

Revista de Estudios Culturales

BORDES

N.º 22 / Año 11 / Julio - diciembre 2021 ISSN:2244-8667

<http://erevistas.saber.ula.ve/bordes/>

www.bordes.com.ve



XI Seminario BORDES 2020 ARTE Y RESILIENCIA

Depósito legal N.º: p.p.i. 201002TA4076 / ISSN: 2244-8667

Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.

Teléfonos:58.276.3405140/276.3555621/414.7089905

Dirección electrónica: revista@bordes.com.ve / Página web: www.fundacionbordes.com

La revista de estudios culturales BORDES es una publicación semestral digital, arbitrada, editada conjuntamente por la Universidad de Los Andes (Grupo de investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad), la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos JAU, el Departamento de Investigaciones Antropológicas del Museo del Táchira, la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes y la Fundación Cultural Bordes.

Equipo Editorial

Directora

Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes - Núcleo Táchira. Venezuela.

faniacastillo@gmail.com

Director - Editor adjunto

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela.

vizcayaernesto@gmail.com

Editor del número 22

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes. Venezuela. ottorosca@gmail.com

Anderson Jaimés / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. andersonjaimés@gmail.com

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. avevilly@yahoo.com

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy. Brasil. joseromeroorcozo@gmail.com

Oswaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. oscuraldo@gmail.com

Árbitros externos:

Pedro Alzuru

Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+)

Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

Camilo Morón

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) Falcón. Venezuela

Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima / norelsylim@gmail.com

Corrector:

Leonardo Bustamante / ljbr111280@gmail.com

Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / norelsylim@gmail.com

Nathaly Pineda / nathalypineda5@gmail.com

Diseño y Diagramación:

Enderson Chavez / chico.circo@gmail.com

Diseño de afiche:

Cristina Müller

Gestión de contenido en OJS

Wild Parra / marcellp16@gmail.com



ÍNDICE / SUMMARY

Presentación / Presentation. Fania Castillo.....5

ARTÍCULOS / ARTICLES

**Una mutación de la noción de bioarte: monstruosidad,
hibridación, performance y tecnocuerpo.....8**
A mutation of the notion of bioart: monstrosity,
hybridization, performance and technobody
Annie Vásquez Ramírez

Tiempo y espacio entre nosotros.....16
Time and space between us
Norelsey Lima

Fotografiar sin estereotipos ni idealizaciones.....28
Photograph without stereotypes or idealizations
Johanna Pérez Daza

**Voces de un lugar imposible: construcción subjetiva de la violencia
en jóvenes delincuentes de un barrio de Caracas..... 40**
Voices from an impossible place: subjective construction of violence
in young criminals in a Caracas neighborhood
Diana Rangel

**Modernidad, crisis y resiliencia en la tradición pictórica
paisajística venezolana.....60**
Modernity, crisis and resilience in the Venezuelan
landscape pictorial tradition
Osvaldo Barreto Pérez

Desasosiego de una quimera en el exilio.....70
Unease from a chimera in the exile
Arnaldo Delgado

Arte y resiliencia en la experiencia de vida de Frida Kahlo.....84
Art and resilience in Frida Kahlo's life experience
María Eugenia Navarro

Atmoterrorismos y cuerpos pandémicos.....94
Atmoterrorisms and pandemic bodies
Otto Rosales Cárdenas

**La perspectiva humanista de la psicología.
Aportaciones a los procesos de enseñanza-aprendizaje.....100**
The humanistic perspective of psychology.
Contributions to the teaching-learning processes
Jesús Morales

Imaginarios y narrativas sobre lo indio en el pensamiento y las artes de américa latina.....	121
imaginaries and narratives about the indian in the thought and arts of latin america	
Anderson Jaimes Ramírez	

CRÓNICAS / CHRONIQUES

Mecánicas naturales.....	132
Natural mechanics	
Merlin Serrano Corrales	

Grabaciones pandémicas: Imaginarios para contrabajo y sonidos electrónicos	141
Pandemic recordings: Imaginaries for double bass and electronic sounds	
Alejandro Sepúlveda	

TEATRO / THEATRE

¡Godot, por fin anoche me invitó a cenar!.....	144
¡Godot, finally invited me to dinner!	
Freddy Antonio Torres González	

GALERÍA / GALLERY

Desde el Edén de los sueños: naturaleza, arte e imaginación	151
From the Eden of dreams: nature, art and imagination	
Camilo Ernesto Mora Vizcaya	

DOCUMENTOS / DOCUMENTS

Programa y actividades del XI Seminario Bordes 2020. Arte y Resiliencia.....	168
Normas para autores de la Revista Bordes de Estudios Culturales	
Directrices para colaboradores.....	172



XI Seminario BORDES 2020
ARTE Y RESILIENCIA

PRESENTACIÓN
PRESENTATION

XI Seminario Bordes 2020 Arte y Resiliencia **XI Borders Seminar 2020 Art and Resilience**

¿Por qué hacer el seminario Bordes en 2020? Hay tantas prioridades, en este momento. Y no podemos reunirnos para gozar del encuentro en vivo, la emoción de escucharnos y discutir, coincidir, disentir, combinar, contrastar ideas y experiencias.

Pero hacerlo de esta manera, online, disponible a audiencias de todo el mundo, dejando un registro para la memoria, tiene también su encanto y se nos hace que es lo apropiado a los tiempos que corren. Un acto de resiliencia en sí, un reto a nuestra capacidad de decir y de seguir haciendo, en cualquier circunstancia. Sin bombos ni platillos. Decir y hacer porque es tan vital como respirar y alimentarnos. Porque la necesidad de sentido es esencial a nuestra humanidad, y nos negamos a renunciar a ella.

Después de Auschwitz, escribir poesía es un acto de barbarie, dijo un pensador europeo que mucho después de su desaparición física tiene aún tanto qué decirnos sobre la humanidad, sus mecanismos sociales y sus invenciones, crueles y sublimes. Pero, ¿se puede realmente imaginar la cultura judía o la Europa desencantada de posguerra sin Paul Celán? Y esto sin hablar de las imágenes de la cultura popular masiva. El mundo

entero tiene sentimientos y opiniones sobre el campo de concentración nazi porque el pueblo judío ha generado una infinitud de relatos y figuraciones del horror, demostrando la fuerza de la función poética, de la capacidad del ser humano para crear, para llevar a palabras, formas o símbolos lo que parece innombrable.

África ha sido saqueada, subyugada, confinada, y sin embargo qué viva se siente en los cuerpos que generaciones después de ser trasplantados, se mueven a ritmos a la vez nuevos y ancestrales... En el horror de las plantaciones nació el blues, el creole... Los historiadores de la música o de la gastronomía de «fusión» inevitablemente encuentran rastros sangrientos y muchos otros hilos menos trágicos que se pierden en callejones oscuros, donde la memoria heroica u oficial no ha podido iluminar y quizá ya para eso es tarde. Hay ciertos aspectos de la cultura que no van a emerger de esa manera. Surgen en lo pequeño, en la vida cotidiana.

En América nos bañamos con la frecuencia de quien tiene abundancia de ríos a disposición, aunque los sistemas de distribución actuales sean indignos. Comemos casabe y rezamos a las vírgenes aunque se les niegue oficialmente el rango de Diosas. Tenemos rasgos árabes, supervivientes también y siempre reemergentes. En la otra América de la colonización sin mestizaje, inventaron el té con frutas, adaptándose a la separación de los ingleses y sus suministros. Ese tradicional té inglés viene de su larga relación de conquista y dominación con la India. Y la costumbre de beber infusiones empezó hace miles de años en China.

La cultura es indestructible. Nunca será silenciada por completo. Somos portadores, conscientes o no, de símbolos, tradiciones, encuentros y guerras, políticas, crisis, olvidos y negligencias.

Soy mujer, y hace un par de siglos no habría podido aprender a escribir más que clandestinamente. Es un tributo a mi condición femenina y ante todo a mi humanidad, disfrutar y ejercer mi derecho y capacidad de contar, de promover relaciones y encuentros, de buscarle sentido a mi existencia constantemente, de hacerme preguntas y recurrir a interlocutores para que desesperemos o nos aliviemos en las pocas respuestas y en las nuevas interrogantes que haremos juntos.

Para la presente edición se contó con ponencias, conversatorios, videoartes, danzas, performanc, muestras musicales y exposiciones de obras de artistas plásticos, en fin, la presencia de más de más 45 creadores, reunidos online para compartir con el público confinado desde sus hogares y trabajos, para debatir y compartir sus reflexiones a

través de diversas disciplinas, para no perder la costumbre del carácter multidisciplinario de nuestros encuentros Bordes.

La covid19 no es la primera plaga que azota la humanidad ni será la última. Encontraremos siempre la manera de expresarnos en medio de todas ellas, hasta nuestra extinción, y aún entonces la naturaleza seguirá viva, generando belleza y horror infinitamente.

Gracias infinitas a quienes hicieron posible esta modesta onceava edición del Seminario Bordes (2020) y su registro en la memoria a través de estas páginas.

Fania Castillo
Universidad de Los Andes, Venezuela
Grupo de investigación Bordes
faniacastillo@gmail.com



UNA MUTACIÓN DE LA NOCIÓN DE BIOARTE:

MONSTRUOSIDAD, HIBRIDACIÓN, PERFORMANCE Y TECNOCUERPO ¹

Enderson Ch / Orlan / 2022 / Manipulación digital de imagen tomada de: awarewomenartists.com

Recibido: 12-10-2020

Aceptado: 14 - 12-2020

Annie Vásquez Ramírez ²

Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela

Grupo de investigación Bordes, Venezuela

avevilly@yahoo.com

Resumen: Este ensayo es una revisión del bioarte como prácticas híbridas que permiten al artista mediar entre arte y ciencia valiéndose de la tecnología de su tiempo. Teniendo al bioarte como hilo conductor revisaremos nociones que le son cercanas, tales como: monstruosidad, hibridación, performance y tecnocuerpo, ejemplificadas a través de exponentes muy visibles en el escenario internacional: Sterlac, Orlan, Eisenmann y Paul B. Preciado. Concluyendo que estas nociones relacionadas con el cuerpo son de alguna manera formas de resiliencia ante la naturalización y domesticación del cuerpo.

Palabras claves: Bioarte; arte contemporáneo; performance; hibridación; tecnocuerpo; monstruosidad; resiliencia.

¹ Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 8:38 al 18:34). Día 1 (14-12-2020).

² Annie Vásquez (Ave). Artista plástica, Poeta, Diseñadora Industrial del Instituto Universitario de Tecnología, Antonio José de Sucre, Mérida – Venezuela; Licenciada en Pedagogía Alternativa, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Kléber Ramírez- Venezuela. ORCID: 0000-0002-4119-5874

A MUTATION OF THE NOTION OF BIOART: MONSTROSITY, HYBRIDIZATION, PERFORMANCE AND TECHNOBODY

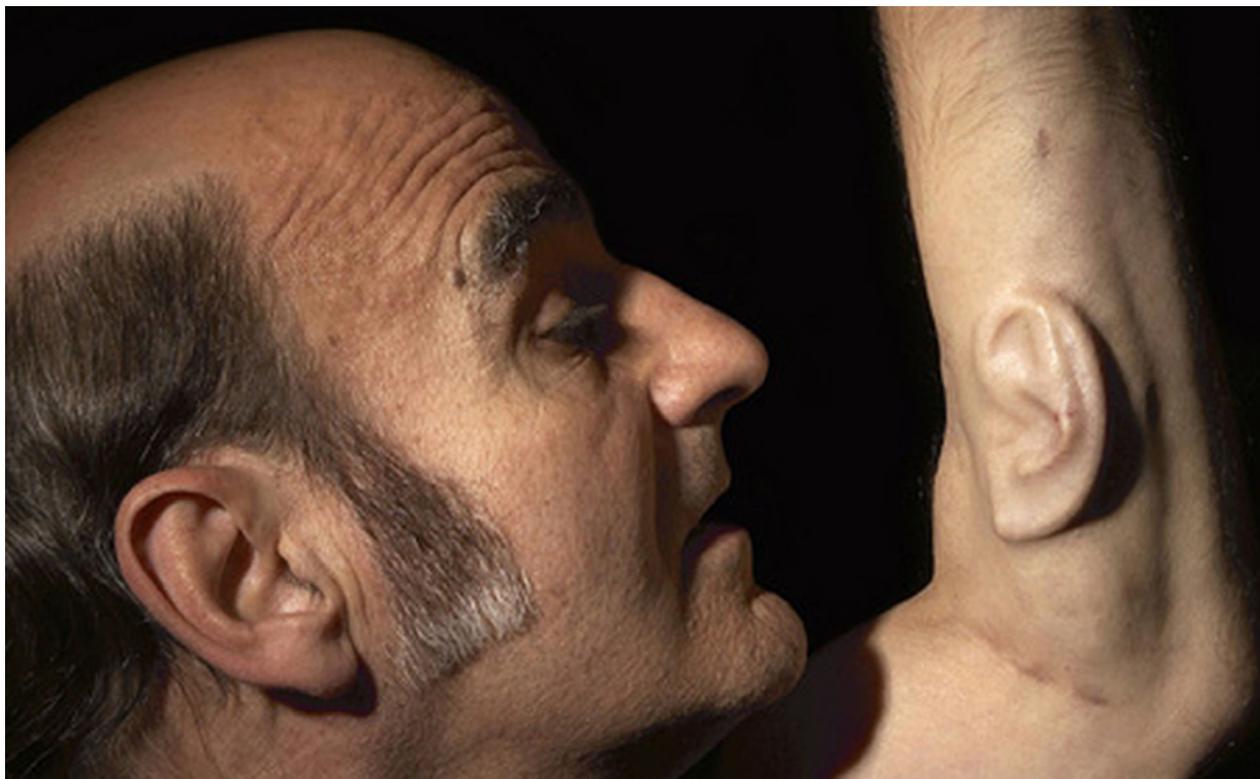
Abstract: This essay is a review of bioart as hybrid practices that allow the artist to mediate between art and science using the technology of his time. Taking bioart as a common thread, we will review notions that are close to it such as: monstrosity, hybridization, performance and technobody, exemplified through highly visible exponents on the international scene: Sterlac, Orlan, Eisenmann and Paul B. Preciado. Concluding that these notions related to the body are in some way forms of resilience to the naturalization and domestication of the body.

Keywords: Bioart; contemporary art; performance; hybridization; technobody; monstrosity; resilience.

Ser humano es quizás no permanecer humano
Stelarc

Jens Hauser³ en su texto: Bioarte – Taxonomía de un monstruo etimológico (2013), nos dice que es un término híbrido y mutante que ha evolucionado y que se rematerializa produciendo objetos, obras, que rozan con las ciencias “wet” o “mojadas” como la ciencia molecular; lo cual atrae cada vez más a los artistas performáticos y/o del body art, estableciendo relaciones entre la biotecnología y otras condiciones (económicas, políticas y filosóficas). El performancista trabaja con y a partir de su cuerpo, para dialogar con el arte y en este caso con las ciencias biológicas, contribuyendo estéticamente en la construcción de un discurso crítico a través de dicha hibridación. Para Hauser, actualmente el Bioarte se centra en los procesos de transformación de la parte biológica del cuerpo como en la performance, en lugar de las simulaciones o las representaciones gráficas, estableciendo conexiones entre el bioarte y el performance teniendo en común la forma de mantenerse en el tiempo ya que en la mayoría de casos se trata de obras o proyectos efímeros, donde a través de registros documentales fotográficos o de video podemos obtener vestigios de dicho proceso. Tal es el caso del artista australiano Stelarc (performancista y escultor genético) muy conocido por su obra “Tercera oreja”, una oreja implantada en su brazo, de la cual él afirmó en una entrevista que le realizarán en 2017:

³ Jens Hauser, académico y curador de arte cuyos aportes se enfocan en las interacciones entre arte y tecnología, transgénero y estética híbrida. Jurado del premio de arte Ars Electrónica.



Sterlac / Proyecto “Tercera oreja” / Imagen tomada de: <https://elpais.com/diario/2010/05/27/ciberpais/>

La oreja fue quirúrgicamente construida y cultivada con células. No es simplemente un implante. Está totalmente integrada como un componente vivo de mi cuerpo. La idea es que cuando lav oreja sea una estructura totalmente 3D se incorpore un circuito electrónico para habilitarla en internet. Esta oreja no es para mí. Tengo dos buenos oídos para escuchar. Esta oreja es para personas en otros lugares. Se convertirá en un dispositivo auditivo accesible para personas en otros lugares.⁴

Estas obras realizadas con el apoyo y colaboración de tecnólogos expertos dan como resultado una de tantas formas de tecnocuerpo.

De esta manera el Bioarte como medio, no tiene una definición rígida sobre los procedimientos y materiales que debe emplear, sino que se mueve en un variado y extenso discurso teórico y en una amplia variedad de formas en cuanto a la práctica, donde sí es relevante cómo las tecnologías de producción, los modos de concepción y ejecución biotecnológicos, físico-químicos y de mediatización permiten modificar y caracterizar aquellas obras o productos que son referidos como “arte”, y cómo desde el arte se puede contribuir a la producción de conocimiento.

De esta manera el Bioarte como medio, no tiene una definición rígida sobre los procedimientos y materiales que debe emplear, sino que se mueve en un variado y extenso discurso teórico y en una amplia variedad de formas en cuanto a la práctica, donde sí es relevante cómo las tecnologías de producción, los modos de concepción y ejecución

⁴Fragmento tomado de la entrevista realizada en 2017 a Sterlac en: <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/stelarc-el-artista-que-se-implanto-una-oreja-en-el-brazo>.

biotecnológicos, físico-químicos y de mediatización permiten modificar y caracterizar aquellas obras o productos que son referidos como “arte”, y cómo desde el arte se puede contribuir a la producción de conocimiento.

Esa hibridez de biotecnología-arte puede resultar “monstruosa”, en cuanto a conjunto de términos o palabras que poseen características de distintas naturalezas. Al igual opinan otros autores; para Laura Benítez ⁵ los seres híbridos históricamente han sido menospreciados en la mitología, literatura o en la vida real, cualquier factor que se desviara de lo conocido como normalidad quedaba relegado a la categoría de “monstruoso”, para ejemplificar esto podemos ver la obra del fotógrafo germano-americano de finales del siglo XIX y principios del XX; Charles Eisenmann.

Una práctica que lleva a cabo la artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte mejor conocida como Orlan a través de su arte carnal. Esta artista del performance se dedica a modificar su cuerpo a través de cirugías no precisamente dentro de los cánones convencionales de belleza, acercándose provocativamente a lo “monstruoso”.

Una práctica que lleva a cabo la artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte mejor conocida como Orlan a través de su arte carnal. Esta artista del performance se dedica a modificar su cuerpo a través de cirugías no precisamente dentro de los cánones convencionales de belleza, acercándose provocativamente a lo “monstruoso”.



Charles Eisenmann / Fotos de “Freaks”, 1870 a 1880 / Imágenes tomadas de: www.aryse.org

⁵Laura Benítez, filósofa y curadora de arte. Investigadora del Centro Ars Electrónica y el Centro de Estudios y Documentación del MACBA, su investigación conecta filosofía, arte y tecnociencia.

De lo anterior hago mención en un texto previo titulado: Bioarte, un híbrido contemporáneo (2014) donde planteo que como artistas podemos contribuir estéticamente en la construcción de un discurso crítico colectivo que nos permita reflexionar desde la práctica artística los discursos científicos, para abordar el conocimiento a partir de esa hibridez donde ciencia y arte puedan dialogar, ya que ambas forman parte de nuestra vida, de nuestro contexto.

Vemos lo que afirma Paul B. Preciado⁶ en una entrevista a propósito de la publicación de su libro *Un apartamento en Urano* (2019) sobre el monstruo, refiriéndose a una figura política que es capaz de performar la diferencia, que provoca por su simple presencia una erosión de las jerarquías establecidas. También viene a mi mente la comparación de Gros (2016) sobre el modelo teórico performativo-teatral de Judith Butler⁷ sobre la construcción de la identidad de género y el modelo biodrag de Beatriz Preciado.

De Butler me interesa resaltar su concepción performativa-teatral cuando se refiere a la forma de performar la feminidad de modo hiperbólico; analizando a la drag-queen⁸ pone de manifiesto con claridad el carácter imitativo y performativo que siempre posee la identidad de género, la cual es construida en el plano cotidiano mediante la repetición sostenida de actos corporales estilizados que intentan acercarse o imitar un ideal morfológico de género. Desde su posición, una “mujer” se constituye como tal mediante la performance continua de gestos, comportamientos y movimientos que siguen las directivas del rol de género femenino, aunque en ningún momento esté relacionada con el uso de la biotecnología.



Orlan
Imagen tomada de:
awarewomenartists.com

⁶Paul B. Preciado, cuyo nombre de nacimiento fue Beatriz Preciado, filósofo transgénero de nacionalidad española, reconocido internacionalmente por su activismo y aportes a la teoría queer y los estudios sobre el género; comisario de arte Documenta, Bienal de Venecia, dirige el Centro de Estudios Avanzados del Museo Nacional Reina Sofía y el Centro de Estudios del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

⁷Judith Butler, filósofa, profesora, escritora estadounidense de origen judío que ha realizado importantes aportes en el campo del feminismo y la teoría queer.

⁸Se le denomina drag a la identidad o personaje en el que una persona utiliza la indumentaria socialmente asignada al género opuesto como un elemento histriónico, en cuanto a la práctica se denomina dragqueen al individuo masculino vestido como una caricatura de mujer y dragking a la mujer que se viste como hombre de caricatura.

De Preciado resalto el análisis que hace sobre la condición del migrante como monstruo contemporáneo, planteando que la política contemporánea más transversal es la del migrante, la de aquel que tiene que cruzar los límites (nacionales, políticos, de género, sexuales) para poder sobrevivir. Ese cruce nos convierte en monstruos, transformándonos en otro o en otros como una operación de deconstrucción de la subjetividad, con esto nos recuerda quienes son los monstruos (las mujeres, los homosexuales, los niños, los animales, los cuerpos racializados por la colonización, los cuerpos enfermos, aquellos que han sido considerados como deficientes, las bacterias...). Y es que Preciado ha sido Cobaya o Conejillo de indias⁹ de su propia investigación y ese cruce del límite lo documenta en su libro *Testo yonqui* (2008), donde describe el proceso de autoadministración de testosterona para conseguir efectos virilizantes cuando se encontraba transitando un espacio de reconocimiento de género fuera del binario sexual socialmente aceptado; y paralelamente plantea con sus talleres dragking¹⁰ un laboratorio estético, corporal, colectivo y político de la producción de géneros y la construcción de un discurso crítico.

Y es aquí donde enlazo esa compleja noción de Bioarte donde confluye performance y tecnocuerpo¹¹ como figura contemporánea, imagen central de la sociedad de control. El biopoder canalizado a través de las



Beatriz Preciado / Foto: Giacomo Brini / 2011. Paul B. Preciado / Foto: Lea Crespi / 2019.

⁹Especie híbrida doméstica de roedor.

¹⁰<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/tecnologias-genero-micropoliticas-postidentitarias>.

¹¹Preciado rescata la noción de “tecnobiopoder” de Donna Haraway donde la vida no solo puede entenderse como sustrato biológico, sino como entidad tecnovivamulticonectada que incorpora tecnología. Ni naturaleza, ni cultura. Ni organismo, ni máquina: tecnocuerpo; donde se busca gobernar la subjetividad sexual mediante dispositivos biotecnológicos.

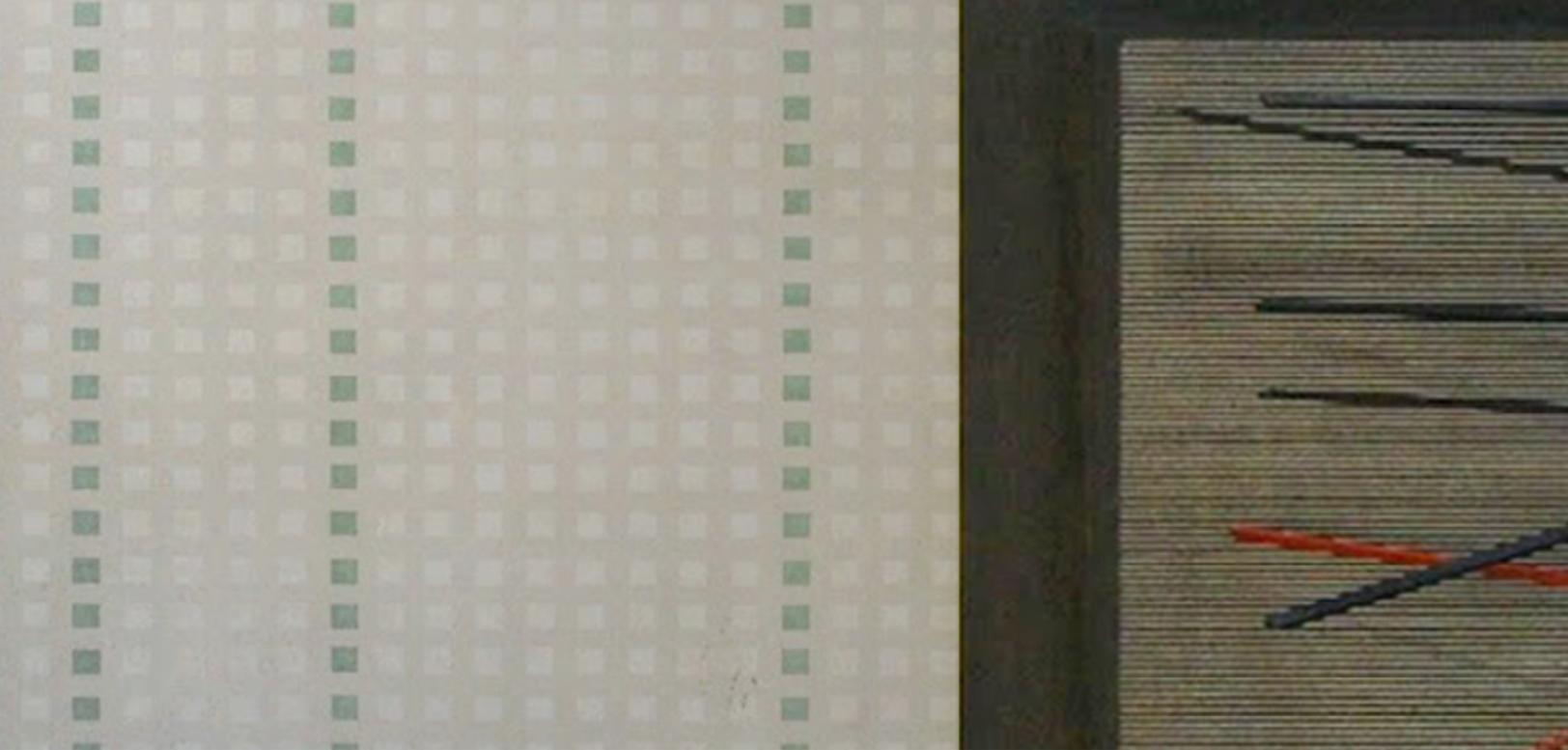
nuevas tecnologías, donde máquinas virtuales controlan la inmaterialidad del trabajo que producen los cuerpos. Es interesante resaltar los bordes que dibuja Preciado estableciendo el modelo teórico del biodrag para referirse a la transexual mujer que consume preparados hormonales y se somete a operaciones quirúrgicas para feminizar su cuerpo, y marca la diferencia entre la biodrag quien lo hace de manera consciente, mientras las biomujeres o mujeres biológicas lo hacen inconscientemente a través de su sometimiento continuo a dispositivos biotecnológicos de control como la píldora anticonceptiva.

