sumidos en su arrogancia- cual hacendado dueño y señor de sus tierras- no prevén de la amenaza externa que representan las modernas potencias, así: “Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el cielo, que van por el aire dormidos engullendo mundos” (Martí, 1991:123) No estaría errado Martí, acerca del carácter imperial de Norteamérica y Europa en la conformación de colonias no solo en América, sino también en Asia, África y Oceanía, potencias que van “engullendo mundos”, cual serpientes que se atragantan de roedores. Acompañada de esta afirmación, Martí advierte a los americanos “Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra”. (Martí, 1991:124)

Algunas imágenes - recurso literario usado con genialidad- por Martí insta a la unidad latinoamericana frente poder imperial norteamericano, lo que demuestra el profundo carácter nuestroamericano: “¡Los árboles han de ponerse en fila para que no pase el gigante de las siete leguas!” y “El tigre espera detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina” (Martí, 1991: 124). A su vez aclara, que no se refiere al pueblo norteamericano sino al sistema opresor “al tigre”, por lo cual “...ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma, ni ve la casa como nosotros la vemos” (Martí, 1991:130)

La crítica martiana se dirige también a los sistemas de educación, que se estaban estableciendo bajo el modelo europeo y norteamericano, que en sí mismos representaban la continuidad de la exclusión, clasismo y colonialismo. Específicamente se refiere a la universidad, un modelo de universidad alejado de la realidad nacional no era el más eficaz para las repúblicas americanas. “La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los Incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria” (Martí, 1991:126). Tiempo después otro

Desde la perspectiva decolonial, ya Martí avizora la dimensión de la colonialidad del saber. La importación de ideas ajenas a la realidad, la aplicación de modelos alejados de la cultura de nuestros pueblos, como expresaría: “Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano” (Martí, 1991:128). Lo que debe fijar nuestra atención en la actualidad, es que ya finalizando el siglo XIX, el maestro Martí estaba consciente de la exigencia de un sentido latinoamericano del conocimiento, la ciencia y la reflexión. Aún sigue siendo una tarea para nuestro tiempo y las futuras generaciones.

En este sentido, el escritor cubano Alejo Carpentier (2003) enfatiza el sentido latinoamericanista, temporalidad y vigencia del pensamiento Martiano: “añadió a sus muchas grandezas, la de hacerse una imagen clásica, rectora del verdadero intelectual o artista latinoamericano, urgido siempre de pronunciarse por lo temporal o lo intemporal...Pero, por un

milagro de su propio genio, habría de erigirse, a la vez en hombre de su tiempo y de todos los tiempos; en definidor del presente y anunciador de lo futuro” (Carpentier, 2003, 330)

La estética martiana desde la mirada decolonial

Acerca del estilo literario de José Martí puede decirse que fue una especie de literatura de combate, de diario de guerra. El campo literario que abordó es amplio. Era una constante hacer valer sus ideas, la ideas son las armas que empuña “Trinchera de ideas valen más que trincheras de piedras”. Para abordar a Martí, solo desde el plano estético, sería fragmentar su pensamiento. Sería destajar lo político, lo filosófico, lo ético, lo profético, lo histórico de su pensar. Sería infructuoso un análisis sesgado. En su poética está presente el compromiso social y en su prosa está presente la imagen poética.

Lo asistemático o agitado de su obra no le resta profundidad a sus ideas, antes bien, le añade lo preciso, lo conciso, lo necesario, un equilibrio entre la prosa y poesía, con una genialidad para evocar y crear imágenes desde lo literario, que en sí mismas están cargadas de profundo significado.

Consciente de la temporalidad física, Martí no oculta el deseo y la intención de inscribir un legado a la posteridad, así lo insinúa al inicio de sus Versos Sencillos:

“Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma”³ (Martí, 2008:199)

No solo legaría sus versos del alma, también la solidez de un pensamiento en el cual lo profundo, creativo, ingenioso, son inherentes, sin alejarse de lo estético, lo sincero, el compromiso político y la exigencia moral por una humanidad superior.

El escritor español Miguel de Unamuno – con quien compartiría afinidades de la escuela modernista hispanoamericana- sobre su estilo “profético” opina: “Habla de continuo Martí en sus cartas de la prisa que tiene, de andar con alas. Devoraba la vida hasta que la vida lo devoró...Su estilo

era profético, bíblico; hablaba mejor, mucho mejor como Isaías que como Cicerón... Hemos tratado solo estudiando su estilo de ver en él al poeta, al hombre de realidad y de amor, al que en fuerza de ardorosas pasión veía la realidad concreta y viva y era hombre de acción inmediata como todo verdadero poeta lo es" 4 (Unamuno Citado en Aínsa F.:2007)

Otra observación al estilo de José Martí la realiza el escritor cubano Juan Marinello, quien entiende que el estilo literario de Martí no se circunscribe a la discusión, que pudiese generarse a raíz de la escuela literaria del autor, sino que hay que resolverlas en otro terreno, en otro plano de reflexión, " Un hombre de esta calidad, que se produce como unidad ascendente, abre la cuestión a un nivel primordial, se eleva la indagación a un plano previo de mucha cuantía: tendremos que preguntarnos – y que contestarnos- si el romanticismo es un movimiento literario que da carácter a una época, o si se trata de un modo de entender la vida tan viejo como el mundo. Pero, no queriendo Martí el oficio de escritor sino el de hombre, llega a ser el más rico, el más original, el más entero de los escritores hispánicos de América"5 (Marinello (1965) citado por Aínsa: 2007).. Algunas ideas estéticas de José Martí están presentes en El hombre primitivo de América y sus artes primitivas6, allí ofrece elogios al desarrollo artístico aborigen que fue truncado por el proceso de conquista. Así, entiende que lo artístico y lo histórico aparecen al hombre como natural en lo primigenio, como necesidad de expresión, es inherente al hombre la creación, la invención, valerse de los elementos disponibles para vencer el tiempo, dejar una huella: "El deseo de ornamento y el de perpetuación, ocurren al hombre apenas se da cuenta de que piensa: el arte es la forma del uno: la historia, la del otro. El deseo de crear le asalta tan luego como se desembaraza de las fieras; y de tal modo, que el hombre solo ama verdaderamente, o ama preferentemente lo que crea. El arte, que en épocas posteriores y más complicadas puede ya ser producto de un ardoroso amor a la belleza, en los tiempos primeros no es más que la expresión del deseo humano de crear y de vencer" (Martí, 1991: 84).

De acuerdo a lo expuesto para Martí existe una relación entre arte e Historia, por otra parte aclara que si bien en la contemporaneidad, el arte está ligado al amor a la belleza, en épocas primitivas lo que motivaba la estética era la posibilidad de expresarse, de crear.

En su defensa del arte americano primitivo, Martí expresa: “De entre las artes de los pueblos primitivos que presentan grado de incorrección semejante al arte americano, ninguno hay que se le compare en lo numeroso, elocuente, resuelto, original y ornamentario. Estaban en el albor de la escultura, pero de la arquitectura en pleno medio día” (Martí, 1991:85). De igual forma denuncia como el proceso de conquista y colonización frenó el auge del desarrollo artístico aborígen:

“No más que pueblos en bulbo eran aquellos en que con maña sutil de viejos vividores se entró el conquistador valiente, y descargó su ponderosa herrajería, lo cual fue una desdicha histórica y un crimen natural. El tallo esbelto debió dejarse erguido, para que pudiera verse luego en toda su hermosura la obra entera y florecida de la naturaleza ¡Robaron los conquistadores una página del universo!”(Martí, 1991: 86).

No estaría errado Martí al proferir estas palabras. El arte, la historia, el pensamiento aborígen fueron casi borrados. En la actualidad – tomamos como ejemplo- la “historia universal” que se imparte en nuestro sistema de educación, no es otra cosa que la historia desde una visión eurocéntrica, en la cual aparece un apartado dedicado a los pueblos aborígenes americanos, que aparece en la historia cuando Colón llega a las costas americanas. Tiene razón Martí en que los conquistadores robaron una página del universo – y podríamos decir, que no solo una sino muchas páginas.

Es necesario, destacar las ideas estéticas que Martí expone en el Prólogo al poema del Niágara (1882), del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, allí describe el panorama poético de su tiempo, impregnado por la corriente del romanticismo⁷ :

“Esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula...”(Martí, 1991:54).

Además el poeta cubano entiende que en su época se ha llegado a lo que él denominó “Descentralización de la inteligencia”. En el plano de lo estético “ha entrado lo bello a ser dominio de todos” Así, el genio va pa-

sando de lo individual a lo colectivo. Los privilegios se diluyen en la masa. Lo que Martí ve con optimismo, ya que “el hombre pierde en beneficio de los hombres” (Martí, 1991:58).

En el maestro cubano José Martí encontramos una visión que describe la situación de la intelectualidad, - y en cierto sentido, su propia situación- en plena convulsión del proceso de modernización de las naciones americanas en lo político, económico y social. Se extiende la comunicación, la vida en las ciudades se hace más agitada, se profundizan los problemas sociales, entre otros. En este cambio de época, se percibe un desplazamiento en la actuación del escritor y sus ideas, de manera profética avizora su tiempo y los posteriores al exponer:

“El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en las mentes, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas... Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental” (Martí, 1991:57).

Martí enfrentó estos avatares propios de su época, su obra intelectual así lo demuestra se destacó en el campo del periodismo, lo cual representaba un ejercicio de escritura sobre la marcha, su sustento material, un oficio para ganar el pan, sin embargo, dignificó su labor, ya fuese un artículo de prensa, un discurso a pronunciar, sus ideas estaban impregnadas de genialidad, creatividad y originalidad. A pesar, de que entiende que bajo el ritmo vertiginoso de la modernidad las ideas “se diluyen” “no están fijas”, el modelo de intelectual hombre- público (al estilo de Andrés Bello) que tenía autoridad moral, una actitud cuasi- estoica para dedicarse al cultivo de la mente, producción de obras sólidas, estaba siendo desplazado por un publicista de oficio dispuesto a vender su talento a la propagación de ideas, polémicas, que llenaban con frivolidad las columnas del periódico.

Ahora bien, para acercarnos al plano estético desde la mirada decolonial, nos dedicamos al estudio de uno de los aspectos no tan conocidos de su obra -el teatro- una de sus trabajos es el borrador dramático *Patria y Libertad* (Drama Indio)⁸, una pieza alusiva a la independencia de Guatemala

la, expresada en verso, cuyos personajes bien definidos, representan las clases sociales en conflicto durante la colonia, su visión anticolonialista se refleja en la fuerza de sus personajes que con lenguaje claro y preciso los personajes son ubicados en su locus de poder: colonizador /colonizado/ emancipado, con imágenes y símbolos evoca el drama de la colonización y explotación en América, desde diversos ámbitos: lo cultural, lo económico, lo político. A continuación se presentan algunas características que pueden sustraerse o inferirse de algunos de los personajes.

1) Don Pedro: representa al blanco colonizador, de origen peninsular, que posee el poder político y económico. Es comprobada la pureza de su sangre, pues su familia es una de las más antiguas, defiende a ultranza los intereses de la corona española y el régimen de opresión impuesto en las colonias. Es fiel servidor de la santa iglesia. El castigo, la tortura, el miedo, son los métodos impuestos para servir al Señor Rey. En uno de sus parlamentos, expresa:

“¡Atrás gente atrevida!
¿Quién osado contra la ley de España se rebela?
¡Ingratos hijos, que el paterno celo
Del rey recompensáis de esta manera,
Pensad en el cadalso que en la plaza
A los traidores del gobierno eleva!
¿Cómo, mezquina gente, el poderío
De mi rey y Señor tenéis en mengua?
¡Como polvos caeréis ante sus plantas
Si mueve contra vos la mano excelsa!
(Martí, 2013: 186)

2) Pedro: Encarna el hombre blanco criollo, que observa con conciencia liberadora, y tiene afinidad con los cambios sociales y movimientos de independencia que están ocurriendo en el entorno 9 Martí entendiendo que la mentalidad colonizada se perpetua de generación en generación a través de la crianza, la costumbre y la cultura de servidumbre, “el villano espíritu del siervo”, Al inicio de la escena cuarta expresa a través de este personaje, lo siguiente:

“...Un hijo con los rayos en el rostro
Del vivo sol de nuestra Madre América,

Y apenas mueve los temblantes pasos
Los vacilantes labios abre apenas,
Cuando el villano espíritu del siervo
Su blando pecho sin piedad penetra:
¡Besa, niño, la mano de ese cura!
¡y el pobre niño dobla el cuello, y besa!
¡Ese es Dios, nuestro amo, Ese es el busto
Del rey nuestro señor! Toda esta tierra
Es esclava del rey ¡Ni una vez sola
Al niño la viril dignidad muestra,
Ni una honrada semilla en aquel pecho
El padre, ni la madre, ni el rey siembran!...
(Martí, 2013:180)

3) Indio: Martí en parte de sus escritos toma partido por la causa indígena, en sí mismo se sentía con raíces indígenas, como expresaría “Se viene de padres de Valencia y madres de Canarias, y se siente correr por las venas la sangre enardecida de Tamanaco y Paramaconi” (Martí, 1987:220). En este sentido, el personaje se muestra contestatario, rebelde, con sangre Caribe, indignado ante las injusticias impuestas por la colonia. Entra en escena, y con voz altiva- contenida en 400 años de colonia- espeta en contra del sacristán:

“¡Un indio! ¡A nadie quede duda!
¡Doblada está mi espalda! ¡Mi piel negra!
¿Ni cómo ha de estar blanca si aquí llevo
De 400 años la vergüenza?
¡Tú, más vil que Castilla, porque siendo
Azotado también, el cuero besas!
¡Enseñanos el oro que te pagan
Y en las palabras de tu boca suena!
¡Sacristán de la Antigua, te conozco!
¡La astucia de los indios no está muerta!..”
(Martí, 2013:182)

En este sentido describe su Drama como colonizado, su quebranto, su sufrimiento, sus penurias:

“¡Su espíritu de hombre, ya no quedan

Al indio de los campos más que espaldas
Para llevar las cargas de la iglesia
Para pagar tributo a los caciques,
para comprar al español sus telas!
¡Con estas manos derribe maderos!
¡Con estos miembros torturé la tierra!...
Y más llanto lloré con estos ojos
Por mi eterna ignominia siempre nueva,
Que ondas cruza la nave robadora
Que el fruto de mi mal a España lleva”

4) Martino: en clara alusión a sí mismo (Martí- Martino), es el hombre rebelde que despierta la conciencia de los oprimidos e impulsa la emancipación, en si mismo se condensa el alma libertaria de América.

“¡Soy la oveja que revuelve tremenda sobre el lobo
y exánime y atónito lo deja
Con el arma de Maipú y Carabobo!
¡Soy de Hidalgo la voz; soy la mirada
Ardiente de Bolívar; soy el rayo
de la eterna justicia, en que abrasada
América renace
Desde las fuentes donde el Bravo nace
Hasta el desierto bosque paraguayo!”
(Martí, 2013:189)

Se presenta como heredero de la estirpe de valientes de estas tierras, la imagen del “la oveja” que si bien es mansa, es el oprimido que se planta frente al “lobo” y lo deja atónito, evoca un deseo latinoamericanista de libertad frente al poder español, es de recordar que Martí luchó por la independencia de Cuba, incluso ofreciendo su vida, cayendo en combate en Dos Ríos el 19 de Mayo de 1895. Estando en campaña en Montecristi, meses antes de su sacrificio, le escribe a uno de sus amigos, lo siguiente: “Ahora hay que dar respeto y sentido humano y amable, al sacrificio; hay que hacer viable, e inexpugnable, la guerra...Yo alzaré el mundo. Pero mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: Morir callado. Para mí, ya es hora” (Martí, 1991: 164)

Por otra parte, Martí critica el papel de la iglesia y sus falsas enseñanzas, lo que muestra su anticlericalismo, entendiendo la falsa religión como instrumento colonial, la acusación la realiza a través de su personaje Martiño, que expresa:

“Desfigura a Jesús, el que menguado
Un dueño busca en apartada zona;
El que a los pobres toda ley deniega,
El que a los ricos toda ley abona;
¡El que, en vez de morir en su defensa,
El sacrificio de una raza explota,
Miente a Jesús y al manso pueblo enseña
Manchada y criminal su faz radiosa”
(Martí, 2013:200)

A manera de Conclusión

Abordar el pensamiento martiano ha sido una experiencia interesante, es toparse con un autor completo, un intelectual de gran envergadura, que su vida la dedicó al estudio del ser americano desde lo estético, lo político, lo social, lo cultural; no solo desde la trinchera de las ideas, sino ofrendando su vida por la libertad. Esta aproximación pudiese servir de bosquejo para un trabajo de mayor profundidad. Si bien, se presentan referencias, en cierta parte es por no querer desdeñar la obra Martiana, es tratar de mostrar su pensamiento integro, genial, además de la fuerza y belleza de sus palabras en su estado original. Es necesario el estudio concienzudo de la obra martiana –y latinoamericana como conjunto- , para comprender los nuevos tiempos a los que asistimos, los nuevos cambios que se han suscitado en nuestra región. Ya existe una tradición de pensamiento y praxis que no debemos obviar, en algunos casos recurrimos a autores extranjeros que no dan cuenta y no arrojan luces de nuestra realidad, sucumbimos ante las modas intelectuales, y en algunos casos desdeñamos nuestra propia tradición de pensamiento.

Notas:

1.- No obstante, le dedicó importancia a la publicación de sus poemas en Ismaelillo, Versos Libres, Flores del Destierro y Versos sencillos. Sin embar-

go, la recopilación de sus Obras completas ocupan 27 volúmenes, lo que demuestra lo prolífico de su obra.

2.- En alusión al ensayo crítico Calibán del escritor cubano, director de Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar. El catálogo de personalidades de la tradición calibanesca es amplio, para nombrar algunos: Simón Bolívar, San Martín, Miguel Hidalgo, Simón Rodríguez, Eugenio María Hostos, José Martí, Rubén Darío, Cesar Vallejo, José Carlos Mariátegui, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Aquiles Nazoa, Frantz Fanon, Gabriel García Márquez, entre otros.

“¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?” (Fernández, 2008:23)

3.- Este verso I, ha sido difundido por el cancionero popular cubano, en la famosa Guantanamera, junto con el verso XXXIX:

“Cultivo una rosa blanca /en julio como en enero,
para el amigo sincero/que me da su mano franca
y para el cruel que me arranca /el corazón con que vivo,
cardo ni oruga cultivo/cultivo una rosa blanca” (Martí, 2008: 238)

4.- Unamuno, Miguel. La Discusión, 21 de Noviembre de 1919. Citado en Aínsa F. (2007) América Latina en José Martí. Cooperación Editorial S.L. Madrid, España, p.23.

5.- Marinello, Juan (1965) Española literaria de José Martí. Once ensayos martianos. Comisión Nacional Cubana de la Unesco, Habana, Cuba. Citado en Aínsa F. (2007) América Latina en José Martí. Cooperación Editorial S.L. Madrid, España, p.25

6.- Publicado por primera vez en La América, Nueva York, Abril de 1884. En Aínsa F. (Comp) América Latina en José Martí. Cooperación Editorial, S.L. Madrid, España pp. 51-55

7.- Existe una discusión literaria, referida al Modernismo en Martí, algunos lo ubican en la transición entre el romanticismo y modernismo, otros lo llaman el Iniciador del modernismo. En razón de este trabajo, -opinamos que es innegable la influencia de estas corrientes literarias- Sin embargo,

si contemplamos el pensamiento Martiano en toda su dimensión, ciertamente supera esta discusión academicista. Ver. *Estética del Modernismo Hispanoamericano* (2002) Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela

8.- De esta obra se conservan algunos fragmentos se presume lo escribió en 1877. Para 1895 – el mismo año de su muerte- le comunica a su amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui, lo siguiente: “Antonio Batres tiene un drama mío, o borrador dramático, que en unos cinco días me hizo escribir el gobierno sobre la independencia guatemalteca”. Martí, José (2013) *Obra teatral completa*. Fundación Editorial el perro y la rana. Caracas Venezuela, p. 175.

9.- Tómese por ejemplo, a partir de la Abdicación de Bayona y la toma de España por los franceses, las sociedades patrióticas en América – que en un principio defendían los derechos de Fernando VII- en su mayoría estaban conformadas por blancos criollos (piénsese en Bolívar, Ribas, Miranda) y por su condición de criollo, tenían acceso limitado al poder político, pronto tomarían partido de la situación histórica, para deshacerse del yugo de la metrópolis española y generar la posibilidad de gobiernos americanos criollos, germinando la independencia de la región.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, F. (2007) *América Latina en José Martí*. Cooperación Editorial S.L. Madrid, España.

Carpentier, A. (2003) *Los pasos recobrados*. Ensayos de teoría y crítica literaria. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Dussel, E. (2000) “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En E. Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina. p. 246. Recuperado en 15 de Agosto de 2014 desde: <http://biblioteca-virtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>

Fernández R., R. (2008) *Lo que va dictando el fuego*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Lander, E. (2000) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina. p. 246. Extraído el 15 de Agosto de 2014 desde: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander1.rtf>

Martí, J. (1987) *Obra Literaria*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Martí, J. (1991) *Nuestra América*. En: (Comp.) *Con los pobres de la tierra*. Biblio-

teca Ayacucho. Caracas, Venezuela. pp. 123-130.

Martí, J. (1991) Prologo al poema del Niágara. En: (Comp.) Con los pobres de la tierra. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela. pp. 53-66.

Martí, J. (2008) Los versos del profeta. Antología poética. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas, Venezuela.

Martí, J. (2013) Obra Teatral Completa. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas, Venezuela.

Mignolo, W. (2000) "La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En E. Lander (Comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina. p. 246
Recuperado en 15 de Agosto de 2014 desde: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf>

Quijano, A. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, Argentina. Extraído el 15 de Agosto de 2014 desde: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

LA ANUNCIACIÓN DE FRA ANGÉLICO: APROXIMACIÓN A LA CONTEMPLACIÓN DE UNA OBRA ARTÍSTICA

Solveig Villegas Zerlín

RESUMEN

Se aborda la obra La Anunciación de Fra Angélico desde la interpretación en tanto visión retrospectiva. Se tomó en cuenta el legado valorativo de la antigüedad partiendo de los planteamientos aristotélicos para, posteriormente, revisar las categorías estéticas medievales que determinan la pieza. La interpretación del sentido de la obra se desarrolla desde lo postulado por Dante Alighieri, sobre la base de cuatro niveles de comprensión: literal, alegórica, moral y anagógica. Tales fueron identificados, luego del análisis, en los elementos: *características plásticas de la obra, *su naturaleza de objeto de exhibición a la par de objeto cultural integrado a una determinada concepción del mundo, *exaltación de lo sagrado en el despliegue alegórico centrado en el culto mariano y *su condición dogmática. El trabajo constituye una investigación de diseño documental y nivel descriptivo. Se recurrió a la revisión de fuentes bibliográficas, publicaciones periódicas y cibernéticas.

Palabras Clave: Fra Angelico, Estética Medieval, Interpretación, Alegoría.

ABSTRACT

Its approach the work of Fra Angelico's Annunciation from the interpretation as hindsight. It took into account the legacy of antiquity evaluative basis of the Aristotelian approaches to subsequently review the medieval aesthetic categories that determine the piece. The interpretation of the meaning of the work is developed from the postulate by Dante Alighieri, based on four levels of understanding: literal, allegorical, moral and anagogic. Such were identified after analysis, the elements: * plastic characteristics of the work, * nature object display on par with cultic object built to a particular worldview, * exaltation of the sacred in the allegorical deployment focused in the Marian cult and * its dogmatic condition. The work is a documentary research design and descriptive level. He appealed to the review of literature sources, periodicals and cyber publications.

Key Words: Fra Angelico, Medieval Aesthetics, Interpretation, Allegory.

Solveig Villegas Zerlín. Licenciada en Educación, mención Lengua y Literatura (Universidad de Carabobo). Magíster en Filología Hispánica (CSIC, Madrid). Investigadora acreditada PEII (2012 –actualidad). Participante de eventos relacionados con lengua, literatura y cultura en español en Venezuela, Colombia y España. Docente de la FACE, Universidad de Carabobo y el IUT de Valencia. Correo electrónico: solveigvillegas@yahoo.es

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

“Ninguno de los poetas de este mundo ha celebrado nunca la región que se extiende por cima del cielo; ninguno la celebrará jamás dignamente”.
En: Fedro. Platón, Obras Completas.

La filosofía del arte, como posición para el abordaje de autores, concepciones, movimientos, tendencias y obras, a menudo parte de la noción de historicidad para realizar sus señalamientos; esto es, el tiempo de la historia humana –Oriente y Occidente, discurre entre los sucesos acaecidos, lo que se recuerda y/o aquello que se decide/permite rememorar de ello. De allí el empeño sostenido de que las obras generadas en la esfera de cualquier manifestación artística traten de resultar atribuidas a determinado(s) o presunto(s) autor (es) y contextualizadas bajo ciertas coordenadas de lugar, tiempo y estado de lo social, lo económico, político, lo ideológico, lo religioso, lo cultural que apunten hacia el esclarecimiento de su relación con dicho entorno originario. Lo anterior no es poca cosa si se considera que la materialización de cualquier obra artística supone un conjunto de procesos de abstracción que, una vez puestos en marcha, componen la realidad construida de la obra.