Preguntarse y trabajar con el cuerpo vivo siempre nos llevará a establecer una relación dialéctica entre presencia real y representación metafórica, de allí que Hauser (2013) diga que no es coincidencia que los artistas que optan por formas performáticas de representación en el bioarte establecen relaciones entre las biotecnologías y sus condiciones económicas, políticas y filosóficas.

A este panorama podemos transversalizarle la noción de resiliencia sobre la cual gira el seminario que nos convoca, entendiendo que el cuerpo y su sexualidad e incluso la corporalidad son un territorio de domesticación donde se ejercen y practican las más variadas formas de poder de manera continua y sistemática. El cómo sobreponerse a dicho condicionamiento puede ser visto como una forma de resiliencia. Las prácticas performáticas que buscan chocar y provocar incomodidad son desde mi punto de vista procesos resilientes, al igual que lo han sido los discursos de género que tanto escozor causan en los sectores conservadores que defienden una naturalidad estancada a ultranza, como si la naturaleza no fuera madre de todos los cambios; en esa medida los discursos de género vienen a conformar bloques de filosofía de naturaleza resiliente, pues van contra los sistemas de poder hegemónico, los cuales pueden ver como un monstruo al diferente, considerándolo como una amenaza; pues lo diverso tiende a ser más difícil de controlar y de domesticar. De allí que las hibridaciones que desembocan en el supuesto monstruo, también puedan ser vistas como formas de resiliencia contemporáneas necesarias para el desmontaje de estructuras que requieren cambios e hibridaciones.

Referencias

- Benítez, L. (2013). *Bioarte. Una estética de la desorganización*. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129126/lbv1de1.pdf>
- Correa, P. (Enero 31, 2017). "Stelarc, el artista que se implantó una oreja en el brazo". *El Espectador*. Recuperado de: <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/stelarc-el-artista-que-se-implanto-una-oreja-en-el-brazo>
- Gros, A. (2016). "Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer". *Revista Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 16(30), 245-260. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ccso/v16n30/v16n30a18.pdf>
- Hauser, J. (2013). "Bio arte - Taxonomía de un monstruo etimológico". Recuperado de: https://esquimal.ucoz.com/news/bio_arte_taxonomia_de_un_monstruo_etimologico/2013-06-09-317
- Meloni, C. (Junio 11, 2019). "Paul B. Preciado y la sonrisa de los cocodrilos: una entrevista desde Urano". Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/paul-b-preciado-y-la-sonrisa-de-los-cocodrilos-una-entrevista-desde-urano-parte-i>
- Preciado, B. (2008). "Testo yonqui". Recuperado de: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/preciado-testo-yonqui.pdf>
- Vásquez, A. (2014). "Bioarte, un híbrido contemporáneo". *Revista de estudios culturales Bordes*. N° 7. Recuperado de: <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/7500>



Detalle de las obras *Progresión* y *Pequeñas horizontales negras y rojas* / Jesús Soto

TIEMPO Y ESPACIO ENTRE NOSOTROS¹

Recibido: 12-10-2020
Aceptado: 14-12-2020

Norelsy Lima²
Museo de Arte Moderno Jesús Soto,
Ciudad Bolívar, Venezuela
norelsylima@gmail.com

Resumen: La inauguración de la exposición virtual Tiempo y espacio entre nosotros en la sala 2 del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, en Ciudad Bolívar durante la pandemia desatada por el Covid-19, se trata de un acto de resiliencia y un ejercicio reflexivo sobre el patrimonio legado a la ciudad por el artista Jesús Soto y el arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Esta investigación propone una interpretación de la exposición, analizando las obras de arte que la integran, su relación con el espacio expositivo y la importancia del proyecto curatorial en el ámbito patrimonial.

Palabras clave: Resiliencia; patrimonio; Jesús Soto; Villanueva; arte moderno; curaduría.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 39:18 a 53:04). Día 1. (14-12-2020)

²Licenciada en Letras, mención Historia del Arte (ULA).ORCID: 0000-0002-4060-2634

Time and space between us

Abstract The inauguration of the virtual exposition Time and Space between us in room 2 of Jesus Soto Museum of Modern Art in Ciudad Bolívar, is an act of resilience and a reflective exercise about the heritage bequeathed to the city by the artist Jesús Soto and the architect Carlos Raúl Villanueva. This investigation proposes an interpretation of the art exposition, analyzing its art works, their relationship with the exhibition space and the curatorial project's importance in the heritage field.

Key words: Resilience; heritage; Jesús Soto; Villanueva; modern art; curatorship.

El desafío

En medio del confinamiento por la propagación del Covid-19 en Venezuela, se inauguró el día veinticinco de agosto del año 2020 la primera exposición virtual titulada Tiempo y espacio entre nosotros, ubicada en la sala 2 del Museo de Arte Moderno Jesús Soto de Ciudad Bolívar, Venezuela. Se trata de una pequeña muestra que reúne un conjunto de piezas representativas de las líneas temáticas de la colección, una de las más importantes a nivel mundial dedicadas a la investigación del arte moderno. Propondremos a continuación una lectura de dicha exposición virtual, que por supuesto no es la única válida porque cada quien es libre de hacer su propia interpretación de la exposición.

Ante la imposibilidad de trasladarse de un estado a otro debido a la pandemia, la historiadora y crítico de arte Norelsy Lima asume el proyecto y plantea una exposición donde el espacio expositivo y las obras de arte pudieran dialogar, como una manera de rendir homenaje al maestro de la arquitectura venezolana Carlos Raúl Villanueva, quien diseñó el recinto museístico en un estilo minimalista para albergar las obras de la colección.

Regresar el tiempo, actualizar el presente

La obra de arte debe ser capaz de suscitar emoción en quien la contempla, pero ello no quiere decir que ella deba nacer de una situación emotiva. Si la obra de arte tiene un origen, éste es el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística.

El arte no es expresión, el arte es conocimiento.

Jesus Soto

La llegada de las vanguardias supuso el quiebre de los esquemas de representación figurativos tradicionales y del concepto aurático de obra de arte³, ofreciendo nuevas lecturas de la realidad, así como la posibilidad de introducir la cuarta dimensión en el fenómeno artístico. Fue un tiempo de experimentación y ruptura que dio paso a soluciones innovadoras, siendo el Museo Soto un monumento dedicado a esos artistas venezolanos que apostaron por nuevos lenguajes y se hicieron partícipes de la Historia Universal del Arte.

Este recorrido empieza y termina con Jesús Soto, justificación de los cimientos de la institución (figura 1). Al ingresar a la sala, nos topamos inmediatamente con la obra *Cobalto y negro* (1971) (figura 2) que sintetiza muchas de las búsquedas e inquietudes del maestro Soto en torno al movimiento virtual y la ilusión de profundidad en la obra de arte a través del estudio de la percepción.

De acuerdo con Ariel Jiménez, esta obra se sitúa cronológicamente en el período barroco del artista, donde Soto a partir del uso del color cobalto y negro y de la forma geométrica (el cuadrado) se propone llevarlos a un estado de desintegración a través de la vibración pura, para sugerirnos que todo ese entramado de objetos, como el universo material en su conjunto, no es más que un estado particular de energía (2005, p. 52). Tal como veremos más adelante, la aparición de la luz como metáfora de la energía del universo será una de las constantes problemáticas plásticas tratadas por el artista durante toda vida.

Cobalto y negro abre paso a una sala donde hay una tensión entre varias maneras de concebir la realidad. Las obras, al contraponerse unas con otras, convergen dentro de ese espacio expositivo proyectado por Villanueva, convirtiéndolo en un lugar armónico y desafiante al mismo tiempo. Esta obra sirve de antesala al espectador, porque encarna varios de los elementos que caracterizan la exposición.

El cuadrado es el auténtico protagonista de la muestra, terreno donde se desata un diálogo entre variadas



Figura 1: Entrada de la sala.
Fotografía Yves Bass.

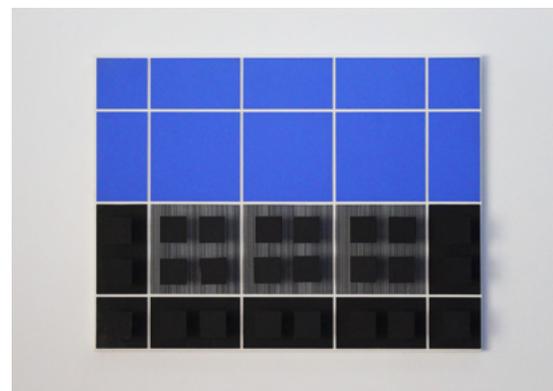


Figura 2: Jesús Rafael Soto.
Cobalto y negro / 1971.
Madera, metal y acrílico.
115 x 151 x 15 cm.
Fotografía Yves Bass.

³Sobre el concepto de aura en la obra de arte, es pertinente consultar el ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989).

investigaciones relacionadas con las interacciones entre forma y color, ya sea desde su utilización sistemática y serial como forma geométrica pura para traducir fenómenos ópticos concernientes a las teorías de la luz, el color y la percepción visual (Albers, Klein, Bill, Gontcharova, Magnelli, Snelson, Stazewski, Sobrino, Bury, De Camargo, Wilding, Costa, Cruz Diez, Calder y Soto); o como encuadre plástico y conceptual de elementos reconocibles de esa realidad tangible apropiada, fetichizada y satirizada por Christo y Warhol.

La presencia reiterada del cuadrado revela además una relación dintorno-contorno, entre las obras que integran la exposición y la arquitectura del museo. La obra intitulada (1957) de Josef Albers, de la serie Homenaje al cuadrado, donde el artista explora la combinación del color y sus efectos en el observador; nos remite a ese recinto proyectado por Villanueva, el cual está conformado por una serie de cuerpos cuadrangulares organizada en torno a un patio-jardín de esculturas.

En la obra de Albers, la experimentación del color limitado a la geometría como principio de organización compositiva resulta de la síntesis entre las inquietudes que el artista venía formulándose desde que trabajó como profesor de la Bauhaus, como serían la búsqueda de la “economía de la forma” y las posibilidades ilimitadas del color (Hernández, 2004, p. 9; Catálogo Fundación Juan March, 2004, p. 1. Dittborn, s/f, pp. 2-3); y la incidencia de la arquitectura de las pirámides de los centros ceremoniales del México precolombino, que luego de conocerla durante sus viajes a México, causaría un gran impacto en la obra de Albers. (Macías, 2008, p. 28).



Figura 3: Josef Albers / Serie Homenaje al Cuadrado / 1957 / Óleo sobre manzonite. 77,7 x 77,7 cm.



Figura 4: En primer plano,
Pol Bury
Une sphere sur un cube / 1970.



Figura 5: Kenneth Snelson
Four chances / 1979
Aluminio, acero inoxidable.
87,5 x 102,5 x 77,5 cm.



Figura 6: Jesús Soto
Composition dynamique
1951
Óleo sobre tela / 100 x 65 cm.

Une sphere sur un cube (1970) de Pol Bury (figura 4), es otra de las obras que permiten argumentar nuestros juicios en torno a la estrecha relación entre la muestra y la arquitectura del museo. Al igual que el museo, se trata de una obra minimalista, debido a su geometría simple y sin adornos (una esfera sobre un cubo), su pequeño formato y la interpretación que adquiere en el marco de la exposición: metáfora de la teoría del Big Bang. La teoría del Big Bang y la teoría de la relatividad de Albert Einstein, revolucionaron la manera de concebir el universo y tuvieron una profunda influencia en Jesús Soto y sus contemporáneos, quienes decidieron establecer un puente entre arte y ciencia para lograr que la obra interactúe con el espectador, tal como sugiere la obra de Kenneth Snelson (figura 5).

Contrapuntos

No podía dejar de ser esta exposición, aunque en menor escala, un homenaje al quehacer artístico del maestro Soto. La obra de este artista bolivarenses se traduce en un canto a la luz (Jiménez, 2005, p. 9), pero el artista no está exento de su contexto histórico. La sala 2 ofrece en esta ocasión, un recorrido por todos aquellos movimientos y tendencias que nutrieron, directa e indirectamente, el universo plástico de Soto.

En medio de esa eclosión vanguardista, las investigaciones artísticas de Soto toman como punto de partida la dinamización del neoplasticismo rígido de Piet Mondrian (Jiménez, 2005, p. 17) (figura 6), que, a juicio de Soto, fue quien llegó más lejos en abstracción. Posteriormente la influencia de la música dodecafónica y la serialidad de las investigaciones de la forma y color desarrolladas por artistas como Josef Albers⁴ y Max Bill (Dittborn, s/f, p. 2) (figuras 3 y 7) en sus piezas de arte óptico, devendrán en soluciones plásticas más

⁴La razón por la que Albers trabajó en series es porque “no existe una única solución para un problema estético”, tal como él mismo afirmó reiteradas veces. Véase. Paula Dittborn (S/F): “Esfera, rosa y estrella: Josef Albers y la lectura del color” Paula Dittborn (S/F): “Esfera, rosa y estrella: Josef Albers y la lectura del color”, en: Letras en línea <http://www.letrasenlinea.cl/wp-content/uploads/2012/11/Josif-Albers-y-la-lectura-del-color-por-Paula-Dittborn.pdf> (en línea), p. 2.

espirituales, que le permitirán desarrollar tras diversos ensayos como en los casos de Progresión (1962) (figura 8) y Pequeñas horizontales negras y rojas (1975) (figuras 9 y 10), un arte donde no intervinieran el gusto o las nociones tradicionales de composición, belleza y armonía para aproximarse hacia una abstracción más pura, más estructural y despersonalizada, que le permitiera introducir el tiempo real y no sólo la ilusión de tiempo, a partir de fenómenos como desmaterialización y vibración. Pues tal como el propio artista afirmaba, en Europa él escuchaba que todo el mundo hablaba de la cuarta dimensión, pero él no la veía por ningún lado, ni en el cubismo o en los otros movimientos de vanguardia, ni siquiera en los móviles de Alexander Calder (Ramos, p. 9).

Para Soto fue necesario atravesar investigaciones sobre los fenómenos cromáticos y la percepción visual presente en tendencias como el Op Art (Albers, Bill, Cruz Diez, Apollonio, Tony Costa, Wilding), la composición, descomposición y desmaterialización de la forma (Gontcharova, Stazewski, Magnelli, Sobrino), la autonomía de la pintura (Yves Klein), la incorporación de volúmenes y texturas a un soporte plano (de Camargo, Magnelli) y el paso del soporte pictórico al escultórico (el plexiglás) (figuras 10, 11, 12, 13 y 14), para ver concretado este anhelo de introducir la cuarta dimensión con el Cubo ambiguo(1968) (figura 15), donde se producen situaciones plásticas donde pudo dársele una respuesta contundente a los problemas que le plantea la historia del arte universal mediante la incorporación del espacio-tiempo, de la materia y la energía en la obra de arte para ampliar el campo de la experiencia humana (Jiménez, 2005, p. 27).



Figura 7: Max Bill
Transcoloration im gelbem / 1972
Óleo sobre tela / 120.40 x 120.40 cm



Figura 8: Jesús Soto / Progresión
1962 / Esmalte sobre madera
102.1 x 102.1 cm.



Figura 9: Jesús Soto
Pequeñas horizontales negras y rojas / 1975
Madera, acrílico y metal
50,5 x 47,4 x 16 cm.



Figura 10 : En primer plano: Francisco Sobrino, *Structure permutational* / 1970/72
Acero inoxidable / 86 x 86 x 56 cm.
Al fondo, a la izquierda, Max Bill
Transcoloration im Gelben / 1972.
Óleo s/tela / Diagonal 172 cm.
a la derecha, Jesús Soto / *Progresión* / 1962.



Figura 11: Al frente, Jesús Soto / *Cubo ambiguo*
Al fondo, a la izquierda, Carlos Cruz Diez
Physicromie N° 664 / 1973.
al centro, M61-Rouge / 1957
Tela y pigmento / 76 x 55 cm;
a la derecha, Alberto Magnelli / *Composición*
1966 / *Collage-relieve* / 42 x 41,5 cm



Figura 12: Ludwing Wilding
Stereoskopisches bild
1979.
Plexiglás, cartón y acrílico.
85 x 85 x 5 cm.

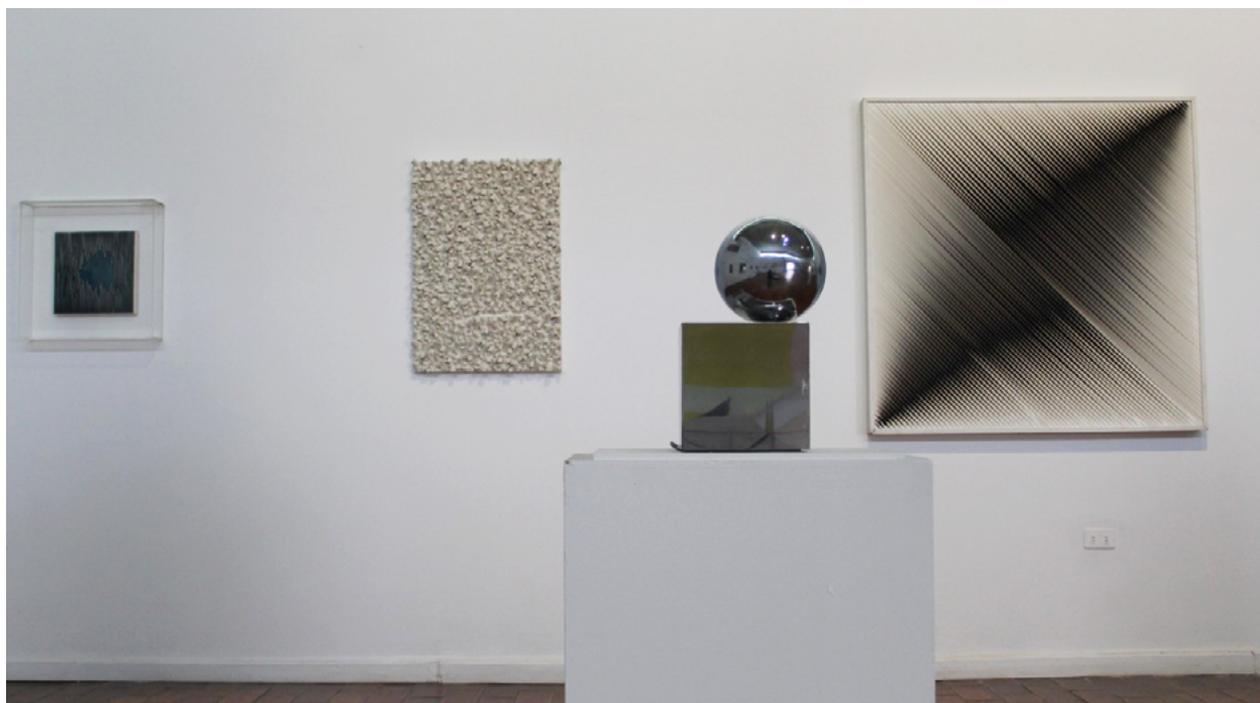


Figura 13: Al frente, Pol Bury, *Une sphere sur un cube*, 1970. Al fondo, a la izquierda, Carlos Cruz Diez, *Physicromie N° 42*, 1961. Madera, cartón y pintura. 30,50 x 30.80 x 4 cm; al centro, Sergio de Camargo, *Relieve A-7*, 1960; a la derecha, Tony Costa, *Dinamica visuale*, 1966. Metal, plástico. 72 x 72 cm

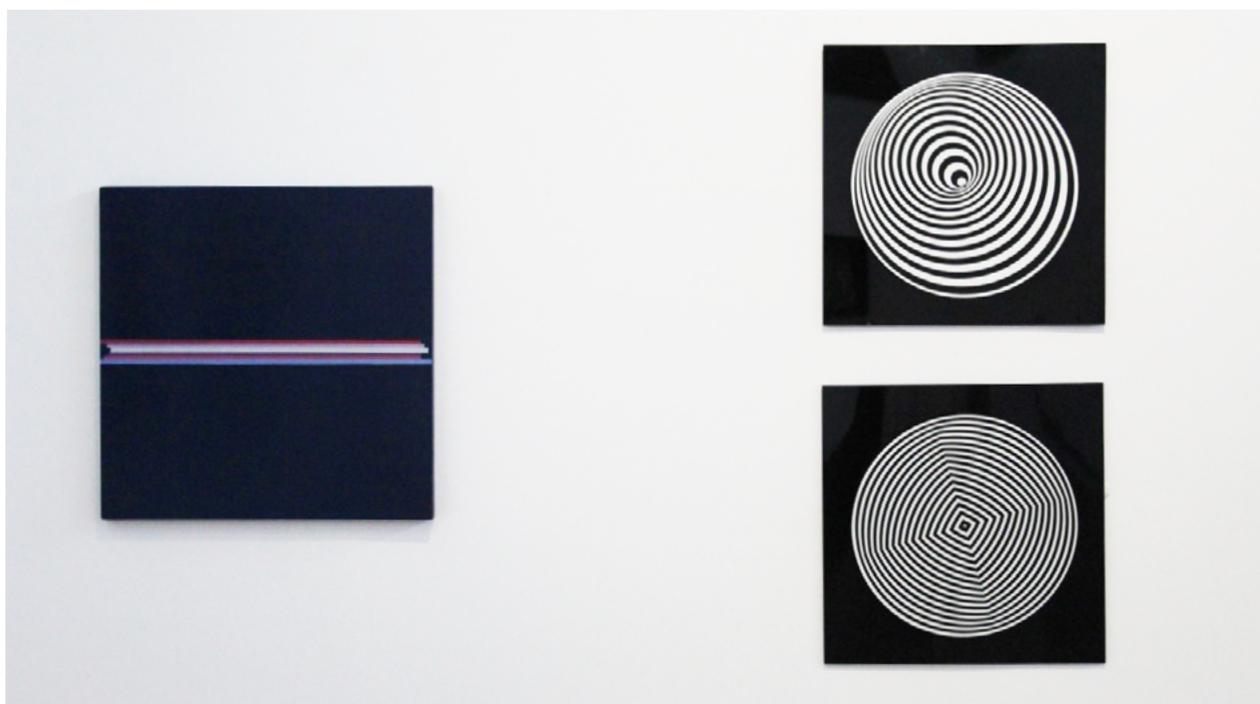


Figura 14: A la izquierda, Henry Stazewski / *K1-III-662* / 1973 / Acrílico s/madera / 60 x 60 cm.
Arriba a la derecha, Marina Apollonio / *Dinámica circolare* / s/f / Serigrafía sobre plexiglás / 50 x 50 x 4 cm.
Abajo a la derecha, Marina Apollonio / *Dinamica circolare* / 1971 / Serigrafía sobre plexiglás / 50 x 50 x 3 cm.

Con el Cubo ambiguo, Soto consigue involucrar al espectador con la obra para emanciparlo de su condición de contemplación pasiva cuando exige de éste un esfuerzo reflexivo para poder detonar una situación plástica. De esta forma, el artista logra expresar el tiempo real (y no una mera ilusión o metáfora de éste) (figuras 19 y 20) y, junto a otros artistas venezolanos como Cruz Diez y Villanueva, consigue formar parte de historia universal del arte, junto a artistas extranjeros, en igualdad de condiciones (Jiménez, 2005, p. 15).

Ruinas de la modernidad

La exposición Tiempo y espacio entre nosotros está enmarcada dentro de esta concepción de ruinas de la modernidad. En ella notamos que el espacio y el tiempo, la energía y la materia, los lenguajes abstractos y figurativos convergen en el espacio expositivo para producir un encuentro entre el presente y el pasado, entre el espectador y las tendencias que marcaron el curso de las prácticas artísticas durante el siglo XX. Al ser manifestaciones de la realidad que subyace a lo tangible, el cubismo, constructivismo, Op Art y cinetismo, se contraponen a las tendencias del Pop Art (Warhol) (figura 16) y el Nuevo Realismo (Christo) (figura 17); construyendo un espacio dinámico, audaz y envolvente, capaz de suscitar en el espectador una toma de conciencia frente a los problemas actuales de nuestra sociedad.

Aparece aquí la modernidad proyectada como un no lugar, en el sentido expuesto por Augé: un tiempo y espacio signados por la añoranza, un pasado lejano que muchos sienten ya no les pertenece o se les antoja desconocido (Valladares citando a Augé, 2012, p. 391). El Museo fue concebido para albergar una de las colecciones de arte moderno más destacadas e influyentes del mundo. Se encuentra en Ciudad Bolívar por deseo expreso del maestro Jesús Soto de donar a su ciudad natal ese lugar que le había faltado en su juventud, un espacio dedicado a la investigación del arte moderno, siempre abierto a la confrontación y la disidencia estética (Niño, 1993, p. 25). Lamentablemente la polarización de la sociedad ha originado una apatía de los bolivarenses

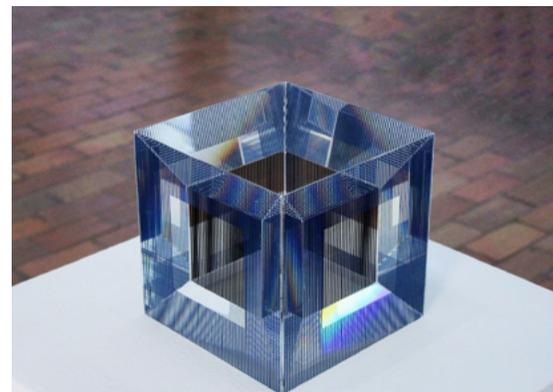


Figura 15: Jesús Soto
Cubo ambiguo / 1968
Acrílico y plexiglás
20 x 20 cm.



Figura 16: Andy Warhol
El astronauta / s/f.
Jesús Soto
Cubo ambiguo / 1968
Acrílico y plexiglás
20 x 20 cm

respecto al destino del Museo Soto, siendo ésta una gran problemática de carácter patrimonial que nos propusimos desafiar con el montaje de esta exposición.

Al ser una exposición digital, la fotografía es el medio de difusión primordial para hacer llegar la exposición al público confinado en sus hogares. Esta vez quisimos captar la atención del público y cautivarlo. Por ello se difundió un registro fotográfico inédito de las piezas, enriquecido con fotografías artísticas. Pensamos que así en un mundo globalizado donde los ciudadanos del mundo son bombardeados diariamente por una gran cantidad de información a través de Internet y los medios de comunicación masivos como señalara este genio con la obra *El astronauta* (s/f), que consumen y desechan, o incluso desechan antes de consumirla, tal como sugiere la obra *Look* (1965) de Christo (figuras 16 y 17); a través de estas fotografías podríamos suscitar curiosidad, un disfrute y un cuestionamiento en el espectador respecto a la exposición, los problemas subyacentes de nuestra sociedad actual y la importancia del Museo Soto en el entorno local, nacional e internacional.

El uso de obras de pequeño formato semejando cápsulas de modernidad, propone un (re)encuentro violento y melancólico entre el espectador y el legado de Soto allí expuesto. En el contexto de la exposición, las obras *Structure permutational* (1970/72) de Francisco Sobrino y *Une sphere sur un cube* (1970) de Pol Bury (figuras 18 y 4) cobran un sentido inesperado: su presencia es una referencia oblicua al cuento *El Aleph* del escritor Jorge Luis Borges, pues ellas son el punto donde convergen todos los puntos del espacio expositivo. Sin embargo, la obra de Bury está más próxima a la imagen poética borgiana per se, mientras que la de Sobrino, pareciera vincularse con el relato de Borges, supeditado a los pormenores relacionados con la linealidad del lenguaje, referidos también en el cuento.



Figura 17: Christo
Look
1965.



Figura 18: Francisco Sobrino / Structure permutational / 1970/72 / Acero inoxidable / 86,60 x 86 x 57 cm.

El Museo Soto vendría a ser una especie de Aleph creado por Jesús Soto en Ciudad Bolívar porque en él hay obras de artistas de todos los puntos de la tierra. Para Soto, Europa y en especial París, fueron eso: el lugar donde convergían el pasado, el presente y el futuro del arte, y quizás eso fue lo que quiso emular el maestro Soto trayendo todas esas piezas a su tierra natal, que nosotros pudiéramos gozar de lo que él experimentó durante sus viajes.

Este diálogo entre la obra y el espectador que se encuentra inmerso dentro de ese espacio y poco a poco se autodescubre como elemento partícipe dentro de él a medida que lo recorre, se propone desafiar la apatía e indiferencia de los ciudadanos, especialmente los más jóvenes, para hacerlos comprender que debemos preocuparnos y encargarnos de preservar ese patrimonio legado por los maestros Soto y Villanueva para las generaciones futuras.

Partiendo de Jorge Luis Borges y de las nociones sobre el río de Heráclito, tenemos que el Museo Soto y su colección son un documento histórico de una época que fue y ya no volverá a ser. Por eso es necesario dejar de lado los proselitismos políticos y reflexionar, en medio de una situación límite, acerca de ese pasado heredado que, por el hecho de ser propio, no puede ser olvidado.

Referencias

- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.
En Benjamin, Walter. Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus.([https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20 Pardo_Benjamin_La%20 obra%20de%20arte.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf))
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. En:<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-11-Borges.El%20Aleph76.pdf>
- Fundación Juan March (2014). “Catálogo de la Exposición en Madrid Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo” (en línea), p. 1.
- Jiménez, Ariel (2005). *Pensar en obra*. Caracas: Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto.
- Niño Araque, William (1993). Arquitectura: Oportunidad y Desafío. En *La construcción de la mirada*. Caracas: Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto.
- Paula Dittborn (S/F). “Esfera, rosa y estrella: Josef Albers y la lectura del color”, en: Letras en línea. <http://www.letrasenlinea.cl/wp-content/uploads/2012/11/Josef-Albers-y-la-lectura-del-color-por-Paula-Dittborn.pdf> (en línea), p. 2.
- Ramos, María Elena (1993). De la construcción racional a la existencia inestable. En *La construcción de la mirada*. Caracas: Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto.
- Salvador Macías Corona (2008). *Josef Albers en México (1935-1976): Aproximaciones a la arquitectura mexicana* [Tesina], Barcelona, ETSAB-UPC, p. 28.
- Valladares Ruíz, Patricia (2012). “Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez”. *MLN*, Volumen 127, 2012, N° 2, pp. 385-403. (<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v127/127.2.valladares-ruiz.html>)



Fotografiar sin estereotipos ni idealizaciones¹

Foto: Rayner Peña (Agencia EFE) / 2020

Recibido: 10 - 11 - 2020

Aceptado: 15 - 12 - 2020

Johanna Pérez Daza²

Investigadora del Centro de Investigación de la Comunicación (CIC)

Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela

johanna.perez.daza@gmail.com

jperezda@ucab.edu.ve

Resumen: La revisión de propuestas y proyectos fotográficos permite estudiar el tratamiento visual que han tenido temas como la pobreza y los barrios. Cuidadosamente escogidos, estos trabajos se acercan a estos temas desde una mirada respetuosa y cercana, alejada de estereotipos e idealizaciones. Mostrando, más bien, la resiliencia que habita en los sujetos fotografiados y en sus propias visiones ya que en algunos casos prevalece la autorepresentación y el registro de la cotidianidad estableciéndose puentes comunicantes entre diversos contextos y realidades.

Palabras clave: Fotografía, resiliencia, estereotipos, arte, comunicación.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs>(Minuto 6:33 a 19:28), Día 2 (15-12-2021).

²Doctora en Ciencias Sociales (UCV, 2018. Mención honorífica), Magíster en Relaciones Internacionales (UCV, 2010) y Licenciada en Comunicación Social (UBA, 2003. Mención honorífica). Coautora de los libros *La diversidad de la mirada. Reflexiones sobre fotografía y cultura visual* (2016) y *Prosumidores y comunicación en la era digital* (2019). Se desempeña en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) como Investigadora del Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) y Directora de la revista académica *Temas de Comunicación*. Miembro del Consejo editorial de la revista *Comunicación* (Centro Gumilla). En la Universidad Central de Venezuela (UCV) trabajó como investigadora del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO), Coordinadora de la Maestría en Comunicación Social y Editora del Anuario ININCO. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7554-3147>

Photograph without stereotypes or idealizations

Abstract: The review of proposals and photographic projects allows us to study the visual treatment that themes such as poverty and neighborhoods have had. Carefully chosen, these works approach these issues from a respectful and close look, away from stereotypes and idealizations. Showing, rather, the resilience that inhabits the photographed subjects and their own visions, since in some cases self-representation and the record of everyday life prevail, establishing connecting bridges between different contexts and realities.

Keywords: Photography, resilience, stereotypes, art, communication

En momentos de incertidumbre y confusión como los que vivimos a partir de la pandemia del Covid-19 resulta oportuno examinar el presente y escarbar el pasado para percatarnos de los cambios que se han suscitado y sus efectos en la cotidianidad. Pensemos en la llegada del siglo XXI y los fuegos artificiales de profecías que anunciaban el inicio o el fin de una era, una oportunidad o una condena, según desde dónde y quién mira. En un contexto en el que se reciclan temas pendientes y retornan problemas añejos, al tiempo que cambian los escenarios y traen asuntos inesperados, muchas veces apremiantes, vale preguntarnos por nuestra capacidad de adaptación y por la resiliencia: en términos llanos, resistir y rehacer.

Hasta hace poco era una palabra extraña para la mayoría de nosotros, un término ajeno, confuso de pronunciar y leer que, paulatinamente, se nos ha hecho familiar, mostrando que el lenguaje se adapta y actualiza, revisa y ajusta según las necesidades. Desde la psicología, la resiliencia se entiende como la capacidad de asumir con flexibilidad situaciones límite y sobreponerse a ellas, nos remite a aquellas personas que se fortalecen y reinventan tras pasar por circunstancias extremas. Escenarios extraordinarios, pueden hacer germinar fuerzas extraordinarias. No obstante, la cotidianidad también se puebla de este tipo de actitudes que nos demuestran que la vida es capaz de abrirse espacio en medio de las adversidades. La naturaleza ha dado abundantes y aleccionadoras muestras.

Trasladar estas ideas al arte permite identificar lugares de encuentro en los que este concepto emerge y ofrece diversas perspectivas que, en esta ocasión, desde trabajos fotográficos que tocan, directa o tangencialmente, los barrios y la pobreza, pero no desde una mirada despectiva o estigmatizadora, sino que apunta, más bien, a la fortaleza, a los empalmes entre vida y esperanza. Sin romantizar ni idealizar, estas propuestas apuntan a las personas, más que a sus condiciones, se detienen en las historias de vidas y no solo en los conceptos, humanizan las cifras y dan rostro e identidad a temas complejos.

Estas reflexiones compendian ideas planteadas en dos investigaciones previas materializadas en la exposición colectiva Al encuentro, producida por Espacio Anna Frank (EAF) y presentada en la Sala Trasncho Arte Contacto (Sala TAC) en septiembre de 2019, y el ensayo "(In)Visibilizar la pobreza" publicado, en tres entregas consecutivas, en Papel Literario de El Nacional entre septiembre y octubre de 2020, evidenciando una línea de trabajo que permite concatenar algunas propuestas que han tocado el tema de

la pobreza y los barrios caraqueños, conscientes de que el tema es mucho más amplio geográficamente.

Fotógrafos locales e internacionales han fotografiado la pobreza en diferentes zonas del país; pero a efectos de esta investigación, se considerarán solo autores y proyectos nacionales, en aras de perfilar la mirada propia, distanciada del extrañamiento o la incredulidad de quienes les cuesta entender su magnitud en el país con las mayores reservas de petróleo del mundo. Más que un inventario de obras o una línea del tiempo, el acercamiento a estos trabajos se concentra en sus posibilidades de encuentro y reconocimiento, teniendo a la fotografía como anclaje y punto focal.

En el ámbito nacional y en el marco de las representaciones visuales, la pobreza aparece de manera imponente, aunque también tiene sutiles apariciones —como telón de fondo, contexto o insinuación— en trabajos fotográficos que abordan otros tópicos.

Desde el fotoperiodismo y el documentalismo, hasta expresiones autorales y metafóricas, este gigante camaleónico —e incluso caprichoso— que es la pobreza se presenta de distintos colores y formas, siendo recurrente y diversamente tratada en la fotografía venezolana. A veces se muestra en toda su crudeza, otra se escurre dejando apenas un rastro. Fotógrafos en diferentes momentos y desde diversas perspectivas han tocado el tema, algunos de manera intencionada y otros simplemente se lo han topado o chocado con sus múltiples ramificaciones.

Vale preguntarnos, con sentido crítico, hasta qué punto cierto tipo de fotografía ha contribuido a consolidar la pobreza en vez de denunciarla. Las imágenes también signan y afianzan prejuicios. La típica foto del indigente ‘tirado’ en el piso, el niño barrigón a causa de los parásitos, el retrato de una mujer triste rodeada de muchachitos de todas las edades y tamaños —al mejor estilo de *La madre migrante* (1936) de Dorothea Lange— y, más recientemente, imágenes de personas comiendo de la basura, terminan distorsionadas o vaciadas de significado. La incomodidad se alterna con la insensibilidad. Ya no distinguimos la pobreza, se camufla en el paisaje cotidiano y muchos se vuelven indiferentes. Resuena la advertencia: “De tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera por saturación” (Fontcuberta, 2010, p. 52).

Sin embargo, ciertas propuestas fotográficas inclinan la balanza desde otro enfoque. La gente, el espacio y el contexto son los grandes ejes que van definiendo estas imágenes. Destacan ensayos y series detrás de los que hay un proceso de reflexión e investigación, distanciados de la inmediatez noticiosa. Uno de los más conocidos es *Imágenes de La Ceibita* (1976-1983) de Carlos Germán Rojas, documento y relato que descubre las vivencias y el día día de una comunidad en la que la fiesta, la calle, la amistad, el juego, la cancha, los oficios y la familia delinean la intimidad compartida, la vida al interior del barrio en el que creció el fotógrafo.

También desde la cercanía, Daniel Camacaro estructura la serie *Somos nosotros mismos* (2009) en la que resalta el rostro amable del barrio desde las relaciones y personajes fotografiados que no son otros que sus vecinos. En sus retratos destacan

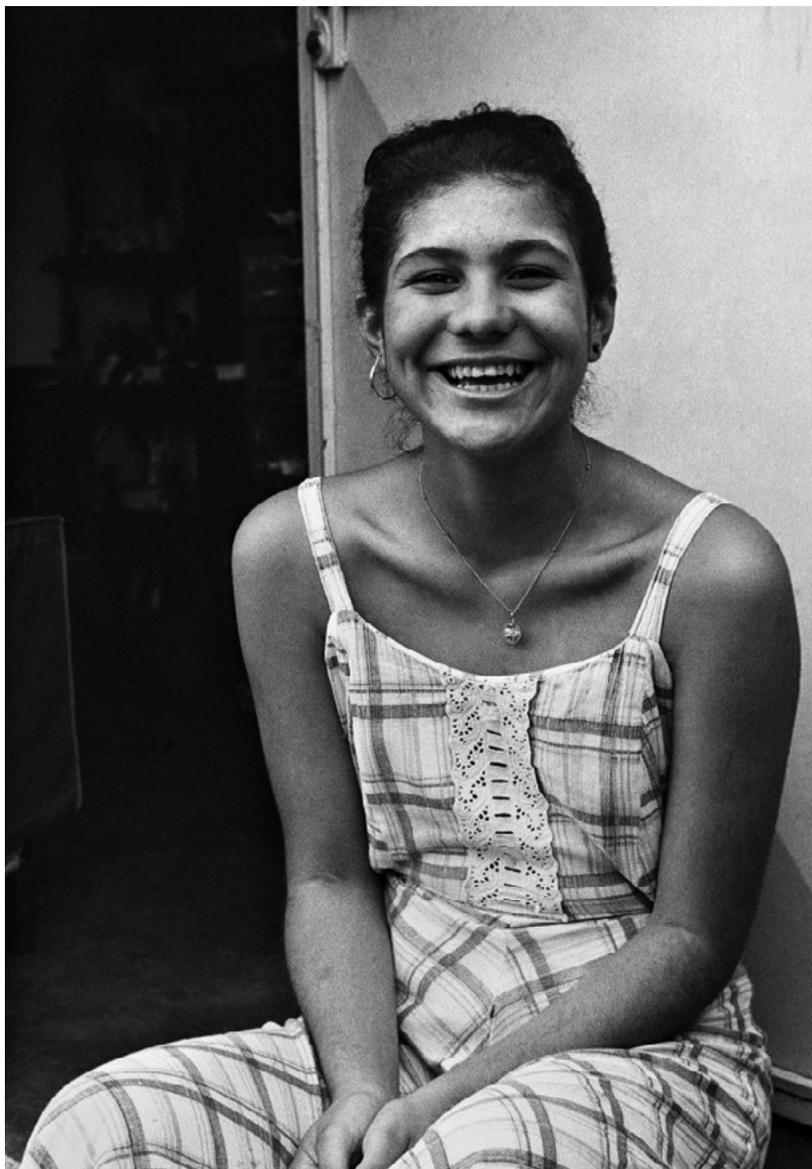
sonrisas y miradas, personas libres de apariencias. Es su comunidad, son las escaleras que recorrió, son los gestos de los que emerge una belleza reconocible desde la proximidad.



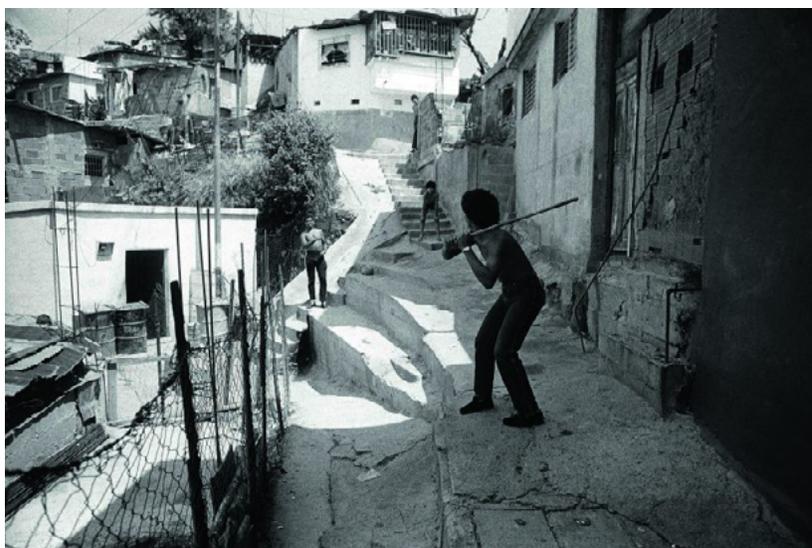
Carmen Rosa, Michelle y abuela, 1981. Del fotolibro Imágenes de La Ceibita, 2002. Carlos Germán Rojas. ©ArchivoFotografíaUrbana.



Lourdes y Alex, 1981. Del fotolibro Imágenes de La Ceibita, 2002. Carlos Germán Rojas. ©ArchivoFotografíaUrbana.



Lala
1982
Del fotolibro
Imágenes de La Ceibita, 2002.
Carlos Germán Rojas.
©ArchivoFotografíaUrbana.



Jugando chapita
1982.
Del fotolibro /
Imágenes de La Ceibita, 2002.
Carlos Germán Rojas.
©ArchivoFotografíaUrbana



Somos nosotros mismos, 2009.
Daniel Camacaro



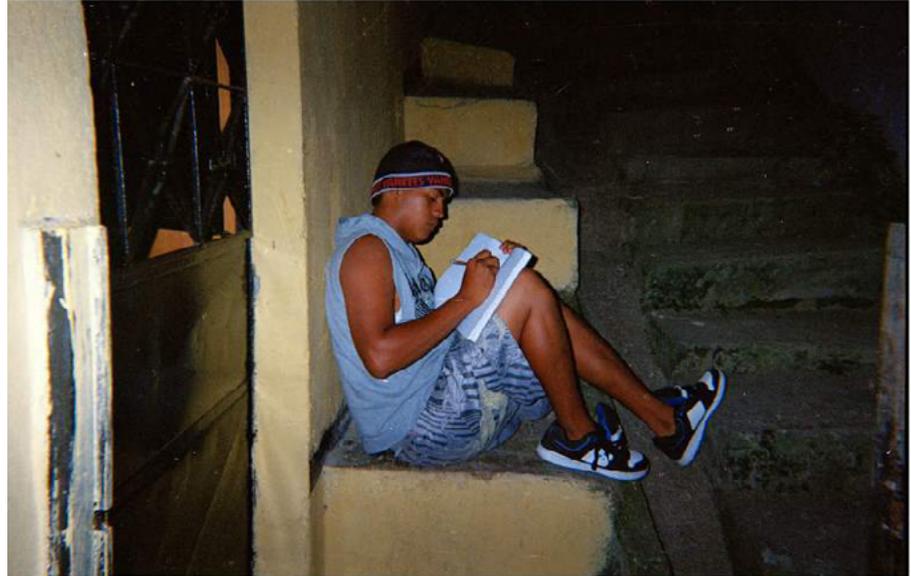
Somos nosotros mismos, 2009.
Daniel Camacaro

Los proyectos *Voces de un lugar imposible* (2011) y *Coexistencia 38 miradas* (2018) producidos por Diana Rangel y Espacio Anna Frank, respectivamente, buscaron la documentación del entorno y la vida desde la óptica de los propios habitantes de las comunidades con las que trabajaron, específicamente desde la mirada de niños y adolescentes que, en el caso del primer proyecto, incluyó a jóvenes en situaciones límite, denominados ‘malandros’ por sus cercanos, según refiere la fotógrafa. En ambos casos los participantes realizaron las imágenes a partir de sus propios significados, enlazando la experimentación y la autorepresentación. Son, en este sentido, enunciados de múltiples perspectivas que reúnen la cultura y la identidad local, a partir del uso de la fotografía como generadora de interacciones y estímulo para la transformación social.

Estas imágenes, en ocasiones acompañadas de textos y testimonios, se pasean por sus realidades y dificultades, pero también por sus sueños y anhelos, sus intereses, necesidades, prioridades y recorridos. En ellas se alternan los peligros y vulnerabilidades, con los afectos, la familia, la escuela, los amigos, las mascotas, los personajes.

Esta intención de conocer el interior del barrio, su realidad y vivencia, pero, sobre todo, de establecer vínculos integradores, se aprecia en *El Ojo de Franklín* (1997) una serie realizada conjuntamente por la fotógrafa Diana López y el niño Franklin Osorio y que es parte de un trabajo más amplio. En este caso, Franklin, entonces de siete años, el hijo de la mujer que cocinaba en casa de los padres de la artista, muestra su entorno, su tránsito, su curiosidad mediante el uso de una

pequeña cámara fotográfica. De aquí surge un diálogo visual, un intercambio de experiencias y un vínculo de proximidad entre ambos. Las fotografías sirven, metafóricamente, de puente entre la urbanización Sebucán y el barrio José Félix Rivas de Petare. A través de ellas se descubren universos personales.



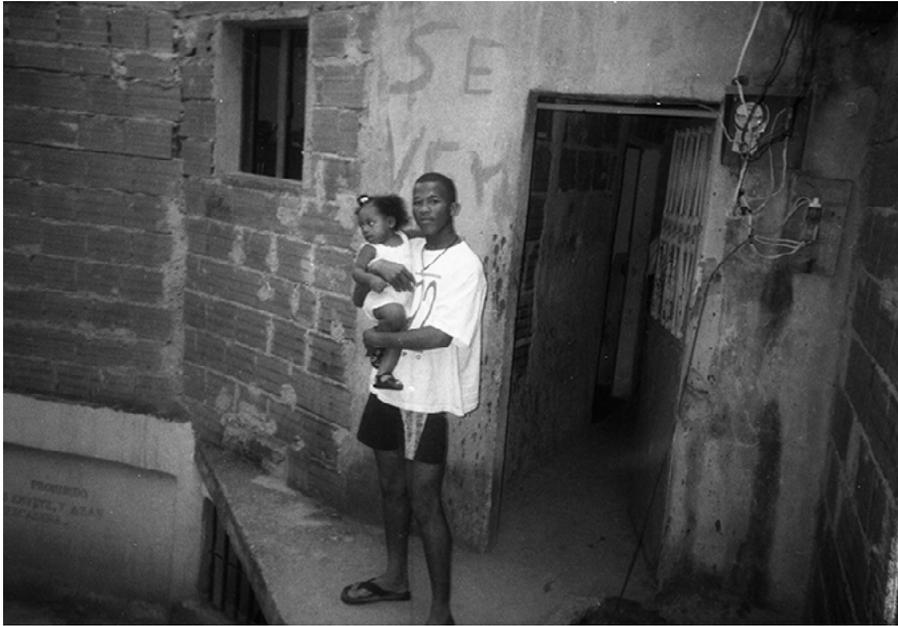
Brayan N.12 (2011)

"Esta foto representa más, representa a Brayan". "¿Cómo así?", le pregunté mientras observaba cómo colocaba la tercera fotografía debajo de las de la madre y la esposa. "La manera en la que escribo mis canciones. Cuando yo me siento siempre ahí, en la puerta de mi casa, pasado el mundo y me ve escribiendo (sonríe).

Voces de un lugar imposible, 2011, Diana Rangel.



Coexistencia 38 miradas, 2018. ©EspacioAnnaFrank



El ojo de Franklin, 1997. Diana López



El ojo de Franklin, 1997. Diana López

Estos proyectos en los que niños y adolescentes fotografían su espacio y hacen visible su cotidianidad, desde la mirada intrínseca, ingenua y experimental, ofrecen un abordaje en primera persona. En estos tres últimos casos se suministraron cámaras fotográficas a los participantes, para que registraran sus comunidades y compartieran sus vivencias. Sin mayores pretensiones técnicas, estas fotografías develan realidades, dotándolas de nuevos sentidos a la luz de la observación, ya que “fotografiar es conferir importancia” (Sontag, 2005, p. 49).

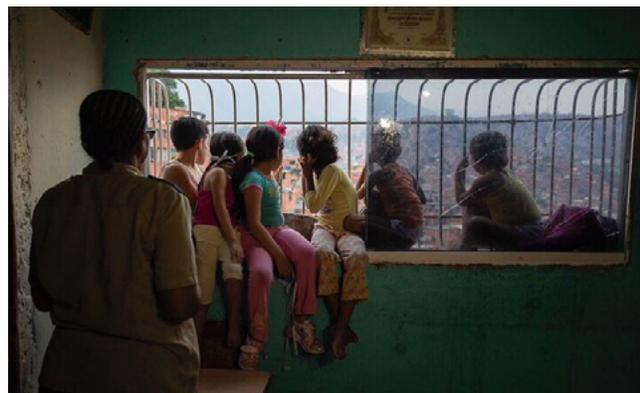
Enyerbe, Daniel, Ingrid, Franklin... comparten sus visiones, códigos propios, opciones de vida y crecimiento. La autoría se diluye dando paso a lo colectivo, sin menoscabo de los enfoques que, desde la particularidad, permiten hacer una pausa para luego sumar a la configuración general. En estos casos, la pobreza no es el foco central sino, más bien, una idea referencial que la bordea al retratar a la gente y sus experiencias desde lo comunitario.