El trabajo que se despliega en las siguientes líneas tiene su génesis en el acto contemplativo de La Anunciación de Fra Angélico y su norte es abordar la obra desde la interpretación en tanto visión retrospectiva. Para ello se tomará en cuenta el legado valorativo de la antigüedad centrándonos en los planteamientos aristotélicos – dada su influencia decisiva en la cultura occidental para, posteriormente, aproximarnos a las categorías estéticas medioevales que la determinan, en cuenta de que la pieza mencionada se sitúa en los albores del Renacimiento.

Aristóteles, cuya voz nos llega alta y clara desde el mundo antiguo, declaró que la hermosura alberga en sí misma tanto grandeza como proporción; “El Filósofo”, lejos de referirse a dimensión o talla, alude a la armonía en la composición de la obra estética y a su magnificencia como pieza creativa; ello junto con su talante representativo de la realidad darán lugar a la valoración positiva. La mimesis, pivote del discurso aristotélico, queda celebrada en los factores antes mencionados.

Al decir de Aristóteles, el arte se vale de “colores y figuras” para imitar, señalando en diversas ocasiones el acto de imitación “a la manera de los

pintores” con lo cual podríamos pensar en que los pintores resultan imitadores por excelencia. Al abordar la Poética del estagirita, puede constatar que éste para explicar el proceso de mimesis de lo artístico, trae a colación sostenidamente la labor del pintor –al que también suele referirse como “retratista”- en tanto proceso modélico mediante el cual tiene lugar la representación. Así el filósofo establece (cfr. Aristóteles, 1948: 18)

...todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fueros ferocísimas y los cadáveres. El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar, qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o por el colorido, o por algún otro accidente de esta especie.

El planteamiento aristotélico vincula pues el proceso de representación pictórica del dominio artístico o el “retrato”, con la identificación del espectador con los hechos del dominio de la realidad y su solaz, goce, conmoción y comprensión de los mismos luego de contemplarlos representados. El poder mirar de otro modo una situación o criatura guarda entonces relación directa con la experiencia estética de la observación de la obra, los rasgos característicos –los “accidentes” que refiere el filósofo, conferidos por el autor de la misma (sea ello o no de manera expresa) podrán desencadenar una impresión tal que incida en el espectador, con lo cual ocurriría el “aprendizaje”. El hilo conductor de la imitación explicado con maestría por Aristóteles en la antigüedad constituye aún en la Edad Media una patente inquietud que puede apreciarse, por ejemplo, en los procesos de figuración de las obras plásticas, no obstante dicha imitación en tanto categoría de determinación crucial da paso a otra cuya caracterización será prioritaria, tal es la alegoría.

Dante Alighieri a principios del siglo XIV, propuso la interpretación del sentido de las obras escritas sobre la base de cuatro niveles orientados a arrojar luz sobre su comprensión literal, alegórica, moral y anagógica. Para

el poeta florentino, existe una primera interpretación directa, que podríamos señalar como simple, denotativa: nivel Literal; la segunda, relativa al proceso de simbolización, en virtud del cual, se implica cierta significación 'encriptada' que subyace bajo las imágenes o ideas establecidas y que demanda ser descubierta: nivel Alegórico. La alegoría, a su vez, constituirá la categoría central abarcadora durante el Medioevo, dada su presencia no sólo en lo literario enfatizado por Dante sino en todas las manifestaciones estéticas.

La tercera interpretación, es en cierto modo 'tutelar', pues está relacionada con la identificación de orientaciones para el idóneo proceder y en aras de ello pareciese que el lector debe acudir en procura de guía y se denomina Moral. El cuarto y último nivel interpretativo es llamado Anagógico y se refiere a la identificación del sentido literal del texto, mismo que da paso a la premisa espiritual, en reconocimiento de lo sublime, lo místico revelado.

A respecto de esto último, cabe subrayar el carácter religioso que, como bien se sabe, impera en las obras de arte medioevales. Por ello no es casual que la Alegoría en tanto dogma resulte la categoría preeminente en este período. Acaso el dominio artístico comportara una forma de anudar en profundidad el nexo del religare de lo humano y lo divino en el dominio de la realidad. Lo sublime pues, se encuentra bien sujeto a la instancia alegórica cuyos caminos de sentido conducirán, en este marco, hacia la doctrina y el Dios único.

Habida cuenta de lo anterior, resulta interesante plantearse la dimensión exegética de una obra de arte como La Anunciación y cabría hacernos algunas preguntas ¿el vínculo entre el espectador y La Anunciación podrá ser más profundo en la medida en que exista un conocimiento de la doctrina cristiana y el sistema simbólico que ella supone? ¿Pretendía el maestro Fra Angélico sintetizar hermosamente un pasaje del Génesis y un pasaje de los Evangelios para gloriarse en su fe y/o para exhortar al espectador a gloriarse en la fe cristiana? ¿Ambicionaría el pintor toscano conmover al espectador de su obra provocándole alguna experiencia estética o extática?

Una de las más tentadoras promesas que ofrece la vida en las grandes metrópolis es la posibilidad de acudir a los museos y galerías de arte por módicos precios, horarios flexibles y numerosas alternativas de transporte público rápido y seguro. El Museo del Prado, ubicado en Madrid, ofrece acceso gratuito los domingos con lo cual, tomar un desayuno frugal y apresurarse a abordar el metro para llegar temprano a las puertas del museo parecía siempre una buena idea. Quien esto escribe se volvió una asidua visitante de ese recinto muchos domingos de finales de 2004 y principios de 2005 (y no domingos también), debido, especialmente, a la posibilidad de contemplar por tiempo prolongado y hasta el hartazgo la obra *La Anunciación*.

Pintada por el toscano Guido di Pietro da Mugello, mejor conocido como Fra Angélico, entre los años 1425 y 1428 durante lo que podríamos considerar el renacimiento temprano (Quattrocento), constituye una obra cuya temática religiosa se despliega ante el espectador en aspectos tan diversos como su composición, la expresión de las figuras y la paleta de colores empleados para su elaboración. Esto es, la composición artística nos presenta dos figuras principales en el tema que desarrolla la obra (Ver imagen 1): el Arcángel San Gabriel, situado en el centro del cuadro —ello no es casualidad si analizamos que el nombre y tema es la tarea encomendada por Dios a este ángel— y la Virgen María, ubicada en el extremo derecho. Ambas figuras integran en gran primer plano de la obra, plasmadas en colores blanco, dorado, rosado y azul y su escena transcurre bajo un pórtico de mármol cuya arquitectura la integran cinco esbeltísimas columnas blancas que soportan arcos de medio punto azules moteados de pequeñas estrellas doradas. (Cfr. Falomir 1999). Por encima de la columna central, el rostro de Dios padre es representado entrado en años con barba y cabellos largos.

Al extremo izquierdo del cuadro y en segundo plano de perspectiva, se aprecian un ángel y Adán y Eva siendo expulsados del Edén. La figura del ángel se ubica muy por encima éstos, a cuyos pies yacen desparramados tres frutos del Árbol Prohibido (Ver imagen 2); sus rostros lucen contritos y angustiados. En la esquina superior izquierda del cuadro, se sitúa un par de manos del cual irradia un haz de luz que atraviesa toda la superficie de la pieza, por encima de las escenas secundaria y principal hasta llegar a la

figura de María y proyecta el ave blanca representativa del Espíritu Santo. Ese haz de luz constituye un elemento de extraordinaria sutileza. Realizado con pintura al oro, se integra etéreamente a la composición de la obra atravesando cual si fuera verdadera luz las alas del Arcángel, las columnas de mármol y el ropaje de la Virgen, a la vez que reacciona a la brillantez u opacidad de la sala en la que yace el cuadro, arrojando reflejos apreciables según el lugar en el que se ubique el espectador.

La pintura, cuyas dimensiones son de 1,94 x 1,94, yace montada sobre un soporte de madera labrado; fue elaborada mediante la técnica de pintado al temple, esto es, los colores fueron disueltos en líquido de carácter glutinoso a temperatura elevada. Fray Giovanni de Fiésole, nombre tomado por da Mugello tras su ordenación ocurrida alrededor de 1420, llevaba algunos años desempeñándose como pintor e iluminador en la ciudad de Florencia, con lo cual para el momento en el que emprende la realización de *La Anunciación*, podía considerársele un pintor experimentado. La *Anunciación* acusa el dominio de elementos profundidad y manejo de la perspectiva, propios del Quattrocento, por parte de su autor. Las características plásticas de la obra que hemos señalado junto con algunas otras a las que haremos referencia más adelante consideramos que pertenecen a lo que Dante Alighieri planteaba como el nivel literal.

Jamás podría imaginar Fra Angélico que su obra, destinada en principio para el Convento de Santo Domingo asentado en la región italiana de Fiésole, adquirida luego por el Duque de Lerma para la Iglesia de los Dominicos de Valladolid, mudada después al Convento de las Descalzas Reales de Madrid en 1611 e ingresada finalmente al Museo del Prado por intervención de su director de entonces, el pintor Federico Madrazo en 1861 (Cfr. Falomir, 1999), llegaría a las pupilas y emociones de millones de espectadores con los más disímiles intereses y sistemas de creencias. La pieza fue realizada para tener como espectadores a los frailes dominicos, he allí su contexto inicial. El contexto actual es uno muy distinto: la sala de un Museo de arte. El disfrute de la experiencia contemplativa tiene lugar en un entorno desprovisto de símbolos sagrados.

Lo anterior implica algunos aspectos sobre los cuales reflexionar. El primero resulta el carácter de objeto cultural, que en la palestra de la doctrina imperante en el convento de Fiésole, viene a integrarse a una determinada

concepción del mundo. Ello supone cierta complejidad al considerar que La Anunciación no resulta un objeto sagrado como el cáliz o la patena, que se instituyen en el altar del rito cristiano como receptáculos del vino y la hostia que, una vez consagrados, se transforman en la sangre y el cuerpo del Hijo de Dios bajo el dogma de la fe. La obra pintada por el fraile dominico, encomendada a éste en la modalidad de encargo que tan frecuente se haría durante el período renacentista, más bien comportaría un elemento reforzador del culto religioso no sagrada en tanto objeto, sino portadora del mensaje a cuya comprensión exhorta al enaltecer la incuestionable virtud de la vida de María. De allí que podríamos equiparar a su carácter de objeto cultural el nivel de interpretación Moral señalado por Dante.

El segundo aspecto apunta hacia la pieza del pintor toscano como objeto estético de exhibición, esto es, cosa hecha y considerada arte para llevarse ante los ojos de otros y sometida a sus sentidos, carácter que conserva aún hoy día, a casi seiscientos años de su elaboración. Podríamos especular largamente sobre las perspectivas, condiciones, destinatarios y contextos desde los cuales se contempla o debería contemplarse el cuadro mas no cuestionar que su punto de partida es el acto mismo de contemplación. Acaso cabría extrapolar la primera aproximación del lector al texto que da paso al nivel de interpretación Literal de Dante -quien recalca que ningún otro nivel puede tener lugar antes que éste, al acto contemplativo del espectador de la obra plástica, esa apreciación literal que da paso al resto de los niveles a través de los cuales la observación deviene en interpretación, comprensión, crítica, conmoción, aceptación, rechazo, identificación, burla o deleite.

Por otra parte, se considera en general que La Anunciación de Fra Angelico resulta una pintura apegada a la tradición iconográfica de los siglos XIV- XV y como ya hemos mencionado en líneas anteriores, se sitúa en el renacimiento temprano; esta pieza artística posee gran esplendor dada la paleta de colores elegida por su autor y el uso de la luz. Detengámonos un poco en esto. Consideraremos el planteo de Dante según el cual no puede conocerse el “adentro” sin antes atisbar, aproximarse al “afuera” de la obra. Uno de los aspectos más relevantes de la pieza resulta precisamente el desarrollo y exaltación de lo sagrado, teniendo en cuenta que la escena de primer plano y tema elegido por el pintor toscano se fundamenta

sobre el dogma de la virginidad de María y la concepción del Dios vivo en su seno inmaculado. Cabe recordar que uno de los ejes temáticos de la estética religiosa en las formas de arte medioevales –incluso las más tardías, es el culto Mariano. Es en este aspecto en el que consideramos que resulta fundamental el nivel de interpretación Alegórico de Dante.

Precisamente, María, en la investidura alegórica de todas sus advocaciones, encarna la figura modélica por excelencia, inalcanzable para la gran familia humana más que por su representación entre nubes cercana a la cúpula celeste, y en ocasiones coronada de estrellas, a causa de su decisión de anteponer su rol de madre, y madre de Cristo, a cualquier otro rol humano. María suele gravitar alto en sus advocaciones y desde el éter vuelve su mirada hacia abajo; mas, en el caso de La Anunciación, la sorprendemos en actitud de oración y se torna receptáculo de un haz que es a la vez luz y oro. Todo lo anterior responde, a nuestro criterio, a que María encarna la Virtud misma bajo los densos ropajes de la alegoría. La contundencia de su dogma en el entramado de la doctrina cristiana es solo rebasado por el de la Santísima Trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas en un solo Dios.

Para algunos críticos de arte, La Anunciación delata un manejo intermedio de la figura antropomórfica por parte de su autor. Sin embargo, parece atinado tener en cuenta que esta pintura, elaborada durante un período de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, es tributaria de la figuración y carácter de los trazos medioevales al representar cuerpo y rostro, empero enfatiza en profusión de detalles cuya exquisitez resulta insoslayable. Quizá entonces la belleza comportara para Fra Angelico una propiedad asentada sobre la divinidad y la verdad –la verdad en clave alegórica subyacente en la doctrina, bajo tal contexto no hay otra- las cuales resultarían atributos-valoraciones más que suficientes. Podríamos interpretar entonces que durante el fraguado de La Anunciación, la concepción de su autor no iba en detrimento de la figura humana o soslayándola, sino aproximándose a la belleza en aras de los atributos antes mencionados.

La propuesta estética de da Mugello parte desde el paradigma teocéntrico de la doctrina cristiana propia del Medioevo, desplegando ante el espectador la expulsión de Adán y Eva o la caída humana ante

la tentación de las apetencias terrenales, y con ello, la inauguración del pecado original, junto al anuncio del advenimiento del Mesías, el sometimiento a la voluntad divina con María, humana y aún así encarnando la Virtud misma, y con ello, la inauguración de la Salvación y cumplimiento de la promesa de Dios al mundo. Sin embargo, el interesante juego de planos y perspectiva, el contraste de colores y el manejo de la luz, entre otros elementos, sitúan la obra como una exponente clara del primer período renacentista.

Fra Angelico ofrece una obra pictórica compuesta en La Anunciación. En páginas anteriores se hizo mención al cuadro principal, no obstante, en su parte inferior en sentido horizontal, la pieza posee una predela que integra de forma bien diferenciada aunque no cronológica, cinco escenas de la vida de la Virgen María que acaecen posteriormente al anuncio angélico: 1) Desposorio de María y José y nacimiento de Jesús, 2) Visita de María a su prima Isabel, 3) Adoración de los Reyes Magos, 4) La presentación de Jesús en el templo y 5) Tránsito o Asunción de María en cuerpo y alma al cielo. (Ver imagen 1)

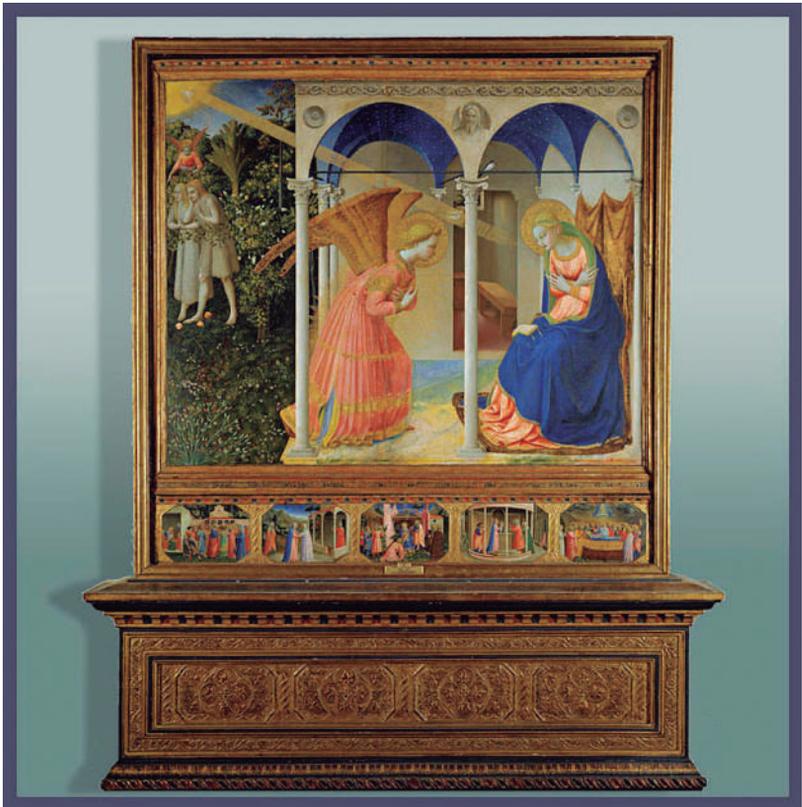
Lo anterior contribuye, además, a clasificar La Anunciación como un retablo, pues sumadas a las dos escenas en perspectiva del cuadro principal conforman un conjunto incidental cuya ilación temática es clara. Volviendo a la escena central, puede apreciarse que la figura angélica y la doncella de Nazaret se encaran en mutua inclinación, tiene lugar, al parecer, una conmoción recíproca, actitud imposible de eludir para el espectador. María desde su banco, reverencia al Arcángel con el torso inclinado, Gabriel –criatura que no es de este mundo, efectúa mediante la genuflexión, una reverencia de cuerpo completo, claramente más pronunciada que la de María, que sitúa su faz y aureola por debajo de las de ella. Existe entre las dos figuras una actitud de profundo recogimiento, humildad y ternura plasmadas no a través del dominio técnico de la figuración sino por medio del trazo de rasgos faciales y corporales de gran simplicidad que invitan a apreciar la pureza. La aproximación a estos, entre otros elementos y relaciones simbólicas de gran sutileza recreados por el pintor toscano permitirían quizá, al espectador para ello dispuesto, alcanzar el nivel de comprensión anagógica establecida por Dante.

Cabe hacer notar que la escena principal del anuncio angélico ocurre “bajo el cielo”: una extensión de arcos de medio punto azules cuajados de pequeñas estrellas elaboradas con pintura al oro; con pintura al oro también forma Fra Angélico el plumaje de las alas del arcángel, su aureola y las terminaciones de su ropaje así como los de María. La asombrosa textura, consistencia y brillo que confiere el preciado metal al acabado de las figuras ante los ojos del espectador tienen, a nuestro juicio, menos que ver con el signo de la opulencia y más con la celebración de lo elevado en clave terrena, de la cual ni pintor ni espectadores pueden desasirse.

Para quien esto escribe el arte no deja de resultar un hecho peculiar, en cuenta de que esa suerte de pulsión ha acompañado la existencia de nuestra especie sobre la faz de la tierra una vez iniciado el desarrollo de la capacidad de simbolización hace unos cincuenta mil años (Cfr. Cartmill, 1999). Desde el seno de la estética, los filósofos y críticos hacen aseveraciones, ponen sobre aviso, exaltan, vituperan, contrastan, analizan y sintetizan. Sin embargo, no puede decirse que aquélla resulte una imprescindible lámpara de enfoque para apreciar una obra de arte cualquiera sea su manifestación. A ratos, la estética acusa una obra o autor de ciertos asideros y asociaciones, a ratos se propone a sí misma como asidero, liana, satélite o vara de medida.

Si el fraile de Fiésole se encontró alguna vez conmovido por la vida mariana, el Misterio de la Encarnación y su anuncio, no podría afirmarse con absoluta certeza. Sin embargo, es posible para el espectador experimentar conmoción al contemplar su pintura. Da Mugello solo sería conocido por el mundo como Fra Angelico mucho después de su muerte, ello debido a que una vez apreciada y valorada su obra entera, la exaltación de la pureza angélica en la faz y actitud de sus figuras resultaría factor relevante de su impronta.

Imagen 1



La Anunciación. s. XV. Guido di Pietro da Mugello (Fra Angélico)
Fuente: Portal WEB Museo del Prado (2014)

Imagen 2



La Anunciación. s. XV. (Detalle)
Guido di Pietro da Mugello
(Fra Angélico)
Fuente: Portal WEB Museo del
Prado (2014)

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (1983). Teoría estética (F. Riaza Trad.). Barcelona, España: Orbis [Primera edición en alemán en 1970].
- Aristóteles. (1948). El Arte Poética. Traducción del griego, Prólogo y Notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires.
- Cartmill, Mark. (1999) El don de la palabra. Revista Discover en español.
- Dante Alighieri (1964). El Banquete (Il Convivio) (2ª ed.). Firenze: Felice Le Monnier [Primera edición en 1330].
- Falomir, Miguel. (1999). Pintura Italiana del Renacimiento. Guía Museo del Prado. Madrid: Aldeasa.
- Museo del Prado. (2014) [Portal WEB en línea][Consulta: Octubre 27 de 2014] Disponible: <https://www.museodelprado.es/>
- Platón. (1871). Fedro. Obras Completas. Tomo II. Edición de Francisco de Azcárate. Madrid.
- Real Academia Española. (2014) [Portal WEB en línea][Consulta: Noviembre 01 de 2014] Disponible: www.rae.es
- ncantadores Pueblos de Mérida. Caracas: Litocentro.iv. Press. Madrid

ARTE, ESTÉTICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS EN LA SOCIEDAD POSTMODERNA

ART, AESTHETICS AND MASS MEDIA IN THE POST-MODERN SOCIETY

Lilian Surth

RESUMEN

Cuando se hace referencia a la influencia de los medios de comunicación de masas en la sociedad, debemos empezar por analizar su importancia, dominio y contexto histórico en el cual los mismos son estudiados. En el caso particular de la posmodernidad, los mass media ejercen una gran influencia sobre los individuos y la forma en que estos ven y perciben el mundo. Esta influencia es la resulta de múltiples elementos visuales que seducen las mentes de quienes observan, como es el caso de los videos publicitarios. Bajo la racionalidad de diversos teóricos, el presente ensayo aspira proporcionar un aporte reflexivo en cuanto a la masificación de ideales establecidos en los videos propagandísticos del curso virtual de inglés OpenEnglish.

Palabras clave: arte, estética, mass media, postmodernidad, industria cultural, videos publicitarios

ABSTRACT

When referring to the influence that mass media have on society, we must begin by analyzing their importance, domain, and the historical context in which they are studied. In the particular case of postmodernity, mass media have a great effect over individuals and the way in which they see and perceive the world. This influence is the result of multiple visual elements that seduce the minds of those who watch; that is the case of publicity videos. Under the rationality of several theoreticians, the following essay intends to offer a reflexive discourse about the reproduction of established ideals present in the advertisement videos of the virtual English course called Open English.

Key Words: art, aesthetics, mass media, postmodernity, cultural industry, advertisement videos.

Lilian Surth. Prof Asociado de la Universidad de Carabobo. MSc en Gerencia Avanzada en Educación. Coordinadora de la asignatura Inglés I para Citotecnología y Terapia Psicosocial en el Departamento de Lenguaje y Comunicación de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo. Correo electrónico: surthlilian@hotmail.com

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

Introducción

Para entender y analizar el espacio social que resulta del nuevo cambio de siglo es necesario redefinir sus características más básicas; las mismas que se originan por la suma de una serie de transformaciones de base social, política, económica, entre otras, y que son la resulta de influyentes eventos, revueltas contraculturales, guerras y el vertiginoso avance de las redes telemáticas.

Este espacio social está moldeado, en primer lugar, por la aparición de agentes sociales y culturales que buscan el reconocimiento y la validación, como lo son por ejemplo los movimientos feministas, ecológicos, la presencia de minorías, y otros movimientos ideológicos similares. También ejercen su influencia el repecho social y geopolítico de las grandes doctrinas ilusorias, la supremacía del sistema capitalista como promotor de la globalización económica y la universalización de los sistemas de información.

Así pues, esta transformación se va haciendo tangible por el mismo dinamismo que modela y desaloja el tradicional orden social y económico, dando paso a una incertidumbre que se hace espacio en esta nueva sociedad, convirtiéndose en una suerte de experiencia elemental y habitual. La secuela no es más que una efigie fragmentada en una sociedad desestructurada que a su vez se observa en los individuos en forma de ruptura, pérdida de límites y significados de la persona, especialmente en la dificultad que presentan estos sujetos para estructurarse.

Breve Reseña de la Sociedad Moderna.

Occidente es la cuna de la sociedad industrial moderna. El modernismo es sinónimo de transformación y cambio social que representa el vuelco más significativo en la historia de la humanidad. Lo que se conocía como sistema social de relación directa (dado por la familia, la aldea y los gremios) se rompe y surgen novedosas formas de práctica social que dejan a los individuos despojados y desarraigados de esa práctica ya conocida, quedando expuestos a una suerte de vacío social.

Los agentes transformadores relativos a la industria y el trabajo, impersonalizaron los vínculos laborales que pasaron a ser regidos por normas, reglamentos y leyes, quedando como único vínculo el del salario. Friedmann (1958) utiliza la frase “desmenuzamiento del trabajo” para referirse a estos grandes cambios. La grieta entre trabajo y vida también se hizo aún más profunda. Con la industrialización se implantaron otros valores sociales y económicos, así como también nuevos modelos de conducta.

Comparablemente surgió la burguesía, direccionando el nuevo orden social y cimentando el enfrentamiento con la clase trabajadora. Significando que, luego de una etapa de prosperidad y optimismo, se evidenciaron conflictos producto de continuas contradicciones como resultado del desarrollo industrial. Beck (1997), ya lo advertía cuando al referirse a esta nueva sociedad la llamaba “sociedad del riesgo,” en donde cada vez se evidenciaba más el desencanto y pérdida de la fe en el tan prometido progreso.

La Estética en la Modernidad

Cultura de Élite

En el contexto histórico moderno, el arte tiene un norte bien establecido: La búsqueda formal de lo novedoso. La tradición o las formas antiguas de representación artística fueron supeditadas por la innovación. De este modo, para que una obra fuera considerada “moderna” debía cumplir con la condición única de estar dentro de la categoría de lo nuevo.

Dicho así, estaba establecido que aquellas obras que rompieran con lo normativo serían llamadas “obras modernas.” La autoridad de la tradición estaba en búsqueda de cambios que se pronunciaran evidentemente sobre un estado de prosperidad e ilusión, como feroz argumento contra el mercado.

Siendo que los modos de producción eran lo común, la modernidad vivenció la experiencia estética como tal: un modo más de producción. El arte se identificaba con el cambio, la crítica y el progreso. Aunque el cambio se asume siempre como indicativo de superación, algunos críticos consideraron que el arte moderno era Kitsch o de mal gusto y que carecía de energía-creadora al no propiciar ninguna creencia en la originalidad, creencia que se

habría puesto en evidencia al concretarse y radicalizarse en expresiones artísticas de vanguardia.

La búsqueda del principio del cambio se vio saturada, dando lugar a lo que Octavio Paz (1987) llamó “tradición de la ruptura,” un continuo cuestionamiento del discurso moderno, que venía dado por el establecimiento de un modelo para crear arte, a través del cual la crítica se volvió ritualista y la rebeldía se convirtió en un proceso. Es decir, lo que el arte tanto negaba, criticaba e ironizaba dejó de ser creativo.

La Postmodernidad

La postmodernidad representa una nueva situación histórica que se caracteriza por ser heterogénea y diferente, tanto en el arte como en el pensamiento. Ella representa además el declive de la Ilustración, el fin de la modernidad y el surgimiento de un período post-capitalista.

Los enfrentamientos entre propietario y proletario son sustituidos por otro tipo de oposiciones, siempre de una mayoría contra una minoría, como es el caso de los grupos representados por pobres, niños, desempleados, mujeres, minorías étnicas, entre otros.

Esta época supone el tiempo de la industria cultural y del ocio, o la también conocida sociedad del espectáculo, en la que el saber es la principal fuerza. Si antes la pugna era contra quien dominaba la materia prima, ahora la lucha es por quién domina la información. Este dominio de información ocurre a través de las redes telemáticas que de acuerdo a lo planteado por Echeverría (1999), son medios de interacción entre las personas y no meramente medios de información y comunicación. Por ello, aquel que domina los medios de comunicación o las redes telemáticas es quien tiene acceso a la fuente de poder.

En consecuencia, la penetración masiva de los medios tecnológicos de información crea un nuevo espacio que afecta la vida social, la economía, la comunicación, la memoria y la identidad personal, representando esto una etapa de adaptación del individuo en unos contextos que serán de suma relevancia para la constitución de supropia identidad.

Parte de esa novedad proviene de la “globalidad” en estos escenarios. Marshall McLuhan (1998) a través de la metáfora de “aldea global,” hace referencia al fin de lo local y lo nacional para dar cabida a lo transnacional, cuyo principal promotor es el capitalismo a escala planetaria. En este contexto, las transformaciones interculturales ocurren tanto a nivel local como internacional, y son percibidas y vivenciadas por un individuo interconectado a nivel mundial.

La Estética en la Postmodernidad

La ruptura, como fórmula inequívoca del cambio, se convirtió en tradición. La modernidad, y los principios que la fundamentaban, quedaron cercados y limitados por la vanguardia, que aunque representó “la gran ruptura”, también dio paso al cierre de la tradición de la misma.

Así pues, el arte postmoderno pasaría a representar el fin de las vanguardias y de la tradición de la ruptura, arrastrando consigo el fin del artista como agente creador y vaticinador; en otras palabras, el fin del genio mismo. Para Jameson (1991), esto representa la “pérdida del sentido crítico,” el cual da lugar al “pastiche,” figura antagónica que hace referencia a la desaparición del aspecto creador del artista para convertirlo en un simple repetidor e imitador de estilos muertos.

Según este autor, las representaciones artísticas modernas estaban repletas de histeria y angustia, mientras que al arte postmoderno lo concibe como carente de todo poder crítico. Lo asocia con un carácter esquizofrénico que describe al artista como un recipiente vacío incapaz de asimilar los lenguajes y las imágenes que lo estimulan. Pastiche y esquizofrenia, entonces distinguen los atributos que caracterizan la condición estética postmoderna.

De acuerdo a la visión de este autor, la obra postmoderna consistirá entonces en un continuo de significantes desarticulados, más sin embargo, asociados en algo parecido a un collage, que lejos de perseguir la unidad en pro de una creación innovadora, generaliza la función de diferenciación por sobre la unificación.

Cultura de Masas

El arte ha sido analizado e interpretado según el contexto histórico y las circunstancias que en él se dan. Este análisis, por ende, suele ser transdisciplinario; no es exclusivo de las ciencias sociales. Los modos de expresión artística siempre han generado diversos enfoques para su análisis y comprensión.

Ese contexto histórico ha moldeado la manera en la que se expresan los valores artísticos, determinando sus formas, técnicas y contrastes. También han sido cambiados los medios tradicionales de representación, haciendo uso de la tecnología para su propagación. Al ser un reflejo de su tiempo, el arte también ha interpretado el lenguaje de la globalidad y del multiculturalismo, vinculando lo contemporáneo con lo internacional.

Para Vattimo (1990), el vehículo que sirve para tal fin son los medios de comunicación de masas, los cuales constituyen “la esfera pública del consenso” que originan un cambio en los contextos de creación y recepción cultural. Por tanto, el escenario artístico contemporáneo se caracteriza por ser altamente heterogéneo, variado, creativo y sin cánones; reflejo de una multiplicidad de tendencias en una sociedad típica de cambio de siglo. Una sociedad fragmentada, cuya noción de identidad ha cambiado, producto de la desestructuración en el ámbito socio-económico y político.

Rol de los Medios de Comunicación de Masas en la Sociedad Postmoderna.

Vattimo (1990) interpreta la sociedad postmoderna como un debilitamiento del ser. Para este autor la postmodernidad es una sociedad caracterizada por la comunicación generalizada, es decir, la sociedad de los “mass media”, o medios de comunicación de masas.

El autor apela a la situación del arte para establecer de qué forma la noción de genio creador es la que mejor expone la condición moderna. Al parafrasear a Lyotard (2000), se hace un culto a lo nuevo y original en directo antagonismo con el pasado tradicionalista, que implican en este caso la repetición de los modelos clásicos.

En este escenario, se hace presente la lógica de un mercado de la información que exige una continua extensión de su esfera, en pro de conseguir que “absolutamente todo” adopte la forma y la función de un objeto de comunicación. Vattimo (1990), comenta:

Esta multiplicación vertiginosa de la comunicación [...] constituye el efecto más evidente de los mass media, siendo, a la vez, el hecho que determina (en interconexión con el fin del imperialismo europeo, o al menos con su transformación radical) el tránsito de nuestra sociedad a la posmodernidad. (p. 80)

En este escenario, el autor italiano señala que al otorgarle a su obra el título “La Sociedad Transparente,” justamente hace alusión a la probabilidad que el mismo sugiere. Dicho así, el mismo autor expresa lo siguiente:

En este escenario, el autor italiano señala que al otorgarle a su obra el título “La Sociedad Transparente,” justamente hace alusión a la probabilidad que el mismo sugiere. Dicho así, el mismo autor expresa lo siguiente:

Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como un dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los media nos proporcionan. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad “en sí”? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del “contaminarse” de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los media. (p81)

A la luz de esta reflexión se podría afirmar que la sociedad postmoderna está sujeta a una comunicación masificada y generalizada que se vincula con la fabulación nietzscheana del mundo, es decir, las imágenes que se proyectan a través de los mass media representan el mundo objetivo, tal cual es. Bajo este contexto, es lógico pensar que lo que se conoce como “realidad del mundo” es algo que se compone como escenario de las distintas, variadas y viables fabulaciones que en relación al mundo pueden ser.

Arte, Cultura y Medios

Aunque tradicionalmente los conceptos de arte y cultura han estado estrechamente relacionados, se conoce que el arte se refiere a la expresión creativa, la aplicación de destrezas e imaginación destinada a lo sensorial, productos visuales apreciados por su extrema belleza y poder emocional sobre quien lo percibe; mientras que cultura es un término bastante ambiguo que podría ofrecer varias acepciones. Por ejemplo, para Williams (1994), cultura podría referirse a: 1) el desarrollo de la mente y el intelecto, 2) los procesos de este desarrollo reflejado en intereses y actividades culturales y 3) los medios o productos artísticos de estos procesos.

Según Escobar (1980) ésta se puede dividir entre cultura superior y cultura de masas. La primera se refiere al dominio intelectual y artístico, mientras que la segunda hace alusión a todos los elementos que tipifican a una sociedad, a saber: costumbres, arte, política, religión, ética, ciencia y todo aquello que le permite desarrollarse y progresar.

Sin embargo, esta diferenciación se torna un tanto difusa con la aparición de los medios masivos de comunicación, especialmente cuando la cultura de élite pasa a formar parte de la cultura creada por y para estos medios. Entonces, la cultura de masas, al incluir a todos y cada uno de los estratos sociales, se convierte en una suerte de agente “democratizador” de la cultura, al convertirla en una especie de patrimonio de todos.

Sin embargo, esta democratización es vista como infame. Al estar la cultura masificada por diferentes vías que auxilian su fin, se convierte en un factor que con facilidad permea la educación de las personas. Esta preocupación se hace sentir desde las esferas de la escuela de Frankfurt a saber a continuación.

Visión Tradicional de la Cultura: La Escuela de Frankfurt

La Escuela de Frankfurt, liderada por prominentes Teóricos Críticos de primera generación como Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1979), Walter Benjamin (1892-1940), Friedrich Pollock (1894-1970), Leo Lowenthal (1900-1993), Eric

Fromm (1900-1980), se caracterizó por presentar entre sus discusiones, temas altamente relevantes con extraordinarios matices novedosos.

Esta escuela fue la primera en teorizar acerca de la enorme transformación cultural iniciada en el Siglo XX por el efecto de los medios de comunicación, a través de los cuales la cultura estaba alcanzando niveles de carácter industrial. Las inquietudes presentadas por este grupo de teóricos, vigentes el día de hoy, se basaban en posturas muy críticas y negativas acerca de los contenidos culturales y el impacto que ocasionaban los cambios sociales en los cambios culturales.

La escuela de Frankfurt distinguió muy bien la diferencia entre cultura tradicional y cultura industrializada, haciendo notar que esta última es la resulta del modelo capitalista de producción, precisando que la “Industria Cultural,” término acuñado por Horkheimer y Adorno es propia de la cultura de masas. Así pues, el propósito de esta escuela era estudiar la sociedad industrial avanzada y la industria de la cultura que en su seno surgió.

Así tenemos entonces que, Industria Cultural, es un término que hace referencia a los procesos de transmisión de la cultura. En su obra “Dialéctica del Iluminismo”, Horkheimer y Adorno dejaron ver los cambios que desde entonces han sufrido los medios de comunicación de masas y el rasgo industrial que ha alcanzado la producción de la cultura en la sociedad actual.

Se trata entonces de esparcir el análisis marxista de la economía hacia la producción de lo que hoy se puede llamar bienes culturales. Estos teóricos se pronunciaron en contra de la mercantilización de la cultura, argumentando sobre las consecuencias nefastas que esa mercantilización ocasiona en los contenidos culturales y artísticos.

En este mismo sentido, Walter Benjamin (1989) subraya que el modo en que el arte se transfigura en mercancía, sucede por la capacidad industrial de copiarlo y repetirlo. En su escrito “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, expone la paradoja de que una obra catalogada como única se puede reproducir infinidad de veces y comercializarse, perdiendo su autenticidad y desvaneciéndose su aura.

Sin embargo, diferente a Horkheimer y Adorno, Benjamin visualizó una oportunidad en medios tales como el cine, la fotografía, la música popular y el jazz por representar éstas herramientas útiles para modificar la conciencia de las personas. De acuerdo a esta concepción, estos medios se podrían utilizar positivamente para usurpar o interferir sobre el funesto control social y así crear lo que se conoce como conciencia de masas, aprovechando justamente su difusión masiva.

Los sociólogos Lazarsfeld y Merton (1977), sustentan lo que Benjamin, al reconocer que los medios de comunicación de masas son un poderoso instrumento de dominación, pero al mismo tiempo estos autores desmitifican la idea obsesiva de que los ciudadanos están obligados a obedecer y plegarse a los deseos y convicciones de quienes producen y reproducen ideas e ideales a través de estos medios.

Sin embargo, el asunto del poder ejercido a través de los medios de comunicación de masas es un acuestión con la cual es difícil lidiar, pues estos medios son doblemente poderosos: por un lado está el factor de masiva distribución y fácil acceso que tienen los usuarios, y por otro, el hecho de que gozan de arte y estética en sí. Los nuevos modos de expresión son en sí mismos representaciones artísticas, entre ellos se cuentan: el video, el arte computarizado, la actuación, la propaganda, la animación, la televisión y el videojuego.

Elemento estético en los medios de comunicación de masas

El video

El video, según la Real Academia Española (2014), es un “cortometraje, generalmente musical, de secuencias breves y formalmente inconexas, usado con frecuencia en publicidad”. (s.p) Dentro de las nuevas tendencias artísticas, el video constituye una de las formas expresivas más dinámicas con las que cuenta la industria cultural para propagar y difundir de manera rápida y eficaz temas sociales, culturales, políticos, económicos, educativos, entre otros. El video, entonces, establece de manera breve y contundente los mensajes que la industria desee divulgar.

Aunque el videoarte emergió en el año 1963 en Estados Unidos y Europa fue en los años setenta cuando vivenció su gran glorificación, todavía hoy constituye una gran herramienta de difusión, aun cuando hay muchas otras que le acompañan. Este tipo de representación artística ha venido evolucionando sistemáticamente y adaptándose a los diferentes estilos y tendencias de la época.

Este género artístico surgió a la par de la consolidación de los medios de comunicación de masas cuando se deseó explorar las aplicaciones artísticas de dichos medios. Además de constituir una herramienta más económica que el cine, el videoarte busca satisfacer los gustos que rompen con los parámetros comerciales establecidos.

El videoarte está conformado básicamente por una serie de imágenes en movimiento acompañadas de audio, pero su pericia para establecer lo requerido – la difusión de una idea – va más allá de estos simples elementos.

Dentro de los elementos artísticos notables en una producción de este tipo se tienen la dinámica visual y conceptual a través de la narración filmo o fotografía. Esta forma de arte es predominantemente conceptual, es decir, es una forma de relato visual y audiovisual. Sintetiza y articula códigos expresivos originarios de numerosas esferas de lo audiovisual. El videoarte es una manifestación que rompe con lo convencional o lo “visualmente correcto” ya que se apoya en parámetros espacio-temporales e interactivos totalmente diferentes.

Apreciación estética dentro del lenguaje audio-visual según Marqués Graell.

Las diferentes formas de comunicación que existen se diferencian unas de otras por el tipo de lenguaje que utilizan. En el caso del lenguaje audio-visual, propio de los videos, se manejan dos elementos claves para difundir el mensaje deseado: las imágenes y los sonidos.

Según Maqués (1995), como todo lenguaje, el lenguaje audio-visual está conformado por una serie de símbolos que obedecen a unas normas de utilización. Estas normas son las que hacen posible esta particular manera de comunicación.

Este autor establece que dentro de estas normas se encuentran aspectos morfológicos, gramaticales, semánticos y estilísticos que sirven para establecer el ambiente multi-sensorial a través del cual se ofrecerá al receptor una experiencia unificada donde los elementos icónicos predominarán sobre los verbales.

En cuanto a los elementos morfológicos del lenguaje audiovisual se tienen: el sonido (música, efectos de sonido, palabras, silencios) y la imagen, que ensamblados cuidadosamente recrean situaciones reales o ficticias.

Los elementos sintácticos, al igual que la sintaxis en una lengua, se refieren al ordenamiento de los elementos que unificados de manera coherente permiten al receptor captar con precisión el mensaje entregado. Estos elementos vienen dados por planos, ángulos, composición, profundidad de campo, distancia focal, continuidad visual de la toma o *raccord*, ritmo, iluminación, color, temperatura del color, momentos de la cámara, técnica para pasar de un plano a otro, textos y gráficos que ofrecen información más allá de los que las imágenes muestran, trucos que hacen que el espectador no diferencie entre realidad y fantasía, música y efectos sonoros.

Los elementos didácticos, hacen referencia a la intención pedagógica. Esta característica tiene relación estrecha con los elementos semánticos. Estos últimos, son la razón de ser de la creación del mensaje. Los dos tipos de elementos semánticos que existen son: el significado denotativo u objetivo, propio de la imagen, y el significado connotativo o subjetivo, que dependerá de la apreciación e interpretación que le dé el receptor.

En la semántica del lenguaje audio-visual se activan aspectos sensibles en el receptor, que se suministran a través de estímulos afectivos que determinan los mensajes cognitivos. En palabras de Sergei Eisenstein(1955), el lenguaje audiovisual opera de la imagen a la emoción y de la emoción a la idea, por ello constituye un elemento de relevante importancia al momento de la realización artística.

Es aquí donde la crítica por la alienación que genera un consumo masivo de imágenes, sonidos y mensajes, ha sido motivo de análisis de numerosos expertos en el área, como Umberto Eco, quien alega que el lenguaje de la

imagen debe provocar reflexiones críticas y no conducir a la hipnosis generalizada.

Caso práctico de estudio:
videos propagandísticos de OpenEnglish



es un curso de inglés on-line creado por el venezolano Andrés Moreno, quien a través de su página www.openenglish.com ofrece a los usuarios clases de inglés en vivo con profesores nativo-hablantes a través de una plataforma virtual.

En poco tiempo ha ganado el agrado de la gente a través de su particular manera de promocionar sus servicios, encausando su propuesta de aprendizaje virtual a través de videos propagandísticos en los cuales un personaje jocosos y divertido conocido como “Wachu,” entretiene a todos con sus dificultades para comprender y articular de manera “correcta” tan necesario idioma.

Numerosos diarios internacionales lo señalan así: CNN: “curso de inglés on-line arrasa en Latino-América,” THE WALL STREET JOURNAL: “Escuela virtual supera los 100.000 estudiantes,” TENDER: “Andrés Moreno es un gran fan de la tecnología y del impacto que ésta causa en los usuarios,” THE MIAMI HERALD: “OpenEnglish representa un alto potencial de aprendizaje virtual,” entre muchos otros comentarios de diversos diarios de mundial reconocimiento.

Esta novedosa propuesta capta a los usuarios enfatizando los beneficios de contar con el fácil acceso a las clases virtuales a través de su famoso slogan de presentación que dice “Profesores norteamericanos, 24 horas al día.” También destaca la importancia de la utilización de herramientas tecnológicas como elemento clave para la optimización del proceso de enseñanza y aprendizaje.

Sin embargo, estas propagandas tienen una connotación de crítica hacia las herramientas tradicionales de enseñanza del idioma inglés, haciendo una perspicaz descalificación hacia el docente de aula, en especial a aquellos que no sean hablantes nativos de este idioma, el uso de libros como recurso de enseñanza, los cursos largos de inglés que se dividen por

niveles y por sobre toda las cosas una burlesca sátira que discrimina y ridiculiza a todo hablante de inglés que no posea el tan deseado acento nativo, representado en este caso, por su gracioso personaje estrella, Wachu.

El asunto de los acentos es un tema socio-lingüístico que en estos momentos se encuentra en el tapete. De acuerdo a la American Speech-Language-Hearing Association o A.S.H.A (2013), el acento es la pronunciación característica de un grupo de individuos que hablan un mismo idioma.

De él se deriva el acento regional, que tiene que ver con la manera en la que la pronunciación del hablante se ve afectada por la región o lugar donde habita o reside; y el acento extranjero, el cual hace referencia a los elementos fonológicos que distinguen propiamente a un idioma determinado. Para Gupta (2013), el acento se define como la forma o manera en la que se pronuncia un idioma.

Tomando en consideración las anteriores definiciones, se deduce entonces que todos los hablantes tienen acento. Es imposible hablar sin mostrarlo. El acento resulta de cómo, dónde y cuándo se aprende un idioma determinado y tiene la particularidad de variar y cambiar a través del tiempo dependiendo de las experiencias personales asociadas al estímulo auditivo al que se está expuesto, produciéndose cambios que se van presentando de manera inconsciente e involuntaria, casi imperceptible.

Otras veces, el acento puede ser cambiado voluntariamente, con mucho esfuerzo, dedicación y la ayuda de un foniatra o especialista del habla y del lenguaje, quien con herramientas y ejercicios especializados ayudan a personas que por motivos meramente profesionales, como actores y actrices, o personas que por presiones de orden social, moral y cultural desean cambiar o por lo menos intentar reducir su acento de origen.

Por ello resulta interesante observar que en la leyenda del video propagandístico disponible en la sección de medios de la página oficial de este curso, titulado: *Persuasion or Pronunciation? Se lee: "Existen límites para la comunicación, especialmente cuando tu pronunciación no te ayuda, descúbrelo aquí."*

Sin embargo, Shah (2012) sostiene que hablar con acento no necesariamente debe interferir con una comunicación inteligible y por ello no se debería acudir a la modificación del mismo, ya que para muchos, éste es la marca de su identidad cultural, y modificarlo representaría una auto-negación y una interpretación errada del valor que se le otorga a los acentos de otras personas.

Por su parte, Aziz (2005) también destaca que hoy en día sería inaceptable señalar que algún acento sea mejor que otro. En todo caso sólo se trata de diferencias dialectales y particularidades del habla escrita u oral que hacen de cada idioma algo singular.

Video de Persuasion or Pronunciation?

En cuanto al análisis estético de este video, se puede afirmar que los aspectos morfológicos y sintácticos del mismo se presentan en blanco, negro, y escala de grises, como una evocación a los clásicos videos de la marca Calvin Klein. En psicología del color, la escogencia de estos matices tiene una intencionalidad. El color blanco representa limpieza, pureza, luz, calma. El negro se asocia al misterio, poder, elegancia o sobriedad. Y el gris implica neutralidad. Cuando el producto audiovisual se exhibe de esta manera, el interés del receptor se fija en otros aspectos, básicamente en lo que acontece en la historia que se muestra.

En cuanto a la musicalización, una ambientación musical instrumental sirve de fondo al latido de un corazón y una respiración agitada que reflejan la tensión sexual entre una joven con acento americano y el personaje Wachu, con acento latino y rasgos fonológicos y fonéticos propios de su lengua materna.

Las imágenes presentadas son lentas y simples. Los planos son variados ya que las partes del cuerpo de los personajes se muestran completas o parciales utilizando un ángulo normal que llega a convertirse en ángulo picado, o también llamado vista de pájaro, cuando las imágenes se aprecian desde arriba.

Otro elemento resaltante de este video es la intención paródica. Para ello, se dibuja una situación satírica de la oferta del producto publicitario

enmarcada dentro de unos recursos estéticos que recuerdan los notables y eróticos videos de la renombrada marca Calvin Klein Limited. En las artes, la parodia ha sido un elemento presente y visible. Desde Don Quijote de Miguel de Cervantes hasta la serie de televisión Los Simpsons de Matt-Groening, la parodia se ha caracterizado por interpretar humorísticamente innumerables obras literarias, musicales, teatrales, cinematográficas, o simplemente la cotidianidad de la vida misma.

También llamada pastiche, cita irónica, apropiación o intertextualidad, la parodia se considera un recurso de uso frecuente en la postmodernidad. Hutcheon (1993), especifica que las representaciones paródicas postmodernas están lejos de ser nostálgicas, por el contrario tienen un alto contenido crítico, mientras que Benjamin (1989) explica que la parodia como cualquier forma de reproducción pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso.

Lo expuesto anteriormente implica que el arte pasa a tener una significación y existencia nueva y diferente en las que prevalece un lenguaje dado por imágenes sometido por quién usa ese lenguaje y con qué fin. Con respecto al video Persuasion or Pronunciation?, es el elemento semántico detrás de la parodia el cual resulta determinante en esta representación artística.

El mensaje directo de esta publicidad consiste en invitar a las personas a mejorar su pronunciación a través del curso virtual Openenglish.com. Sin embargo se deja ver que la tensión sexual entre los personajes principales de la historia se rompe toda vez que el joven Wachu exhibe su marcado acento latino, por lo que la joven, no sólo lo corrige, sino que se aleja mostrando un total desinterés en su propuesta.