Durante mucho tiempo hemos hablado de personas ricas y pobres, de países ricos y pobres e incluso actualmente se habla de inforicos e infopobres. En estas categorías subyacen otras diferenciaciones y demarcaciones: ellos-nosotros, allá-aquí. Los eufemismos vienen al rescate de la incomodidad y posiciona términos como: personas de bajos recursos, comunidades vulnerables, población en riesgo.

Violencia, inseguridad, delincuencia, vagancia son ideas que también se asocian a una pobreza que sigue confundiéndose —y confundiéndonos— al ser causa y consecuencia de problemas de diversa índole. Los estereotipos homogenizan personas y espacios, las generalizaciones y las malas noticias arrojan otros valores que prevalecen o despiertan en medio de las adversidades. Sirva, a modo de ejemplo, el conocido barrio de Petare que, como se sabe, es uno de los más grandes de Latinoamérica. En plena pandemia del Covid-19 fue lugar de enfrentamientos entre bandas armadas y órganos de seguridad de un Estado que ha perdido — ¿o cedido? — el control de muchas zonas. Luego de días de angustia en los que muchos de sus habitantes —la mayoría— quedaron atrapados entre tiroteos y amenazas que parecían interminables, se organizaron actividades para recuperar el espacio público, tales como una función de cine al aire libre desde una platabanda, actos religiosos y musicales capturadas por los fotoperiodistas Rayner Peña (Agencia EFE) e Iván Reyes (Efecto Cocuyo)



Rayner Peña (Agencia EFE), 2020



Rayner Peña (Agencia EFE), 2020

evidenciando no solo otra cara de la situación sino la voluntad, participación y organización que también se abre paso.

Los trabajos aquí comentados van del encuentro y la identificación, al complejo entramado de la ciudad. En algunos se aprecian hallazgos sustentados en la decisión de mirar sin prejuicios. Son discursos visuales en los que confluyen relatos y expresiones que, por momentos, nos sitúan en contextos y realidades que pueden pasar desapercibidos o permanecer inexplorados, a pesar de su cercanía espacial y circunstancial.

Sin distorsiones, idealismos ni omisiones, el barrio resulta espacio de encuentro y solidaridad, de existencias y experiencias. En su conjunto, estos trabajos fotográficos abren una veta para



Rayner Peña (Agencia EFE), 2020



Iván Reyes (Efecto Cocuyo), 2020



Iván Reyes (Efecto Cocuyo), 2020

desmontar estereotipos y construir, a través del discurso visual, historias de acercamiento y reconocimiento del otro, tendiendo vasos comunicantes que reivindicuen la diversidad y el diálogo o, más bien, la conversación extendida.

Destaca en estas propuestas la concepción del hecho fotográfico no solo desde sus posibilidades de registro y documentación, sino también como expresión creativa y herramienta para la transformación social, de modo que cuestionan las narrativas que se tienen sobre el barrio y sus habitantes, mostrándolos desde sus propias miradas y desde la proximidad lograda en propuestas que se adentran en las comunidades y las personas que resisten y se reinventan, que imaginan, trabajan y construyen.

Referencias

Al encuentro. Catálogo de exposición. Sala Trasncho Arte Contacto (Sala TAC), septiembre, 2019.

Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora*. La fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Pérez Daza, Johanna (2020). "(In) Visibilizar la pobreza". En: Dossier "Pobre Venezuela Pobre". *Papel Literario, El Nacional*, septiembre-octubre, 2020.

Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México.



Voces de un lugar imposible:

Construcción subjetiva de la violencia en jóvenes delincuentes de un barrio de Caracas¹

Enderson Ch/ *La supervivencia* / 2022 / Manipulación digital de fotografía "La supervivencia aquí" / Autor: Wilmes

Recibido: 10 - 10 - 2020

Aceptado: 15 - 12 - 2020

Diana Rangel²

Universidad Central de Venezuela

dianarangel87@gmail.com

Resumen: La presente investigación tiene como origen la importancia social del nivel de violencia delincriminal en la ciudad de Caracas, el cual genera un estado crítico de inseguridad y la convierte en una de las ciudades más peligrosas del mundo. Este estudio realizado en el año 2010 se aproxima al joven violento venezolano desde dos ópticas: el psicoanálisis y las artes visuales con el objetivo de describir los procesos de construcción subjetiva de la violencia a partir de su propio discurso, en tanto producción individual de un material visual y narrativo que dará a conocer la subjetividad que subyace en estas acciones violentas. Para ello se recogieron testimonios de su experiencia diaria a través de entrevistas y del uso de metodologías no convencionales como lo es la fotografía y el relato (oral y escrito). El aporte de esta investigación gira en torno a la deconstrucción de estas dinámicas discursivas de la violencia con la finalidad de identificar sus significados, procesos y modos de legitimación en la vivencia diaria de estos jóvenes. En el presente artículo presento a su vez un análisis, actualización y cuestionamiento al propio dispositivo creado y utilizado, en el que se combinaron las metodologías usuales provenientes de la psicología clínica con otras disciplinas (como la utilización de las prácticas artísticas) para catalizar el diálogo y fomentar el intercambio de subjetividades.

Palabras claves: Violencia; masculinidad; fotografía participativa; adolescencia; psicoanálisis; juego.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 48:37 al 1:03:39), Día 2. (15-12-2020).

²Psicóloga clínica con orientación psicoanalítica, artista visual e investigadora. Psicólogo clínico en Universidad Central de Venezuela. Postgrado en Pedagogía, artes expresivas y transformación social en The European Graduate School (Suiza). Línea de investigación: Arte y salud mental. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3636-6878>

Voices from an impossible place: Subjective construction of violence in young criminals in a Caracas neighborhood

Abstract: The origin of this research is the social importance of the level of criminal violence in the city of Caracas, which generates a critical state of insecurity and makes it one of the most dangerous cities in the world. This study, carried out in 2010, approaches the violent young Venezuelan from two perspectives: psychoanalysis and the visual arts with the aim of describing the processes of subjective construction of violence from their own discourse, as an individual production of a visual and narrative material that will reveal the subjectivity that underlies these violent actions. For this, testimonies of their daily experience were collected through interviews and the use of unconventional methodologies such as photography and storytelling (oral and written). The contribution of this research revolves around the deconstruction of these discursive dynamics of violence in order to identify their meanings, processes and modes of legitimation in the daily experience of these young people. In this article I present an analysis, update and questioning of the device itself created and used, in which the usual methodologies from clinical psychology were combined with other disciplines (such as the use of artistic practices) to catalyze dialogue. and encourage the exchange of subjectivities.

Keywords: Violence; masculinity; participatory photography; adolescence; psychoanalysis; play.

1.El abordaje del tema

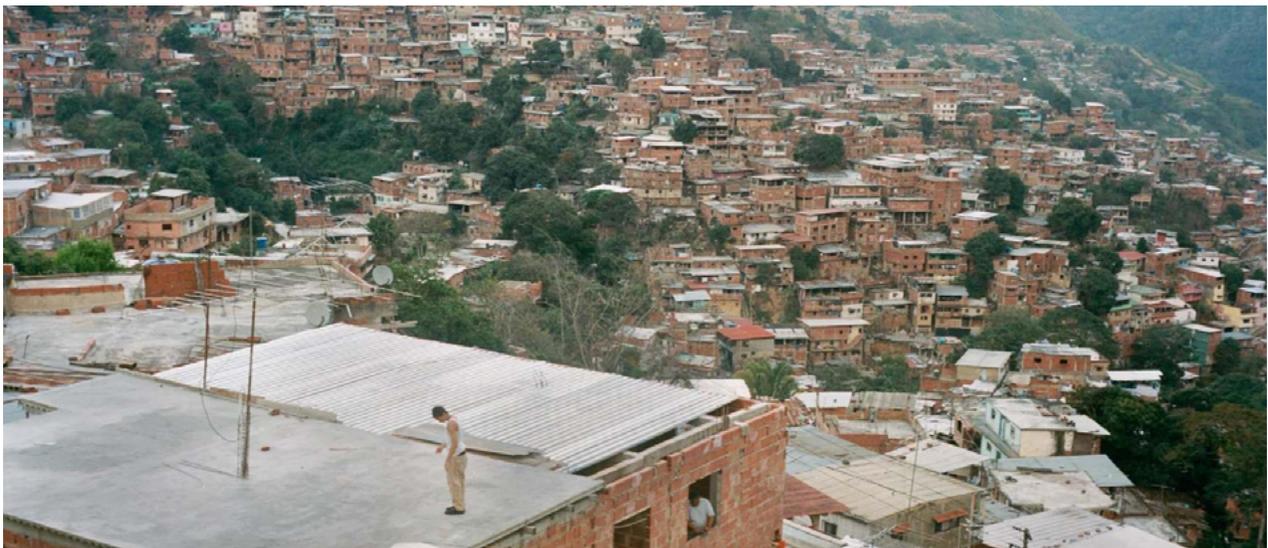
Una preocupación y perspectiva acerca de la violencia

Desde la fecha en la que realicé la investigación (2010) hasta hoy en día (2020), Caracas ha pasado de ser la tercera a la primera ciudad con más muertes violentas de Latinoamérica con una tasa de 60,3 fallecidos cada 100.000 habitantes. Estas muertes suceden mayoritariamente en una población específica: jóvenes pertenecientes a barrios venezolanos con situación de pobreza, educación precaria, condiciones sanitarias limitadas, entre otras características. Los datos oficiales más recientes (2016), obtenidos en el Observatorio Venezolano de Seguridad del Ministerio del Poder Popular de Interior, Justicia y Paz (MPPIJP), revelan que la tasa de muertes violentas causadas por armas de fuego para los jóvenes de 20 a 24 años es más del doble (136 por cien mil habitantes) que la tasa de homicidios para la población en general. Como nos relata el informe de Zubillaga, Chacón y Sánchez (2020) los jóvenes entre 20 y 24 años enfrentan un severo riesgo de morir de manera violenta por causa de las armas de fuego en Venezuela. Sosteniendo que el Estado no solo incumple con su labor de proteger a los jóvenes del país, sino que en la mayoría de ocasiones actúa como victimario, desplegando respuestas militarizadas. De allí que se pueda sostener que en el país las fuerzas del orden son responsables de un juvenicidio.

A pesar de que muchos jóvenes venezolanos estén muriendo a manos de estos factores de violencia, en Venezuela, estos decesos no se han definido como problema específico o prioritario. Existe, pues, un déficit de iniciativas de prevención y atención a jóvenes, siendo éstos los actores más vulnerables frente a la violencia y unas de sus principales víctimas. Este trabajo, aunque fue realizado en el año 2010 y las dinámicas de la violencia delincriminal han cambiado, puede ser de relevancia el focalizarnos en las construcciones subjetivas dadas en una población que aún se encuentra en una situación de exclusión y riesgo, también cómo el uso de metodologías provenientes de las artes puede ayudar no solo a la visibilización sino a procesos de cambio y transformación social.

La construcción subjetiva de la violencia es parte de una forma de relacionarse, un modo de vida que surge en espacios y tiempos concretos. No puede ser explicada exclusivamente por causas sociales o psicológicas, ya que se da en cada persona a lo largo de su vida, a través de sus experiencias en la temprana infancia, la adolescencia y la adultez. Una combinación de factores en relación generando en el individuo posiciones inconscientes únicas, que implican la elección de una manera de codificar y de relacionarse con el entorno. Ser violento es algo que surge a través de procesos de construcción que van haciendo de la violencia una forma de relación, una salida legítima, de una manera de estar y de ser, en el mundo.

Como cada ser humano implica una subjetividad en la manera de ver, codificar e interpretar el mundo que le rodea, la violencia es una experiencia subjetiva. La presente investigación tomó en cuenta conceptos que ayudaron a determinar, describir e interpretar los elementos significativos de la construcción subjetiva de la violencia en jóvenes violentos de zonas populares caraqueñas. Para ello, contactamos a los participantes en el barrio La Dolorita de Petare y procuramos una inmersión en el campo con la finalidad de hallar visiones alternas a las ya establecidas por las teorías sociológicas y psicológicas. Se recogieron testimonios de vivencias y prácticas cotidianas de estos jóvenes a través



Fotografía 1. "La Dolorita" Autora: Diana Rangel.

de entrevistas y fotografías tomadas por ellos mismos, además de registrar experiencias por medio de la elaboración de un diario de crónicas, a modo de bitácora de la investigación.

Los datos obtenidos permitieron identificar significados que le atribuye el joven a la violencia desde su realidad psíquica, describir los modos en los que se legitima la violencia como manera de relacionarse con el otro y determinar los procesos subjetivos que sustentan en el joven la violencia como modo de vida. Esto nos ofrece una comprensión del joven desde su propia subjetividad, abierta a una posibilidad de búsqueda del cambio.

2. El dispositivo

Una metodología adaptada a la realidad

Esta investigación utilizó un abordaje cualitativo, tanto para la recolección de datos como para su interpretación, ya que el objetivo principal fue describir y comprender cómo se construye la violencia en la vida de sus principales actores. Esta estrategia metodológica aborda realidades cuya perspectiva debe ser entendida desde el sujeto que las vive, ya que no se está buscando la objetividad ni la universalidad en estas experiencias, sino una vivencia única, perteneciente a cada sujeto.

La metodología utilizada para recabar la información obtuvo su base primordial en los fundamentos de la práctica de la psicología clínica, la cual provee al investigador de un “maletín clínico” repleto de métodos, formas de trabajo y valores propios del “psicólogo”. Para elaborar la investigación me sugirieron hacer una batería de pruebas proyectivas para luego evaluarlas y sacar conclusiones. Las pruebas proyectivas son procesos estandarizados, muy utilizados para comprender complejidades del individuo, ya sea aspectos de su personalidad hasta modos de relación con otras personas etc. En general, lo común de las pruebas proyectivas es el uso de la imagen, ya sea una imagen estandarizada (como por ejemplo las manchas del test de Rorschach) o una imagen creada por el individuo que se lee e interpreta a través de manuales (como por ejemplo, el test de la figura humana); en todo caso, las pruebas deben ser realizadas en un ambiente psicológico luego de establecido un encuadre, eso quiere decir que, para su realización, la relación entre psicólogo y paciente debe estar claramente delimitada, en un ambiente seguro (digamos un salón de clases, un consultorio u oficina privada) y bajo unos parámetros específicos de tiempo y compromiso.

Dichos requisitos eran imposibles de cumplir en un contexto de barrio, en donde el grupo al que quería acceder eran delincuentes activos y armados,

sin horarios ni agendas, ni mucho menos interés y/o compromiso con ningún proceso psicológico. Aun queriendo continuar y asumiéndolo como un reto, decidí utilizar la herramienta de la fotografía heredando algunos de los parámetros básicos de las pruebas proyectivas y la entrevista psicológica. Paralelamente, otros métodos provenientes de la etnografía fueron integrados, la elaboración de una bitácora de la experiencia a través de crónicas escritas luego de cada encuentro.

En un primer momento, se hicieron entrevistas iniciales en donde se trataron tópicos autobiográficos y se les entregó la cámara desechable con una consigna que fomentara la creación de imágenes relevantes para el participante, haciendo énfasis en que la importancia no era generar imágenes bellas y bien realizadas sino significativas. Luego de reveladas las fotos, se dio lugar a una segunda entrevista en donde se hablan de las fotografías y de los tópicos que surjan a partir de las mismas.

Seis jóvenes que se identificaron a ellos mismos como delincuentes tomaron fotografías y participaron en 2 entrevistas cada uno. Eso dio un resultado total de 12 entrevistas, de las cuales consta una inicial y otra en la que se narran temáticas relacionadas con las imágenes fotografiadas.

3.Resultados

3.1. Conductas hacia la investigadora y la actividad

Como parte de la investigación incluyo las conductas de ellos hacia mí y la actividad. En la publicación de la investigación explico a través de crónicas cómo me acerqué a ellos y cómo accedieron a colaborar; la manera en que tomaron la posición de “fotógrafos de sus vidas” y de “ser escuchados” por un extraño (que es además una figura femenina), como un aspecto esencial para entender muchos aspectos de la presente investigación: cómo surgieron los datos que presento y la posición que ellos tomaron en cada entrevista para contarlos. Resumiré algunos puntos en el presente apartado:

Al inicio, los participantes me observaban con recelo y desconfianza. Luego de explicarles el proyecto se animaron por el hecho de que les iba a proporcionar cámaras, muchos de ellos mencionaron sentirse “famosos” ya que alguien de la “universidad” haría una tesis en la que ellos eran los protagonistas. El hecho de que alguien del exterior (de su barrio) viniera a escucharlos, fue algo muy importante para ellos. Durante las primeras entrevistas hubo ansiedad de parte de los participantes, pero a medida que iba avanzando esta ansiedad fue disminuyendo.

La constancia de estos jóvenes era imposible de exigir. No tenían celular, por lo que no había manera de contactarlos, sino yendo directamente



Fotografía 2. "Wilmes en su entrevista". Autora: Diana Rangel.

al barrio. Fui dos o tres veces por semana durante tres meses. No en todas las visitas pude entrevistarlos, ya que hubo ocasiones en las que no se encontraban presentes y no se sabía tampoco en dónde estaban. Durante el proceso de entrevistas se vieron ciertos cambios. En el primer mes de mis visitas los conocí en estado de ebriedad y bajo los efectos de las drogas, muchos de ellos se encontraban todo el tiempo armados y la mayoría no había dormido la noche anterior. Durante el segundo mes la actitud de los jóvenes empezó a cambiar cuando empezamos a planificar mis visitas. En la visita anterior les avisaba exactamente qué día y a qué hora volvería, y al surgir esta planificación comencé a ver que los jóvenes (además de esperarme puntuales en el lugar de encuentro) se cambiaban la camisa, venían sonrientes y sin armas, asumiendo una actitud motivada y responsable para "sus" entrevistas.

Con respecto a la actividad, demostraron mucha motivación a fotografiar aspectos importantes de sus vidas, y efectivamente la fotografía sirvió para lo que se buscaba: ser catalizadora de la palabra y promover el relato. Terminadas ambas entrevistas y realizados los objetivos de la investigación, surgió un acontecimiento que me impidió hacer una devolución inmediata de los resultados a los participantes, uno de ellos se vio involucrado en un asesinato, lo que hizo que retrasara la devolución tres meses.

Al regresar al barrio tres meses después, me encuentro con que los participantes se encuentran haciendo intentos concretos para cambiar su estilo de vida violento: cuatro de seis participantes se encontraban comprometidos en un trabajo (de vigilante, en una frutería, una panadería y otro como ayudante de cocina), otro participante fue encarcelado y otro se mudó a las afueras a trabajar en una hacienda.

Fue una sorpresa encontrarme con los participantes en esta situación, eso hizo que la investigación se extendiera a procesos de revisión de procedimientos y continuación de un trabajo que hoy en día tiene diez años ejerciéndose de formas variadas: a partir de lo sucedido acudí al medio cultural para divulgar algunos de los hallazgos de la investigación, realizando charlas dirigidas a docentes, líderes comunitarios y madres del municipio Sucre, exposiciones de fotografía, una serie de videos y más recientemente, la publicación de la investigación en España.

3.2. Hallazgos encontrados: Procesos de construcción subjetiva de la violencia como modo de vida

Los principales hallazgos de la investigación serán explicados desde la vivencia subjetiva descrita por los participantes en su discurso manifiesto (consciente) y, en segundo lugar, de esta vivencia subjetiva se pudieron inferir procesos que subyacen un discurso latente, la comprensión de un sentido inconsciente que estos jóvenes otorgan a sus actos. Partiendo de estos puntos esenciales, en la siguiente sección busco hilar ideas, acciones y consecuencias, que más allá de describirlas, trato de comprenderlas. A continuación, haré un muy breve resumen de contenidos ampliamente desarrollados en la publicación de la investigación, delimitando los procesos que conforman entonces una subjetividad que asume la violencia como forma de vida.



Fotografía 3.
Figura paterna.
Autor: Wilmes.



Fotografía 4.
Abuela.
Autor: Banban.

I. Los primeros vínculos

Los participantes muestran una visión de madre biológica escindida, deseada, que abandona, reemplazada a su vez por la figura de la abuela. Padres y hermanos concebidos como rivales, que simbolizan una separación que dejará fijaciones en estas primeras etapas. Por lo tanto, se observa distorsión y ambivalencia en la percepción que tienen sobre sus primeros vínculos. Esta ambivalencia en el vínculo afectivo se vincula a sentimientos de angustia de pérdida, y un alejamiento del otro como una defensa ante aquello que pudiera generarles daño: demostrar el afecto.

Lo que se deriva de estos primeros vínculos en nuestros participantes es una manera distorsionada de desenvolverse, codificar e identificarse en el mundo, una actitud que tiende a ser binaria (bien-mal; amigo-enemigo) y que a su vez se aleja, rechaza la expresión y significación de los afectos del otro. El alejamiento afectivo es uno de los procesos de esta construcción subjetiva de la violencia.

Es curioso observar cómo en todas las fotografías en las que un integrante de la familia se encuentra retratado surge algún tipo de distorsión o invisibilización, mostrándose demasiado oscuras, casi completamente veladas o colocando las figuras casi por fuera del cuadro. Como hemos observado, en este grupo de jóvenes es frecuente el recuerdo de la decepción, el desprecio, el abandono y el distanciamiento de parte de las figuras parentales biológicas y poco frecuente el papel que las personas que los criaron tomaron como figuras parentales, contenedoras de sus angustias y de apoyo. También en esta invisibilización surge el alejamiento como posición subjetiva en la cual rechazan los afectos y, por ende, la representación de los vínculos afectivos.

Al hablar de los primeros años de vida de estos jóvenes recordamos a Huggins (2005), que sostiene que al estar la violencia inmersa en la



Fotografía 5.
Abuela.
Autor: Julián

atmósfera familiar o en entornos allegados, la sensación de inseguridad que se genera en los niños es tal que crea dificultades para identificarse con modelos positivos en su entorno más cercano. De esta manera, que nuestros participantes no se relacionen afectivamente con el otro, describe otro proceso de alejamiento afectivo que busca anular el amor por considerarlo peligroso y aceptar significados contrarios al mismo. ¿Dónde? En la calle y lejos de su entorno cercano.

II.- La calle como referente para construir la vida

Nuestros participantes han hecho de la calle el referente para la construcción de sus vidas, en ella yacen símbolos y significados alejados de aquello que ellos perciben como peligroso y dañino: el amor. En la calle nuestros participantes han construido su yo por medio de la síntesis entre los procesos de identificación e individuación. Adoptan entonces una posición frente al mundo en la que se rechaza el espacio de lo privado (de las relaciones familiares) y se privilegia a la calle y todo lo que ella implica y desata.

¿Qué les ofrece la calle a estos jóvenes para construir su yo? Las identificaciones que describen nuestros participantes derivan de significados que se adhieren a un funcionamiento en ese ámbito del afuera. Primero, “se es de palo”, no se muestran afectos, se desconfía y se vive en la idea constante de amenaza del otro. Se implanta un modo de vivir “territorial”, en donde se pertenece a una banda, a un sector y a unas reglas. La violación de alguna de estas premisas justifica el uso de la violencia. Incluso cuando hablan de la cárcel, aparecen estos significados: la cárcel forma parte importante de su mundo simbólico.

Es posible entender a la calle como un modo de vida y también como una posición subjetiva ante el mundo cuyas acciones se ven justificadas desde construcciones que surgen de la misma. Por ejemplo, reglas y refranes asumidos como verdades



Fotografía 6.

“La supervivencia aquí, aquí en donde vivimos es prácticamente como los perros: si no comes te mueres, si no muerdes te comen, si no ladras piensan que eres mudo, si no te mueves piensan que eres vegetal; algo as... Pero lo que no saben es que aquí adentro hay una máquina”.

Autor: Wilmes.

y modos de crear una moral idiosincrática en la que existe un espacio para la violencia. El mundo de la calle y la adherencia a sus reglas está asociado con la vida y el comienzo de la misma (alumbramiento), con la luz y lo importante para el yo (seriedad), y cuya síntesis terminará en una identidad construida a partir de la omnipotencia observada en figuras admiradas. En la calle no duermen ni perdonan, escapando así de todas las amenazas de un otro externo ubicado fuera de las fronteras, la banda, el sector y las reglas que han asumido.

3.3.- Fuera de sus fronteras: la alteridad

Fuera de las fronteras hay un otro que es concebido de manera binaria: es amigo o enemigo. Esta manera va a regular la relación: o se confía o se desconfía; o se mata o se deja vivir. Debido a este otro amenazante, la desconfianza es el término más vivenciado por nuestros participantes. De allí parten para vincularse y relacionarse con el otro. Es por eso que la confianza se asocia con una idea de amenaza implícita proveniente de un otro que la implica.

Las amenazas que perciben nuestros participantes van desde gestos sutiles (como miradas y posiciones corporales) hasta verbalizaciones precisas. Hay también un nivel más abstracto de percepción de amenaza que no es ejecutada realmente por el otro sino sospechada por los participantes, describiendo así una idea megalómana de saber –o adivinar– lo que el otro piensa y sus futuras intenciones.

La respuesta a estas amenazas siempre va a ser la violencia, en su manera binaria de relacionarse con el otro. No hay otra opción. El espacio del diálogo y de la expresión de los afectos ha sido desplazado desde muy temprana edad, dejando en reemplazo la adquisición de leyes y verdades absolutas que han sido creadas en la calle y que de una manera muy eficiente justifican la acción violenta. Por ejemplo, la ley muy usada de “quien perdona muere” y la de “hay que matar antes de que lo maten a uno”, son ejemplos de este uso idiosincrático de la moral. La vida propia y la del otro quedan pendiendo de un hilo muy frágil y fácil de romper, y aunque muchos están conscientes de la posibilidad de actuar de modos diferentes, a veces es más fuerte que ellos, ya que deben responder a una imagen construida en la calle, que sufre de constantes amenazas y tiene demasiadas demandas.