La situación planteada acá refleja la concepción que tiene mucha gente en cuanto al manejo de un segundo idioma. En un estudio conducido por Vargas (2008) el cual pretendió establecer la actitud de los hablantes nativos y no nativos hacia los acentos extranjeros, se determinó que el acento tiene profundo impacto sobre la evaluación y valoración de las características personales del hablante y que un idioma puede o no determinar si un hablante no nativo se percibe como un individuo con cualidades positivas o negativas.

En este estudio, ambos grupos por igual estimaron y evaluaron muy positivamente al acento nativo, expresando que éste destacaba en el hablante rasgos de ambición, estabilidad, liderazgo, atracción social y sentido del humor, entre otros.

Un hallazgo sorprendente en este estudio reveló que, paradójicamente, fueron los hablantes no nativos quienes evaluaron muy negativamente a otros hablantes con acento extranjero, dejando ver que no son solamente los hablantes nativos quienes por lo regular generan rechazo hacia otros acentos, indicando a su vez que los hablantes extranjeros también contribuyen con el reforzamiento de la idea de que sí existe un acento ideal.

De modo que esta producción artística también fomenta una idea que en la actualidad se considera equivocada, en especial cuando en la postmodernidad los individuos reclaman su derecho a ser diferentes, es decir, el respeto a su identidad; por ello, sería algo más que un acto de discriminación racial obligar a estos hablantes a imitar un acento nativo en particular, lo cual equivaldría a desconocer su propia existencia (Baker, 2012).

BIBLIOGRAFIA

- American Speech and Hearing Association (A.S.H.A).(2013) Accent Modification. recuperado en http://www.asha.org/public/speech/development/accent_mod.htm [Consulta: 2013, marzo 11]
- Aziz, K. (2005) Regional accents are “bad for business.” recuperado en: <http://www.breakingnewsenglish.com/0512/051230-accents-e.html> [Consulta: 2013, marzo 6]
- Baker P. (2012) Discourse Analysis and Media Bias. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beck, U. (1997) ¿Qué es la globalización? Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1989) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires.
- Echeverría, J. (1999) Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno. Barcelona, Destino.
- Eisenstein, S. (1955) El sentido del cine, Buenos Aires, La reja.
- Escobar, L. (1980). Comunicación, Información y Cultura de Masas. Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.
- Friedman, G. (1958) El trabajo desmenuzado. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- Gupta, A. (2013) International Linguistics Community On Line. Recuperado en <http://www.linguistlist.org/ask-ling/accent.cfm> [Consulta: 2013, marzo 8]
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. (1988). *Dialéctica del Iluminismo; La Industria Cultural. Iluminismo como mistificación de las masas.* Buenos Aires, Sudamericana.
- Hutcheon, L. (1985) *A theory of Parody: The teaching of Twentieth Art Forms.* Londres/Nueva York, Methuen.
- Jameson, F. (1991.) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona, Paidós.
- Lazarsfeld, P.F. y Merton, R. K. (1977). *Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Lyotard, J. (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- Márquez, P. (1995) *Introducción al lenguaje audio-visual.* [Artículo en línea] www.dewey.uab.es/pmarquez/avemulti [Consulta: 2014, noviembre 02]
- McLuhan, M. (1998). *La galaxia de Gutenberg.* Barcelona, Círculo de lectores.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona: Seix Barral.
- Real Academia Española. (2014) "El video". Recuperado en www.rae.es [Consulta: 2014, noviembre 18]
- Sedeño, A. (2007). "El videoclip como mercanarrativa". *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 16
- Shah, A. (2012) *Helping clients choose a voice .The ASHA Leader, March 13, 2012* [Artículo en línea] <http://www.asha.org> [Consulta: 2013, enero 24]
- Vargas, D. (2008) *Native and Non-Native Speakers' Perceptions of Non-Native Accents.* Recuperado en <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/issue/view/25>
- Lengua y Literatura. Lingua e Literatura. Language&Literature. Vol 3, Nro 2.* [Consulta: 2013, enero 28]
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente.* Trad. Teresa Oñate. Barcelona.
- Williams, R. (1994) *Sociología de la cultura.* Barcelona, Paidós.

REALISMO SOCIALISTA EN HOLLYWOOD

SOCIALIST REALISM IN HOLLYWOOD

Paula Pirela

RESUMEN

La relación entre el arte y la política sigue generando polémica, las posiciones ortodoxas han perdido vigencia, entre ellas encontramos la posición que considera arte como la expresión de la realidad social con el objeto de elevar la conciencia sobre ella, (Picasso, Neruda); y otra de las posiciones es la llamada el arte por el arte, sin fines políticos sin ideologías expresadas, el arte desde el sujeto que crea, que expresa un nuevo lenguaje, una nueva realidad y para quien la interpreta. (Kafka, Kandinsky). Ante estas posturas surge la pregunta: ¿es posible concebir hoy en día el realismo socialista desde Hollywood? Para responder esta inquietud analizaremos la película *Elysium*, como posible manifestación de esta estética marxista, basándonos en los aportes de tres teóricos: Georg Lukacs, Fredric Jameson y Ludovico Silva.

Palabras clave: arte, realismo socialista, política, arte vanguardista

ABSTRACT

The relation between the art and the politics continues to generate controversy; the orthodox positions have lost ground, among those we find the position that considers to be an art as the expression of the social reality in order to raise the awareness over it (Picasso, Neruda); and other one of the positions is the call the art for art's sake, without political ends without expressed ideologies, the art from the subject that thinks, that it expresses a new language, a new reality and for the one who interprets it. (Kafka, Kandinsky). considering these positions the question arises: is it possible to conceive nowadays the socialist realism from Hollywood? To answer this worry we shall analyze the film *Elysium*, as possible manifestation of these Marxist aesthetics, on the basis of the contributions of three theorists: Georg Lukacs, Fredric Jameson and Ludovico Silva.

Key words: art, socialist realism, politics, avanguard art.

Paula Pirela. Magister en Enseñanzas de las Ciencias Sociales (UC), Licenciatura en Educación, mención Ciencias Sociales (UC), Estudiante del Doctorado de Ciencias Sociales, mención Estudios Culturales (UC) Profesora asistente en el Dpto. de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación - UC. Correo electrónico: pirelapaula@gmail.com

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

Los ojos del padre decían: “¡Qué precioso, qué precioso! Se diría que todo el oro de este pobre mundo se ha concentrado en esas paredes”. Los ojos del niño exclamaban: “¡Qué precioso, qué precioso!, pero ése es un sitio donde sólo puede entrar la gente que no es como nosotros”. En cuanto a los ojos del más pequeño, estaban demasiado fascinados para no expresar más que una alegría estúpida y profunda.

Fragmento Los ojos de los pobres de Charles Baudelaire.

Extenso ha sido el debate acerca de la relación entre arte y política, aunque, como todos los temas, inconcluso. Mi propósito es intentar contextualizar el debate sobre la función del arte en la sociedad, desde el cine hollywoodense, por lo menos de una producción cinematográfica comercial, partiendo principalmente de los postulados de tres teóricos, (Georg Lukacs, Fredric Jameson y Ludovico Silva) y aportar a ese vínculo problemático entre arte y política, las nuevas interrogantes y contradicciones que surgen sobre la función ideológica del arte y lo que conocemos como realismo socialista y mercantilización de la obra de arte.

El colombiano Luis Eduardo Gama (2009) expone desde la hermenéutica cuál ha sido el papel del arte y la política en la modernidad. Este filósofo explica la tesis del alemán Ritter Joachim, según la cual, la muy sobrevalorada racionalidad occidental regida por leyes universales, abstractas e impersonales, carece del acercamiento a lo humano, mientras el arte se aproxima a los sentimientos, a los efectos, a las pasiones. En este sentido, el arte ha tenido una función catalizadora de los males de la sociedad occidental, es decir, el arte se emplea como agente compensatorio de las creencias de una racionalidad abstracta; de ahí que Gama (2009) afirme: “el arte en la sociedad moderna consiste esencialmente de servir de correctivo o de compensación de los males que trae consigo el proceso de racionalización y creciente formalización del mundo y la cultura que ha tenido lugar en occidente en los últimos tres siglos” (P. 101).

Para Gama (2009) uno de los primeros en apuntar sobre las funciones sociales del arte fue Schiller, quien al desencantarse de las incumplidas promesas salvadoras de la racionalidad, vio en el arte una vía para la liberación humana. Así, considera que Schiller “se esfuerza por demostrar que la realización de la libertad humana en el seno de una sociedad racional sólo es posible por medio de una formación estética de los ciudadanos. (p. 100)

El planteamiento del arte como medio a la contribución de una nueva sociedad sería también compartida por Sánchez (2005), quien en su obra: *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, desde una perspectiva marxista de la estética, habría señalado, según palabras de su discípulo Samuel Arriaran (2009), que la formación estética contribuye a la desautomatización de la vida enajenada, (P. 133).

La dimensión social del arte es también apuntada por otro alemán, en este caso, Walter Benjamín (1936), quien en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, plantea, entre otras cosas, la función del arte, a partir de la masificación de la obra de arte. Según Benjamín (1936), esta última adquiere una dimensión social, que puede ser provechoso para expandir las ideas socialistas, que se oponían a la inminente amenaza nazi, quienes usaron por primera vez en la historia, de forma masiva, las posibilidades que ofrece la reproductibilidad técnica de la obra con el fin de expandir su propaganda política, en particular con el naciente cine.

Para Benjamín (1936), gracias al desarrollo técnico de reproducción, la obra de arte se libera de su entorno ritual, pierde su aura, y en su lugar adquiere una función social, “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (p. 51). La posición contraria a ésta es la del Arte por el Arte, derivada en una teología del arte, citando nuevamente a Benjamín (1936) “(...) de ésta (teología del arte) se derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no solo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo” (pág. 50). Uno de los defensores de esta posición sobre la función del arte es el poeta Mallarmé, quien dijo: “para definir un poema moderno es preciso detenerse mucho más en el estudio de su técnica expresiva que en el de sus contenidos, su argumento y sus temas” (citado por Ludovico Silva (2009) en *Anti manual*. p. 149)

Dentro del panorama de lo que se conoce como arte comprometido, con contenido político, encontramos su máxima expresión en la ex URSS, en donde se asumió propiamente como política de Estado, particularmente, durante el estalinismo (1924-1953). En este periodo se promovió una política cultural que respondiera a las necesidades propagandísticas de

difundir los logros y las promesas de la revolución comunista. Entre los artistas que representaron esta tendencia podemos mencionar a Máximo Gorki, (Los Bajos Fondos) Fiodor Gladkov, (Cemento) el dramaturgo alemán Bertold Brech, (La ópera de los tres centavos) el cineasta Sergei Eisenstein (El Acorazado Potemkin, 1925), Olga Forsh (Palace and Prison), entre otros.

Para comprender la propuesta de una estética con sentido social, analizaremos algunos de los aportes de tres teóricos marxistas, aunque quienes coinciden con la posición política difieren en la concepción de lo que debe ser una estética marxista. Iniciamos con las reflexiones del húngaro Lukacs Georg (1885-1971), luego revisaremos los aportes del norteamericano Jameson Fredric (1934) y por último, y no menos importante, los interesantes y vigentes planteamientos del venezolano Silva Ludovico (1970).

Ya que vamos a comparar los aportes de estos tres teóricos marxistas, es necesario hacer un breve paréntesis para recordar una de las premisas marxistas, en relación al concepto de estructura y Super estructura. Para Marx, la Estructura es la base de la sociedad, es decir, las relaciones económicas, modos de producción, que determinan a la Superestructura, es decir, las instituciones de la sociedad que legitiman esa estructura, como es el Estado, las leyes, la escuela, la religión, medios de comunicación, entre otras. Es pertinente aclarar que para Marx no está totalmente separado un ámbito del otro, como dice Silva (1970), como si fueran “Tiendas departamentales”, es una Totalidad, que se comunica e influye una sobre la otra, de forma dialéctica. Tomando en cuenta esto, revisaremos las propuestas de estos estudiosos marxistas.

Aproximación a la estética marxista según Lukacs:

Es considerado uno de los defensores más fuertes del llamado Realismo Socialista. Lukács, en 1944, fue nombrado profesor de Estética en la Universidad de Budapest, miembro de la Academia de las Ciencias. Autor de Historia y conciencia de clase y Asalto a la Razón. Perteneció al partido comunista Húngaro en 1918, sus ideas no siempre coincidieron con Lenin. Fue crítico de la corriente vanguardista, sostiene que el arte vanguardista es una arte en decadencia, que no refleja la realidad. Sin embargo, no se

puede limitar uno a etiquetar a Lukács como teórico sesgado, o con una visión reduccionista sobre el arte. Desde ésta óptica asume nuestro autor que todo arte debe reflejar la realidad, el que no cumple con esta condición es un arte encubridor, al servicio del sistema opresor.

No sería justo reducir la importancia de las reflexiones de Lukács a la idea que el arte debe ser representación fiel de la realidad social, el autor tuvo una voluminosa y profunda producción intelectual, sus ideas sobre estética están reflejadas en casi cualquier estudio sobre estética, tomando en cuenta el marco histórico de su tiempo; Revolución Rusa, muerte de Lenin, dos guerras mundiales; mantener una posición política firme y polémica significaba un gran reto y por ello tuvo sus consecuencias, representadas en exilio, prisión, expulsión del Partido Comunista, entre otros.

Para desmontar esa visión limitada, ya mencionada sobre Lukacs (1969), podemos decir que uno de los planteamientos que se encuentra en *Historia y Conciencia de Clase*, es que en la lucha contra el fascismo, en el plano cultural, era necesario incorporar la trayectoria de los grandes novelistas burgueses, rescatando en ellos ese realismo crítico, es decir, unir las fuerzas socialistas y democráticas del momento dirigidas en contra del Fascismo. En *Historia y Conciencia de Clase*, Lukács (1969) explica su concepción de la estética, más allá de una simple imitación, o mimesis de la realidad.

En palabras del autor:

Lo que me interesaba no era solamente el problema de la mimesis sino también, en la medida en que criticaba ante todo las tendencias naturalistas, el de la aplicación de la dialéctica a la teoría del reflejo. Porque en la base de todo naturalismo hay, desde el punto de vista teórico, la «reflexión» fotográfica de la realidad. La de acentuar francamente —cosa que no hacen ni el marxismo vulgar ni las teorías burguesas— la oposición entre el realismo y el naturalismo es una premisa insustituible de la teoría dialéctica de la reflexión, y por ende también de una estética en el espíritu de Marx. (p. 32)

Lukacs (1969) expresa en ese mismo texto la idea de construir una estética sistemática sobre una base materialista – dialéctica. (p. 31), con

esto realiza una crítica al arte suscrito únicamente en el psicologismo, obras que le dan la espalda a los problemas propios del capitalismo, y se sumergen exclusivamente en los problemas del alma, como en el caso de Dostoievski. Como también Lukacs (1969) critica la técnica de la crónica documental, que aunque asume la realidad objetiva e independiente del individuo, relega en último plano el carácter subjetivo. En ambos casos, se asume una visión mecanicista y no dialéctica.

En Problemas del Realismo, Lukacs (1966) cita a Marx, cuando éste escribe sobre la épica griega afirmando que la dificultad no está en comprender que el arte y la épica griega estén ligados a determinadas formas sociales de evolución. La dificultad está en comprender por qué nos siguen proporcionando todavía un goce estético y se siguen considerando como norma y modelo inasequible.

Este teórico reafirma la idea planteada por Marx, en relación al concepto de Totalidad sostiene que el arte es la unidad sensible directa de lo particular y lo general, la meta de todo gran arte consiste en proporcionar una imagen de la realidad.

Bertold Brecht y Lukács generan un debate intenso sobre estética, que se verá reflejado en varias obras de ambos autores. Brecht propone la técnica del distanciamiento, en la que el espectador se distancia de la obra (teatral), para arrancarle no lágrimas, sino decisiones, es decir, la intención de la obra es que el espectador aprecie de forma crítica y reflexiva y no sentimentalmente el contenido (mensaje) de la obra. Propuesta creadora en oposición a la técnica de Stalinskyy, quien plantea justamente lo contrario, es decir, el espectador debe sumergirse en la obra, ser uno más en la escenificación. Según Brecht, el teatro puede ser un medio de transformación de la sociedad, siempre que genere en el espectador una actitud de reflexión, en la que cuestione su propia realidad. Lukács (1966) en desacuerdo con esta propuesta, afirma que ese distanciamiento, aleja al espectador tanto del objeto, que lo ve como algo ajeno de sí.

La perspectiva de Fredric Jameson

Este autor le dará más fuerza en sus enunciados marxistas a los planteamientos sobre estética, en especial, al contexto socio histórico de la

obra. Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie (1989), asume la tesis marxista sobre la lucha de clases, como motor de la historia, en el texto dice:

La historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora es la historia de la lucha de clases,...opresor y oprimido, estuvieron en constante oposición mutua, llevaron a cabo una lucha ininterrumpida, ora oculta, ora abierta...en el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente encuentra su función y su necesidad (p. 17)

Para Jameson (1989), en toda obra está presente el inconsciente político de forma explícita o implícita, intentar separar la dimensión socio histórico de una obra es un error, así lo expone también la obra Anti- Edipo de Deleuze y Guattari. Una obra tan clásica como Edipo, en la que Freud desarrolla sus teorías psicológicas, Deleuze y Guattari hacen un crítica a la visión reduccionista del psicologismo, sin tomar en cuenta el costo social, o de la Estructura, que influye o determina a los personajes de dicha obra. Para Jameson (1989), no hay nada que no sea social e histórico, todo es en último análisis, político. Lo que propone este autor, es el desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos.

La propuesta de Ludovico Silva

Este filósofo y poeta, quien no asumió al marxismo como una religión, sino como una teoría social, en sus obras expresa un profundo análisis sobre las ideas marxistas, desde su totalidad, incluyendo las ideas sobre estética, apartándose de quienes se asumen como los voceros del marxismo, sus obras más importantes son Plusvalía Ideológica y Antimanual para uso de Marxistas, Marxólogos Y Marxianos. En esta obra desmonta el discurso mecanicista “petrificado” de los que se denominan marxistas, ametralla ese “catecismo” en el que han caído los supuestos marxistas a través de manuales ideológicos. Uno de los aportes más significativos de Silva (1970), es el de Plusvalía Ideológica, haciendo una analogía con el concepto marxista de Plusvalía material, entendiéndola como el tiempo adicional del trabajador después de haber pagado su salario, ese trabajo adicional es tomado por el capitalista, es el valor creado por el trabajo adicional.

La plusvalía Ideológica es el tiempo supuestamente libre del trabajador, pero que es usado para consumir la industria cultural del capitalismo, visitar centros comerciales, comer en franquicias, ver TV, etc. En otras palabras, el trabajador es sometido de forma inconsciente a la lógica del capital, es decir, la Falsa Conciencia, es lo que Silva (1970) explica como Ideología: “Campo de acción mental encargado de preservar los valores de la clase opresora y es un campo que actúa en la mente de los oprimidos como fuente irracional de lealtad hacia el sistema de opresión” (p 88). Silva explica que la ideología tiene la función práctica de preservar idealmente el orden establecido. No puede existir, entonces, para Silva, una ideología revolucionaria.

El autor no concuerda con la visión de Lenin, quien habla de la necesidad de una ideología revolucionaria, ni con el estructuralista Althusser, para quien una sociedad comunista es inconcebible sin ideología, lo que para Silva significa una sociedad comunista sin falsa conciencia. Igualmente difiere con el concepto de teoría reflejo, para Silva, Marx usó estos términos en sentido metafórico, pero algunos de sus seguidores han deformado las ideas de Marx, para ellos la teoría reflejo es entendida literalmente, como “el conocimiento como reflejo de la realidad objetiva en el cerebro del hombre” (p. 97). En la Ideología Alemana (1848) Marx habla de “los reflejos y ecos ideológicos”.

Silva (1970) también marca una distancia con las ideas sobre estética de Lukacs, las cuales están basadas en la teoría reflejo. Lukacs propone que el reflejo científico y el reflejo estético irradian la misma realidad. (Esto no implica que Silva esté en desacuerdo con todo lo planteado por Lukacs, Silva (1970) hace es una crítica teórica a una posición de Lukacs) Para Silva (1970) la teoría reflejo convierte a la ideología en un mero y pasivo epifenómeno de la “verdadera” realidad, la realidad material. (p. 98). Marx, según Silva (1970), propone el concepto de “Expresión”, una voz más dinámica, activa y autónoma, en contraposición de “Reflejo” que denota una voz más pasiva e ideológica. La realidad es inimitable pero en cambio sí es expresable.

Rechaza tajantemente la forma ortodoxa en que se adoptó el arte en los Estados llamados socialistas, como en el caso de la URSS, con una visión muy reducida sobre lo qué es el arte. Silva (1970) no niega que exista

un arte “ideologizado” es decir, el arte cómplice del sistema de dominación, lo que sí afirma Silva (1970) es que el arte que no denuncia es también arte. “(...) Lo que si niego de plano es la posibilidad de un arte que no denuncie, sin la necesidad de ser literalmente político, la realidad de la cual él nace, no es un verdadero arte” (p. 142). Para Silva (op.cit.) el arte, en cuanto arte, no es ideológico, porque el verdadero arte no está al servicio de la opresión, sino contra ella. Escribe:

En poesía el oído es capaz de gustar, y la lengua es capaz de oír. El tacto canta, y la memoria recuerda cosas futuras. En pintura, las cosas no son tales cosas «objetivas» a las cuales hay que «reflejar», sino que son una materia dibujable o desdibujable— ¡como se quiera!—, o trans - formable en cubos, en manchas, en colores o hasta en puro reflejo óptico. En el arte, el artista no refleja a la realidad; la realidad se encuentra transfigurada en el artista. Si el socialismo existe, el artista es capaz de recrearlo; si no existe realmente, entonces el artista no tiene más remedio que denunciarlo. Pero en ningún caso, si se trata de un artista verdadero, se limitará a parafrasear la realidad, o mejor dicho, lo que le es presentado como «la realidad». (Silva: p. 145)

Picasso no refleja la realidad, la interpreta, la deconstruye en cubos, formas abstractas, figuras irreales. Silva (op.cit.) recuerda que para Marx y Engels el arte y la literatura son un instrumento de la verdad, pero no como una adecuación mimética con la realidad, sino como su expresión y su transformación (p. 149). Finalmente, Silva (1970) dice, que Marx hubiese repudiado totalmente el realismo socialista.

ELYSIUM ¿realismo socialista o realismo burgués?

El argumento de la película se apoya en una fórmula probada incansablemente por los productores norteamericanos, que consiste básicamente, en un héroe, el antihéroe, romance, acción, efectos especiales, una amada rescatada y por supuesto: un final feliz, pero más allá de la forma, que a mi parecer, y según las ventas, cumple con el objetivo de atrapar al espectador, el contenido de la obra, si se le considera como obra de arte, ya que se manifiesta mediante una estética determinada, se encuentra dentro de la categoría de Realismo Socialista, lo que plantea entre otros autores Lukacs. Más adelante explicaré las razones por lo que hago esta consideración.

Elysium es una producción de Sony Pictures, dirigida por el joven sudafricano Neil Blomkamp (director de Distrito 9), es una película de ciencia ficción, que trata el tema de la colonización espacial, la película toma lugar en el año 2154. Este film muestra un mundo dividido en dos clases sociales, una élite que vive fuera de la Tierra, en una estación espacial con forma toroidal, llamada Elysium. Y otra clase social, que vive en la Tierra, un lugar en total decadencia, lleno de basura, ciudades derrumbándose, en condiciones de mucha pobreza, oscuro, que guarda similitudes con cualquier barrio.

El nombre del lugar donde vive la clase privilegiada es Elysium, nombre de origen griego, Elísea, significa campo alcanzado por el rayo, según la mitología griega es la sección paradisiaca, en donde van las almas de los hombres virtuosos a pasar la eternidad en una existencia dichosa y feliz, equivalente al Cielo de los cristianos. Igualmente tiene resonancias con los Campos Elíseos, en Francia. La Tierra, en contraposición sería el Tártaro. Es decir, el Infierno.

En este film se establecen diferencias muy marcadas entre estos dos lugares y sus condiciones, el director nos muestra dos ambientes muy diferentes, que nos sugiere representaciones estereotipadas, por ejemplo, en Elysium se habla francés e inglés, mientras que en la Tierra se habla español e inglés. El francés es relacionado con la cultura elitista, exquisita, mientras el español se relaciona con la ignorancia, la pobreza, la inferioridad.

El Realismo Socialista, entendido como el arte comprometido en tanto denuncia una realidad; sucede como diría Ludovico Silva: el artista interpreta, deconstruye, crea, recrea, no sólo refleja fielmente la realidad, sino la expresa a través del recurso audiovisual, en este caso, mediante el género de la ciencia ficción.

En Elysium se plantean, además de la división de clase, temas como los derechos laborales, (el protagonista de la película representa un obrero típico de una maquila, haciendo un trabajo mecanizado, sin derechos laborales, con altos riesgos de accidentes laborales, sin responsabilidad alguna del patrono), dependencia tecnológica, (el sistema social depende exclusivamente de la tecnología, quien tenga el control sobre el sistema

tecnológico tiene el poder político), burocracia, contratación de mercenarios, choque de intereses corporativos e intereses políticos, influencia de la industria armamentista en la toma de decisiones, deshumanización, represión ciudadana, entre otros. En palabras del propio director, Blomkamp, “Elysium no es ciencia ficción, es ahora” (entrevista realizada en agosto de 2013, al periodista John Hiscock, en Telegraph)

En la película se pueden apreciar diferentes arquetipos: el gerente corporativo, el político débil, la representante de Seguridad del Estado, los coyotes, (quienes ayudan a pasar la frontera a cambio de dinero), el hacker (o pirata cibernético que quiebra los sistemas de seguridad tecnológicos), el mercenario (contratado por agentes del gobierno para eliminar a los miembros de la resistencia), entre otros. Uno de los temas centrales en la película es el acceso a la salud, mientras en la Tierra los hospitales ofrecen un servicio precario, en Elysium gozan de una alta tecnología capaz de curar cualquier enfermedad de forma inmediata, por esta razón los habitantes de la Tierra harán todo lo posible para llegar a Elysium, la migración ilegal es otro tema importante en la película, muchos mueren intentando pasar la frontera y quienes llegan son inmediatamente deportados.

Otro de los elementos que se pueden apreciar en esta cinta es el mensaje mesiánico, el héroe que está destinado a salvar a la mayoría, a sacrificarse, por amor. Es posiblemente uno de los ingredientes clichés. Aunque vale la pena decir que entre los mensajes que se aprecian está el de la amistad, la solidaridad, valor que se muestra en los miembros de la clase más desposeída, y justamente es la traición, y el despotismo que se manifiesta claramente entre los miembros de la élite.

Cabe preguntarse si esta película no representa lo que se conoce como realismo burgués, recordemos que éste sólo se queda en la descripción de la decadencia, en esta película existe un discurso emancipatorio, cabe la idea de un nuevo orden social, en la que los habitantes de la Tierra logran los derechos de los ciudadanos, va más allá de la mera descripción de la realidad existente, sino que hay una denuncia de la injusticia social y una propuesta de liberación. En este film se pueden apreciar los factores objetivos de la realidad social y económica, y es posible identificarse subjetivamente con los personajes de la historia.

Para muchos, el debate sobre el papel del arte ha quedado atrás, no se ajusta a la nueva realidad de, si se quiere, modernidad tardía. En este sentido, coincido con Sánchez Vásquez (1965), el arte es creación no reductible a una ideología determinada, de ahí que afirmar que reducir el arte a la ideología o a mera forma de conocimiento es olvidar que la obra de arte es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. No debería haber contradicción entre lo que se denomina verdadero arte y el arte comprometido, el realismo y la vanguardia no tienen que ser excluyentes, ni el arte popular, ni el arte moderno, como lo expresa este autor.

Considero que no se puede vetar al arte por que no denuncie, ni tampoco subestimar al arte que si denuncie. Siempre y cuando no caiga en lo panfletario, el arte es arte, es libertad creadora, es liberadora, no es simple reflejo de la realidad, es expresión, interpretación, arte es Tolstoi, Alí Primera, George Gershwin, Steven Spielberg, Aquiles Nazoa, Charlie Chaplin, Los Beatles, La Verde Clarita, Louis Armstrong, Diego Rivera, Kafka, Akira Kurosawa, Mallarmé, César Rengifo, Jorge Luis Borges, Chagal, Armando Manzanero, Silvio Rodríguez, Gualberto Ibarreto, Spike Lee, Pablo Neruda, Carlos Cruz Diez, Fina Torres, pare usted de contar.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriaran, S. (2009) Los Aportes De Sánchez Vásquez A La Estética Marxista. Discurso en homenaje a Sánchez Vásquez. México.
- Benjamín, W. (2003). La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica. Itaca. México.
- Gama, L. (2009). Arte Y Política Como Interpretación. En Revista de Estudios Sociales. Nro. 34. Bogotá.
- Jameson, F. (1989). Documentos de Cultura Documentos de Barbarie Visor Distribuciones. Madrid.
- Lukacs, G. (1969) Historia y Conciencia de Clase. Grijalbo, México.
- _____ (1959) Asalto a la Razón Fondo de Cultura Económica, México.
- _____ (1966) Problemas del Realismo. Fondo de Cultura Económica, México.
- Sánchez Vázquez A (1965). Conciencia y realidad en la obra de arte. San Salvador. 1965
- Silva L.(1970) Plusvalía Ideológica. UCV. Caracas.
- _____ (2009) Antimanual Para Uso De Marxistas, Marxólogos Y Marxianos Monte Ávila, Caracas.

LAS CARTAS DE MARIANA DE ALCOFORADO: UN ENCUENTRO ENTRE EL AMOR, EL PSICOANÁLISIS Y LA ESTÉTICA

MARIANA DE ALCOFORADO'S LETTERS: AN ENCOUNTER AMONG LOVE, PSYCHOANALYSIS AND AESTHETICS

Flor Gallego Delima

RESUMEN

En 1699 aparecía en París la edición de cinco cartas de amor, escritas por una monja portuguesa recluida en el convento de Beja. Estas cartas reflejan la exaltación amorosa femenina sublimada bajo la presión del dolor por la ausencia del amante y el deseo de expresar sus sentimientos. Sin adornos ni ocultamientos, el discurso literario se juega todos los elementos en la construcción del texto. La autora rompe con las normas sociales establecidas, sobre todo en una sociedad que vive serias contradicciones y nuevas búsquedas sociales e individuales, pero niega las condiciones intelectuales y capacidad en la mujer para escribir. Este ensayo intenta hacer un análisis de la obra estableciendo un diálogo entre el psicoanálisis, el feminismo, la literatura, géneros discursivos y el contexto histórico social, que permita indagar sobre los elementos puestos en juego en la dimensión subjetiva de lo humano.

Palabra claves: Literatura, psicoanálisis, feminismo, géneros discursivos

ABSTRACT

In 1699 the edition of five love letters written by a Portuguese nun imprisoned in the convent of Beja, appeared in Paris. These letters reflect the female loving exaltation sublimated under the pressure of pain by the absence of the lover and the desire to express her feelings. Without ornaments or concealments, the literary discourse uses all elements in the construction of the text. The author breaks with established social norms, especially in a society that lives serious contradictions and new social and individual searches, but denies the intellectual conditions and capacity in women to write. This document attempts to analyze the literary work by establishing a dialogue among psychoanalysis, feminism, literature, discourse genres and the social historical context, that allows to investigate the elements involved in the subjective dimension of the human.

Key words: literature, psychoanalysis, feminism, discourse genres.

Flor Gallego Delima. Licenciada en Letras, Universidad de Los Andes. Magíster en Educación. Mención: Lectura y escritura. Psicoanalista, Internacional de Foros del Campo Lacaniano. Cursante de Doctorado en Ciencias Sociales, Estudios Culturales. Profesora Agregado de la Facultad Ciencias de la Educación. Departamento de Lengua y Literatura Universidad de Carabobo. Teléfono (0414) 348 8256

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

“...lo que realmente importa es la intensidad de lo que se dice o se calla.”

Guillermo Sucre.

La máscara de la transparencia

Desde el siglo XVI y durante el XVII el mundo se agitaba, se alteraba, se dividía entre la imposición y la libertad. Los artistas buscaban nuevos caminos para representar el mundo; se encontraban expuestos ante el desconcierto por el que transitaba el mundo espiritual. Así aparece por primera vez el artista moderno con una escisión interna, el deseo de vivir, huir de las formas establecidas. Estos cambios se vieron reflejados no sólo en el arte sino en la sociedad en general.

La ruptura con las representaciones renacentistas y la apertura a las nuevas formas de expresión, favorecieron la aparición del manierismo que distinguía “toda creación ajena a la naturaleza”. Era manierista lo extravagante, lo raro, lo paradójico, el juego erótico; lo ilógico, lo insondable y absurdo de la vida, la idea de lo teatral, lo dificultoso de la existencia humana.

En este escenario nació Mariana de Alcoforado, el 22 de abril de 1640 en el seno de una noble familia Portuguesa. Mariana es enviada al convento de Beja antes de cumplir los once años. Tiempo después conoció al conde Chamilly, capitán de la caballería francesa. Mariana había sido seducida por el conde y el ingrato, después de vivir un intenso romance partió para Francia dando por terminada su aventura. Sin embargo, las cinco cartas de amor que le escribiera la religiosa, pasaron a la historia como una de las más rotundas expresiones del amor femenino: la monja portuguesa, resignadamente enamorada, escribía desde su celda dando rienda suelta a su pasión, desentendida del mundo exterior, absorta en sus quejas y desvaríos, y dejando un testimonio imperecedero, lo que muchos consideran un verdadero libro de memoria o apuntamiento de amor. En 1669 aparecía en París un pequeño volumen titulado “Cartas portuguesas” que contenía las cinco cartas que Mariana Alcoforado había escrito. Las cartas describen sin rodeos, la pasión y el desengaño amoroso expresados en una suerte de goce, de queja repetitiva que nunca encontrará respuesta manifiesta del otro.

Una reseña de Huerta (1982) presenta un trabajo en el que se plantea un paralelismo entre las cartas de la monja portuguesa de Mariana de Alcoforado y Elizabeth Barrett-Browning una poetisa inglesa, quien escribió Sonetos de la portuguesa –una colección de sonetos amorosos cuyo título intentó disfrazarlos como una traducción–. Se dice que las características de la élite intelectual tanto de la época de Mariana de Alcoforado (siglo XVII) como de la poetisa inglesa (siglo XIX) no aceptaba la condición intelectual femenina, al no reconocer a las mujeres como pensadoras y mucho menos como escritoras. Esto hacía de la epistolografía y de la poesía un medio para expresarse dando salida a los impulsos y sentimientos reservados en el interior.

Las cartas de la monja portuguesa son consideradas una de las obras maestras de la literatura epistolar, al crear una forma original de cartas con tema amoroso. No obstante desde su aparición y aun en nuestros días, algunos dudan la autoría de esta obra. Adjudican su creación a Guillerragues, un recopilador de cartas de soldados franceses de las guerras en Portugal.

Es el caso de Rousseau, que no sabemos si motivado por su misoginia, declararí: «una mujer no es capaz de semejante escritura»(Omaña, 2009). Al contrario de Rousseau, Rainer María Rilke en una carta dirigida a Ilse Blumenthal Weiss en el año 1921 le manifiesta “Hoy como en el pasado, la voz de Mariana Alcoforado es una de las más valiosas y maravillosas a lo largo del tiempo. ¿Y cómo no había de serlo? El grito será siempre el mismo (sólo que no todos los corazones tienen la misma voz intensa en su dolor)”. Rilke se sintió seducido por el intenso sufrimiento ante la pérdida amorosa; la monja representaría “una criatura ideal” para comprender a la mujer”. Tradujo las cartas a su lengua materna y declaró que esto lo hacía para salvar su alma. (Huertas, Pág. 343)

Observamos que tras estos intentos de evitar el libre ejercicio creativo impuesto a la mujer por la élite intelectual de la época, la necesaria presencia de la voz femenina se hace escuchar más allá de las tentativas de acallarla. A nuestra época son muchos los logros alcanzados, no obstante, la reflexión alcanza otros aspectos importantes de atender por su vigencia histórica.

Se trata del feminismo, que de acuerdo al planteamiento de Isabel Carrera (2014) en *Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión*, se le reconoce como “una de las teorías recientes de mayor poder de transformación en todos los campos del saber, y muy especialmente en las Humanidades” (Pág. 1). Desde esta visión la perspectiva de género ha producido un proceso de cambios profundos en las teorizaciones, así como en la revolución social que se debate en las culturas donde se desarrolla. Es un proceso que se relaciona con otras teorías y movimientos sociales que emergieron a mediados del siglo XX y se vinculan a partir del “término demasiado indefinido de “postmodernismo”” (Ob. Cit.).

Se dice que la crítica cultural, literaria y la teoría postcolonial, transitan rutas análogas con la teoría feminista. El apoyo en principios como la dialógica de Bajtín hace aportes importantes por cuanto reconoce sus raíces en la antropología y esto implica la necesaria presencia de la comunicación y el intercambio. Este principio se opone al individualismo.

Bajtín (2000) plantea que el sujeto no puede concebirse “fuera de las relaciones que lo vinculan al otro” (Pág.156) porque son necesarias para la percepción de sí mismo. Se hace imprescindible la presencia y su reconocimiento para constituirse como Ser y esto se logra desde la comunicación. Desde esta perspectiva la relación del feminismo con las otras teorías, atendiendo a las convergencias y a las divergencias es lo que permite que se nutran y critiquen entre sí. Para el feminismo la deconstrucción del sujeto debe darse desde la perspectiva del sujeto patriarcal por la necesidad de asegurar su valor a la subjetividad femenina “negada, alienada o definida desde el exterior” (Carrera, 2014, Pág. 1). El compromiso debe conducir al reconocimiento de las prácticas estéticas y sociales a partir “de la producción y de/construcción de las relaciones de género” (Ob. Cit.).

Al ubicarnos en el contexto histórico y social en el que esta monja escribió las cartas, se evidencia la falta de lugar que se le adjudicaba a la figura femenina en relación a su desarrollo o posibilidad de elección. Mariana fue enviada al convento de Beja antes de cumplir los once años; era la segunda de ocho hermanos de una familia pudiente de Portugal. En la época casaban a la primera de las hijas y a las otras las confinaban a un convento, así se evitaba gastar el dinero en dote. Esta decisión estaba determinada por el padre.

Las jóvenes religiosas de Beja, por pertenecer a familias acomodadas, tenían libertad para establecer vínculos sociales: se hacían reuniones de esparcimiento, representaban comedias, podían recibir visitantes. Hasta el rey estuvo de visita en algunas oportunidades. Fue de tal magnitud su importancia que llegó a ser una de las instituciones más importantes de Portugal (Henríquez, 1982). Mariana vio a Chamilly por primera vez en el campo de ejercicios de la tropa que se encontraba a la vista del convento, así que no es de extrañar que las monjas contemplasen con frecuencia aquel entretenimiento.

Es importante advertir que en esa época las pasiones amorosas eran muy cuestionadas, se calificaban como una enfermedad del espíritu cuya única esperanza de liberación era mediante “el arma victoriosa de la razón” (Henríquez, 1982, Pág. 484). La pasión amorosa “ata el espíritu del hombre y lo limita”. Podemos decir que Mariana da al trasto con esta creencia, le da rienda suelta a sus sentimientos y se conduce con determinación; su comportamiento respondía más al movimiento social de la época representado en el manierismo, la búsqueda personal y subjetiva. En tal sentido le confiesa a Chamilly de manera franca su deseo y la fantasía envuelta en él:

Desde aquel mirador te vi pasar, con aires que me arrebataron, y en él estaba el día que comencé a sentir los efectos de mi desatinada pasión. Me pareció que deseabas agradarme, si bien aún no me conocieses. Supe que reparabas en mí, distinguiéndome entre las demás compañeras. Imaginé que, cuando pasabas, apetecías que te viese y admirase tu destreza y garbo al hacer caracolear al caballo.

Los datos que se tienen de este caballero no lo caracterizaban como un hombre con una personalidad interesante, ni una inteligencia sobresaliente, Saint-Simon en Blanqué (2001) “era tan tosco y necio que costaba trabajo concederle genio alguno; para quien lo conociese resultaba difícil que pudiera despertar tamaña pasión”. Como mérito se destacó su valor militar. La vida que llevaba la monja parecía estar cargada de una profunda monotonía y muy distante de lo que pudiera ser su vocación religiosa:

Te agradezco, en el fondo de mi corazón, todas las mortificaciones que me causas y aborrezco la tranquilidad en que vivía antes de conocerte.

Es evidente que la presencia de Dios no campeaba en el alma de Mariana ¡Pudiera yo salir de este aborrecido convento, y no esperaría en Portugal a que se cumplieran tus promesas! Iría sin escrúpulos en busca tuya, y te seguiría y amaría en todas partes.

Su confesión es desgarradora, las cartas muestran los síntomas de la pasión femenina: quejas, reproches, coqueteos, palabras dulces, propuestas de nuevos encuentros. Se muestra en ella una riqueza emocional desbordada, sus cartas adquieren relevancia al ser descubiertas. La trascendencia del objetivo inicial –dar a conocer al olvidadizo toda la pasión generada- se logra por la intensidad poética que expresa. Devela su desdicha sin fingimientos, y junto a la desdicha también dejar ver el poco ingenio que muestra el amante en su escritura:

No me digas en tus cartas cosas superfluas, y que me acuerde de ti. Ni puedo olvidarte, ni desecho la idea que me hiciste concebir que vendrías a pasar un tiempo conmigo.

No responde a los modelos de comportamiento esperados para la época y con ello se rompe con las formas de escritura. No hay ocultamiento y esto le da un nivel artístico a las cartas, conectan los sentimientos de abandono y desencanto con la visión subjetiva del lector, de allí la trascendencia que alcanzan “...una asombrosa modernidad atribuible a su verdad esencial, a su desnudez, sin el adorno inútil de la moda” (Blanqué 2001). Aunque se queja por el sufrimiento que ese amor le ha ocasionado, reconoce el sentido que dio a su vida “cargada de monotonía”. Lo más conmovedor es la confirmación de su soledad y de su doble encierro: el convento y el encierro en un amor del que pareciera no tener escapatoria.

Una importante reflexión que asoma en la dialógica del texto y la teoría de Bajtín tiene que ver con el elemento referido a los géneros. Bajtín plantea que la producción de cualquier enunciado apela de inmediato a un género discursivo. Cuando hablamos hacemos uso de diversos géneros discursivos aunque no nos demos cuenta de ello. Esto significa que la práctica dialógica nos permite reconocer en un discurso el género al que pertenece, así como aproximarnos a su extensión.

Se distinguen géneros menores, referidos a la comunicación práctica e inmediata. Entre ellos se encuentra el saludo, los diálogos, las epístolas. Los géneros mayores se refieren a aquellos que tienden a una comunicación que permanece en el tiempo, es el caso de la novela. Plantea el autor que cuando este segundo género incluye géneros primarios, estos últimos pierden la inmediatez y adquieren un carácter especial dentro de la novela.

No obstante, en el caso de *Las cartas de la monja portuguesa*, que de acuerdo a las afirmaciones de Bajtín pertenecen a los géneros menores como prácticas discursivas, habría que preguntarse acerca de su inclusión en esta clasificación por su carácter trascendental que las convirtió en una obra literaria, con sentido propio y autonomía aunque se trata de textos epistolares.

El otro aspecto importante de reflexionar es lo relativo al carácter dialógico de estas cartas. Si las epístolas se inscriben como un tipo de texto “orientado al discurso ajeno reflejado”, de acuerdo a las afirmaciones de Bajtín (2000) en Doll y Salomé(S/F); que todo discurso está dirigido a una contestación que no puede “evitar la influencia de la palabra-respuesta anticipable dada la naturaleza dialógica del pensamiento [...] las cartas incluyen de modo composicional (op.cit.), o como programa, en otros términos, la respuesta anticipada del otro”, la relación dialógica que se establece en *Las cartas de la monja portuguesa* poco responden a estas afirmaciones: La voz de Mariana se presenta sola, sin la respuesta esperada el elemento constante en este género: la presencia de una sola voz aislada y emblemática de la soledad final de la mujer que escribe: “voz única que se eleva, busca alcanzar al otro y luego se calla en soledad, como destacan García Calderón y García Peinado. Los autores proponen una división de la progresión del texto en tres momentos principales: *espoir*” de ser amada, *désespoir*” de no serlo y *“adieux”* que representa la ruptura final. (Huertas, Pág. 3)

Huertas (s/f citado por García, Á. y Peinado, M. (2008).) plantea como razón motivante de este tipo de escritura, así como de la poesía, la necesidad de llenar el vacío dejado por el abandono del amado o la búsqueda de alivio a la soledad. Mariana habla y se responde; lo que pudiera inter-

pretarse como respuestas del conde, no se corresponden con el llamado de la monja:

Sus impertinentes protestas de amistad, las ridículas finezas de su última carta, me hacen ver que recibió todas las mías, sin que le causaran la más leve impresión ¡Y las leyó! ¡Ingrato!

Ya en su última carta, establece distancia y le manifiesta:

Por última vez le escribo. Espero que por el tono y estilo de esta carta advierta que por fin llegué a la conclusión de no haber sido nunca amada y de que por tanto debo dejar de amar...

Para estudiar la literatura amorosa femenina, las cartas de la monja portuguesa constituyen una referencia importante de tomar en cuenta. Por una parte, la espontaneidad sin regodeos lingüísticos, sin asomo de erudición, expresan una sensibilidad sublimada bajo la presión del dolor, y por otra, reflejan ese mundo en movimiento, inestable que originó el manierismo y el barroco, para dar paso más adelante al modernismo, tal como se refleja en estas cartas de acuerdo a las afirmaciones de Blanqué (2001). El discurso literario se juega todos los elementos en la construcción del texto, el contexto histórico y social reflejado abiertamente a través de Mariana.

¿Qué dice el psicoanálisis?

“Ante el amor una falta, un vacío...”

Pudiera decirse que se representa el “deseo paterno” expresado en la vida del convento, y lo que se sale en Mariana, un objeto de amor “el conde”, que taponan la pregunta por el amor de ella. El epistolario, atendiendo a los aportes de Freud, tiene un propósito sustentado en el deseo de reconocimiento por parte del objeto de amor, se “sublima” a partir de un síntoma que no se concreta y que genera interrogantes acerca de la forma de cómo explicar lo real que se esconde tras el amor; es la relación con el inconsciente y el amor de transferencia.

La queja, aunque directa y sin rodeos no aprehende la realidad, a lo que apunta es a la insatisfacción, enfatizando la falta pero sin tener clara

su entidad. La escritura apunta a lo que se llama un nuevo anudamiento, pasar a lo escrito conforma un hilo que une al objeto que se repite en ese texto. Freud (1996) descubre a través del psicoanálisis la actividad que proviene de las fuerzas latentes de las pulsiones más allá de lo que se manifiesta del goce artístico.

En la escritura de cartas es evidente la necesidad de establecer un intercambio con otro. Esto significa que hay una intencionalidad de esperar algo que se ofrecerá, es un intento de diálogo. Sin embargo, cuando Mariana se da cuenta de que su deseo no es satisfecho, pero el hecho de escribir atenúa el sufrimiento que supuestamente el otro ha ocasionado, la escritura se va convirtiendo en su propia motivación para disminuir su angustia y desolación. Como si la actividad literaria le ofreciera el símbolo adecuado para el sufrimiento y la liberara de él mediante la escritura. Así lo intuye y lo manifiesta:

Escribo más para mí que para ti. Mi amor ya no depende del modo como me trates.

El objeto de amor se presenta en relación con el deseo, esto significa que se explora el campo del objeto. Freud (1996) encuentra que una de las vertientes del amor es la identificación con el objeto amado; en la medida que las características del objeto son enaltecidas, se ama más porque se está amando a sí mismo.

Aunque la sublimación del acto creativo da cuenta del montaje pulsional, queda siempre un resto desexualizado que insiste y hace signo al inconsciente del lector. Se busca conocer el espacio de su objeto de amor, pero la no respuesta se convierte en el vehículo de la queja, que bien pudiera encontrar analogía con algunos versos del Cántico espiritual de San Juan de La Cruz, aunque existan diferencias sustanciales entre ambos escritos.

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huiste
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y eras ido. (1983 p7)

En el caso de Mariana:

Es terrible la violencia con que remuevo mis sentimientos, en el ansia de hacértelos comprender por escrito: ¡Cuán feliz fuera yo, si los pudiese medir por la vehemencia de los tuyos!

Mas ni puedo fiar en ti, ni dejar de decirte, con harto menos viveza de lo que siento, que no debías mortificarme tanto -¡tanto!- con un olvido que me enloquece y que a ti debiera avergonzarte. Al menos sería justo y legítimo acallar los lamentos de mi desolación, que preví al verte marchar

Desde el psicoanálisis, la función del falo como significante de la falta (y no como objeto de la sexualidad masculina) es la de abrir el campo del amor y del deseo; la relación entre el que ama y el objeto amado equivale a la relación de transferencia psicoanalítica. “El Amor de transferencia le abre al sujeto el camino hacia el enigma de su deseo con el deseo del Otro” (Rabinovich: 2015). El objeto metafórico de amor está en relación con el significante primordial de cada uno, palabra que estructura al sujeto en su proceso de construcción subjetiva.

Y con todo, me parece que tengo un no sé qué de enamorado apego a las tristezas de que tu solo eres causa. Te consagré la vida desde que en ti se posaron mis ojos, y siento en sacrificártela un místico placer.

En este caso amante y amado juegan roles contrarios: la amante es el sujeto activo en el amor, algo le falta a pesar de no saber cuál es la falta y le adjudica al ser amado la completud de su carencia. Si interpretamos la queja de Mariana desde la postura de Lacan (1969), se trata de creer que la falta – ese vacío– es producida por el otro y no resultado de una escisión inicial, en tal sentido con esta afirmación se puede sintetizar en palabras de este autor:

“Amor es dar lo que no se tiene a quien no es”

Esto refleja que el padecimiento es un goce

Te exhorto a que me socorras de este modo, para que pueda yo vencer la flaqueza de mi condición y acabe desesperada con todas estas irresoluciones.

La escritura apunta a lo que se llama un nuevo anudamiento, pasar a lo escrito conforma un hilo que une al objeto que se repite en ese texto.

Lo escrito es un goce del cuerpo del Otro, de la lengua que según Lacan (1969) proviene de todas las mujeres. Por eso se habla de la lengua materna. Habla de un goce y trasgresión suprema cuando la escritura se da en el recorte que hace la letra, del objeto que la causa produciendo efectos inquietantes entre el poeta y el lector.