Las demandas a las que responden nuestros participantes tienen que ver con esta imagen construida en la calle que deben defender. La demanda de reafirmar la imagen omnipotente masculina, el proveedor que tiene poder económico, la necesidad de preservar la vida ante la amenaza del otro y de defender de la misma manera la vida de aquellos que son parte del territorio

propio. La síntesis de las mismas se traduciría en un hombre poderoso, que tiene participación económica entre los suyos, escapa de la amenaza de aquellos que atenten con su vida y salva heroicamente la vida de los suyos. Como vemos, la masculinidad y los significados asociados a ella, adquieren protagonismo en este proceso de construcción de una identidad. Igualmente, nos focalizamos en la observación de los procesos subjetivos que actúan para conformarla.

A través del lenguaje se legitima la identidad, imagen y conductas ante los otros, convirtiéndose entonces en un instrumento para el poder. Nuestros participantes están insertos en relaciones de poder que se expresan en las acciones violentas que protagonizan, convierten al poder en un objeto que se obtiene por medio de modos de conducta como la lucha por defender una imagen, resguardar un territorio, entre otros. Esto ocurre además por vía de procesos psíquicos como la identificación, la fantasía, la creación de significados y la significación fálica.

3.4.- El hombre por encima de todo: Concepción de la masculinidad

Algo interesante es la ausencia de mujeres admiradas o idealizadas en el relato y de la presencia, casi absoluta, del protagonismo masculino en el relato de estos jóvenes. Como se puede constatar en el discurso de los jóvenes y en sus historias, parte de estas identificaciones que surgen en la calle vienen desde aquello que es masculino y de una identidad construida como tal. Como sostiene Brayan claramente: “El hombre es de la calle, el hombre no está fijo pues, el hombre siempre está en movimiento”, al contrario de la mujer, que en todas las figuras femeninas descritas por los jóvenes las miramos pasivas y pertenecientes al hogar. El hombre se hace en la calle y, por lo tanto, todos los elementos que se asocian a ella se relacionan con la identidad masculina, la virilidad.

A la hora del enfrentamiento entre hombres hay una necesidad general de igualar condiciones. Si uno posee un arma, el otro debería poseer otra para enfrentarse y viceversa. Si no es de esta manera el enfrentamiento es catalogado como “un acto de cobardía” o se dice que “es de poco hombre” atacar a otro con una pistola o una navaja cuando el otro se encuentra en desventaja. Es relevante ver entonces que la mayoría de los enfrentamientos armados y violentos suceden entre hombres con características similares. Cabría detenernos un momento a observar, ¿Qué pasa realmente en estos enfrentamientos? En primer lugar, se defiende una imagen construida en la calle, que como sostiene Julián “Todos en la calle somos iguales”. En segundo lugar, se demuestra la misma con diversos actos; y, en tercer lugar, se busca el respeto como ganancia o reconocimiento.

El hombre para ser respetado debe, según los entrevistados, demostrar que no es homosexual reafirmando su virilidad e imagen constantemente. Al parecer, en los relatos se observa cómo los enfrentamientos y las escenas violentas poseen un trasfondo en lo masculino. De igual forma la negación de la homosexualidad se entiende a medias, ya que los significados asociados por ellos a la homosexualidad son aprendidos del entorno, en donde en realidad ninguno ha visto o conocido a un hombre homosexual, por lo tanto, ser homosexual es sencillamente no ser el hombre en el sentido descrito.

La búsqueda de respeto, como ya sabemos, es a través de la violencia, de la demostración de la fuerza y la virilidad. En un nivel más complejo, el uso de las armas y la venta de drogas son objetos con los que se relacionan que les proporciona un poder en un entorno determinado que implica cierto estatus y respeto. El “llevar vida” como sostiene Julián, significa tener un historial de enfrentamientos ganados, o “muertos encima” del cual solo resulta el respeto por parte de las otras bandas.

El hombre de que hablamos es un hombre que “tiene”. Tiene un poder que se desglosa en ser temible y viril ante el otro; un poder armado, es decir, de decidir entre la vida y la muerte; un poder que aporta ganancias monetarias y otorga una posición frente a los demás. Pero como dice el dicho: “Para ser grande, tienes que creértelo”. La omnipotencia viene a ser aquello que ata los cabos para que se construya una identidad masculina en la calle. Es gracias a ella y a su manera de funcionar en la realidad psíquica de nuestros individuos (a través de la fantasía), que todos los aspectos de la calle convergen en la factibilidad, en un “todo es posible”.

3.5.- Mundo psíquico como guardián de la verdad

Aunque vemos que todos los participantes recurren al aislamiento afectivo y físico, el cual abre la posibilidad de vivir en la fantasía, no todos se aproximan a ella ni la elaboran de la misma manera. Entonces, ¿Cómo viven en la fantasía nuestros entrevistados?

Cuando se habla de la fantasía se puede entender desde dos planos. El primero surge de la persistencia de ideas omnipotentes y megalómanas en el modo de vivir y codificar muchos aspectos de la cotidianidad de los participantes, que sería como señala uno de los participantes “la máscara” que debe ponerse para sobrevivir en el barrio, esta máscara encubre y repliega los afectos y, en un segundo plano, la fantasía como un vivenciar que se hace posible a través del aislamiento afectivo, aquello que surge desde la soledad, aquel espacio en donde no hay otro del cual defenderse o a quien demostrar alguna imagen.



Fotografía 7. *“Esta sí, está si me gusta, esta soy yo (...) ¿Nunca sabes lo que va a pasar, no se ve nada, y en mí nunca se ve nada tampoco, esta foto es como ir al fondo, nunca lo encuentras cierto? Así soy yo, nunca encontrarás el fondo (...) El mar para mí es como la mente, mientras más grande más uno sabe, más aprendo, mientras más suenan las olas, es algo rudo ese momento para mí, porque de tanto que pienso en ese momento me reviento el coco y me provoca es... beber”* Autor: Wilmes.

Estas características que nos aportan los entrevistados parten de un vivenciar en una fantasía constituida por constantes ideas omnipotentes e ideas megalómanas, que crean una imagen que es la que utilizan para relacionarse con el otro en la calle. Ahora, ¿Cuál es la verdad que se esconde detrás de la máscara?

El segundo plano es aquello que entendemos como la verdad del sujeto, un muchacho que en su soledad se ve a sí mismo desde el descuido, la dejadez y la flojera, incapaz de alcanzar sus metas porque “ya es demasiado tarde”. Un joven que recurre a recuerdos tristes de la infancia y a sueños rotos, a una idea de muerte cercana en el presente, que concibe el futuro como algo inexistente y elabora un pasado novelado. Un sujeto vulnerable, lleno de carencias, urgido de afecto, que se ha aferrado a una ley de vida en la que el odio predomina en todas sus jugadas, que se ha aferrado a la omnipotencia para cubrir sus carencias.

3.6.- Resumiendo

El joven violento nace en una casa, en una familia, que es percibida como ambivalente. Allí su madre es vista como la que abandona, su padre es un rival y su abuela, una verdadera madre. Los primeros vínculos son

contradictorios, llenos de culpa y de pérdida, de amor y de odio. La angustia reina desde temprano. El joven violento prefiere estar solo ya que el mundo lo ataca. En su soledad alguien lo acompaña, un amigo no rival, contenedor de rabias y afectos, del que también se aleja, se encubre y protege para evitar dañarlo. Su distancia justifica que el amor es malo, el querer es peligroso, o al menos es negativo demostrarlo, por eso hay que ocultarlo, con significados contrarios.

El joven violento nace de nuevo en la calle, “se alumbra”, se hace hombre, hombre de la calle. No es “marico”, se “respeta”; por ende, “es de palo”, no quiere, no ama. Desea, utiliza. Delimita un territorio al que cuida con cautela. Ahí están sus mujeres, su familia y sus compañeros, todos bajo su custodia y protección, hablando su idioma y manejando sus leyes. El hombre de la calle “es duro”, sólo dice “sí o no” en las relaciones fuera de sus fronteras. El hombre de la calle confía o desconfía, es amigo o enemigo, mata o deja vivir. No duerme ni perdona, ya que, si lo hiciera, moriría. El hombre de la calle no tiene futuro, su pasado es novelado y su presente es la violencia. El hombre de la calle ha creado una máscara, con la que todo es posible.

Sin la máscara este hombre se encierra para no ser visto, en un ocultamiento, un recuerdo recurrente alimentado de sueños rotos, lugares hermosos e imposibles. No vive de la aspiración. No posee motivaciones ni futuro: “el camino de nosotros es ninguno”. Es un ser social en una sociedad corrompida, donde la fuerza y el respeto no la imparten el afecto y el saber, sino las armas y el poder. Se reduce en su soledad a una versión primitiva,



Fotografía 9. “Esta la tomé de un cuadro ahí en casa de la suegra, que es bien bonito. Es un lago así bulda e grandote, y por ahí hay más matas, y el pájaro ese... Sería bien, ¿verdad? Un sitio así... pero eso no existe. Esas vainas ahí no existen. Bueno, sí debe haber, pero pa uno ir a una vaina de esas, imagínate tú, imposible”. Autor: Rubén.

simplificada y ociosa de él mismo, y se deja, se descuida, se olvida. Le cuenta sus penas a seres que no saben comprender, porque en el fondo, no busca ser comprendido. El hombre sin la máscara es el hombre vulnerable, cuya vida cuelga de una bala perdida.

4.- Reflexiones luego de diez años de realizada esta investigación

4.1. En cuanto al uso de la fotografía

La elección del uso de la fotografía tiene sus antecedentes en la técnica Photovoice, ampliamente utilizada en Estados Unidos y Europa. Photovoice deriva de la unión de dos palabras en inglés: Photo (fotografías) y Voice (voz). Es una técnica mediante la cual las personas pueden identificar y representar su comunidad por medio de la técnica fotográfica (Wang y Burris, 1997). Photovoice utiliza la inmediatez de la imagen visual para suministrar evidencia y proporcionar una efectiva y participativa manera de compartir conocimientos.

Otro eje de influencia que me inclinó hacia el uso de la fotografía vino de Paulo Freire en Pedagogía del oprimido, en donde él mismo sugiere el uso de las imágenes para una alfabetización que, además de cumplir su función cultural, también la cumple de manera psicológica y simbólica en la construcción de la identidad. Cuando se verbaliza, el hablante hace un acto de distancia en donde observa su experiencia desde afuera y de cierta manera descodifica su palabra. La descodificación es análisis, reflejo, reflexión y apertura de posibilidades concretas de pasar más allá. El hablante se encuentra en él y en los otros gracias a los círculos de cultura, se comparten significados y surge una reflexión colectiva que busca siempre soluciones y conciliación (Freire, 1972). Se aprende entonces con reciprocidad de conciencias.

Barthes (1982) explica que una foto puede ser objeto de tres prácticas: hacer, experimentar y mirar. El operator es el fotógrafo, el spectator es el que consume las imágenes en un afuera y el spectrum lo fotografiado, el espectáculo y el regreso de lo muerto. De la misma forma explican Freud y Lacan el origen de la subjetividad, cuando la continua e infinita relación entre el yo y el otro, lo interno y externo del individuo genera una tercera presencia, parecida a un espejismo o un vacío, ahí comienza la subjetividad. “No veo más que desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (Lacan, 1964).

Entiendo entonces a la fotografía (entre otras cosas) como huella de la subjetividad, producto de un encuentro entre el yo y el otro y que, dada su

misma naturaleza, no puede ser representado, sino que es, como sostiene Bazin (2008), el modelo en sí, liberado de agentes y determinantes externos, susceptible siempre a las nuevas miradas e interpretaciones. Volver a este entendimiento de la fotografía ha sido esencial en mi trabajo. En esta experiencia en particular, como en muchas otras que surgieron posteriormente, el proceso se basaba en recrear las dos experiencias que explica Barthes: la experiencia del sujeto mirante y la del sujeto mirado. Los participantes eran a su vez operators (sujeto mirante) y spectators (sujeto mirado), experimentando en el acto de mirar a través de un agujero y creando a partir de la decisión de un disparo. De la misma forma eran spectators, teniendo un contacto directo con la idea de la muerte (otros contactos con la muerte), de ser vistos y vulnerables al mismo tiempo de verse a ellos mismos generando imágenes «para» ser vistos, ser hablados (y escuchados) por otros.

4.2. En cuanto a lo sucedido en la experiencia: el espacio potencial y el proceso de individuación

Esta visión de los procesos subjetivos de la construcción de la violencia no hubiera sido posible de entender sin la manera en que se buscó el acceso a la vida de los participantes, una manera que asumió de forma flexible los lineamientos básicos de cualquier investigación y que integró múltiples disciplinas para poder responder al entorno.

Lo sucedido en la relación con este grupo de muchachos me lleva a retomar la teoría de juego de Donald Winnicott. El autor habla del juego como una experiencia esencial en la vida temprana del ser humano, experiencia que se basa, diciéndolo de forma resumida, en encontrarse a sí mismo en el mundo a través del acto creador. Winnicott sitúa al juego en el espacio potencial, el espacio potencial se encuentra entre la madre y el niño, es un espacio de confianza que construye un espacio intermedio (un lugar que no está ni adentro ni afuera del individuo), en el que se origina la idea de lo mágico y el niño experimenta en cierta medida la omnipotencia necesaria para jugar. El juego entonces se plantea como un espacio entre el mundo psíquico con la realidad. Jugar también es controlar la realidad en la se encuentra el individuo y al controlarla, se dan nuevos modos de relación con el mundo. Este proceso es llamado por otras teorías como individuación, singularización y/o emancipación.

Gracias a la relación transferencial que se fue desarrollando con los participantes se dio el espacio potencial necesario para que hicieran de la actividad una experiencia de juego como describe Winnicott. El hecho de dejar las armas a un lado para disparar con una cámara los colocó en una experiencia sin forma que con la suficiente confianza pudieron controlar a medida que fueron no solo realizando la actividad con éxito sino también relacionándose con el mundo de una nueva manera. Al verse en una actividad creativa y constructiva, se descubrieron haciendo algo diferente, de esta forma muchos de los participantes se vieron con la capacidad y necesidad de hacer otra cosa con sus vidas, tomar otros caminos cuyo destino final no fuera la muerte.

Esta manera de relacionarse con jóvenes violentos caraqueños pretende abrir un espacio para hablar sobre la posibilidad de abordar esta problemática a través de experiencias como ésta. Si nos basamos en lo sucedido durante los tres meses de visitas al barrio y observamos cómo fue cambiando la actitud de los jóvenes hacia las entrevistas, podemos entender que respondieron positivamente y que dichas respuestas lo que buscaban era proteger un espacio propio y seguro, en donde se daba la escucha y el diálogo. Tal cual como sostuvo Wilmes, cuya última fotografía fue mi persona y la de Virgilio: “Aquí es donde surge el diálogo”. También la adherencia a nuevas reglas como por ejemplo cumplir con una actividad, puntualidad y respeto a la actividad fue posible en el funcionamiento y dinámica de los participantes, esto nos hace pensar que estos jóvenes son capaces de valerse de otros medios con los cuales identificarse y construir una identidad en la que se sientan seguros y no amenazados. Lo esencial para que esto suceda es que exista la posibilidad de abrir el espacio potencial, es decir, un espacio seguro libre de prejuicios en el que se plantee el juego o experiencia cultural.

Winnicott utiliza la expresión experiencia cultural como una ampliación de la idea de los fenómenos transicionales y del juego, ubicándola en el espacio potencial que existe entre el individuo y el ambiente. La experiencia cultural comienza con el vivir creador (cuya primera manifestación es el juego) y se plantea dentro de una forma de vida. Al final a lo que se refiere el autor es a la propuesta de entender el juego como lo normal, lo natural en el ser humano, aquello que desde el inicio debe estar integrado en su forma de vida. En palabras del autor, “lo universal es el juego, y corresponde a la salud: facilita el crecimiento y por lo tanto esta última; conduce a relaciones de grupo” (Winnicott, 1971). Esta idea nos hace pensar en que las posibles respuestas a esta problemática no van de la mano de proyectos a corto ni mediano plazo, tampoco de actividades que inicien y culminen de forma esporádica, sino más bien lo que se plantea en este escenario es promover una nueva forma de vida, un acompañamiento que transmita valores y estructuras que despierten herramientas dentro del mismo individuo. Es al final, una nueva forma de vivir.

Al parecer los mecanismos existentes que buscan “corregir” a este tipo de jóvenes lo que han hecho es agravar la situación. Eso lo vemos cuando el liceo es visto por muchos como una cárcel, un encierro o un castigo, y la cárcel es vista como un destino, un lugar al que algún día irremediamente van a ir. La noción y el valor de la familia son rechazados por estos jóvenes desde que inconscientemente eligieron el alejamiento afectivo como proceso vivencial. Para estos jóvenes sería pertinente la oferta de dispositivos que les permitan trabajar por medio de la palabra. Sistemas que pueden ser educativos, artísticos, terapéuticos, pero que logren la creación de un espacio seguro, un espacio propio que quieran defender con la misma motivación

que defienden otros espacios, otros ambientes y personas. El uso de herramientas artísticas que se utilicen como catalizadores del discurso es altamente recomendable, así como también su inclusión en proyectos de la comunidad, alcaldía, institución, entre otros, generando un sentido de pertenencia y responsabilidad. Este último punto es de suma importancia, ya que, a través de investigaciones como la presente, se ha buscado no “dar una voz” sino “fomentar el uso de la voz” a aquellos que han permanecido en lugares en donde la palabra no es mediadora y reina la oscuridad.

5. Conclusiones

Luego de esta investigación, nuevas posibilidades se abrieron para desarrollar proyectos de esta naturaleza, asumiendo un carácter multidisciplinar que se adapte a las diversas circunstancias de cada problemática y llevando como bandera algunas ideas principales.

El uso de herramientas artísticas fomenta el ambiente de juego necesario para que se den procesos de singularización, pero no son excluyentes. Al final lo esencial es la generación de un espacio potencial. El espacio potencial se genera creando un lugar seguro, libre de prejuicios, fomentando la escucha activa y promoviendo la confianza. El espacio potencial se encuentra libre de ideologías, agendas e intereses, se plantea a sí mismo lo suficientemente vacío y sin forma como para que algo pueda construirse, crearse, idearse en él con libertad. Esto quiere decir que de darse un “cambio” (el cambio no debería ser tampoco el objetivo principal), no será gracias a un manual de procedimiento o una metodología específica, sino de la mano de un proceso de escucha, un dar y recibir de forma honesta. En mi caso, ese “dar y recibir de forma honesta” me permitió lidiar con mis propios prejuicios de clase, con aceptarme diferente y plantearme desde ese lugar en vez de pelearlo o negarlo.

En mi trabajo asumo la posibilidad de que toda la experiencia vivida, registrada en fotografías, diarios, crónicas y videos, fuera en sí misma una propuesta estética que accediera a otros campos de difusión y que respondiera, de alguna forma, al campo del arte. Esta idea posibilitó que en los años siguientes me planteara junto con algunos de los participantes una exhibición itinerante de fotografías y videos, acompañada de visitas guiadas y un taller diseñado para educadores. Trabajar de esta forma los contenidos de la investigación ayudó a una transmisión más clara de las ideas sobre violencia en la adolescencia. Asimismo, me hizo interesarme en la imagen fotográfica



Fotografía 10.
Keinel sosteniendo sus fotografías para exhibición en fundación José Ángel Lamas. Petare 2013.



Fotografía 11.
Julián cumplió su condena en la cárcel Tocarón y se fue a Bogotá en el 2019. Trabaja actualmente en un puesto de comida.

en los procesos de la construcción subjetiva y los procesos de memoria.

Sin embargo, luego de utilizar la pedagogía en el contexto del campo del arte y de la transformación social empecé a cuestionarla. Me enfrenté por un tiempo a ese lugar común con el que todo educador, psicólogo, trabajador social o artista debe enfrentar en algún momento: las políticas alrededor de la relación con el Otro, con la imagen paternalista del “Salvador” o el “Mesías” generada por la sociedad, en la que uno es una especie de “figura todopoderosa” que viene desde afuera a rescatar a las minorías, a “darle voz” a los que no la tienen. Luchar en contra de esa imagen, desarmarla y cuestionarla ha sido uno de mis mayores retos y problemas actuales. Guattari y Rolnik (2006) sostienen la importancia de interpelar a todos aquellos modelos que no nos permiten crear salidas a los procesos de singularización o, por el contrario, trabajan para el funcionamiento de esos procesos en la medida de sus posibilidades y de los agenciamientos que consigan poner a funcionar. Eso quiere decir que no hay objetividad científica alguna en ese campo, ni una supuesta neutralidad en la relación, como la supuesta neutralidad analítica. (p. 43)

Ese problema de neutralidad y objetividad que describen Rolnik y Guattari lo he visto todos los días en proyectos de arte, política y educación, la única respuesta que he encontrado hasta el momento para lidiar con esto es tratar de asumir mi vulnerabilidad ante el otro, acortar esa distancia educador-alumno, artista-espectador, psicólogo-paciente a través de intercambios honestos que susciten puntos de encuentro.

Hacer esta investigación en el año 2010-2011 y luego trabajar a partir de ella todos estos años, ha generado profundas transformaciones en mi forma de trabajar, de relacionarme y de asumir o no diversas situaciones. Cuando escucho las reflexiones de algunos de los participantes con quienes he podido hablar años después, me doy cuenta de que para ellos lo más importante fue ser vistos y escuchados, haber sentido que estaban en un espacio seguro sin exigencias, donde el quehacer artístico servía de ayuda para decir lo que realmente se quería decir. Al final, es mucho más sencillo de lo que parece (por lo menos a nivel metodológico). Se trata no solamente de escuchar al otro sino de atreverse a establecer una relación, un verdadero intercambio de subjetividades sin garantías de resultados positivos, sin cronogramas ni plazos de tiempos para lograr el cambio, sin siquiera esperar que un cambio suceda. He ahí el verdadero reto.



Fotografía 12.
Keinel en el 2020.
Actualmente vive en la isla de Margarita, tiene dos hijos.
Se dedica a la pesca.

Bibliografía

- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid. Editorial Rialp.
- Freire, P. (1972). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires. Argentina Editores.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid. Traficantes de Sueños.
- Huggins, M. (2005). *Género, Políticas Públicas y promoción de la calidad de vida*. Caracas. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (Ildis).
- Rangel, D (2019). *Voces de un lugar imposible*. I Premio de ensayo de Investigación sobre aplicaciones terapéuticas del arte. La Coruña. Fundación María José Jove.
- Wang, C., y Buris, M. (1997). "Photovoice: Concept, Methodology and Use for participatory needs assessment", *Health Education and Behavior*. 24(3), pp. 368-387.
- Winnicott, D. (1971). *Realidad y juego*. London: Tavistock.
- Zubillaga, V. (2007). "Los varones y sus clamores: Los sentidos de la demanda de respeto y las lógicas de violencia entre jóvenes de vida violenta de barrios de Caracas", *Espacio Abierto: Asociación Venezolana de Sociología*. 6(3), pp. 577-608.
- Zubillaga, V., Chacón, A. y Sánchez, F. (2020). *Juventudes vulnerables: Trayectorias truncadas por la violencia armada y sexual en Venezuela*. Caracas: Seguridad Ciudadana, Amnistía Internacional Venezuela.



Edgar Ontiveros



Iván Romero / 15 de octubre 2020

Modernidad, crisis y resiliencia en la tradición pictórica paisajística venezolana¹

Recibido: 12- 10- 2020

Aprobado: 16- 12- 2020

Oswaldo Barreto Pérez²

Grupo de investigación Bordes
San Cristóbal, Estado Táchira, Venezuela
oscuraldo@gmail.com

Resumen: El presente ensayo intenta hacer una revisión de las nociones de modernidad, crisis y resiliencia, vistas desde la tradición pictórica paisajística venezolana. Para ello analiza dos casos actuales que pueden ser considerados ejemplo de resiliencia, ambos generados en plena crisis venezolana (2019-2020). El primero aborda la producción reciente de Edgar Ontiveros perteneciente a la escuela costumbrista tachirense del paisaje, y el segundo aborda la obra pictórica reciente de Iván Romero, pintor abstracto vinculado al Táchira radicado en Caracas. Cada caso supone una forma de resiliencia distinta, el primero evidencia mayor apego a la continuidad, pero con una variante inesperada producto de la crisis y el segundo implica un tránsito de lo concebido para espacios tradicionales al ámbito de lo virtual para poder asegurar su permanencia.

Palabras clave: Resiliencia; crisis; modernidad; tradición; arte venezolano; arte latinoamericano.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs>(Minuto 0.12 a 16:36), Día 3. (16-12-2020).

²Oswaldo Barreto Pérez, artista e investigador venezolano. Licenciado en Pedagogías Alternativas, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Kleber Ramírez- Venezuela. Actualmente es restaurador en el Museo del Táchira. ORCID: 0000-0001-8005-9712

Modernity, crisis and resilience in the Venezuelan landscape pictorial tradition

Abstract: This essay attempts to review the notions of modernity, crisis and resilience, seen from the Venezuelan landscape pictorial tradition. To do this, it analyzes two current cases that can be considered an example of resilience, both generated in the middle of the Venezuelan crisis (2019-2020). The first addresses the recent production of Edgar Ontiveros belonging to the Táchira school of manners of the landscape, and the second addresses the recent pictorial work of Ivan Romero, an abstract painter linked to Táchira based in Caracas. Each case supposes a different form of resilience, the first one shows a greater attachment to continuity but with an unexpected variant as a result of the crisis and the second implies a transition from what was conceived for traditional spaces to the realm of the virtual in order to ensure their permanence.

Keywords: Resilience; crisis; modernity; tradition; Latin American art; Venezuelan art.

Dada la actual crisis pandémica por la que pasa el planeta, y en el caso venezolano agravada por una crisis generalizada de orden político, económico y social, vemos pertinente y necesario, enfocar la mirada y el pensamiento en las nociones donde estamos imbuidos (crisis y modernidad) no sin mirar formas de sobrellevarlas (resiliencia). Empezaremos revisando de manera somera estas tres nociones: Crisis, modernidad y resiliencia, para luego desembocar en dos casos artísticos particulares que conjugan y evidencian el papel del arte ante esta problemática en desarrollo.