El amado es el sujeto pasivo, el objeto amado; no se encuentra en posición de falta. Esto lo coloca en una posición ambigua, por estar entre el ser y el tener. Ella no sabe por qué lo ama y él desconoce qué lo convirtió en objeto de amor. Ambos comparten un no saber acerca del amor.

Freud en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1996) ubica del lado de la mujer la actividad porque indica que en lo femenino se encuentra el no tener (falo, complejo de castración) y lo pasivo del lado masculino, porque tiene falo. La definición de activo y pasivo se establece en relación con la falta y no con la diferencia de sexos. Así “el lado fuerte responde a la falta experimentada y el lado débil es el del ser amado, de lo pasivo.”

Finalmente, se puede decir que el manejo estético del lenguaje en estas cartas junto a su declaración amorosa-denuncia, refleja una inmensa fuerza de seducción y de erotismo. Se coloca al lector en la delicadísima frontera entre la realidad y la ficción, en situación de estar, de padecer; se desdobra su estado contemplativo y lo convierte en un sujeto en quien la fuerza erótica también actúa. Un poder acrecentado por las cualidades técnicas del género epistolar, por la potencia ficcional (y ficcionalizante) de las cartas.

Las formas de acercamiento a lo sublime consisten en la creación de un todo orgánico por la selección de elementos significativos. Se revelan los momentos más elevados o significativos para fusionarse en una unidad. Barthes (1974) plantea que con la palabra está en consideración la “literaturidad” que pudiera traducirse como lo que trasciende al texto, una distinción ubicada en el nivel del oyente o lector.

Hallamos en Mariana la terrible aceptación de un destino irremediable. Continuó su vida en el Convento, fue elegida abadesa, con derecho al tratamiento de “Madre” dada su condición de aristócrata. El 23 de julio de

1723 a los ochenta y tres años de edad, tras dolorosa enfermedad murió, en el mismo convento donde residió durante setenta y dos años. Mariana de Alcoforado y su única e inigualable obra son consideradas cumbres de la literatura portuguesa. (Gallego:2006).

A manera de conclusión

Mariana de Alcoforado es viva muestra de la subjetividad de lo humano. Su comportamiento y su acción no respondieron a las normas morales establecidas para la época; todo en ella se desbordaba. De alguna manera los cambios sociales se producen por razones similares. En tal sentido, la enseñanza y el acercamiento al conocimiento deben estar abiertos a estos cambios. Desde esta consideración, se hace necesario ofrecer en los estudios lingüísticos el encuentro con el lenguaje desde esta dimensión. Entendida como una dinámica que rebosa los intentos de sometimiento a posturas rígidas o enmarcadas, en el caso de la literatura, en inflexibles cánones que impiden reconocer la riqueza de su autonomía.

REFERENCIAS

- Alcoforado, M. (1975). *Cartas de amor de la monja portuguesa*. México: Grijalbo, S. A.
- Bajtín, M. (2000). *La huella del otro*. México. Taurus
- Barthes, R. (1973). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanqué, A. (2001). Mariana de Alcoforado: monja, escritora, amante. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/07/15/sem-blanque.htm>
- Carrera, I. (2014). *Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión*. Universidad de Oviedo. Recuperado de: http://www.bivipas.info/bitstream/10720/466/1/D-352-Carrera_Isabel-276.pdf
- Doll, D. y Salomone, A. (s/f) *La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas*. Universidad de Chile. Recuperado de: www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/solomonedoll.html
- Freud, S (1996). *Obras completas*, tomo 2. Madrid. Biblioteca nueva.
- Gallego, F. (2006). *Una pasión amorosa en los espacios religiosos: Maria-*

- na de Alcoforado. Revista del Campo Lacaniano de Venezuela. La azotea. Año IV. Número 4, junio
- Henríquez, C. (1982) Estudios y conferencias. La Habana: Letras cubanas
- Huerta, J. (1982). La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España. En Dicenda: Cuadernos de filología hispánica
- Huertas, C. (S/F) Universidad de Córdoba. Reseña de: García, Á. y Peinado, M. (2008). Mariana Alcoforado / Elizabeth Barret-Browning: Cartas portuguesas / Sonetos de la portuguesa. [Edición, estudio y traducción]. (Colección Mezquita, N° 1 - Literatura traducida). Granada: Comares.
- Lacan, J (1969). Seminario 17, El Reverso del Psicoanálisis. Paidós, Buenos Aires, 1992.
- Miller, J (1979). Teoría de la lengua. En revista Analítica. Editorial Ateneo. Caracas.
- Omaña, L. (2009) Ausencia y realidad de la ausencia. Notas sobre eros y el cuerpo de eros, a propósito de las cartas de la monja portuguesa. Extramuros v.12 n.31 Caracas oct
- Yurman, F. (2005) Sigmund Freud. Editorial CEC, SA, Los libros de El Nacional. Caracas.

REFLEXIONES EN TORNO AL DEBATE DE LA HOMOGENIZACIÓN Y LA DIVERSIDAD CULTURAL. UNA MIRADA DESDE LA OBRA DE FELICIANO CARVALLO

REFLECTIONS ON THE DEBATE ABOUT HOMOGENIZATION AND CULTURAL DIVERSITY. A VIEW FROM THE WORK OF FELICIANO CARVALLO

Esther Gonzalez

RESUMEN

El debate cultural plantea por una parte la amenaza de la uniformidad hacia la que nos conduce el proceso de globalización, propio del sistema capitalista, que utiliza la industria cultural para reproducir el orden social y las relaciones hegemónicas de dominio; mientras que por otra parte se plantean los procesos de resistencia y defensa de lo originario, lo local y lo propio, que da paso a nuevas construcciones culturales y emprenden la lucha por la visibilización de las minorías y todo aquello que representan; esta es la discusión de lo cultural en la contemporaneidad, de la cual el arte no escapa. Se analiza la obra del Artista venezolano Feliciano Carvallo, quien es calificado como el representante de mayor envergadura del Arte Ingenuo del país, y la forma en que la denominación de Ingenuo pareciera reproducir el discurso hegemónico de dominación que niega la diversidad cultural.

Palabra Clave: Arte Ingenuo, Diversidad Cultural, Feliciano Carvallo, Sistema Capitalista, Industria Cultural.

ABSTRACT

The cultural debate raises on the one hand, the threat of the uniformity, towards which the globalization process –characteristic of the capitalist system -leads people. Capitalism uses the cultural industry to reproduce the social order and the hegemonic dominance relationships; on the other hand, it brings up the processes of resistance and defense of the original, the local and the autochthonous, which lead to new cultural constructions and undertake the struggle for the visibility of minorities and everything they represent. This is the discussion of culture in contemporary times, from which art cannot escape. This paper analyzes the work of the Venezuelan artist Feliciano Carvallo, who is described as the main representative of Naive Art of the country, as well as the way in which the name of Naive seems to reproduce the hegemonic discourse of domination that denies cultural diversity.

Key words: Naive Art, Cultural Diversity, Feliciano Carvallo, Capitalist System, Cultural Industry.

Esther Gonzalez. Lic. en Educación Mención Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo 2004, Magister en Enseñanzas de las Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo. Profesora Asistente del Dpto. de Orientación y Cs. Sociales de la FaCE Universidad de Carabobo y cursante del Doctorado en Ciencias Sociales Mención Cultura.

Artículo recibido en Febrero 2015 y aprobado en Marzo 2015

*Ese asunto de los estilos, de arte popular
o convencional, no me cuadra.
Creo que lo que existe es el arte, arte sublime
o verdaderamente transcendental.
No creo en arte ingenuo, popular o arte culto.
Pablo Apolinar (2012)*

El discurso hegemónico constitutivo de la modernidad capitalista es un instrumento reproductor del orden histórico-social, que se apoya en una diversidad de dispositivos de poder que justifican y legitiman los procesos de reproducción del orden material y simbólico derivados de la organización del sistema global del capitalismo. Por ello, para Horkheimer y Adorno (1944), la civilización actual concede a todo un aire de semejanza, cine, radio y televisión constituyen un sistema. En este sentido, Walter Benjamín consideran que el auge de la sociedad de masas es un síntoma de la descomposición de una sociedad en todos los órdenes del acontecer social; incluso la cultura, en la que el arte sólo es una fuente de gratificación para ser consumida, establece que si bien la autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida por la Industria Cultural.

Todo se convierte en una mercancía que consumimos e intercambiamos a través del mercado y sus dispositivos de fetichización, en consecuencia, las sociedades han experimentado cómo la industria cultural en la contemporaneidad se impone como un potente mecanismo e instrumento de crecimiento y motor de la economía. De algún modo, la informatización, la automatización, la reproducción y la industrialización llevan a un proceso de artificialización que borra las fronteras entre el mundo creado por el ser humano y el mundo natural. La fragmentación y la disgregación son elementos constitutivos de la realidad donde la imagen es manipulada por los intereses del mercado.

Es justamente aquí, donde la Industria Cultural juega un papel determinante en la reproducción de orden social, pues funciona como una especie de adhesivo que obliga el aglutinamiento de los individuos convirtiéndolos en multitud, con mismas ideas y necesidades, aun cuando sus diferencias e incluso sus intereses puedan ser profundas, según Renato

Ortiz (2004) “Una de las características de la sociedad moderna es que constituye una “multitud solitaria”.” Es decir, la industria cultural termina por someter a los individuos y convertirlos en Masa.

De acuerdo con los teóricos de la Escuela de Fránkfort, (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas entre otros) la globalización conduce a un proceso de homogenización cultural en tanto que existen flujos de intercambios que terminan por generar en los individuos mismos gustos, necesidades e incluso ideas, a pesar de pertenecer a sociedades con características diversas. Es una especie de reproducción de lo universal, donde se desvanecen las diferencias a favor de una mera y simple circulación de los intercambios, donde se desmoronan las utopías relacionadas con las diversas disciplinas (Braudillard. 1998). La dinámica social del presente, anuncia a ese mundo dual, contradictorio donde convive lo nuevo, lo emergente, con lo caduco y lo viejo.

Estas circunstancias determinan que la sociedad en el presente sea cada vez más multipersonal, la globalización incorpora un conjunto de referentes expresados en objetos, representaciones y símbolos, que apoyados en la vorágine mediática de la información, se convierten en mecanismos diferenciadores que modela y controla constituyéndose en un sistema de normas y valores. En tanto que las nuevas tecnologías generan nuevas formas de organización de la producción y el trabajo cuya lógica está sustentada en extrapolar el esquema de complementariedad de la reproducción social. Igualmente, se produce un proceso de transnacionalización de los diversos aspectos de la vida social.

La transnacionalización no solo es aplicada al ámbito económico, pues la producción de objetos trae consigo una reproducción de formas, modos e ideas que adecuan a las sociedades y con ello su cultura. Esta adecuación es homogenizadora en tanto que responde al discurso hegemónico occidental, instaurado a partir de la lógica de la razón ilustrada, propio de la modernidad. Así la Industria Cultural se ha convertido en el instrumento que profundiza los procesos de dominación, pues es el principal medio de reproducción del discurso hegemónico.

Igualmente, existe un proceso múltiple donde la integración económica, el desarrollo tecnológico, la versatilidad y mundialización del sistema

financiero están contribuyendo a conformar drásticamente la acumulación de capital de la sociedad capitalista contemporánea, conformándose un mundo moldeado políticamente y tecnológicamente por los grandes centros de poder económico y financiero. Desarrollándose una nueva lógica de control social, donde el mercado y los intereses de las grandes corporaciones son determinantes en la universalización del imaginario-social del capitalismo como referente único del desarrollo social.

Es así como nada escapa a la lógica del capitalismo y la cultura con sus múltiples significados, no está exenta esta lógica y del orden de la globalización, de tal manera que la sociedad de consumo que caracteriza al presente, marca el universo material de la producción, el comercio y las relaciones sociales que se estructuran a partir de la lógica del capital. El mercado capitalista impone la lógica sobre la cual se organiza económicamente la reproducción y la diferenciación social. Todos los componentes de la vida social están sujetos a la racionalidad estructurada por el sistema. El consumo cultural trae como consecuencia el adoctrinamiento del individuo y con ello la adopción de símbolos y significantes reproductores del sistema, en este sentido para teóricos de la Escuela de Frankfurt no hay espacio para la creatividad individual, sino para la masa homogénea.

Una vez más es posible afirmar que la cultura en la modernidad se construye entretejiendo factores que responden a la hegemonía impuesta por la ilustración y el sistema capitalista, en la cual se establecen relaciones de poder, consumo y mercado; sin embargo algunos teóricos culturales latinoamericanos (García Canclini, Ortiz, entre otros) observan la existencia de rasgos que generando resistencia, dan paso a nuevos elementos que rompen con la estructura hegemónica, esto ocurre gracias a los procesos de comunicación y a la manera en que los individuos que conforman una sociedad interpretan y reinterpretan las ideas.

La cultura se ve impactada por las modalidades y las formas diversas sobre las cuales se constituyen los procesos identitarios en términos locales, globales y nacionales, conviviendo con los particularismos y especificidades que definen y caracterizan las culturas locales. En la discusión sobre el tema cultural, Martín – Barbero (1991) construye una serie de planteamientos basados en el acontecer social a partir de la ilustración. Critica el hecho de que en la lógica instaurada a partir de la racionalidad ilustrada, la cual, tal

como se señaló anteriormente, propone un nuevo concepto de sociedad, es decir, a partir de la disolución del absolutismo se hace necesario el surgimiento de un nuevo orden basado en la razón como eje alrededor del cual se conjugará una nueva sociedad. Sin embargo la promesa de una nueva sociedad no llega a cristalizarse, pues el desarrollo de la modernidad y con ello del sistema capitalista, conlleva a una nueva estructura social en la cual se sostiene, con matices distintos, la relación de dominación, explotación y división de clases.

Otro elemento que toma en cuenta el autor, es el de replantear el estudio de la Sociedad de Masa, pues de acuerdo a este, para teorizar al respecto es necesario partir del siglo XIX pues ya la discusión se había iniciado. En este sentido propone el análisis del tema, no solo desde lo sociológico, sino también desde lo psicológico y metafísico; pues si bien desde la sociología se concibe a la Sociedad de Masas como un elemento propio de la Modernidad, que conduce a la democracia en tanto que esta constituyen la representación de una idea, también se considera necesario el análisis desde lo psicológico, pues los elementos relacionados con la comunicación y la actitud del individuo ante la multitud deben ser analizados; finalmente observa algunas ideas planteadas por Ortega y Gasset quienes consideran el comportamiento de la Masa como el resultado de los factores culturales que encierran a los individuos en sociedad las cuales habían sido pautadas por Europa y posteriormente conducidas hacia Los Estados Unidos de Norteamérica, con lo cual se introduce a los medios de comunicación como mediadores de las ideas que conducen a la Sociedad de Masas.

A través de los Medios de Comunicación se siembran ideas en los individuos que constituyen una sociedad, no solo la televisión, sino el cine, la publicidad, las historietas e incluso el arte es usado como medios que conducen a la sociedad al establecimiento de patrones culturales como únicos. Sin embargo, Martín – Barbero (1991) supone que la cultura de masas no solo debe considerarse única y exclusivamente como lo que ocurre en los medios de comunicación, pues las particularidades históricas han hecho que esta pueda desarrollarse en otros espacios e incluso desde la resistencia. Tal es el caso de lo que ocurre en la Región Latinoamericana, pues el acontecer histórico, económico y social propio de los países latinoamericanos ha producido una serie de características únicas y exclusivas de esta sociedad.

Características que han permitido el replanteamiento de la cultura de masas, en tanto que si bien los medios de comunicación están altamente vinculados a su desarrollo, en el caso de Latinoamérica ocurren particularidades que permite que ciertos aspectos propios de la cultura originaria, impregnada fuertemente del proceso de mestizaje, logren establecer matices en el planteamiento de la cultura de masas. De acuerdo a Martin – Barbero (op.cit.), las particularidades de la sociedad Latinoamericana permean el proceso en el cual los medios de comunicación establecen patrones culturales, esto provoca que existan adaptaciones de las ideas que ofrecen los medios de comunicación a ciertas costumbres, valores, creencias y formas de comportamientos propios de Latinoamérica, es decir, se logra una Mediación de las idea establecida por los Medios, ideas que a su vez pueden invadir los medios y por tanto pueden constituir (aunque en menor medida) los propios medios. Es el caso de ciertos géneros musicales latinoamericanos, las telenovelas, el cine o expresiones artísticas que han alcanzado a los medios.

En la sociedad latinoamericana, la vinculación con lo originario, lo popular, lo cotidiano y lo propio se convierte cada día más en un problema Identitario pues, tal como se señaló anteriormente el mestizaje constituye un elemento definitorio de la cultura y es precisamente en las zonas populares, barrios y caseríos, donde se consolidan las creencias, tradiciones y costumbres que identifican a la sociedad latinoamericana, de aquí que la mediación, es decir la adaptación de ideas al acontecer latinoamericano sea un proceso vinculado a esta región. Es posible observar que existen en los medios de comunicación masiva, espacios para la resistencia en contra de los patrones hegemónicos impuestos.

Ciertamente no puede negarse que en la Región Latinoamericana el desarrollo cultural ocurre con ciertas peculiaridades, sin embargo esto no significa la negación de la existencia o presencia en la región de una cultura transnacional multipolar, la cual es difundida a través de los dispositivos tecnológicos. Esto, de acuerdo a García Canclini (1989) trae como consecuencia un amalgamar de costumbres y símbolos que terminan por mezclarse a través de procesos complejos de dominación donde se reconocen y articulan dinámicas de resistencia. Igualmente, se desarrollan procesos identitarios que reaccionan frente a la dinámica de desterritorialización, generándose amplios movimientos culturales y sociales dando

origen a proyectos colectivos contraculturales o contrahegemónicos al sistema mundo moderno global del capitalismo, donde conceptos como revolución, progreso, emancipación, desarrollo, crisis, razón, adquieren nuevas significaciones, y es motivo de reflexiones que conducen a nuevas conceptualizaciones y enfoques teóricos que intentan aproximarse a una explicación de la realidad y construir alternativas al desarrollo de las sociedades en el siglo XXI.

Es así como García Canclini (1989) trae a la teorización del discurso cultural un nuevo concepto que intenta ofrecer una explicación a las particularidades que ocurren en torno a la cultura, especialmente en Latinoamérica y que trascienden los procesos de mestizaje propios del desarrollo histórico-social, para García Canclini (1989) es necesario hablar de hibridez, en ese sentido explica que lo híbrido difiere de lo mestizo, en cuanto que este suele limitarse a las mezclas raciales, al igual que el sincretismo el cual se refiere casi siempre a fusiones de movimientos simbólicos tradicionales; mientras que la hibridación abarca diversas mezclas interculturales es pues un término con una dimensión mucho más amplia que permite entender los cruces socioculturales que ocurren a partir del desarrollo de la modernidad. De acuerdo con el autor la modernidad trae consigo una serie de elementos que si bien forman parte de los procesos socio-económicos, tienen un extraordinario impacto socio-cultural, el intercambio comercial es también intercambio cultural, en tanto que coloca en el escenario la posibilidad de entender la interacción entre lo nuevo y lo viejo, lo artesanal y lo industrial, lo tradicional y lo moderno, etc.

Así pues, el discurso sobre lo cultural se produce en el marco del cuestionamiento de lo instituido a partir de la modernidad capitalista tanto en el plano cultural, como económico y social provocando transformaciones en el pensamiento, las mentalidades y las prácticas sociales conducentes a redefinir sus relaciones con la naturaleza en términos de su capacidad para transformarla. De este modo, se inicia un proceso que sugiere la necesidad repensar la pertinencia y validez del modelo de organización social propio de la modernidad.

Todo esto coloca en la palestra la discusión sobre las identidades sociales, en tanto que la globalización se caracteriza, sobre todo, por un consumo masificado tanto de objetos como de imágenes; nos encontramos

ante la construcción de nuevas subjetividades y la emergencia de nuevas prácticas sociales. La articulación entre el proceso de globalización y la tecnologización de la economía propicia el desarrollo de nuevas estructuras que en el plano social y cultural asumen nuevas representaciones, nuevas formas de expresión y articulación con los mecanismos o redes de poder que se conforman y dinamizan a la sociedad en el presente. Esta situación conduce al análisis sobre los conceptos de poder y democracia, remite a la redefinición de los planos de articulación, representación y participación de la sociedad en el marco de esas redes sociales que se conforman en un contexto plural, diverso, complejo y contradictorio (Castells 1999).

Para Ortiz (1997) es necesario hablar de Mundialización pues este concepto refiere a aspectos vinculados con procesos de intercambio sociales, comunicacionales y no únicamente comerciales y tecnológicos como implica la Globalización. De acuerdo con el autor la discusión sobre lo cultural trasciende el debate sobre lo homogéneo frente a lo heterogéneo, el planteamiento debe estar enfocado hacia el reconocimiento de la diversidad cultural, en tanto que la diversidad significa riqueza, apertura a mundos distintos. (Ortiz 2014). Frente a la universalización o bien la homogenización las identidades de los pueblos lejos de desvanecerse, reaparecen y reaccionan, generando resistencia y emergiendo con fuerza.

En definitiva, el debate sobre lo cultural se centra entre el irracionalismo propio de una sociedad consumista, por un lado la globalización que pretende ser uniformante, que se acerca al confort como paradigma ético-social, reproductora de la exclusión, la ciberneticización de lo social, de la informatización de lo real, generadora de tensiones y frustraciones; mientras que por otra parte se plantean los procesos de resistencia y defensa de lo originario, lo local y lo propio, que da paso a nuevas construcciones culturales y emprenden la lucha por la visibilización de las minorías y todo aquello que representan. Esta es la discusión de lo cultural en la contemporaneidad.

Desde este debate, se hace interesante el análisis de la Obra de Feliciano Carvalho, artista venezolano nacido en Naguata, Edo. Vargas en 1920 quien fue pionero en el desarrollo del denominado Arte Ingenuo

en Venezuela, pues su pintura marcó pauta en el auge de este arte; si bien Carvallo no inicia su carrera artística dentro de las academia de arte venezolano, lo cual lo convierte en lo que se conoce como un Artista Popular, su acercamiento con Armando Reveron le permitió obtener algunas técnicas formales para la preparación de telas y la utilización del color. En sus obras Feliciano Carvallo refleja formas y colores propios de su origen ancestral, en tanto que deja ver claramente aspectos vinculados a la afro-venezolanidad. Resalta escenarios de fiestas tradicionales, actividades de la cotidianidad de los pueblos, la naturaleza como espacio de convivencia para animales y humanos por igual; refleja costumbres que definen la identidad de su pueblo, siempre de forma mágica y mitológica, no parece interesarle la expresión de lo real, por el contrario se observa un esfuerzo por adentrarse en ese mundo mágico que ofrecen las fiestas folklóricas de los pueblos venezolanos.

Carvallo utiliza el color sin ningún cuidado, su pincel obedece a su visión subjetiva del color y la manera en que este se encuentra presente en su vida, puede observarse el modo en que de forma minuciosa destaca los árboles, siempre presentes en sus obras, que parecieran dejar ver su conexión inmediata y constante con la naturaleza, la cual se convierte en el escenario para el desarrollo de actividades diversas, desde la celebración de alguna festividad religiosa, pasando por la cotidianidad del mercado popular, hasta los acostumbrados juegos folklóricos de azar.

Precisamente en su pintura de Óleo Sobre Tela 60 x 80cm. Titulada Pelea de Gallo.



Deja ver su visión subjetiva de esta costumbre, donde con una dimensión sin proporción alguna se observa que el elemento central de la obra lo constituyen los gallos, son sin duda expresión de la importancia que esta actividad cobra en el desarrollo de la vida de los pueblos, lo cual puede inferirse debido a la gran cantidad de hombres y mujeres que se encuentran alrededor de la pelea; hombres y mujeres de todos los colores, que parecen reflejar la diversidad étnica presente en la población venezolana. De igual manera otras actividades tradicionales ocurren en esta escena, un papagayo volando por el aire, un vendedor de dulces caseros, otro con un típico carrito de bebidas y helados, el músico que con su instrumento, constituye un personaje esencial del pueblo, los niños quienes intentan observar la actividad que le es prohibida.

Cada uno de los elementos presentes en la Obra son reflejo de identidades propias de los pueblos venezolanos, que además están representados de una forma significativa, pues Carvallo pareciera resistirse a seguir los elementos expresivos (punto, línea, valor, textura), principios compositivos (proporción, equilibrio, armonía) y técnicas pertenecientes a las academias y escuelas de arte. Si bien, como se afirmó anteriormente Feliciano Carvallo es un artista autodidacta que responde a su creatividad y subjetividad, es importante señalar que a finales de los 40 inició un vínculo con el Taller Libre de Arte de Caracas y entre los 50 y 60 se relacionó con artista de gran renombre nacional e internacional tales como Jacobo Borges, Carlos Cruz Diez, Mario Abreu, Francisco Da Antonio, entre otros. Con lo cual es posible afirmar que Carvallo tuvo contacto directo con la Academia, sin embargo su estilo siempre se mantuvo fiel a su original sentir artístico.