Crisis

Es una noción bastante común en nuestro contexto latinoamericano, pues muchos tenemos la impresión de vivir en crisis permanente. Esto que parece una postura pesimista no lo es necesariamente si entendemos que la existencia misma es una crisis permanente dada la inmanencia de la muerte. No asumir esta paradoja implicaría una posición hedonista, la vida como estado de placer, algo por lo que la modernidad se ha esforzado mucho. Quizás lo más sensato sería la búsqueda de un equilibrio entre ambas posturas, pero para efectos de este ensayo me interesa la crisis como una situación caótica aguda que pone en peligro nuestra supervivencia. Citaré la definición que hace un diccionario médico: “f. (Patol. General). Mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya sea para agravarse el enfermo”. Esta definición es fácil de trasladar a lo social y ver las crisis sociales y políticas como enfermedades (sin ello implique un juicio de valor) lo cual nos plantea la visión de estar viviendo en sociedades enfermas. Esto resulta más evidente en la actualidad con la situación pandémica causada por el COVID. En tal sentido la crisis no es ni buena ni mala, es verdad que supone caos y la tendencia general es a verla como algo malo, pero son muchos los casos en que individuos o grupos han logrado sacar provecho o revertir los efectos de las crisis a su favor, es aquí cuando surge la noción de resiliencia.

Resiliencia

Este concepto de reciente popularidad es entendido como la capacidad del ser humano de superar las crisis, revisemos su etimología: “Adoptado del inglés *resilience*, del latín *resiliens*, que hace referencia a la idea de retroceder. Se emplea esta palabra para expresar el regreso de un sistema a su estado inicial.”

Es interesante que la modernidad ponga en auge un término que refiere a retroceder cuando justamente el leitmotiv de la modernidad es “avanzar”, vemos entonces como la modernidad suele ser muy paradójica. Pero en este ensayo nos referiremos a la resiliencia en su acepción psicológica que es la más frecuente. Según la psicóloga Suniya Luthar “la resiliencia es un proceso dinámico en el que las personas muestran una adaptación positiva a pesar de las experiencias de adversidad o trauma importantes. Este término no representa un rasgo de personalidad o un atributo del individuo”³ (2000). Este último aspecto en la definición de Luthar es interesante porque supone que una persona no siempre es resiliente.

Modernidad

Esta noción, o categoría, mucho más compleja que las anteriores, de naturaleza y origen eurocéntrica, que desde el renacimiento ha venido expandiéndose y posicionándose en el mundo con intenciones de uniformizarlo, lo cual ha logrado en buena medida. Uniformidad que va en detrimento de la diversidad cultural y atenta contra los colores locales de los pueblos, es una noción vinculada a colonización, que privilegia la racionalidad, potencia lo tecnológico, y tiene al “progreso” como consigna, buscando con ello incrementar los sistemas de producción y de consumo que a su vez generan profundas divisiones sociales que tratan de ser maquilladas con discursos de derecha e izquierda en pos de una supuesta y anhelada igualdad social, mientras socava y agota de manera inescrupulosa los recursos naturales del planeta del cual parece haberse divorciado. Es un proyecto planetario que debemos cuestionar y desmenuzar para evitar crisis mayores e irreversibles como podría ser la ecológica. Con esto no quiero decir que no tenga aspectos positivos, porque al ser una categoría tan abarcante es fácil caer en generalizaciones, de allí la necesidad de abordarla desde sus componentes y en este ensayo nos referiremos a lo artístico, que es de los aspectos quizá, más positivos de la modernidad, pues el arte ha alcanzado una libertad casi inconcebible y se ha vuelto un territorio complejo atravesado por lo filosófico, lo científico, lo transdisciplinario. Teniendo en cuenta que este también ha tendido a cierta uniformidad dada por la mayor visibilidad de cierto tipo de arte en función de las directrices del mercado en detrimento de otro arte que ha sabido mutar y ser trinchera para preservar colores locales y mantener viva la diversidad. Nos referiremos en este ensayo a un arte moderno latinoamericano, más específicamente; a dos casos del arte venezolano.

³The construct of resilience: Implications for interventions and social policies Suniya S. Luthar, Dante Cicchetti. *Dev Psychopathol.* Author manuscript; available in PMC 2007 Jun 27. Published in final edited form as: *Dev Psychopathol.* 2000; 12(4): pp. 857–885.

Abordaje

A continuación, presentaré dos casos actuales que transcurren en paralelo, uno en el Táchira y el otro en Caracas, ambos signados por la misma crisis. Para diferenciarlos al primero lo llamaré “tradición”; porque responde a búsquedas y a formas de hacer arte más añejas, propias de las primeras etapas de la modernidad latinoamericana, me refiero con esto a la escuela costumbrista tachirensis del paisajismo, una pintura de caballete concebida y destinada para el mercado y complacer gustos populares. Y al segundo ejemplo lo llamaré “tradición en tránsito” porque presenta rasgos del primero pero transita hacia el ciberespacio, lo cual supone cierta desmaterialización, aunque habita por igual ambos espacios, evidencia una adaptabilidad, lo cual podría ser considerado una forma de resiliencia.

1er caso / Tradición / Edgar Ontiveros

Edgar Ontiveros es un pintor perteneciente a la escuela costumbrista, vinculado a la escuela de artes plásticas de San Cristóbal, que ha dedicado la mayor parte de su producción al tema del paisaje desde cierto academicismo, un tema que sabemos es el de mayor salida comercial en nuestro contexto y con el cual se puede lograr un *modus vivendi*. Apegado a esta temática y a una técnica tradicional que supone los mismos medios y soportes, preferentemente el óleo y la tela, este artista ha logrado hacer del paisajismo una rutina de producción. De esta actividad se podía vivir en una Venezuela de economía estable, pero con el advenimiento de la crisis, las ventas de arte se vienen a pique estrepitosamente y esto va en detrimento del modo de vida de los artistas. Ante esta situación el artista tiene dos opciones; o se dedica a otra cosa mientras pasa la crisis, o inventa nuevas formas o formatos para poder mantenerse en el medio artístico.

Aquí es donde operan la crisis y la resiliencia; Edgar Ontiveros, ante lo difícil de la situación y con ánimo de buscar alternativas, decide adoptar o explorar otros soportes o formatos, totalmente extraños a su tradición pero que no tienen ningún costo porque son desecho de la sociedad moderna. Hablamos de desecho industrial, me refiero a tubos de cartón comprimido usados para enrollar telas o papeles, también usa botellas de vidrio, ambos usados como soportes. Edgar Ontiveros decide hacer los mismos paisajes que ha hecho toda la vida sobre



Edgar Ontiveros
Paisajismo sobre
cilindro



Edgar Ontiveros
Botellas

estas superficies cilíndricas que semejan pequeñas columnas, y con ello, hace un interesante planteo formal que cambia radicalmente su trabajo, lo formal devenido resemantización, ya que ha logrado sumar otros niveles de lectura al paisaje, dándole profundidad al discurso.

Sin querer, han generado una actualización instantánea y se han inscrito en la categoría de lo contemporáneo, pues, lo que era una propuesta costumbrista, se ha vuelto una propuesta contemporánea de una conceptualidad mucho más compleja que la de su trabajo anterior.

Han torcido el plano bidimensional hasta obtener la tercera dimensión, lo que era un paisaje plano termina siendo un paisaje de 360 grados sin que sea necesariamente una escultura, pues seguimos en el ámbito representacional de la pintura, el paisaje que antes se conformaba con un espectador pasivo ahora exige que este se mueva alrededor, generando una participación y una experiencia distinta parecida a la exigida por el arte cinético.

La selección misma del desecho industrial como soporte automáticamente involucra la noción de reciclaje, por lo tanto deviene en propuesta con pretensiones ecológicas.

Así pues, la crisis ha llevado a Edgar Ontiveros a reinventarse y a convertirse en un caso de resiliencia ligado a las artes y a la pintura, es un caso donde queda demostrado que las crisis propician eventos positivos y evoluciones que de otra manera quizá no se hubiesen suscitado.

2do caso / Tradición en tránsito / Iván Romero

Iván Romero es un artista venezolano nacido en San Félix, estado Bolívar en 1973. Dio sus primeros pasos artísticos en el Táchira, hizo el bachillerato en arte en la Escuela de Artes Plásticas de San Cristóbal, luego mantuvo una constante actividad expositiva en el circuito del arte regional de finales de los noventa y principios de siglo junto al grupo de los Jóvenes Artistas Urbanos. En el 2006 viajó a Caracas para hacer su licenciatura en la antigua Universidad "Armando Reverón" hoy UNEARTE y después que se graduó se estableció definitivamente en la capital.

A Iván lo percibo esencialmente un pintor, aunque como artista integral posee un trabajo escultórico y ha desarrollado el arte de acción por lo cual también se le puede considerar



Edgar Ontiveros
Paisajismo sobre
cilindro



Iván Romero / 10 de octubre 2020

polifacético. Su pintura puede ser catalogada como un neo expresionismo abstracto, que pivota conceptualmente entorno al paisaje desde una propuesta colorista y gestualista, siento que esa búsqueda del paisaje contiene o explora en buena medida el paisaje caribeño, como lo hiciera Armando Reverón y muchos otros que han sido fascinados por esa luz, ese colorido y esa exuberancia tropical y han tratado de transcribir ese paisaje no de forma literal sino de manera subjetiva, es decir; un paisaje emocional. Su obra deviene de la modernidad y puede ser adscrita a la tradición pictórica paisajística venezolana en su vertiente moderna que viene desde El Círculo de Bellas Artes⁴ a principios del s.XX, pasando por Reverón, transitando todos los ismos o vanguardias del siglo hasta llegar a nuestros días con obras como la de Iván Romero.

⁴“Aludimos al Círculo de Bellas Artes cuando tratamos acerca de la obra de un grupo de pintores egresados de la Academia y reunidos generacionalmente por ideales comunes en la asociación civil que, con el mismo nombre, se creó en Caracas, en 1912, por iniciativa del humorista, poeta y periodista Leoncio Martínez (Leo). El Círculo logró trascender su objetivo inicial de servir de núcleo promotor de la actividad cultural en Caracas, para echar las bases de una poética del arte inspirada en la observación de la naturaleza y en la exaltación del paisaje, la tipología y la idiosincrasia venezolanas.

De sus miembros, en principio numerosos, la historia ha conservado los nombres de aquellos que, en atención al prestigio o continuidad de sus obras, alcanzaron mayor relieve e importancia. Son éstos: Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Federico Brandt, Rafael Monasterios, Armando Reverón, Próspero Martínez, Luis Alfredo López Méndez y Marcelo Vidal, entre otros.” (Calzadilla, 2012, pág. 8)

A este tipo de artista le sigue interesando la materialidad, son artistas que necesitan palpar la pintura, es decir, que es del tipo de artista para quien la experiencia artística, el contacto con la materia y el proceso mismo de la ejecución pictórica tienen un valor esencial. Iván es un pintor sumamente prolífico, que incluso en esta situación de crisis ha logrado mantener el ritmo, al parecer lo agarró la cuarentena bien apertrechado de telas y pinturas y ha podido continuar su marcha. Traigo a Iván como ejemplo de tradición en tránsito porque es un tipo de artista que ha adquirido la costumbre (como muchos otros), de subir a las redes sociales, mediante fotos y videos, todo su accionar: sus procesos, obras concluidas y sin acabar, e incluso inventarios donde muestra series completas, y en esto también es profuso.

Como decía al principio la obra de Iván se inscribe en una tradición, son obras físicas creadas para ser colgadas de una pared, para ser exhibidas como objetos culturales, incluso para ser vendidas como producto del mercado del arte y para ello, estas obras requieren ocupar espacios expositivos físicos como galerías y museos. La crisis venezolana actual ha golpeado con dureza el mundo del arte y esto pasa porque el arte no se considera una necesidad primordial. Si a esto sumamos la cuarentena que ha cerrado los espacios expositivos tradicionales, es evidente que un artista que necesita exhibir su obra queda en una especie de limbo, pero el arte desde la aparición del internet se ha hecho un lugar en el ciberespacio y muchos artistas como Iván Romero han trasladado a ese espacio su hacer artístico y su producción, por lo cual permanecen con un pie en el mundo tangible y el otro en el mundo virtual. Entendiendo que el arte en tanto constructo simbólico ya es una virtualidad, que al pasar al ciberespacio nos plantea una virtualidad ganando más virtualidad. Tal como lo plantea Nietzsche al referirse al arte como; «santificación de la mentira y voluntad de apariencia»⁵, y sin embargo también dijo: «el arte vale más que la verdad»⁶.

Por ahora me interesa subrayar la intensidad con que Iván ha asumido ese tránsito de lo tangible a lo virtual, al punto



Iván Romero
Canto de selva
2018
100x140
acri tela



Iván Romero
Exuberancias
2019
160x320cm

⁵F. Nietzsche, *Genealogie der Moral*, III, § 25, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Band 5, her. v. G. CoUi und M. Montinari, München, *Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter*, 1980, p. 402 (ed. esp. de A. Sánchez, Madrid, Alianza, 1980, p. 176).

⁶Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, KSA, Bd. 13, p. 227 (fr. 14 [21]), p. 522 (fr. 17 [3]) (ed. esp. de A. Izquierdo, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 77, 178).

de convertirse en una actividad diaria paralela al acto mismo de pintar. Esto constituye una forma de resiliencia porque ha logrado que su obra y su propuesta artística no dependan exclusivamente de las estructuras tangibles, por lo cual esta crisis y esta cuarentena no han significado mayores cambios en su accionar artístico. En las redes vemos al Iván de siempre, siempre pintando, siempre al lado de su obra más reciente. Esto es resiliencia porque ha solventado la necesidad de mostrar su trabajo, socializarlo y venderlo habitando la virtualidad cuando antes requería de galerías, museos, marchantes, etc., pero esto que vemos es la punta de un iceberg, porque la virtualidad es una categoría sumamente compleja, eso que hace Iván, de ser artista en la realidad e instalarse a diario en la virtualidad, significa un doble esfuerzo que no es poca cosa, porque se trata de habitar al mismo tiempo dos realidades (realidad física / realidad virtual). Vemos al Iván artista que siempre pinta con pasión pero no logramos ver sus angustias y pesares los cuales conforman la vida normal de todo ser humano, además la virtualidad respecto a las obras de arte tiene sus bemoles, pues en este traslado algunas obras resultan favorecidas y otras perjudicadas, solo aquellas obras de origen virtual pueden permanecer intactas. Además, genera preguntas respecto a la desvirtualización de la experiencia artística y respecto a la percepción del arte en general.



Iván Romero / Armonia-caos



Iván Romero / *Como rayos de luz* / 2018/ 64x95cm acrí sobre tela

A manera de conclusión inconclusa

Podemos ver como el sector artístico en tiempos de crisis es de los más abandonados por los gobiernos de turno quienes lo ven como algo prescindible, alejado de las “necesidades básicas”, pero paradójicamente y de manera resiliente consigue nuevas formas de reinventarse, lo que nos lleva a pensar que el arte es vital para algunas personas y para la sociedad, quizás por ser la casa de lo profundamente humano.

El arte latinoamericano está plagado de ejemplos como los que hemos analizado, demostrando ser un arte acostumbrado a la crisis, la cual aprovecha para generar nuevos discursos estéticos, presentando gran adaptabilidad a los nuevos medios.

Las crisis son situaciones caóticas susceptibles de ser transformadas en provechosas, incluso podrían llegar a considerarse necesarias pues de no ser por ellas ciertos cambios no se darían en tan corto tiempo o sencillamente no se darían.

Las nociones de resiliencia y arte parecen comulgar con displicencia, quizá porque en sociedades tan depreciadas donde los valores fundamentales están en fuga, el arte en cualquiera de sus expresiones es en sí mismo una forma de resiliencia, tanto para el creador como para el receptor.

Referencias

Crisis. En: <https://dicciomed.usal.es/palabra/crisis>

Nietzsche, F. (1980). *Genealogie der Moral*, III, § 25, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 5, her. v. G. Co Uund M. Montinari, München, Dcutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter, 1980, p. 402 (ed. esp. de A. Sánchez, Madrid, Alianza, 1980, p. 176).

Nietzsche, F. (1999). *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, KSA, Bd. 13, p. 227 (fr. 14 [21]), p. 522 (fr. 17 [3]) (ed. esp. de A. Izquierdo, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 77, 178).

Resiliencia. En: <https://etimologia.com/resiliencia/>

Suniya S. Luthar y Dante Cicchetti (2000). "The construct of resilience: Implications for interventions and social policies". *Dev Psychopathol.* 2000; 12(4): 857–885. Disponible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1903337/>

Calzadilla, J. (2012). *El Círculo de Bellas Artes. A cien años de su creación (1912 - 2012)*. Galería de Arte Nacional. Caracas.



Detalle de *Risa llorona de un bicho* / 2009 / Arnaldo Delgado

Desasosiego de una quimera en el exilio¹

Recibido: 12 - 09 - 2020

Aprobado: 16 - 12 - 2020

Arnaldo Delgado Mancilla²

Universidad de Los Andes, Venezuela

sablembrion@gmail.com / arnaldodemerida@gmail.com

Resumen: Reflexionar sobre el tópic de la expresión simbólica del horror, del imaginario que lo enuncia a través del arte y de esa categorización marginada que como cuerpo social asignamos –a manera de efecto apotropaico– con la intención de alejar eso hórrido lo más afuera de lo humano, me insta a posicionarme y querer mirar fenomenológicamente e históricamente al espanto, desde el lugar que habita, entendiéndolo como algo propio del lugar que lo expulsa, es decir, lo humano, hallando en el fondo un conflicto de identificación, de representación y modos de relacionarnos con la alteridad, a sabiendas que esta diferencia también nos conforma.

Palabras clave: identidad; horror; representación; arte; etnohistoria.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs>(Minuto 16:38 a 27:16), Día 3 (16-12-2020).

²Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Los Andes, Venezuela;Docente de la Facultad de Arte de la ULA. Código ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-1565-9233>.

Unease from a chimera in the exile

Abstract: Reflecting on the topic of the symbolic expression of horror, of the imaginary stating it through art, and through that marginalized categorization that we, as a social body assign –in a manner of an apotropaic effect– with the intention of warding off that horrid as far as possible from the human part; all of it urges me to take position and to look phenomenologically and historically at the ghost. From the place it lives, understanding it as belonging to the place it is expelled; that is to say, the human part; and finding an identification conflict in the bottom, a conflict of representation and ways of relating to alterity, knowing that this difference defines us as well.

Key-words: identity; horror; representation; art; ethnohistory.

Proemio: ¿Premonición?

La identidad reconocimiento, adscripción, legitimación, integración, aceptación, reafirmación, disposición, cohesión, visibilización, aprehensión, etc. Por otro lado, puede llegar a ser imposición, subordinación, mitificación, homogenización, negación, monstrificación, rechazo, manipulación, entre otras. En cualquier lugar o contexto se debate entre las dos maneras, porque va a depender de cómo se manejen los códigos y los símbolos, aceptándolos o rechazándolos en su actuar.

Pensar y buscar definir la identidad se torna en una labor compleja. Ese tratar de entender cómo vemos el mundo proviene de cómo nos han enseñado que debemos entenderlo, desde la familia, la sociedad, la lengua y sus instituciones; y desde la territorialidad, el lugar que ocupamos dentro de un espacio y las características – geografía, clima, modos de producir alimentos, etc. –, propias del lugar en que habitamos, de la influencia de la política, la economía, la cultura, la comunicación, el parentesco, los sistemas de alianzas y todo aquello que nos viene de afuera.

La identidad es un constructo que se reinventa constantemente, construcción simbólica difícil de ver como algo definitivo, porque su naturaleza es cambiante y su actuación es migratoria. “Las identidades nunca están cerradas o finiquitadas, sino que siempre se encuentran en proceso, diferencialmente abiertas a novedosas transformaciones y articulaciones” (Restrepo, 2012, p.133), por esto, insiste Restrepo “las identidades no están cerradas a un sentido, sino que son polifónicas y multiacentuadas” (Restrepo, 2012, p.144). Está conformada por aspectos asociativos y disociativos. Los coalescentes dan cuenta de la identidad –aquello que reconocemos y aceptamos– y los diferenciales remiten a la alteridad, es decir, al otro distinto que maneja otros códigos y costumbres que nos cuestan aceptar. Así lo dice García Canclini:

En otras palabras, las identidades se construyen, se fijan o se marcan por el contraste y por el reconocimiento social de las diferencias: son representaciones, ideas, imágenes construidas en la confrontación con el otro a partir de la cultura propia, con puntos de intersección en las vidas individuales y cuya objetivación se hace en la cotidianidad (García, 1996, p. 12).

Hay que tener en cuenta que la identidad no solamente es un reconocerse frente a la alteridad, sino que implica un posicionamiento de la desigualdad y sobre las estructuras de dominancia:

Las identidades no sólo se refieren a la diferencia, sino también a la desigualdad y a la dominación [...] No sólo son los ejercicios de dominación y sometimiento los que se ponen en juego en la articulación de las identidades. También las disputas directas u oblicuas a las relaciones de dominación, explotación y sujeción suelen involucrar el surgimiento y consolidación de las identidades. Las acciones colectivas que problematizan las relaciones de poder (Restrepo, 2012, pp. 137-138).

Los modos y maneras en que asumimos la representación están estrechamente relacionados con las sujeciones identitarias, la identificación con los símbolos que somos capaces de leer, construir y transmitir, poderlos reconocer, y en ese reconocimiento activar posibilidades de intercambio y entendimiento de las acciones, lo cual implica tener un foco parecido en la mirada, la coincidencia en la forma de ver, una cosmovisión.

La representación implica el cómo nos mostramos, nos concebimos, cómo creamos nuestra propia imagen y la de los otros, lo cual define nuestra visión del mundo, el cómo vemos a los demás y cómo nos ven los otros, los soportes ideológicos en los que nos sustentamos y los posicionamientos que asumimos en la vida para ejecutar ese acto de significar, que es un volver a presentar, o como dice Colombes: “Estamos entonces ante un ámbito de continuas recreaciones, que tratan de dar respuesta a las necesidades materiales y simbólicas que los pueblos experimentan” (2011, p. 8). Por supuesto hay que tener cuidado de no caer en encasillamientos, asumir que la representación es permeable a cambios, a romper límites de posicionamientos absolutistas, que el acto de representar debe considerar las diferencias culturales, por lo tanto, debe ser dialógica, aceptar los contrastes simbólicos de las visiones y sus contextos, que generan emplazamientos descentrados, como está mencionado en Grimson:

[...] el análisis de la estructura social puede definir una posición “objetiva” en las relaciones de producción. Pero alguien que ocupe una posición no permite inferir que esa persona sea, esencialmente, esa posición. Por lo tanto, los datos estructurales no autorizan a definir objetivamente quiénes son, qué son ni quiénes somos (Grimson, 2011, p. 15).



Etopeya ob-scena,
2013.
Arnaldo Delgado

Un aspecto a destacar de la representación es su función factual, es decir, es una acción que se ejecuta tanto a nivel mental como material, afectando la corporalidad del que representa y del que recibe, activando el lugar como escenario, generando un contexto, tal como lo menciona Schechner: “Las representaciones marcan las identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias” (Schechner, 2012, p. 59). Por eso, para este autor, las representaciones son acciones, prácticas, eventos y conductas, que se vivencian y por lo tanto se les puede adjudicar un carácter vivo que afecta cualquier circunstancia de la vida, así lo dice Carson citado por Schechner cuando afirma que:

El reconocimiento de que nuestras vidas están estructuradas de acuerdo con modelos de comportamiento repetidos y socialmente sancionados nos hace ver la posibilidad de que toda actividad humana pueda ser potencialmente considerada como “representación”, o por lo menos toda actividad realizada desde la conciencia de sí misma (Schechner, 2012, p. 64).

Representar implica un volver a mostrar lo imaginado, lo que ha adquirido fisicidad, lo que ya es imagen en un momento dado y en un espacio acordado, como lo afirma el posicionamiento filosófico de Wunenburger cuando dice:

[...] lo imaginario es inseparable de obras, mentales o materializadas, que sirven a cada conciencia para construir el sentido de su vida, de sus acciones y de sus experiencias de pensamiento. Desde este punto de vista, las imágenes visuales y lingüísticas contribuyen a enriquecer la representación del mundo o a elaborar la identidad del yo (Wunenburger, 2008, p. 25).

Es importante redondear la conceptualización de la categoría de representación para ajustarla a la revisión etnohistórica, que va a cuestionar el lugar desde el que se señala la representación, esa concepción histórica cerrada sobre sí misma y que no acepta otras historias simultáneas posibles –como por ejemplo las representaciones de los colonizados–, las representaciones hechas desde los focos de los poderosos impuestas como la “única” historia y que se asumen en un lugar por delante o solapando a las otras muchas historias que existen en el mundo.

La representación identitaria busca el resguardo de las narraciones que, de alguna forma, han sido desarraigadas e invisibilizadas; hacer presente la voz de los símbolos que migran, imágenes que representan lo no contado, de la diáspora obligada, códigos culturales que acompañan al desplazado, su memoria y su porvenir; teniendo claro que no sólo ocurre un desplazamiento físico, sino que a veces es mental –o será de insilio como lo propone García Canclini (2016) –, es decir, la de un outsider. No sólo se exilian cuerpos de seres humanos, también se desterritorializa la cultura y la

emoción –las formas de sentir– de esos seres. O será acaso que nos insuflan el olvido para que nos sintamos desplazados, o como cree García Canclini (2016): “Estar fuera de todo esto, comprenderlo a medias y no saber cuáles son las palabras apropiadas para nombrarlo ¿será la nueva forma de exilio?” (García, 2016, s/p).

Debemos reflexionar acerca de cómo las representaciones occidentales se hacen “históricas”, una historia que muchas veces no coincide con las representaciones propias de esos lugares “historiografiados”, lo que genera una lucha por ganarse el derecho de representar, una disputa por la identidad entre culturas dominantes y pueblos dominados.

Este replantearse la producción de conocimiento nos hace focalizarnos en las miradas excluidas que de alguna forma siguen creando sus propios objetos de re-conocimiento, tales como los menciona Said:

[...] los estudios del feminismo o sobre las mujeres, estudios étnicos o sobre los negros o estudios socialistas y antiimperialistas, todos los cuales adoptan como punto de partida el derecho de los grupos humanos anteriormente no representados o infrarrepresentados a hablar por sí mismos y representarse a sí mismos en dominios que por regla general se han definido política e intelectualmente excluyéndolos, usurpando sus funciones de significado y representación y haciendo caso omiso de su realidad histórica (Said, 2005, p. 199).

Cuando se intenta analizar los modos en que han sido representados los colonizados, se está ante una crisis de la representación, que tiene que lidiar con las convenciones del poderoso y ante mecanismos denominados por Said (2005) como transpersonales, transhumanos y transculturales, que van a agudizar cualquier intento de representación.

El desarrollo y la idea de progreso europeo van a inundar al mundo, todos queremos ser modernos, vivir la modernidad, la cual va a incidir como concepto y como actuación durante varios siglos. Al mismo tiempo el territorio asume otras relaciones al vivir en sociedades multisituadas, la inserción de lo de afuera y de nuevos “territorios” sin cuerpo, como las redes sociales, que también nos pautan modos de proceder y de construir identidades sociales y colectivas, el aspecto globalizado, la relación entre lo local y lo ecuménico, es decir, los nuevos modos de producción y consumo, de transporte y comunicación que van a modificar las concepciones de lo nacional.

Said va a postular un proceder estético con el que me encuentro en consenso, cuando nos pone a pensar sobre los nuevos virajes a nivel geográfico de los comportamientos de los artistas nómadas, que actúan comunitariamente o en redes y se atreven a unir y mezclar códigos de orígenes distintos, generando así “una nueva conciencia geográfica, de un

mundo descentrado o con múltiples centros” (Said, 2005, p. 433), para los cuales la patria es el mundo entero sin límites ni sesgos ideológicos, portador de una cultura integradora que también va actuar de forma multidisciplinaria, o desde la in-disciplina – sin exclusividad disciplinaria–. ¡Soy el mismo ser humano que se encuentra del otro lado del mundo! Said coloca el siguiente ejemplo que al mismo tiempo se torna en comportamiento creativo ejemplar:

¿Y qué sucede si ahora, por ejemplo, un especialista en literatura hindú o árabe puede contemplar la literatura occidental no como si el centro fuera Europa, sino más bien como si su óptica requiriera también incluir igualmente a India, Egipto o Siria y también Europa y América? Y, por último, ¿qué sucede si el concepto de literatura se ha extendido más allá de los textos hasta la categoría general de cultura para incluir los medios de comunicación y el periodismo, el cine, el video, el rock y la música popular, cada uno de los cuales contiene su propia historia absolutamente disonante del disenso, la protesta y la resistencia, como la historia de los movimientos estudiantiles, o la historia de las mujeres, o la historia de las clases y pueblos subalternos, cuyos registros de experiencia no pueden encontrarse en las crónicas oficiales y en las tradiciones mediante los cuales el Estado moderno recopila la imagen de sí mismo? (Said, 2005, pp. 433-434).

¡Oh! Que horrorosos esos salvajes

Si partimos de una revisión etnohistórica, prácticamente a partir de la lectura de las crónicas de Indias, podemos encontrar esa descripción –representación– de la horridez asignada a los habitantes originarios de América, es decir, cómo los europeos designaban calificativos despectivos que desfavorecían a los otros. En primer lugar, les asignaban una denominación por equivocación al llamarlos indios, los despreciaban por el tono de la piel –racismo–, los afeaban –deformación y monstrificación– por ser robustos, de pequeña estatura, por poseer proporciones corporales que no se adecuaban a sus cánones de belleza europea. Por el poco vestir u otra forma de concebir la estética corporal fueron desvencijados, por no entender los códigos culturales de los conquistadores –que a la larga fueron impuestos– se les tildó de ignaros y brutos, por sus creencias religiosas la postura europea fue la de señalar de inferiores a los indígenas, descalificándolos de idolatras, practicantes del demonismo, menoscabando y ocultando sus creencias e imágenes –



Risa llorona de un bicho
2009

Arnaldo Delgado

imposición de la máscara cristiana– proceso de cristianización o evangelización, de blanqueamiento o “embellecimiento” psicológico con el que sometieron a estos pueblos.

Estos primeros trazos escritos por los cronistas, comerciantes, frailes, etc., durante la colonización acerca de la imagen del ser oriundo de América, siembran los asientos para las ideas de la desfiguración, degeneración, debilitamiento y atraso que luego la ilustración y el evolucionismo usan como modelos categorizantes de su discurso para señalar a todo ser y acto americano de bárbaro, primitivo y “buen salvaje”, y justificar así su codicia colonial, su idea de superioridad fundamentada en el progreso, de raza superior y más que una conversión ideológica, su imposición cultural.

El condicionamiento impuesto por el marco hegemónico occidental dentro del sistema de clases en nuestro país se puede evidenciar como un proceso de transición iniciado en el siglo XVI con el régimen esclavista, con los roles principales de colonizador/colonizado. Luego, por el resultado de las mezclas étnicas aparecen en escena “nuevos” protagonistas, sin embargo, van a mantener los mismos roles –salvo los pardos– que, como dice Acosta (1967, p. 337): “constitúan así una clase accesoria o de transición”, es decir, de subordinados, explotados, execrados. Ascencio también dice al respecto:

Las nuevas identidades históricas, surgidas de la “mezcla” de razas, (negros, mulatos, indios, mestizos, morenos, zambos, [blancos]) [...] fueron asociadas a ciertos lugares y a ciertos roles en la nueva estructura de control del trabajo. Así ambos elementos, raza y trabajo, quedaron asociados, reforzándose mutuamente, aunque en realidad ninguno de los dos depende necesariamente del otro (Ascencio, 2002, p. 587).

Durante el siglo XVIII el salto se da hacia el régimen de servidumbre en el que ahora el colonizador es propietario y el colonizado es trabajador esclavizado, siguiendo la idea de Ascencio cuando dice: “Ocurrió entonces que esta asociación entre la raza y la división del trabajo no terminó con la colonización, sino que se constituyó en el fundamento de una nueva tecnología de dominación” (Ascencio, 2002, p. 587).

Es importante señalar cómo los indígenas, los esclavos africanos y luego los mestizos y campesinos, pasaron del trabajo esclavista al trabajo servil y precario de hoy en día. De esclavos, dentro de la estructura de la sociedad colonial ubicada en el estrato más bajo de las clases sociales durante el proceso independentista-federativo, pasan prácticamente al de proletariado, asalariados y desempleados de la actualidad. Acosta lo define así:

Claramente se distingue, [...] cómo por varias vías el régimen esclavista predominante comenzaba a crear de su propio seno, otro de servidumbre [...] Podemos conocer así el origen del sistema social que, en lo fundamental, habría de prolongarse en Venezuela, después de la cesación de la esclavitud, en 1854, hasta la mitad misma del siglo XX. No podemos hablar de una estructura social única desde el siglo XVI hasta el XVIII, sin considerar la instauración de la encomienda, sus transformaciones, su reemplazo por un régimen esclavista que llegó a madurar, las modificaciones sufridas por éste y las formas de organización económico-social existentes alrededor de 1800 (Acosta, 1967, pp. 326-328).

Parte del sistema de clases que sigue imperando en el país devino de la cultura ajena colonizadora que quiso imponer su ideología, y que se mantuvo luego de la independencia en el mundo criollo, conservando esa estructura de colonizar que actuaba –y sigue activa en nuestros días– bajo el caudillismo y el maniqueísmo del partidismo político remarcando la diferencia entre ricos y pobres, entre sectores populares tradicionales, donde existe una estructura consciente ancestral, campesina y rural, que al emigrar del campo terminó por asentarse en barrios, y por otro lado sectores elitescos con gentes con poder adquisitivo, replicantes de modelos foráneos que creen en el desarrollo a base de la producción bajo el uso de los medios tecnológicos, y una clase media prácticamente en vías de desaparición.

Este acercamiento no pretende dar definiciones certeras sobre nuestra identidad venezolana, sino lanzar algunos retazos que se cuentan desde un no lugar, ese sitio intersticial en el que uno se identifica con la cultura, como lo dice Alarcón (2004): “los valores culturales deben verse como vivencias”. También se busca destacar que ese aspecto que provoca horror dentro de la sociedad venezolana se emplaza –si lo pensamos desde el sistema de clases Gramsciano– sobre los sectores desfavorecidos, subordinados, precarizados y marginados que terminan siendo monstrificados como un subgrupo humano, tal como lo define Pollak-Eltz cuando describe una sociedad neotérica:

[...]subgrupo de la gran sociedad moderna que todavía retiene algunos diacríticos culturales, pero carece de autosuficiencia estructural; presenta raíces culturales débiles, ningún mecanismo integrativo tradicional y es la resultante del impacto de la civilización occidental, de la industrialización y del progreso urbano, en fin, un grupo que ha perdido las características tribales, pero no se ha integrado aún a la sociedad moderna (Pollak-Eltz, 1968, p.14).

El bicho raro sobreviviente de la complejidad



Venezolano dual
2014
Arnaldo Delgado

¿Por qué parto del señalamiento, del etiquetamiento despectivo, del rechazo anunciado, del mote con el que nos representan? La imagen de vernos teratológicamente –que nos vean como monstruos– no me desagrade, al contrario, refuerza el pensar en el poder que tenemos –todo monstruo tiene su poder–, que es el de darnos cuenta de que ese falso nombre impuesto realmente no nos representa, el de adquirir consciencia de ser algo distinto y con una propia especificidad histórica que aterra al victimario. En ese señalamiento despectivo se enuncia un calificativo que adquiere emplazamiento, aunque sea a las afueras, porque ese rechazo asigna un nombre –o sobre todo un apodo– y es desde esa asignación que mucho del arte marginado se hace visible. Lo terrible radica cuando se sufre de pérdida de memoria y el monstruo no encuentra su propio poder. Al no saber lo que tiene, queda inerte, indefenso y fácil de manipular, cayendo en la patética imagen de ser tierno pero ingenuo. Lo real maravilloso se torna en lo real horroroso.

Quizá lo relatado anteriormente sirva de presentimiento de la sensación que sufrimos en Latinoamérica –y particularmente como venezolanos– acerca de la necesidad antrópica de reconocernos y sabernos poseedores de una identidad. Siempre nos ha costado asirla y decirla, porque al momento justo en el que creemos tenerla en la punta de la lengua, deviene esquiva, escurridiza, ajena y propia al mismo tiempo. Como dice Quintero:

En el caso particular de la invención de la identidad nacional venezolana hay que tomar en cuenta que ha sido un proceso de extrema compulsión, muy accidentado, marcado por una serie de rupturas. De luchas entre los diferentes grupos sociales y étnicos en busca, en unos casos, de lograr reacomodos en la estructura de poder; en otros, el reconocimiento y de la asignación de estatus en tanto que personas y ciudadanos (Quintero, 2012, p. 21).

Una sociedad pluriétnica como la nuestra, conformada por varias identidades –española, africana y

aborigen— de la que varios autores hablan. Orlando Fals Borda (2002) dice que los latinoamericanos “somos seres trietnicos”, como si de estos territorios emergiese un monstruo de tres cabezas. Identidad trifásica, cada una posee su propio pensamiento y pregona su “ajustado” discurso. Parece que nunca se pueden poner de acuerdo, sin embargo, cuando las tres logran estar despiertas, todas manifiestan formar parte de la misma ideología —weltanschauung—, que enuncia un mestizaje en desencuentro.

¿Alguna vez se pondrán en acuerdo las tres cabezas? Una de las consecuencias de esta situación es la poca consolidación de la memoria, menoscabando la relación con nuestras tradiciones y costumbres. Tal condición nos continúa caracterizando como una sociedad en constante transformación, en la que el trabajo de demarcar una identidad no ha sido enfrentado o asumido como una necesidad, sino con ir por la vida ajustándonos al tiempo actual en el que vivimos “como vaya viniendo vamos viendo”, donde la interacción de diversas sociedades, de distintas clases y tradiciones, operadas sin traducción o asimilación alguna, no pocas veces con la intención de sustituir lo tradicional y lo antiguo por modelos “modernizantes”, acentúa la heterogeneidad como una convivencia de tiempos históricos distintos y yuxtapuestos, sociedades pluralistas con una cultura de la unidad en lo diverso.

Reunidos en semejante figura bestial, ¿Cuál es la salida? Sufrir de neurosis, la inestabilidad del sistema nervioso y de nuestras emociones que nos hace padecer el extraño síndrome de ser un monstruo de tres cabezas que se cree bicéfalo, sentirnos duales, con dos personalidades, —especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde— el bueno y el malo, el correcto y el incorrecto. Dualidad venezolana que se manifiesta en todos los contextos por medio de un maniqueísmo que acrecienta el sentimiento desquiciado de eterna rareza que Briceño señala muy bien cuando pregunta: “¿Soy un simulacro, un espantajo?” (Briceño, 1994, p.166), y que más adelante con una sentencia representacional cuasi apocalíptica señala: “la condición de espantajo irrisorio es un largo presente sin salida” (Briceño, 1994, p.306).

Pintor queriendo retratar la venezolanidad

– *¿Es usted el artista?*

–*Sí.*

–*Le voy a ser sincero, ¡su trabajo no me gusta!*

– *Está en todo su derecho de sentir y pensar lo que usted quiera.*

–*Pero no me gusta porque sea feo, sino porque usted retrata muy bien “nuestro horror latinoamericano”, ¡y eso duele y disgusta!*



Personajes, serie anecdotario / 2020 / Arnaldo Delgado

Como hacedor de imágenes vengo desde hace tiempo queriendo retratar nuestra realidad, pintar el rostro de nuestra identidad; labor que se me ha hecho difícil al ser tan escurridiza, heterogénea, fragmentada, y en muchos casos deformada. En el año 2005 realicé una exposición en la Alianza Francesa de Mérida titulada: Líneas del silencio, el diálogo anterior ocurrió en una visita a dicha exposición, en el que un señor me expuso sus inquietudes.

Ante semejante manifestación de sinceridad, quedé sin palabras, pero reconfortado de haber logrado esa emoción en un espectador y que ese intento de contarnos por medio del arte puede dar resultado. Pero me dejó pensando aquello de “nuestro horror latinoamericano”, y desde ese instante me siento un hurgador de la identidad o como dice Eduardo Galeano (2010) de: “lo real horroroso de América”.

Entre el 2004 y el 2009 realicé 1001 pinturas miniaturas, cada una del tamaño de una foto-carnet, ya que este formato es el más utilizado para cualquier trámite en las oficinas de identificación. El propósito quizá sea similar al pensamiento de Sherezada de la ficción de Las mil y una noches de –salvar su vida–, imaginar y materializar el autorretrato de nuestra venezolanidad. Algo que tengo claro es que mis imágenes hablan desde lo marginado, lo ajeno, desde la periferia, intentando desenmascarar su rostro real, ya que ésta huye a su propio reflejo, trata de ocultarlo colocándose mascaradas multiformes y “sincréticas” que mencionan la esencia de nuestra realidad ontológica, de nuestras heredades conformantes y de cómo se manifiestan e interactúan en un contexto en constante fluctuación y complejidad.

Posiblemente el “fracaso” del mestizaje deviene en pesimismo, en entropía formal, sentirse fuera de lugar. Rostros disgregados, desterrados, decepcionados, diseccionados, desencajados, etc., todavía siento la necesidad de seguir persiguiendo y tratando de encontrar esos rostros que nos dicen, que nos definen, aunque la materia con la que se pueden construir nuestras fisonomías sea una masa amorfa, como dice Briceño:

La diversidad de las poblaciones precolombinas de América se multiplicó y complicó con el aporte europeo y africano. Todo eso no tiende hacia la formación de un gran rostro mestizo, ni acepta de buen grado la impronta del rostro occidental. Tiende hacia la constitución de mil rostros disimiles (Briceño, 1994, pp. 343-344).

La contradicción es nuestro reino, el caos y lo inestable sus estandartes. Más que un mestizaje, somos un producto ecléctico que no termina de amalgamarse. A fin de cuenta una apariencia que exhibe nuestra complejidad identitaria. Como pintor me siento intranquilo, extraño, fuera de lugar, no logro tener la efigie que busco en mis manos. Los símbolos me abandonan.

Epílogo: lo último que se pierde



El arte de caer de los techos (detalle) / 2005 / Arnaldo Delgado

Ahora pregunto: ¿desde qué lugar nos representamos los venezolanos? ¿Cómo concebimos la realidad propia y ajena? ¿Qué factores historiográficos tomamos en cuenta para reparar el pasado y construir el futuro de nuestro país?

En mi opinión en la actualidad la esperanza va acompañada del horror disfrazado de conformismo. El monstruo olvidó lo que se le ha perdido y se deja devorar por su propio padre, –tal cual la imagen de Cronos devorando a sus hijos–. Es no tener recuerdo, es ir desconociendo la pesadilla, abandonar la fantasía y el mito. La desaparición de la alteridad y por lo tanto de la identidad.

Entonces lo que se escribe acá es el sentir y el pensar desde la desesperanza, la extrañeza y la incertidumbre; prácticamente asumirse desde lo siniestro freudiano. Es un grito desde la neurosis existencial que provoca la heterogeneidad o la posesión de identidades múltiples y mestizas que nos hacen sentir, pensar y vivir como seres desperdigados; con miles de rostros; tirando y a la vez recogiendo pedazos; intentando re-armar ese gran rompecabezas que nos des-localiza.

Un descontento que reactiva mi agonía silente al detentar causas que parecen perdidas, motivos sin esperanzas. Vivimos en un país con una misma historia –desconocida o re-conocida–, donde reina el desacuerdo que imponen los intereses tanto internos como externos para que nos “representemos” como algo que no somos y que no poseemos, eso horroroso inhumano.

Referencias

- Acosta, M. (1967). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Hesperides.
- Alarcón, J. (2004). Desanudando el lio de la identidad nacional en Venezuela. Maracaibo, *Gazeta de Antropología*, 20, artículo 18.
- Ascencio, M. (2002). "El discurso de la exclusión". *Boletín antropológico* N° 55. Mérida.
- Briceño, J. (1994). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Colombres, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. Mérida: Cnac.
- Galeano, E. (2010). *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- García, N. (1992). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García, N. (1999). *Culturas híbridas*. México: Grijalvo.
- García, N. <http://www.traficovisual.com/2015/05/25/video-el-mundo-entero-como-lugar-extrano-dialogo-con-nestor-garcia-canclini/>
- García, N. (1996). Consideraciones generales sobre los códigos utilizados en la invención, re-creación y negociación de la identidad nacional. En *Revista Opción*. No. 20. pp. 5-38
- García, N. (2016). "La máquina de exiliar". En *Anfibia* [Revista en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2016 en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-maquina-de-exiliar-2/>
- Grimson, A.; Merenson, S y Noel, G. (Comps.). (2011). *Antropología ahora debates sobre la alteridad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Fals, O. (2002). *La superación del eurocentrismo. Enriquecimiento del saber sistémico y endógeno sobre nuestro contexto tropical*. Colombia: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Pollak-Eltz, A. (1968). *La familia negra en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Quintero, M. (2012). Ética Intercultural y comunidades de diálogo y argumentación intercultural para la población criolla venezolana y latinoamericana. *Revista Consciencia y diálogo*, 2 (2), 29-48.
- Restrepo, E. (2012) *Intervenciones en teoría cultura*. Cauca: Universidad del Cauca.
- Said, W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Caracas: Debate.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wunenburger, J. (2003). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.



Arte y resiliencia en la experiencia de vida de Frida Kahlo^{1,2}

Frida Kahlo y Chavela Vargas / Tina Modotti / recuperado de www.fahrenheitmagazine.com/

Recibido: 10 – 11 - 2020

Aceptado: 16 – 12 - 2020

María Eugenia Navarro³

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

Resumen: La presente investigación tiene como objetivo construir una aproximación teórica que contemple el arte como vía para desarrollar resiliencia, adentrándonos en la historia de vida de Frida Kahlo. Se consideraron como teorías referenciales los planteamientos de Cyrulnik, Melillo y Suárez. La metodología se diseñó desde el paradigma postpositivista, privilegiando la investigación cualitativa, el método biográfico, la iconografía y la hermenéutica. Las técnicas empleadas fueron: los análisis de documentos personales de la artista, de los datos biográficos y de los aspectos simbólicos presentes en su obra. La fase final de teorización incorpora una serie de factores de resiliencia, surgidos de la autorrepresentación: sentido de vida, construcción de identidad, consciencia de sí mismo, vinculación o diálogo con el otro (espectador), trascendencia de la obra de arte, reorganización de la experiencia adversa; aunado al despliegue de factores internos y externos potenciadores de resiliencia, así como al acompañamiento de una o varias relaciones significativas con uno o más tutores de resiliencia.

Palabras claves: Resiliencia; arte; Frida Kahlo; autorrepresentación.

¹Las ideas de este artículo tuvieron una primera formulación en la tesis doctoral: *Arte y resiliencia en la experiencia de vida de Frida Kahlo*.

²Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> (Minuto 27:18 a 43:26), Día 3.(16-12-2021)

³Psicóloga clínica, PhD., en Ciencias Humanas. Actualmente desarrolla una línea de investigación en Arte y Resiliencia. ORCID: 0000-0002-3869-4007.

Art and resilience in Frida Kahlo's life experience

Abstract: The objective of this research is to build a theoretical approach that considers art as a way to develop resilience, analyzing the life story of Frida Kahlo. The approaches of Cyrulnik, Melillo and Suárez were considered as referential theories. The methodology was designed from the postpositivist paradigm, privileging qualitative research, the biographical method, iconography and hermeneutics. The techniques used were: the analysis of the artist's personal documents, biographical data and the symbolic aspects present in her work. The final phase of theorizing incorporates a series of resilience factors, arising from self-representation: sense of life, construction of identity, self-awareness, connection or dialogue with the other (spectator), transcendence of the work of art, reorganization of adverse experience; coupled with the deployment of internal and external factors that enhance resilience, as well as the accompaniment of one or more significant relationships with one or more resilience tutors.

Keywords: Resilience; art; Frida Kahlo; self-representation.

Introducción

El lugar destacado que ocupa Frida Kahlo en el escenario artístico mundial, a pesar de las vicisitudes que enfrentó, permiten concebirla como una persona resiliente, en los términos de Cyrulnik, Tomkiewics, Guénard, Vanistendael, Manciaux y otros (2004), quienes exponen, en cuanto al concepto de resiliencia, que existe una concepción más restrictiva, la cual no figura en las definiciones, sin embargo, aparece en ciertos ejemplos propuestos como ilustración del concepto, al igual que en conversaciones privadas de los investigadores y facultativos. De acuerdo con esta concepción, para merecer la condición de resiliente no basta con ser políticamente correcto, es preciso recobrase y subir muy alto, es preciso tener más éxito que el común de las personas y servir de modelo a las poblaciones.

Frida Kahlo es un modelo de resiliencia, para quien el arte conformó un poderoso recurso para afrontar situaciones adversas. Su obra se convierte en una vía de recuperación y salvación, ofreciendo a la artista la posibilidad de superar vivencias traumáticas, tragedias personales, que dejaron una herida significativa en su psique (Cyrulnik, 2010).

Hay en la historia ejemplos de artistas que se suman al de Frida Kahlo. Cyrulnik (2010) menciona un grupo de escritores cuyas experiencias muestran una dura trayectoria, y encontraron en la literatura el recurso necesario para apalancar sus procesos de resiliencia: Balzac, Gérard de Nerval, Rimbaud, Zola, Baudelaire, Dumas, Stendhal, Maupassant, Loti, George Sand, Dante, Tolstoi, Voltaire, Dostoievski, Kipling.

Adentrarse en el caso particular de Frida Kahlo, permite profundizar en el arte como recurso que puede coadyuvar al desarrollo de procesos de resiliencia. Reconocer los elementos que caracterizaron su proceso creativo ayudaría a mirar otras realidades que requieran el desarrollo de esta competencia de trascendencia capital en la contemporaneidad.

Desde esta propuesta investigativa, analizaremos de qué forma la autorrepresentación se convierte para Kahlo en un ancla a la vida y a la vez en una especie de resorte que le permite "rebotar" ante la adversidad. Rebotar, metamorfosear o resiliear, son términos empleados por los teóricos de la resiliencia, ese proceso humano de gran relevancia a la hora de enfrentar la adversidad. Boris Cyrulnik (2017) durante un ciclo de conferencias expone que, en ocasiones, la única forma de elaborar la experiencia del trauma es a través del desvío de la obra de arte.

La resiliencia implica la dinámica de una serie de factores internos y externos al individuo, que desplegados permiten transitar la adversidad y superarla, incluyendo relaciones interpersonales de confianza y aceptación incondicional. Es entonces necesario aclarar que, aunque el arte es el recurso que exploraremos en estas líneas de forma más detallada, no es el único que acompañó a Frida Kahlo durante su proceso resiliente (Navarro, 2015).

Se empleó la metodología cualitativa, integrando el método biográfico sintetizado por Pujadas (Rodríguez et al., 1996), el método iconográfico (ver Panofsky, 1987) y la hermenéutica de Heidegger (Martínez, 2009). La investigación cualitativa, según Martínez (1999) se encuentra inmersa en el paradigma post-positivista, minimiza la pretensión de cuantificar toda realidad humana, consciente de la frecuente irrelevancia de la cuantificación y de la importancia que tienen, en cambio, el contexto, la función y el significado de los actos humanos.

Esta investigación colinda con un estudio biográfico (Creswell, citado por Martínez, 2013). Sin embargo, no sigue la metodología de una historia de vida, ya que no está basada en el relato o entrevista oral al sujeto que fundamenta el estudio.

Resiliencia y autorrepresentación

La historia de vida de Frida Kahlo se encuentra signada por el dolor. Destaca en este sentido el accidente. El mismo, además de constituir un trágico hecho que devastó la salud de la adolescente, trajo consigo consecuencias a largo plazo, dentro de las que destacan: tortuosos tratamientos, largas convalecencias, numerosas intervenciones quirúrgicas, la imposibilidad de ser madre. Estos retos en el ámbito biológico, aunados a su ambivalente relación con el muralista Diego Rivera, fueron motivo de constantes estados depresivos.