Si bien la primera exposición de Feliciano Carvallo como artista, fue realizada en su propio hogar, más tarde logra realizar exposiciones en ciudades como Nueva York (1954), Sao Paulo (1957), La Habana (1958), París (1966) y Madrid (1967). De igual forma fue reconocido con galardones como el Premio Nacional de Pintura en 1966 el cual fue disputado con el artista Carlos Cruz Diez y otros premios internacionales como el Segundo premio, Concurso Goodyear, International Art Gallery of Akron, Ohio, Estados Unidos. Feliciano Carvallo es pues una muestra de la forma en que la cultura local, propia y originaria se resiste al discurso hegemónico, en tanto que aun sin responder a los patrones artísticos propios de las relaciones de dominación eurocentrica inscritas en el arte, logro el reconocimiento

de los academicistas, quienes observaron en él un talento propio de un extraordinario artista. Aun así, si bien este artista logró el reconocimiento nacional e internacional de las academias de artes, es posible afirmar que aun en ello continúa la reproducción del discurso hegemónico, pues el arte de Carvallo es reconocido a partir de lo que se establece, dentro de las academias de arte, como Arte Ingenuo, es decir, se califica y clasifica a partir de las categorías estética propias de las ideas homogenizadoras.

Resulta interesante plantearse si la calificación de Ingenuo no responde a cierto patrón de dominación que continúa estableciendo como verdad universal la estética eurocentrica. Es obvio que lo Ingenuo como significativo es utilizado para realizar una distanciamiento entre la Academia y aquello que se encuentra fuera de ella, pareciera ser una calificación que denota el desconocimiento del artista de las técnicas y principios formales que han sido desarrolladas en las grandes academias de arte europeas. En este sentido, mientras los movimientos artísticos que se desarrollan en Europa, los cuales resultan vanguardistas y por tanto terminan fundando nuevas corrientes que posteriormente acaban conformando la academia, los artistas espontáneos Latinoamericanos son calificados como Populares. Así se reproduce el pensar de lo Latinoamericano siempre usando como referencia lo Europeo.

El arte encierra en sí una clara visión eurocéntrica, en tanto que toda manifestación artística se realiza siempre usando como referencia lo europeo, en ese sentido toda aquella expresión artística que planteen nuevos elementos y propuestas diferentes son conceptualizados desde los acontecimientos de la academia europea. Incluso aquellos artistas Europeos que a finales del siglo XIX y principios del XX intentaron alejarse de las técnicas y conocimientos de la academia recibieron la clasificación de "Naif" cuyo concepto encierra una denotación que indica la falta de conocimientos del artista, no existe por tanto el reconocimiento de la espontaneidad del artista, solo el señalamiento de que este no maneja las técnicas o teorías necesarias para hacer arte. Está claro que el arte "Naif" para Europa e "Ingenuo" para Latinoamérica es usado como referencia a aquello que no es aprendido en la academia, ahora bien es posible preguntarse ¿no es esta una calificación peyorativa? La real academia española define ingenuo como candoroso, sin doblez, sin embargo esta clasificación no está enfocada en la exaltación del espíritu cándido del artista, siendo así, no

podría calificarse de ingenuo pinturas que no estén referidas a la inocencia del mundo, pues en muchas obras que son clasificadas de ingenuas, dejan ver el mundo desde lo oscuro, lo gris, lo triste y no solo desde la pura expresión inocente en que el artista percibe al mundo.

Es claro que la Ingenuidad, vista desde la academia, está vinculada a la inexperiencia del artista, que viene otorgada por su desconocimiento y por tanto por su inexperiencia, pues no basta con el sentir, no basta con la espontaneidad, no basta profundidad con la que se expresa el mundo y los sentimientos, se necesita el cumplimiento con los parámetros, que desde el discurso de la dominación se han construido para que el arte sea clasificado como tal. Es así como, aquellos artistas que deciden usar técnicas diferentes y por tanto innovadoras son calificados como inexpertos ¿no es acaso el arte la forma más pura de expresión del ser humano? Y por tanto ¿aquello que lo compone, al formar parte de su sentir, bastaría para convertirlo en arte?

El vocabulario que se usa como referencia, deja ver el desdén con que es referido el arte latinoamericano, aquellos artistas que no pertenecen a las grandes academias de artes ni siquiera merecen la calificación de artistas, son denominados “cultores” o en el mejor de los casos “artistas populares”. La calificación de Artista no viene dada por la majestuosidad o trascendencia de sus obras, es otorgada por la academia que termina de ofrecerla como un título más, lo que acaba por despojar al arte de su esencia expresiva y por tanto de su significado.

En ese sentido, es necesario reflexionar sobre el discurso cultural, pues aún en la declaración de lo diferente podrían establecerse relaciones de dominio, las cuales terminan con expresiones sociales que conducen a fenómenos como el racismo, la exclusión, la xenofobia, la discriminación, la segregación, entre otros; los cuales generalmente son consecuencias de la desigualdad generada por el orden social establecido. De aquí la necesidad del reconocimiento de los elementos particulares que constituyen la cultura, por tanto es claro que existen diferencias entre una sociedad y otra, esto implica la que la diversidad cultural es un factor común y definitorio, por lo que reconocer las diferencias culturales es primordial en tanto que se pretenda con ello el respeto a lo diverso. Es así como el discurso de lo multicultural toma fuerza para explicar, analizar y profundizar las

discusiones entre el respeto a la diversidad cultural y la defensa de valores culturales que al pertenecer a sociedades dominadas, son relegados, excluidos e incluso negados.

La construcción de un nuevo discurso que nace a partir de la crítica a la Modernidad, constituye una tarea obligatoria para continuar la discusión sobre lo cultural. Desde esta perspectiva la crisis de la modernidad debe ser abordada tomando como elemento referencial las posibilidades de construcción de una nueva racionalidad. El debate sobre lo cultural hoy se inscribe en el marco de esta dicotomía: la crisis de la modernidad y su decadencia como proyecto histórico y la necesidad de repensar la modernidad como un proyecto inconcluso, inacabado, con posibilidades de reafirmarse en un contexto globalizado, profundamente disperso, plural y contradictorio, que reconozca que estamos frente a un cambio, que no es un simple cambio político o de período histórico, sino un cambio de época y de civilización que nos plantea desarrollar nuevas formas explicativas para comprender esa realidad que se nos presenta diferente en su constitución, en este sentido, ante un nuevo discurso que comprenda la complejidad de los procesos culturales y replantee el mundo a partir de lo diverso, de lo intercultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. (1997). El Sistema de los Objetos. Siglo XXI, España.
- Baudrillard, J. (1998). El Paroxista Indiferente. Editorial Anagrama S.A. Barcelona.
- Benjamin, W (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Publicado en Benjamin, Walter Discursos Interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires
- Briceño, Y. (2006). Del mestizaje a la hibridación: discursos hegemónicos sobre la cultura en América Latina. Fundación CELARG. Venezuela.
- García C., N (1989). Culturas Híbridadas. Editorial Grijalbo, Argentina.
- García C., N (2004). Diferentes, Desiguales y Desconectados. Gedisa, España. .
- Habermas, J. (1989). El discurso filosófico de la modernidad. Taurus, Madrid.
- Horkheimer; M. y Adorno, T. (1944). Dialéctica del iluminismo. Editorial

Nacional. Madrid

Martin – Barbero, Jesús (1991). De los Medios a las Mediaciones. Gustavo Gili. Mexico.

Ortiz, R. (2004). Taquigrafiando lo Social. Siglo XXI Argentina.

Ortiz, R. (2014). UNIVERSALISMO/DIVERSIDAD. Contradicciones de la modernidad-mundo. Prometeo Libros Argentina.

Touraine, A.. (1995). Crítica de la modernidad. Blackwell. Oxford

Feliciano Carvallo. Biografía. Balíce Art Dealer recuperado en <http://www.raquelbalice.com.ve/es/feliciano-carvallo.html>

Carvallo, Feliciano, Wikipihistoria del Arte Venezolano recuperado en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Carvallo,_Feliciano

ÍNDICE ACUMULADO

ESTUDIOS CULTURALES Nº 1

Editorial

TEMA CENTRAL

Revisitando el Sujeto

Transfiguraciones del Sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fernet-Betancourt, Gustavo Fernández Colón

De la muerte a la superación del Hombre. Jesús Puerta

Simple/Complejo. Alejandro García Malpica

El Retorno del Sujeto Social. Carmen Irene Rivero

Reflexionando sobre los actores y las prácticas espaciales en tiempos de globalización. Monika Stenstrom

El Sujeto y la Relación Social Virtual. Alicia Silva Silva

Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural. Sherline Chirinos

Cristianismo Popular y Sujetos Emergentes en América Latina.
José Antonio Díaz

Medios, Poder e Identidad. El yo colectivo frente a un proceso comunicacional transformador. Josefa Guerra

DOCUMENTOS

Estudios Culturales y sus perspectivas actuales. Jesús Puerta

ESTUDIOS CULTURALES Nº 2

Editorial

ARTÍCULOS

En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI. Elías Capriles

El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía. Yannick de la Fuente y Claude Llena

TEMA CENTRAL

El sujeto revisitado

La subjetividad en las ciencias humanas. Ana Cecilia Campos Zavarce

Desigualdades socio-culturales y diferencias en la representación social. Christian Farías

El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género. Yamile Delgado de Smith

Imaginario femenino, identidad y vida cotidiana. Mitzy Flores

Subjetividades y estéticas postmodernas en América Latina. Francisco Ardiles

ESTUDIOS CULTURALES Nº 3

Editorial

ARTÍCULOS

Riesgo y erotismo. Alejandro García Malpica

El método etnográfico: entre las aguas de la doxa y la episteme .
Alexandra Mulino

Industria cultural y consumo lingüístico. Heddy Hidalgo Rivero

TEMA CENTRAL

La pobreza y el proceso de empobrecimiento.

Pobreza, vida cotidiana y complejidad. Pedro L. Sotolongo

El empobrecimiento / enriquecimiento como sistema. Jesús Puerta

El proceso de empobrecimiento global y las “guerras contra el terrorismo”.
Carmen Irene Rivero

Comunidades cristianas de base: Pobreza y liberación.
José Antonio Díaz

El proceso de empobrecimiento global: Una conspiración propia de
la modernidad. Josefa Guerra Velásquez

Salud y pobreza en venezuela.

Aproximación histórica a su relación con el poder.
Enrique J.A. Mandry Llanos

ESTUDIOS CULTURALES Nº 4

Editorial

TEMA CENTRAL:

Crisis ecológica y decrecimiento

Modelizar el mundo, prever el futuro. Christian Araud

El verdadero socialismo del siglo XXI: El ecosocialismo postmoderno no desarrollista. Elías Capriles

Democracia y educación ambiental ecomunitarista. Sirio López Velasco

El agua al servicio del fuego. Alain Gras

La crisis del agua en América Latina. Gustavo Fernández Colón

Ecología y sociología política de la nucleoelectricidad.
Gian Carlo Delgado Ramos

La eco-economía como categoría para la construcción de una alternativa de desarrollo para los países de la Comunidad Andina de Naciones.
Yldefonso Penso Acero

ARTÍCULOS

El discurso existencial en Hanni Ossott. Marelis Loreto Amoretti

DOCUMENTOS

Declaración Ecosocialista de Belem.

ESTUDIOS CULTURALES Nº 5

Editorial

TEMA CENTRAL:

Cibersociedad y cibercultura.

Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas.

Cristiana Freitas y Cosette Castro

Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores. Octavio Islas

Elementos para una hermenéutica de las TIC en el marco de la reconstrucción del materialismo histórico. Jesús Puerta

El mundo relacional de la cibersociedad. Alicia Silva Silva

Español de América y unidad cultural en los espacios virtuales: ¿Consolidación de los rasgos dialectales o dialecto globalizado?.

Heddy Hidalgo Rivero

Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas.

Héctor Villa Martínez, Francisco Tapia Moreno y Claudio López Miranda

Producción y reproducción del conocimiento en el contexto de la Web 2.0.

Juan Manzano Kienzler

ARTÍCULOS

Panorama de la poesía contemporánea brasileña. José Carlos De Nóbrega

Cambio revolucionario y unidad cívico-militar en el proceso político venezolano (1958 – 2010). Christian Farías

El Plan Colombia y la geopolítica del Imperio estadounidense.

J. J. Rodríguez-Núñez

¿Y dónde está la tolerancia?. Francisco Ardiles

ESTUDIOS CULTURALES Nº 6

Editorial

TEMA CENTRAL:

La massmediación de la política

La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política.

Aimée Vega Montiel

Las nuevas prácticas ciudadanas en internet y las oportunidades para políticas de comunicación participativas.

Migdalia Pineda de Alcázar

Género y posicionamiento político/editorial en los medios de comunicación hegemónicos. Ana Soledad Gil

La mercancía noticiosa como bien intangible y significativo.

Josefa Guerra Velásquez

Comunicación y oiko-nomía.

Ejercicio sobre las formas no capitalistas de comunicación.

José Javier León

Los desafíos políticos y pedagógicos de la educación para los medios.

Martha Cecilia Santos de Fernández

Enfoques mediáticos y percepciones ciudadanas sobre la crisis económica en México: El caso de la región centro-sur.

José Antonio Meyer Rodríguez

La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana.

Mariluz Domínguez Torres y Jackeline Escalona Contreras

El discurso de la persuasión en las elecciones parlamentarias venezolanas de 2005.

Merlyn H. Orejuela D.

Los modelos contemporáneos de democracia y las teorías sociológicas del estado, el poder y la sociedad civil.

Zaida Mireya Osto Gómez

ENSAYO

Dispersionismo histórico: Anotaciones a un texto inédito de Emilio Terry.

Arnaldo Jiménez

ESTUDIOS CULTURALES Nº 7

Editorial

TEMA CENTRAL

Hermenéutica y Crítica Cultural

De la estética binaria a las socioestéticas plurales.

César Pérez J., Luis Meléndez F., Belin Vázquez V. y Esteban Iazzetta D.

Elementos para una reescritura hermenéutica del marxismo.

Jesús Puerta

Fenomenología y neurociencia.

Un diálogo con las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente.

Gustavo Fernández Colón

Política, arte, vida.

Luis Felipe Aldana Jiménez

La narrativa fantástica de Ros De Olano. Un análisis hermenéuticoliterario.

Duglas Moreno

La noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos.

Vielsi Arias Peraza

Verdad y belleza en Jan Fabre .

Zoila Rosa Amaya

Enfermedad y ciencia médica. Una representación pictórica.

Hilvimar Camejo O.

Cacao y café. Una hermenéutica de la fiesta popular de “La Llorá”.

Saúl Antonio Escobar

El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de
Mijaíl Batjin.
Luis Sánchez

Reflexión hermenéutica sobre el deporte.
Jhonny Jesús Castillo Mendoza

RESEÑAS

ESTUDIOS CULTURALES Nº 8

Editorial

TEMA CENTRAL: MUJERES E IMAGINARIOS FEMENINOS

Entre elotes, la factoría y el free way: Mujeres de origen Nahua en California. María Eugenia D'Aubeterre Buznego

¿Desde dónde miramos? Una bitácora para navegar por los feminismos, sus complejidades y desafíos. María Cristina González Moreno

Vulnerabilidad de las mujeres en la dinámica familiar de Jalisco, México. José Carlos Cervantes Ríos y María del Carmen Pérez González

Violencia contra las mujeres. Yamile Delgado de Smith

La violencia que dibujan las niñas y los niños y la que pinta nuestro gobierno de su mano dura. Guitté Hartog

María Magdalena y la constelación arquetípica masculinidad-feminidad en la tradición judeo-cristiana. Gabriel Parra

Las mujeres y las letras, un recuento en el hilo de lo escrito. Laura Antillano

Itinerarios de la mujer en Edgar Morin. Alejandro García Malpica

Sexualidad masculina patriarcal: Improntas culturales que ensombrecen el rostro humano de los hombres y la vida de las mujeres. Marbella Camacaro Cuevas y Karina Abou Orm Saab

Identidad, género y resistencia. Mitzy Flores

Pedagogía del útero: Del conócete a ti mismo/a a un re-encuentro con la madre. Claribel Pereira

Género y trabajo. Williams Aranguren Álvarez

Participación de las mujeres en las misiones sociales de Aragua, Venezuela. Laura Maldonado Acosta

Apuntes sobre el origen de la misoginia. Aura Adriana Delgado Castillo

Entrevistas

De “Ocupa Wall Street” y la lucha por la salud y la justicia social en Estados Unidos: Ocho mujeres haciendo historia. Clyde Lanford (Lanny) Smith

Índice Acumulado

Índice Autores

ESTUDIOS CULTURALES Nº 9

Editorial

PRIMERA PARTE: LITERATURA, ARTE Y DIVERSIDAD CULTURAL EN EL CARIBE.

El Caribe en la frontera de la memoria: Memories of the old plantation home: a Creole family album, de Laura Locoul

The Caribbean in the border of memory: Memories of the old plantation home: a Creole family album, by Laura Locoul

Luz Marina Rivas

Oralidad, reggae y poesía dub: Linton Kwesi Johnson

Orality, reggae and dub poetry: Linton Kwesi Johnson

Arnaldo E. Valero

La vivencia del exilio en relatos de Gisèle Pineau

The experience of exile in Gisèle Pineau's short-stories

Aura Marina Boadas

La panse du chacal (2004) de Raphael Confiant y la culitud

La panse du chacal by Raphaël Confiant and the coolitude

Carmen Ruíz

El doble de uno mismo en la poética de José Lezama Lima

The double of oneself in the poetry of Jose Lezama Lima

Floriman Bello Forjonell

Cien años de soledad en el camino de una mitología del Caribe hispánico.

Una mirada desde la psicología analítica

Cien años de soledad in the way of a spanish Caribbean mythology. A view from the analytical psychology

Héctor Antonio Espinoza

Análisis semiótico de "Muerte en Samarra" de Gabriel García Márquez

Semiothic analysis of "Muerte en Samarra" by Gabriel Garcia Marquez

Liz Rojas

Margarita en tres tiempos: Representación caleidoscópica del Caribe insular venezolano

Margarita in three times: Kaleidoscopic representation of the Venezuelan insular Caribbean

María Carolina Caraballo

Entre la parodia y el mito: Karibik, la otra mirada en Divago mundi y Hestiaro de la autora Doris Poreda

Between the parody and the myth: Karibik, the other vision in Divago mundi y Hestiaro by Doris Poreda

Magaly J. Guerrero R.

Especificidades de la traducción de la poesía de Aimé Césaire

Details in the translation of Aimé Césaire poetry

Mariella Aíta

El Caribe entre letra y música

The Caribbean, between lyrics and music

Moraima Rojas

Autobiografía de mi madre: Transgresiones del discurso de lo íntimo

Authobiography of my mother: Transgressions of an intimate speech

Norys Alfonso

Música en la narrativa dominicana: Sonidos y sentidos

Music in Dominican narrative: Sounds and senses

Pura Emeterio Rondón

Conversaciones en el arenal. Dubbelspel de Frank Martinus Arion

Conversations in the sand. Dubbelspel by Frank Martinus Arion

Simon Horsten

Segunda Parte: Educación, Diversidad Lingüística y Comunicación Social

La formación integral del futuro docente como un ser lector - intérprete del mundo

The teacher's comprehensive training process as a reading being - interpreter of the world

Ana L. Areba Vázquez

La memoria oral: vía autopoietica para el rescate de la afrovenezolaneidad
Oral memory: Autopoietic way for the rescue of afrovenezolanity
Ana Márquez Rojas

El collage: un enfoque pragmático-educativo para la comprensión de la lectura y la producción textual icónica
The collage: An educative-pragmatic approach for reading comprehension and textual iconic production
Blanca Élide Ángel B.

Vitalidad de las lenguas minoritarias en Venezuela y estrategias para la revitalización lingüística
Vitality of minority languages in Venezuela and strategies for linguistic revitalization
Jeyni González y Francia Medina

Alternativas comunicacionales en el Caribe. Aportes a la integración
Communicational alternatives in the Caribbean: Approaches to integration
Johanna Pérez Daza

Herramientas T.I.C.A.: Estrategias metodológicas para facilitar el proceso de aprendizaje en la UPEL
I.C.T.L. Tools: Methodological strategies to support the learning process in the UPEL
José Luis Romero Polanco

El uso del “espanglish” en cibernautas venezolanos
The use of Spanglish by Venezuelan cybernauters
Laura Gertrudis Díaz Ramos

Orientación y religiosidad popular: su comprensión Como expresión del mundo interior personal
Guidance and popular religiosity: Their understanding as expression of personal inner world
Luisa Rojas Hidalgo

Estrategias discursivas para promover la lectura a través de reseñas periódicas en Colombia, Venezuela y Trinidad
Discursive strategies to promote reading through newspaper reviews in Colombia, Venezuela and Trinidad
Mirih Berbin M.

El sujeto que aprende ciencias experimentales en el contexto de la educación superior venezolana
The subject of experimental science learning in the context of Venezuelan university education
Morella Acosta R.

Neologismos y préstamos lingüísticos ¿mediación entre culturas?
Neologisms and linguistic interchanges: A mediation between cultures?
Oscar E. Blanco C. y Jessica Pacheco

Humor venezolano: La ironía como recurso de producción ostensiva
Venezuelan humor: The use of irony as a resource of an ostensive production
Ricardo Galup

El aula universitaria: Espacio para la reflexión ciudadana en torno a la diversidad cultural y la integración
The university classroom: A place to a citizen reflexion about cultural diversity and integration
Solveig Villegas Zerlín

Una mirada a la interculturalidad: Colonia Tovar
An overview to interculturality: case Colonia Tovar
Yamile Delgado de Smith

El aula intercultural: Una experiencia formativa en instituciones de educación primaria del estado Mérida
The intercultural calssroom: A formative experince in primary schools located in Merida State
Yanitza Albarrán

ESTUDIOS CULTURALES Nº 10

TERCERA PARTE: HISTORIA, GEOPOLITICA E INTEGRACIÓN

La filosofía en el Caribe insular (o sobre las razones de Calibán)

Félix Valdés García

La descolonización y sus efectos en la conformación de nuevas instituciones políticas en el Caribe británico: caso Trinidad y Tobago

Andrea Reyes Torres

Bioética - Cooperación - Seguridad y Defensa: Una trilogía necesaria para el acercamiento al Haití inmediato

Nahem Reyes

Reconstrucción histórica de la reclamación venezolana sobre el territorio Esequibo durante el periodo 1982

Carlos Perozo

Multiversos culturales: Yorubas y Rastafaris expresiones de descolonización

Carmen Mambel

La sabiduría de Indoamérica

Franklin León

Los derechos igualitarios en la Venezuela colonial. Un análisis socio-histórico

Ginoid Franco

Enrique Dussel: Propuesta de filosofía política para Nuestra América

Jesús Arturo Puerta

Descolonización del saber. Una mirada desde la epistemología del Sur

Johan Méndez Reyes

El desarrollo de la modernidad en Valencia y el mundo de vida popular

José Virgilio León Rodríguez

La modernidad en el otro: Invisibilización de las manifestaciones culturales de los pueblos latinoamericanos
Marbella Torrealba

Crítica al sistema colonial de opresión: La importancia de leer a Frantz Fanon
Marcos Govea

La comunidad Ye'cuana de Tencua y la misión de la Consolata
Marilín Valera

CUARTA PARTE: IDENTIDADES, AMBIENTE Y DESARROLLO SUSTENTABLE

Mujeres del Caribe en la vida pública, imaginarios e identidad: Caso San Vicente y las Granadinas
Azul Urdaneta y Mitzy Flores

La música de Martinica. De lo local a lo global
Francisco Bottaro

El carnaval y el Calipso: escenario de confluencia cultural en el Caribe
María De Castro Zumeta

Cine social venezolano e identidad cultural
Roberto Martínez Aponte

El valor educativo de la toponimia para el desarrollo sustentable local. Caso de estudio: Cumboto
Rosanna Díaz Flores

SOSTUR - Sostenibilidad Turística. Modelo de gestión para evaluar y mejorar la sostenibilidad en los destinos turísticos
Luis Márquez Ortiz

Geo Cuencas: Adaptación metódica para la evaluación ambiental integral
Esmeya Díaz

El Capital Social: Factor limitante en el desarrollo endógeno de la comunidad de Granadillo, Municipio Cajigal, Estado Anzoátegui, Venezuela
Yadira Chacón

Artículos

Aportes para reconocer algunas tipologías minificcionales

Wilfredo Illas

Teoría de las representaciones sociales: Discusión epistemológica y metodológica

Natalia Chourio Urdaneta

Implicaciones socio-políticas de una estrategia promocional de la calidad de vida

Yomar Bracho Díaz

Índice Autores

ESTUDIOS CULTURALES Nº 11

Editorial

TEMA CENTRAL: APORTES PARA LA HERMENEUTICA DEL ARTE LATINOAMERICANA

Caracas Emmental: Una aproximación Hermenéutica a la obra fotográfica de Violette Bule

Isabel Falcón C.

La Cotidianidad Social en el muralismo latinoamericano

Manuel Alen Cárdenas

Liberación, Progresividad y Ruptura: una mirada ética y ecomunitarista

Sirio López Velazco

San Juan Bautista: Sincretismo y tradición en Aragua.

Mirta Isabel Camacho Rivas

La experiencia estética en la Gimnasia Rítmica

Aída Fernández

ÍNDICE ACUMULADO DE AUTORES

-A-

Acosta R., Morella. El sujeto que aprende ciencias experimentales en el contexto de la educación superior venezolana. Un abordaje desde la complejidad. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Aíta, Mariella. Especificidades de la traducción de la poesía de Aimé Césaire. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Albarrán, Yanitza. El aula intercultural: Una experiencia formativa en instituciones de educación primaria del estado Mérida. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Aldana Jiménez, Luis Felipe. Política, arte, vida. Estudios Culturales 7, pp. 97-124

Alfonzo, Norys. Autobiografía de mi madre: transgresiones del discurso de lo íntimo. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Amaya, Zoila Rosa. Verdad y belleza en Jan Fabre. Estudios Culturales 7, pp. 163-178.

Ángel B. Blanca E. El collage: un enfoque pragmático-educativo para la comprensión de la lectura y la producción textual icónica. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Antillano, Laura. Las mujeres y las letras, un recuento en el hilo de lo escrito. Estudios Culturales 8, pp. 134-142.

Araud, Christian. Modelizar el mundo, prever el futuro. Estudios Culturales 4, pp. 15-30.

Aranguren Álvarez, Williams. Género y Trabajo. Estudios Culturales 8, pp. 219-233.

Areba Vázquez, Ana L. La formación integral del futuro docente como un ser lector - intérprete del mundo. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Ardiles, Francisco. Subjetividades y estéticas postmodernas en América Latina. Estudios Culturales 2, pp. 140-157.

Ardiles, Francisco. ¿Y dónde está la tolerancia? Estudios Culturales 5, pp. 263-276.

Arias Peraza, Vielsi. La noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos. Estudios Culturales 7, pp. 145-162.

-B-

Bello Forjonell, Floriman. El Doble De Uno Mismo En La Poética De José Lezama Lima. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX

Berbin Muñoz, Mirih. Estrategias discursivas para promover la lectura a través de reseñas periodísticas en tres países del Caribe: Colombia, Venezuela y Trinidad. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Boadas, Aura M. La vivencia del exilio en relatos de Gisèle Pineau. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Botaro, Francisco. La música de Martinica. De lo local a lo global. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Bracho Díaz, Yomar. Implicaciones socio-políticas de una estrategia promocional de la calidad de vida. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

-C-

Camacaro Cuevas, Marbella y Orm Saab, Karina A. Sexualidad masculina patriarcal: Improntas culturales que ensombrecen el rostro humano de los hombres y la vida de las mujeres. Estudios Culturales 8, pp. 160-174.

Camacho Rivas, Mirta Isabel, San Juan Bautista: Sincretismo y tradición en Aragua. 11, pp. 59-72.

Cambell, Mambel. Multiversos culturales: Yorubas y Rastafaris expresiones de descolonización. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Camejo O., Hilvimar. Enfermedad y ciencia médica. Una representación pictórica. Estudios Culturales 7, pp. 179-194.

Campos Zavarce, Ana Cecilia. La subjetividad en las ciencias humanas. Estudios Culturales 2, pp. 79-99.

Capriles, Elías. En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI. Estudios Culturales 2, pp. 15-58.

Capriles, Elías. El verdadero socialismo del siglo XXI: El ecosocialismo post-moderno no desarrollista. Estudios Culturales 4, pp. 31-53.

Caraballo, María C. Margarita en tres tiempos: Representación caleidoscópica del Caribe insular venezolano. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Cárdenas, Manuel Alen, La Cotidianidad Social en el muralismo latinoamericano, 11, pp. 31-42

Castillo Mendoza, Jhonny Jesús. Reflexión hermenéutica sobre el deporte. Estudios Culturales 7, pp. 237-247.

Castro, Cosette. Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas. Estudios Culturales 5, pp. 19-42.

Cervantes Ríos, José C. y Pérez González María del C. Vulnerabilidad de las mujeres en la dinámica familiar de Jalisco, México. Estudios Culturales 8, pp. 66-81.

Chacón, Yadira. El Capital Social: Factor limitante en el desarrollo endógeno de la comunidad de Granadillo, Municipio Cajigal, Estado Anzoátegui, Venezuela. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Chirinos, Sherline. Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural. Estudios Culturales 1, pp. 139-156.

Chourio Urdaneta, Natalia. Teoría de las representaciones sociales: Discusión epistemológica y metodológica. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

-D-

D'Aubeterre Buznego, María E. Entre elotes, la factoría y el free way: Mujeres de origen Nahua en California. Estudios Culturales 8, pp. 23-50.

De Castro Zumeta, María. El carnaval y el Calipso: escenario de confluencia cultural en el Caribe. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

De la Fuente, Yannick. El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía. Estudios Culturales 2, pp. 59-76.

Delgado Castillo, Aura A. Apuntes sobre el origen de la misoginia. Estudios Culturales 8, pp. 234-247.

Delgado de Smith, Yamile. El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género. Estudios Culturales 2, pp. 113-126.

Delgado de Smith, Yamile. Violencia contra la mujer. Estudios Culturales 8, pp. 82-96.

Delgado de Smith, Yamile. Una mirada a la interculturalidad: Colonia Tovar. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Delgado Ramos, Gian Carlo. Ecología y sociología política de la nucleoelectricidad. Estudios Culturales 4, pp. 97-130.

De Nóbrega, José Carlos. Panorama de la poesía contemporánea brasileña. Estudios Culturales 5, pp. 147-183.

Díaz, Esmeya. Geo Cuencas: Adaptación metódica para la evaluación ambiental integral. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Díaz, José Antonio. Cristianismo Popular y Sujetos Emergentes en América Latina. Estudios Culturales 1, pp. 157-171.

Díaz, José Antonio. Comunidades cristianas de base: Pobreza y liberación. Estudios Culturales 3, pp. 121-141.

Días Flores, Rosanna. El valor educativo de la topofilia para el desarrollo local y sustentable. Caso de estudio: Cumboto. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Díaz Ramos, Laura G. El uso del “espanglish” en cibernautas venezolanos. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Domínguez Torres, Mariluz. La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana. Estudios Culturales 6, pp. 139-162.

-E-

Escalona Contreras, Jackeline. La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana. Estudios Culturales 6, pp. 139-162.

Escobar, Saúl Antonio. Cacao y café. Una hermenéutica de la fiesta popular de “La Llorá”. Estudios Culturales 7, pp. 195-212.

Espinoza, Hector A. Cien años de soledad en el camino de una mitología del Caribe Hispánico. Una mirada desde la psicología analítica. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

-F-

Falcón Isabel C. Caracas Emmental: Una aproximación Hermenéutica a la obra fotográfica de Violette Bule,11, pp 15-29

Farías, Christian. Desigualdades socio-culturales y diferencias en la representación social. Estudios Culturales 2, pp. 100-112.

Farías, Christian. Cambio revolucionario y unidad cívico-militar en el proceso político venezolano (1958 – 2010). Estudios Culturales 5, pp. 185-216.

Fernández Aida. La experiencia estética en la Gimnasia Rítmica, 11, pp. 73-83.

Fernández Colón, Gustavo. Transfiguraciones del Sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fornet-Betancourt. Estudios Culturales 1, pp. 11-32.

Fernández Colón, Gustavo. La crisis del agua en América Latina. Estudios Culturales 4, pp. 80-96.

Fernández Colón, Gustavo. Fenomenología y neurociencia. Un diálogo con las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente. Estudios Culturales 7, pp. 75-96.

Flores, Mitzy. Imaginarios femeninos, identidad y vida cotidiana. Estudios Culturales 2, pp. 127-139.

Flores, Mitzy. Identidad, género y resistencia. Estudios Culturales 8, pp. 175- 188

Franco, Ginoid. Los derechos igualitarios en la Venezuela colonial. Un análisis socio-histórico bajo la vigencia de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Freitas, Cristiana. Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas. Estudios Culturales 5, pp. 19-42.

-G-

Galup, Ricardo. Humor venezolano: ironía como recurso de producción ostensiva. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

García Malpica, Alejandro. Simple/Complejo. Estudios Culturales 1, pp. 49-59.

García Malpica, Alejandro. Riesgo y erotismo. Estudios Culturales 3, pp. 17-35.

García Malpica, Alejandro. Itinerarios de la mujer en Edgar Morin. Estudios Culturales 8, pp. 143-159.

Gil, Ana Soledad. Género y posicionamiento político/editorial en los medios de comunicación hegemónicos. Estudios Culturales 6, pp. 47-62.

González, Jeyni y Medina, Francia. Vitalidad de las lenguas minoritarias en Venezuela y estrategias para la revitalización lingüística. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

González Moreno, María C. ¿Desde dónde miramos? Una bitácora para navegar por los feminismos, sus complejidades y desafíos. Estudios Culturales 8, pp. 52-65.

Govea, Marcos. Crítica al sistema colonial de opresión: La importancia de leer a Frantz Fanon. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Gras, Alain. El agua al servicio del fuego. Estudios Culturales 4, pp. 67-79.

Guerra Velásquez, Josefa. Medios, Poder e Identidad. El yo colectivo frente a un proceso comunicacional transformador. Estudios Culturales 1, pp. 173-183.

Guerra Velásquez, Josefa. El proceso de empobrecimiento global: Una conspiración propia de la modernidad. Estudios Culturales 3, pp. 142-161.

Guerra Velásquez, Josefa. La mercancía noticiosa como bien intangible y significativo. Estudios Culturales 6, pp. 63-77.

Guerrero R., Magaly J. Entre la parodia y el mito: karibik, la otra mirada en Divago Mundi y Hestiarío de la autora Doris Poreda. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

-H-

Hartog Guitté. La violencia que dibujan las niñas y los niños y la que pinta nuestro gobierno de su mano dura. Estudios Culturales 8, pp. 97-109.

Hidalgo Rivero, Heddy. Industria cultural y consumo lingüístico. Estudios Culturales 3, pp. 57-69.

Hidalgo Rivero, Heddy. Español de América y unidad cultural en los espacios virtuales: ¿Consolidación de los rasgos dialectales o dialecto globalizado? Estudios Culturales 5, pp. 107-121.

Horsten Simon. Conversaciones en el arenal. Dubbelspel de Frank Martinus Arion. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

-I-

Iazzetta D., Esteban. De la estética binaria a las socioestéticas plurales. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Illas, Wilfredo. Aportes para reconocer algunas tipologías minificcionales. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Islas, Octavio. Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores. Estudios Culturales 5, pp. 43-63.

-J-

Jiménez, Arnaldo. Dispersionismo histórico: Anotaciones a un texto inédito de Emilio Terry. Estudios Culturales 6, pp. 221-250.

-L-

León, Franklin. La sabiduría de Indoamérica. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

León, José Javier. Comunicación y oiko-nomía. Ejercicio sobre las formas no capitalistas de comunicación. Estudios Culturales 6, pp. 79-97.

León Rodríguez, José Virgilio. El desarrollo de la modernidad en Valencia y el mundo de vida popular. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Llena, Claude. El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía. Estudios Culturales 2, pp. 59-76.

López Miranda, Claudio. Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas. Estudios Culturales 5, pp. 123-135.

López Velasco, Sirio. Democracia y educación ambiental ecomunitarista. Estudios Culturales 4, pp. 54-66.

López Velasco, Sirio, Liberación, Progresividad y Ruptura: una mirada ética y ecomunitarista, 11, pp. 43-57

Loreto Amoretti, Marelis. El discurso existencial en Hanni Ossott. Estudios Culturales 4, pp. 145-163.

-M-

Maldonado Acosta, Laura. Participación de las mujeres en las misiones sociales de Aragua, Venezuela. Estudios Culturales 8, pp. 203-217.

Mandry Llanos, Enrique. Salud y pobreza en Venezuela. Aproximación histórica a su relación con el poder. Estudios Culturales 3, pp. 162-176.

Manzano Kienzler, Juan. Producción y reproducción del conocimiento en el contexto de la Web 2.0. Estudios Culturales 5, pp. 137-144.

Márques Ortíz, Luis E. Sostur- sostenibilidad turística. Modelo de gestión para evaluar y mejorar la sostenibilidad en los destinos turísticos. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Márquez Rojas, Ana. La memoria oral: vía autopoietica para el rescate de la afrovenezolaneidad. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Martínez Aponte, Roberto. Cine social venezolano e identidad cultural. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Meléndez F., Luis. De la estética binaria a las socioestéticas plurales. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Méndez Reyes, Joan. Descolonización del saber. Una mirada desde la epistemología del sur. *Estudios Culturales* 10, pp. XX-XX.

Meyer Rodríguez, José Antonio. Enfoques mediáticos y percepciones ciudadanas sobre la crisis económica en México: El caso de la región centro-sur. *Estudios Culturales* 6, pp. 121-138.

Moreno, Douglas. La narrativa fantástica de Ros De Olano. Un análisis hermenéutico-literario. *Estudios Culturales* 7, pp. 125-144.

Mulino, Alexandra. El método etnográfico: entre las aguas de la doxa y la episteme. *Estudios Culturales* 3, pp. 36-56.

-O-

Orejuela D., Merlyn H. El discurso de la persuasión en las elecciones parlamentarias venezolanas de 2005. *Estudios Culturales* 6, pp. 163-184.

Osto Gómez, Zaida Mireya. Los modelos contemporáneos de democracia y las teorías sociológicas del estado, el poder y la sociedad civil. *Estudios Culturales* 6, pp. 185-218.

-P-

Parra, Gabriel. María Magdalena y la constelación arquetípica masculinidad-feminidad en la tradición judeo-cristiana. *Estudios Culturales* 8, pp. 110

Penso Acero, Yldefonso. La eco-economía como categoría para la construcción de una alternativa de desarrollo para los países de la Comunidad Andina de Naciones. *Estudios Culturales* 4, pp. 131-142.

Pereira, Claribel. Pedagogía del útero: Del conócete a ti mismo/a a un re-encuentro con la madre. *Estudios Culturales* 8, pp. 188-202.

Pérez Daza, Johanna. Alternativas comunicacionales en el Caribe. Aportes a la integración. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Pérez J., César. De la estética binaria a las socioestéticas plurales. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Perozo, Carlos. Reconstrucción histórica de la reclamación venezolana sobre el territorio esequibo durante el periodo 1982. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Pineda de Alcázar, Migdalia. Las nuevas prácticas ciudadanas en internet y las oportunidades para políticas de comunicación participativas. Estudios Culturales 6, pp. 31-45.

Puerta, Jesús. De la muerte a la superación del Hombre. Estudios Culturales 1, pp. 33-48.

Puerta, Jesús. Estudios Culturales y sus Perspectivas Actuales. Estudios Culturales 1, pp. 187-195.

Puerta, Jesús. El empobrecimiento/enriquecimiento como sistema. Estudios Culturales 3, pp. 86-94.

Puerta, Jesús. Elementos para una hermenéutica de las TIC en el marco de la reconstrucción del materialismo histórico. Estudios Culturales 5, pp. 65-87.

Puerta, Jesús. Elementos para una reescritura hermenéutica del marxismo. Estudios Culturales 7, pp. 51-74.

Puerta, Jesús Arturo. Enrique Dussel: propuesta de filosofía política para nuestra América. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

-R-

Reyes, Nahem. Bioethics - Cooperation - Security and Defense: A necessary trilogy for knowledge of contemporary Haiti. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Reyes Tórrez, Andrea C. La descolonización y sus efectos en la conformación de nuevas instituciones políticas en el Caribe británico: caso Trinidad y Tobago. *Estudios Culturales* 10, pp. XX-XX.

Rivas, Luz M. El Caribe en la frontera de la memoria: memories of the old plantation home: a creole family album, de Laura Locoul. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Rivero, Carmen Irene. El Retorno del Sujeto Social. *Estudios Culturales* 1, pp. 61-72.

Rivero, Carmen Irene. El proceso de empobrecimiento global y las “guerras contra el terrorismo”. *Estudios Culturales* 3, pp. 95-120.

Rodríguez-Núñez, J. J. El Plan Colombia y la geopolítica del Imperio estadounidense. *Estudios Culturales* 5, pp. 217-261.

Rojas Hidalgo, Luisa. Orientación y religiosidad popular: su comprensión como expresión del mundo interior personal. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Rojas, Liz. Análisis semiótico de “Muerte en Samarra” de Gabriel García Márquez. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Rojas, Moraima. El caribe entre letra y música. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Romero Polanco, José Luis y Bandres, Ángela. Herramientas T.I.C.A.C implementadas como estrategias metodológicas para facilitar el proceso de aprendizaje en la UPEL. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Rondón, Pura E. Música en la narrativa dominicana: sonidos y sentidos. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

Ruiz, Carmen. La panse du chacal (2004) de Raphael Confiant y la culitud. *Estudios Culturales* 9, pp. XX-XX.

-S-

Sánchez, Luis. El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjin. *Estudios Culturales* 7, pp. 213-136.

Santos de Fernández, Martha Cecilia. Los desafíos políticos y pedagógicos de la educación para los medios. *Estudios Culturales* 6, pp. 99-119.

Silva Silva, Alicia. El Sujeto y la Relación Social Virtual. *Estudios Culturales* 1, pp. 117-137.

Silva Silva, Alicia. El mundo relacional de la cibernsiedad. *Estudios Culturales* 5, pp. 89-105.

Sotolongo, Pedro. Pobreza, vida cotidiana y complejidad. *Estudios Culturales* 3, pp. 73-85.

Smith, Clyde L. (Lanny). De "Ocupa Wall Street" y la lucha por la salud y la justicia social en Estados Unidos: Ocho mujeres haciendo historia. *Estudios Culturales* 8, p.248-258.

Stenstrom, Monika. Reflexionando sobre los actores y las prácticas espaciales en tiempos de globalización. *Estudios Culturales* 1, pp. 73-115.

-T-

Tapia Moreno, Francisco. Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas. *Estudios Culturales* 5, pp. 123-135.

Torrealba, Marbella. La modernidad en el otro: invisibilización de las manifestaciones culturales de los pueblos latinoamericanos. *Estudios Culturales* 10, pp. XX-XX.

-U-

Urdaneta, Azul; Flores, Mitzy. Mujeres del Caribe en la Vida Pública, Imaginarios e Identidad. Caso San Vicente y Las Granadinas. *Estudios Culturales* 10, pp. XX-XX.

-V-

Valdés García, Félix. La filosofía en el Caribe insular (o sobre las razones de Calibán)

Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Valera, Marilín. La comunidad ye'cuana de tencua y la misión de la consolata. Estudios Culturales 10, pp. XX-XX.

Valero, Arnaldo E. Oralidad, reggae y poesía dub: linton kwesi Johnson. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

Vázquez V., Belin. De la estética binaria a las socioestéticas plurales. Estudios Culturales 7, pp. 15-50.

Vega Montiel, Aimée. La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política. Estudios Culturales 6, pp. 13-29.

Villa Martínez, Héctor. Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas. Estudios Culturales 5, pp. 123-135.

Villegas Zerlin, Solveig. El aula universitaria: espacio para la reflexión ciudadana en torno a la diversidad cultural y la integración como principios tutelares de convivencia. Estudios Culturales 9, pp. XX-XX.

REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1.- Se publicarán los trabajos realizados por investigadores nacionales o extranjeros. Se admitirán ensayos de temas filosóficos o teóricos en general, así como literarios, avances de investigaciones empíricas y documentales en las diversas disciplinas humanas y sociales, así como abordajes inter y transdisciplinarios.

2.- Sólo serán admitidos trabajos inéditos.

3.- Todo trabajo será sometido a un proceso de arbitraje siguiendo la técnica Doble Ciego, realizado por expertos en las áreas de interés.

4.- Los trabajos pueden variar en extensión, desde quince (15) hasta un máximo de treinta (30) cuartillas a espacio y medio.

5.- El trabajo debe ser presentado en TRES (03) copias, en papel bond, tamaño carta y a doble espacio. Fuente: Times New Roman, tamaño 12. Debe estar acompañado de la versión virtual en CD con la información correspondiente. Uno de los ejemplares debe incluir en el encabezado: el título, nombre del autor(es), el grado académico alcanzado y el nombre de la institución a la que pertenece(n). También agregar una síntesis curricular de máximo cinco (05) líneas con títulos académicos, línea de investigación actual y últimas publicaciones. Igualmente presentar el número(s) telefónico(s) (habitación y celular), dirección postal y/o correo electrónico. Dos de las copias no deben incluir los datos de identificación del autor o autores, con la finalidad de que puedan someterse al arbitraje previsto.

6.- El resumen del artículo no debe exceder de 150 palabras máximo. Debe, en lo posible, tener una versión DEL RESUMEN en inglés (abstract)

7.- El esquema sugerido para la elaboración del resumen incluye el propósito de la investigación, metodología y conclusiones del trabajo. Las palabras clave o descriptores del artículo deben señalarse al final del resumen y del abstract, CON UN MÍNIMO DE CUATRO Y UN MÁXIMO DE SEIS.

8.- Las referencias bibliográficas estarán incorporadas al texto entre paréntesis, indicando los datos en este orden: apellido del autor, año de

la publicación original, año de la edición utilizada y página. Por ejemplo (Foucault, 1975/1990: 32). El inventario de las fuentes bibliográficas, será incluido al final del original del artículo y en orden alfabético. Igualmente con las fuentes virtuales o electrónicas, que se identificarán de acuerdo a la siguiente pauta: nombre del autor, título del texto, dirección electrónica, fecha de la consulta.

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

Si se hace una paráfrasis o un comentario acerca de un texto en particular se utilizará el confróntese (cfr.) con autor, fecha y, si es necesario, páginas.

9.- Los gráficos, tablas y cuadros deberán ser numerados y titulados. Se representarán en páginas separadas indicando el lugar del texto donde deben ser insertadas.

10.- La evaluación y corrección de las normas formales puede ser asumido previamente por el Comité Editorial, para que el árbitro se concentre en aspectos sustantivos del trabajo. El incumplimiento de las reglas no justificaría por sí sólo el rechazo definitivo de un artículo.

11.- El trabajo será sometido a la evaluación de dos árbitros. Si se presenta una discrepancia en la aceptación del trabajo, se consultará un tercer árbitro, cuya decisión será la definitiva. Si es aceptado con observaciones, según el criterio de los árbitros, será devuelto a su autor o autores para que realicen las correcciones pertinentes. Una vez corregido por el autor, debe ser entregado al Consejo Editorial, en un lapso no mayor de quince (15) días continuos. Pasado ese lapso se podrá admitir el trabajo como si se tratara de un nuevo artículo a ser sometido a todo el proceso de arbitraje.

12.- El trabajo no aceptado será devuelto al autor o autores con las observaciones correspondientes, si éste lo solicita. El mismo no podrá ser arbitrado nuevamente.

13.- El autor o autores cuyo artículo sea aceptado y publicado recibirá tres (03) ejemplares de la revista.

14.- Para garantizar la variedad de los trabajos publicados, la Revista tiene como política la no repetición de un mismo autor en dos números consecutivos.

15.- Cualquier aspecto no completado en este documento, será estudiado, decidido y dictaminado por la Junta Directiva Editorial de la Revista.

16.- Cada artículo será publicado junto a la fecha en que fue recibido por la revista, la fecha en que fue entregado al árbitro y la fecha en que éste lo devolvió a la redacción para su publicación.

Estudios Culturales

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL

TEMA CENTRAL: ESTÉTICA

De la nada a mundos posibles

Franklin León

Una mirada a la valoración estética de la mujer a través de la obra "Violación" de René Magritte

Eudel Seijas Nieves

"EL REGRESO" Una propuesta fílmica desde el pensamiento wayúu / María A.

Vega Molina

Perspectiva Decolonial: Mímesis y Transgresión

Kharla Franco

Aproximación al pensamiento y estética de José Martí desde la perspectiva Decolonial / José Antonio Sánchez Meléndez

La anunciación de fra angélico: aproximación a la contemplación de una obra artística

Solveig Villegas Zerlín

Arte, estética y medios de comunicación de masas en la sociedad postmoderna

/ Lilian Surth

Realismo Socialista en Hollywood / Paula Pirela

Las cartas de Mariana de Alcoforado: un encuentro entre el amor, el psicoanálisis y la estética / Flor Gallego Delima

Reflexiones en torno al debate de la homogenización y la diversidad cultural.

Una mirada desde la obra de Feliciano Carvalho / Esther Gonzalez

Depósito legal: pp200802CA2817



Unidad de
Estudios
Culturales



Facultad de
Ciencias de la Salud

Unidad de
Estudios
Culturales

Estudios Culturales

Vol. 6, N° 12/ Enero - Junio 2013

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL

TEMA CENTRAL: ESTÉTICA

De la nada a mundos posibles

Franklin León

Una mirada a la valoración estética de la mujer a través de la obra "Violación" de René Magritte

Eudel Seijas Nieves

"EL REGRESO" Una propuesta filmica desde el pensamiento wayúu / María A. Vega Molina

Perspectiva Decolonial: Mímesis y Transgresión

Kharla Franco

Aproximación al pensamiento y estética de José Martí desde la perspectiva Decolonial / José Antonio Sánchez Meléndez

La anunciación de fra angélico: aproximación a la contemplación de una obra artística

Solveig Villegas Zerlín

Arte, estética y medios de comunicación de masas en la sociedad postmoderna

/ Lilian Surth

Realismo Socialista en Hollywood / Paula Pirela

Las cartas de Mariana de Alcoforado: un encuentro entre el amor, el psicoanálisis y la estética / Flor Gallego Delima

Reflexiones en torno al debate de la homogenización y la diversidad cultural.

Una mirada desde la obra de Feliciano Carvalho / Esther Gonzalez

Depósito legal: pp200802CA2817



Unidad de
Estudios
Culturales



Facultad de
Ciencias de la Salud