Algunos personajes que han obtenido lugares importantes en la historia, han estado expuestos a limitaciones físicas, lo que en muchos casos empuja al desarrollo de la creatividad, cuando previamente se hace presente la rabia de vencer. Un ejemplo de ello lo encontramos en Alfred Adler, quien, en el transcurso de su infancia, siendo un niño débil

decide ser médico, para luchar contra la muerte. En su edad adulta, elabora una teoría general al respecto, comprobando que una debilidad puede ser compensada (Cirulnyk, 2010).

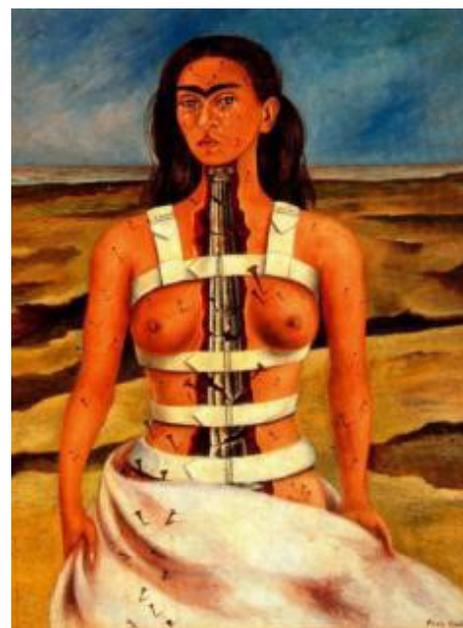
La figura del tutor de resiliencia posee gran relevancia en esta propuesta, ya que en el desarrollo de la resiliencia la vinculación con otro, base de seguridad, confianza y aceptación, juega un papel fundamental. Sin ella no es posible resiliar. Melillo y Suarez (2004) indican que los sujetos resilientes contaban, por lo menos, con una persona (familiar o no), que había brindado la aceptación incondicional independientemente de su temperamento, su aspecto físico o su inteligencia. El vínculo que se logra establecer con otro ser humano, es un elemento imprescindible en la recuperación del sujeto.

A partir del accidente, Frida comienza a pintar con más dedicación. El tiempo que pasó confinada a su cama y el contacto con su imagen reflejada al espejo promovió el potente e introspectivo ejercicio del autorretrato, género que la acompañó durante toda su vida.

El rasgo autobiográfico le permitió desarrollar un vocabulario propio que caracterizaría su trabajo plástico, al tiempo que la escritura y, de acuerdo con autores como Limon (2014), el performance. Dicha gramática está basada en emplear símbolos que deben descifrarse para analizar su obra y los contextos que la rodean, la misma debe entenderse como representaciones metafóricas de sus propias experiencias (Kettenmman, 1999).

Una de las obras más icónicas de la artista es la Columna Rota, hecha en el año 1944, donde se muestra que, a causa de los terribles dolores en la espalda, Frida tuvo que llevar un corsé de acero, elemento tortuoso para su frágil cuerpo. El autorretrato se convierte en la forma de exponer su sufrimiento. La metáfora empleada para simbolizar su estado de salud le ofrece una vía para asignarle una nueva representación a su tragedia.

Un autorretrato, aun antes de ser ejecutado, requiere no solo de una inspección sino a menudo de una reelaboración de la propia imagen (Secci, 2009). Kahlo extendió su obra a su espacio personal, representando una especie de personaje, o teatralizando su imagen, así lo plantea Herrera (2002). La pintura constituyó una parte de la lucha que Frida libró por la vida. Conformó un proceso determinante de su “autocreación”, así como la representación teatral de sí misma, lo que constituía. Una



La Columna rota, 1944.
Óleo sobre lienzo.
Colección Dolores
Olmedo.
Ciudad de México.

forma de controlar su mundo. Mientras recaía y se recuperaba se reinventaba.

Por su parte Limon (2014) destaca el posado fotográfico como parte del género del performance, la autora subraya el rol de coautora que jugó Frida Kahlo junto a importantes fotógrafos de su época, integrando al análisis de su obra un extenso número de fotografías.

Esta fotografía muestra una etapa de grandes cambios en la vida de Kahlo, específicamente el lapso que siguió a su divorcio de Rivera, cuando experimentó una fuerte depresión originada entre otros elementos por las circunstancias que rodearon al mismo. Sin embargo, también proporcionó el despliegue de su carrera como artista (Grimberg, 2005).

Nickolas Murray hizo una fotografía de Frida pintando *Las dos Fridas*, aparece la artista pintando dos Fridas idénticas, sentadas una al lado de la otra. Kahlo explicó a su amigo MacKinley Helm, crítico norteamericano, que la Frida de la derecha es la de Diego Rivera, de la cual crece una arteria que la nutre y la mantiene viva, la de la izquierda, es a la que Diego ya no ama, recibe sangre de su arteria común, pero muere lentamente, a pesar del esfuerzo del torniquete hemostático de Kelly, sigue sangrando. Las fotografías de Frida pintando *Las dos Fridas*, son juegos visuales para sorprender al espectador con las tres Fridas inventadas. Todas son similares, pero cada una se distingue de las otras dos. Una incluso está fuera del lienzo.



Frida pintando las dos Fridas.
Nickolas Muray
Coyoacan.
1939.

Esta explicación de Frida Kahlo de su obra “*Las dos Fridas*” puede relacionarse con la figura del oxímoron, tal como la emplea Cyrulnik (2016), quien expone que, en los casos favorables, frente a la adversidad se producirá una escisión en la psique del sujeto que le permitirá una reacción resiliente.

Aparece la fotografía como parte del discurso artístico. Al igual que Picasso y otros artistas de la época, Kahlo posa junto a su obra para Nickolas Murray, fotógrafo con el que Kahlo sostuvo una relación íntima.

El género del autorretrato en la obra de Kahlo traspasó las fronteras de la plástica y tomó la forma de autorretrato literario, a través del desarrollo de su diario. Así lo expone Rico (2000), quien lo describe como un canto amoroso al muralista Diego Rivera. Éste ocupa a su vez la figura de un narratorio (Prince,

1996, pp. 151-161). Elementos como la confesión, la posibilidad de reconstruirse a través de la palabra, la revisión de hechos pasados puestos en perspectiva, la creencia de tener una vida digna de ser contada, amplía la consciencia de quien se es y fomenta una identidad nutrida (Gusdorf, 1991).

Kettenmman (1999) en relación al diario señala que la artista comenzó a escribirlo en 1942. El mismo representa un importante reflejo de su manera de pensar y sentir, contempla la última década de su vida pasando por aspectos relativos a su niñez y su juventud. La escritura autobiográfica le dio la oportunidad de revisar su vida en retrospectiva, reordenar la experiencia y redireccionar a su vida (Eakin, 1999). En el diario se abordan temas como la sexualidad, la fertilidad, la magia, el esoterismo, sufrimientos físicos y psíquicos, se caracteriza por representar los pensamientos de la artista a través de bocetos a la acuarela y a la aguada, todos estos trabajos poco conocidos y considerados por Hayden Herrera como lo verdaderamente surrealista de la obra de la artista.



Frida with Nick in her Studio, Coyoacán 1941.

Fragmentos del diario de Frida Kahlo

1950-51

He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral.

El Doctor Farill me salvó. Me volvió dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar.

Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo, tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. El cuadro que voy a regalarle al Dr. Farill y que estoy haciendo con todo mi cariño para él. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo, por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón real para vivir. (Kahlo, citada por Lowe, 2010, p. 281)

En este fragmento puede percibirse la dimensión de las dolencias físicas de Frida, las exigencias a las que tuvo que someterse. Se impone, sin embargo, su capacidad de seguir adelante, su optimismo y la posibilidad de hallar un sentido de vida, a partir de su trabajo artístico y su forma de emplearlo a favor de su postura política.

Cyrulnik (2017) conceptualiza la resiliencia como el proceso de reconstitución integral de una vida, si se quiere, la escritura de un nuevo relato. Todo relato es una traición de lo real, selecciono imágenes y palabras del pasado, y lo reconstruyo. Somos un poco la realidad, pero somos ante todo la representación de la realidad que podemos reorganizar, para crear una narrativa de nuestras historias, esto influencia la imagen que yo tengo de mí mismo (Cyrulnik 2017).



*Frida by Organ Cactus
Fence
Nickolas Muray
1938*

Conclusiones

La autorrepresentación se convierte para Frida Kahlo en un aliado psíquico, el mismo potenció el desarrollo de algunos factores de resiliencia descritos a continuación.

Sentido de vida: entendido como un elemento proveedor de una razón para la existencia. En este caso está dado por el arte, se origina en el placer que brindan los procesos creativos, tanto por facilitar una vía de expresión a través de la obra de arte, como por la satisfacción de hacer de la misma un bien socio cultural.

Consciencia de sí mismo: este recurso contempla la experiencia de reflexionar en torno al yo, como elemento fundamental de sus vivencias, emociones y transformaciones. El arte puede otorgar formas de introspección que promueven el autoconocimiento, ampliando la consciencia del yo, ante la experiencia vital, siendo una de las vías para acceder a ello la autorrepresentación. Cabe destacar que el arte ofrece múltiples maneras de representación que pueden ser igualmente beneficiosas.

Reorganización del hecho traumático: este proceso surge cuando tras la adversidad se consigue asignar una nueva representación a la experiencia. Durante el mismo se emplean algunos mecanismos de defensa, lo que involucra un distanciamiento emocional, de la vivencia en la reconstrucción, dando lugar a una elaboración, que permite comprender y comunicar, configura una representación más benéfica para la psique.

Existen figuras que el arte pone a disposición del individuo para establecer un alejamiento a través de la representación de la experiencia adversa, empleando figuras retóricas como la metáfora, la alegoría y la ironía. Proveyendo una forma indirecta (oblicua) de acceder a la tragedia. La metáfora, elemento protagonista de la obra de Kahlo, conforma un puente de transición entre lo real y lo figurado, una especie de velo, una forma de contactar con los significados de duras experiencias y ejercer cierto control sobre las mismas. Un control sanador por permitir exponer a otros su realidad y, al mismo tiempo, disminuir los efectos de tales vivencias. Al confrontarlos, estos lenguajes incorporan contenidos inconscientes y promueven el trabajo restaurador de los mecanismos de defensa.

Construcción de identidad: el proceso de desarrollo de la identidad es alimentado durante todo el ciclo vital, y en este caso, está mediado por el empleo del arte, a través del uso de la autorrepresentación como forma de introspección, reflexión y concientización de la propia experiencia.

Vinculación: los vínculos y las relaciones cobran relevancia en esta propuesta, siendo fundamentales los establecidos entre Frida Kahlo y su

tutor o sus tutores de resiliencia. Frida crea un espacio dialógico con sus espectadores, que en cierto sentido se convierten en quienes aceptan y validan su obra, aspecto que repercute en el desarrollo de su identidad como artista y como persona, razón por la cual el espectador toma características de tutor de resiliencia indirecto.

Diego Rivera en cambio, conforma el rol de tutor de resiliencia directo, además de ser el narratorio de su diario íntimo y motivo recurrente de su obra. Rivera representa para Frida Kahlo, el vínculo que provee apoyo y aceptación incondicional.

Trascendencia de la obra de arte: La necesidad de perpetuarse a través de la obra es común en los artistas. Conforman en ciertos casos una angustia vital que invita a la creación y actúa como un impulsor para aferrarse a la vida con mayor determinación. Frida Kahlo logró esta trascendencia y su legado influye en las generaciones de hoy.

Referencias

- Cyrułnik, Boris; Tomkiewicz, Stanislaw; Guénard, Tim; Vanistendael, Stefan; Manciaux, Michel & Balegno, Lorenzo (2004). *El realismo de la esperanza. Testimonios de experiencias profesionales en torno a la Resiliencia*. (1a Ed.). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Cyrułnik, Boris (2010). *Los patitos feos. La Resiliencia: Una infancia infeliz no determina la vida*. España: Editorial Gedisa.
- Cyrułnik, Boris (2016). *La maravilla del dolor: el sentido de la resiliencia*. Buenos Aires: Granica.
- Cyrułnik, Boris (2017). Entrevista realizada por Fabian Sanabria “Se necesita de las tinieblas y del invierno para renacer”. *El Tiempo*. Bogotá. <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/entrevista-de-fabian-sanabria-al-neurologo-frances-boris-cyrułnik-39620>
- Cyrułnik, Boris (2017). Ciclo de conferencias: “La paz se toma de la palabra. Resiliencia y arte. Los relatos del trauma” (Video). Colombia. Banrepcultural (Youtube, 1:53:25). (https://www.youtube.com/watch?v=6CC_g157QL0)
- Eakin, Paul (1999). *How our lives become stories: Making selves*. New Cork: Cornell University Press.
- Grimberg, Salomon. (2005). *Nunca te olvidaré: De Frida Kahlo para Nickolas Muray*. España: RM Verlag, S.L.
- Gusdorf, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía” (trad. De Ángel Loureiro), en *Problemas teóricos de la autobiografía*, Barcelona, Anthropos (pp.9-18)
- Herrera, Hayden (2002). *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta

- Kettenmann, Andrea (1999). *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*. Köln: Editorial Taschen.
- Limon, Nieves (2014) Tesis para optar al grado de Doctor: "Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo".
- Lowe, Sarah. (2010). *El Diario de Frida Kahlo*. Un íntimo autorretrato. España: Editorial Debate.
- Martínez Miguélez, Miguel (1999). *La nueva ciencia*. México: Editorial Trillas.
- Martínez Miguélez, Miguel (2009). *Nuevos paradigmas de la investigación*. Venezuela: Editorial Alfa.
- Martínez Miguélez, Miguel (2013) *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Editorial Trillas.
- Melillo, Aldo.; Suárez, Elbio (2004). *Resiliencia descubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Navarro, María (2015). Indicios de resiliencia en la vida de Frida Kahlo. *SituArte*, 10(18). (<https://www.produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/19965>)
- Prince G. (1996). "El narratario". En *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà, coord. Barcelona: Crítica.
- Rodríguez, Gregorio; Gil, Javier; García. Eduardo (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Málaga: Editorial Aljibe.
- Rico. Araceli (2000). *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Secci, Cristina (2009). *Con la imagen en el espejo. El autorretrato literario de Frida Kahlo*. Edición Universidad Nacional Autónoma de México.



Detalle de *Haywain* / Bosco / www.jhna.org

Atmoterrorismos y cuerpos pandémicos¹

Recibido: 02 - 11-2020

Aceptado: 17 - 12-2020

Otto Rosales Cárdenas²

Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela

Grupo de Investigación Bordes

ottorosca@gmail.com

Resumen: Una exploración desde categorías como atmoterrorismo, horrorismo y pánico, el texto y el autor buscan mostrar como en la cultura occidental se presentan y conjugan para acorralar y destruir al sujeto moderno. Vislumbrando una vuelta hacia la ética nómada, como camino alternativo ante tanta barbarie y destrucción en la cotidianidad planetaria

Palabras claves: Atmoterrorismo; horrorismo; pánico; sujeto moderno; ética nómada.

Abstract: An exploration from categories such as atmoterrorism, horrorism and panic, the text and the author seek to show how Western culture presents and combines to corner and destroy the modern subject. Glimpsing a return to the nomadic ethic, as an alternate way in the face of so much barbarism and destruction in planetary daily life.

Keywords: Atmoterrorism; horrorism; panic; modern subject; nomad ethic.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto 0:20 a 16:49). Día 4. (17-12-2020).

²Doctor en Ciencias Humanas (ULA), Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Antropólogo y Sociólogo (UCV). Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8109-8182>

I

En el año 2002, Peter Sloterdijk presentó estas reflexiones al público lector en un texto intitulado *Temblores en el aire*. En las fuentes del terror, está escrito entre la voladura de los dos rascacielos neoyorquinos y el secuestro por un comando checheno de los asistentes de un teatro de Moscú. Un asalto que todavía se discute si los gases empleados eran enervantes, anestésicos o una mezcla inodora o incolora de ambos. Sloterdijk, evoca una fantasía profética cuando imagina la opera de Viena convertida por unos criminales en una gran cámara de gas.

Un gas industrial que se usa militarmente y de manera extensiva en barridos constantes en operaciones contra manifestantes de oposición o a favor de causas casi perdidas como el derecho a la vida, la expulsión de territorio o la reconquista de zonas ecológicas arrasadas por terrófagos; o como arma disuasiva para aniquilar adversarios políticos del bando contra bando en el que cada uno sienta identidad. Los nombres pueden ser ubicados en la geografía del mundo actual: Kosovo, Serbia, Afganistán, Pekín, Palestina, o calles, o trincheras en cualquier capital de esta América mestiza.

Para Sloterdijk, estamos ante una genealogía del terror moderno que llama atmoterrorismo. Si miramos con detalle es en el medio ambiente de cualquier capital o ciudad provinciana o amplias zonas rurales, donde se libran los antiguos y nuevos combates por la toma de posiciones a fin de consolidar el poder de los grupos en pugnas.

Es el “terror” del poder que se define como un especializado “saber medio ambiental exterminador, que ya no apunta con sus armas a los cuerpos, sino a imposibilitar que el enemigo subsista en un medio carente de condiciones vitales”.

Para nuestro autor, Sloterdijk el “aire” y la “atmosfera” son los medios primarios de la vida, que al asumirlos como instrumentos o vehículos para cortar la vida, se debe “envenenar” o “enrarecer” con sustancias “invisibles”, para cumplir el objetivo destructivo: aniquilar la existencia humana. No es un simple despliegue técnico, sino la intención directa de impactar e inmovilizar para siempre los cuerpos de las víctimas.

Algunas interrogantes que sirvan de guía en estos tiempos pandémicos: ¿vivimos un terror mediático que surca, toca cada uno de nuestras vidas, en voz de personajes “legítimos” o no, cuando una pandemia se vuelve viral en un bando contra bando, para justificarse como una guerra económica expansiva?. ¿Estamos en un juego del pin pon, que pudiéramos llamar horrorismo, donde el lenguaje fanático y agresivo descalifica, señala, victimiza y paraliza amplios sectores de poblaciones en el mundo actual? Una tercera interrogante, más puntual: ¿estamos ante una guerra expansiva, entre locura e ilusión, donde somos simples juguetes de los amos del mundo?

Deseo mostrar, junto con otros autores, cómo nos movemos y jugamos con nuestras vidas en un ambiente en donde el atmoterrorismo copa los noticieros, y redes, acorralando en una vergonzosa red de cifras, encerronas y miedos que ayudan a construir y a fragmentar al sujeto moderno.

Asomemos una hipótesis: ¿es posible que este sujeto moderno ante la desolación del yo, producto de una experiencia “ruina”, busque e imponga guerras y devastaciones, tanto de su naturaleza íntima, como de esa vasta naturaleza social?.

Vivimos una atmósfera de pánico, una invasión del imaginario del mal a través del apocalipsis nuclear se hace presente en la cultura y civilización de occidente, como un mito de beligerancia, a través de dioses destructores y paganos, que juegan constantemente para imponerse hacia nuestros cuerpos y nuestras consciencias.

Para Hilman, la historia de occidente nos ha dejado dos alternativas, igualmente repugnantes. O bien, adoramos a un dios Pan Arcadio de una naturaleza sentimental, que nos ofrece la liberación de la historia; o bien lo maldecimos como un demonio pagano que amenaza a la civilización con su atavismo anárquico y otros excesos, tales como oscuridad, representación, exhibicionismo, o instintos primitivo...

El dios Pan ha muerto, nos dice Plutarco en su tratado y Hilman lo recupera en su obra *Pan y la pesadilla* (2007), para proponernos que sobre esta figura de Pan, nuestro cuerpo está expulsado en la cultura occidental. Nuestro grosero cuerpo material, o el viejo Pan asociado a la tierra y a la animalidad. El imaginario de la cultura occidental alberga una contradicción entre un cuerpo de piel áspera, con pezuñas, cuernos, y otro cuerpo maltratado, dejado, crucificado como lo es el Cristo. Esta tensión marca uno de los trayectos más conflictivos de la sociedad moderna, el paso del politeísmo al monoteísmo, que deja al cuerpo y su corporeidad en la polaridad de las sombras y la oscuridad. Ese ángel de luz caído en la mítica judeo cristiana, es quizás un resto del viejo Pan, que no tiene otro lugar permitido en la cultura oficial.

Otro autor, Rafael López Pedraza (1980), propone a este dios Pan, y lo ubica en la cultura de occidente como el dios del pánico máximo, cuando su imagen se presenta bajo el ropaje histórico del diablo. Dios de las pesadillas, la epilepsia, la masturbación.

Tal vez, sea en la obra de Gerónimo Bosco, el pintor que nos muestra con mayor riqueza estas pesadillas infernales; en una época medieval, de gran fanatismo que generó la cacería de bruja o brujofobia, la aplicación de suplicio a los magos, la persecución de los herejes como pretexto de los victimarios titulados para ocultar la codicia sobre los bienes de los martirizados.

Para Alejandro García Malpica (1987), el Bosco nos muestra atmósfera de masacres, hambrunas, revueltas, pestes, bandidajes y miserias. García Malpica ahonda en esta época y en la plástica del



Pan
Foto: Manuel M
www.flickr.com

Bosco, él observa que es fiel a las concesiones sobre la locura, comentadas en su tiempo.

La locura es un saber y una ilusión, como lo propone Foucault, en su *Historia de la locura de la época clásica* (2000), un saber que augura la victoria del reino de Satán, presagia la inminente catástrofe del fin del mundo, vaticina la suprema condena, advierte el horror por transgredir la ley de Dios. Una ilusión que simula un espejo donde se refleja la fragilidad del sueño de las vanidades humanas tomadas como realidad.

Volvamos a nuestras preguntas iniciales para ir desbrozando con más cuidado este síntoma de incertidumbres, caos y pérdidas de sentido ante el mundo que nos rodea. Miremos con mayor cuidado al sujeto moderno, que nos preciamos en ser, se encuentra en una encrucijada existencial ante tanto dilema de una sociedad del espectáculo masivo. No logra discernir. Una poderosa ilusión de progreso técnico científico, esplendente y masivo, una sociedad productora de objetos con fechas de vencimientos, una instantánea red de chismes, opiniones superfluas, paisajes turísticos volátiles, etc., presionan para dar la ilusión de confort, bienestar y “confianza” en la vida actual. Por debajo de tan bello empaque, se mueve ese bárbaro interior que nos habita. Una desconfianza ante lo otro, una profusión de beneficios conculcada por la aceitada burocracia partidista, una constante busca de seguridad “intima”, ahora en boca de líderes disminuidos, perseguidos, masacrados, evocados como fantasmas de caudillos.

Un horrorismo como lo sugiere Adriana Cavarelo, y recuperado por Fania Castillo (2011), en su trabajos sobre la Gorgona, mito que nos narra la petrificación e indirección de la mirada, ante tanto horror y espanto, ante lo que nos cuesta nombrar, lo imaginable e indecible y sin embargo, presente en nuestra vida moderna.

Cerremos con un cineasta que en su obra y a más de ochenta años productivo, muestra cuál despiadados y bárbaros hemos sido con nuestros semejantes y con nosotros mismos, J. L. Godard, en casi toda su obra nos ha mostrado cuál frágil y débil es nuestra condición humana, pero a su vez cuál y -humanos y bárbaros- somos en nuestro tránsito por la vida ontopoética actual.



Haywain / detalle
Bosco

II

Miremos estos tiempos pandémicos desde otros ángulos más benévolos, una lectura donde el arte nos ayude a reconfigurar este malestar de encierro, o desazón.

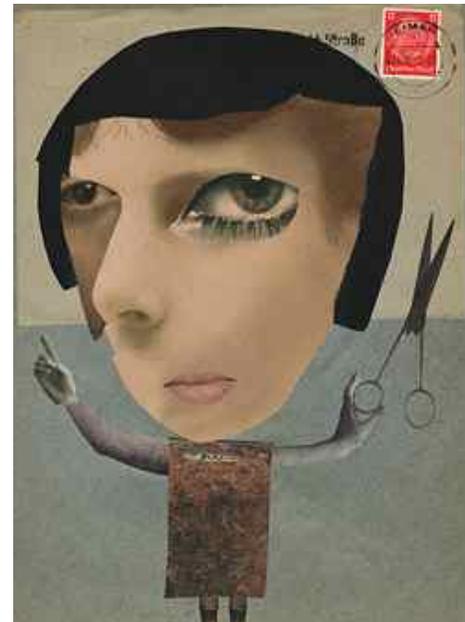
El 8 de febrero de 1916, en el cabaret Voltaire de Zúrich, Suiza, se dice que un grupo de artistas, bohemios, músicos se reunieron para dar a una palabra sin mayores lujos una nueva significación: *Dadá*. Que para unos y otros concurrentes es un sonido más poético, como irreverente a su uso diario: “caballito”, “jugar a caballo”. Esta amena manera de jugar cabalgando la vida, nos permite buscar un hilo poco ortodoxo ante la guerra que la civilización occidental tiene contra la naturaleza humana. “Ir cabalgando por la vida”, es como ir susurrando que siempre cualquier tiempo que vivimos será mejor, pues ante una atorrante y golpeante griterío de las voces incrustadas en los medios; que se desgarran vestiduras para mostrar las bondades de su gobierno de exagerado consumo; su lustroso “progreso” existencial; o su pandilla de amigos de lo ajeno; sólo nos queda el arte de vivir con estilo nómadas, errantes, móviles por una estética lo suficiente al borde de una existencia ética, cónsona con un “cuidado de sí”, que restituya un estilo novedoso en la vida misma.

El arte de vivir como una obra de arte abierta, haciéndose una constante ante uno mismo y su entorno.

Parece una vieja aspiración vivir poéticamente la vida, si seguimos ésta del músico Erik Satie (1866-1925): “se ruega a las personas que están en capacidad de comprender esta obra, tengan la bondad de observar una actitud sumisa de inferioridad” (Quintana Catillo, M., 1982). Una inferioridad ante la vida del otro, ante la voz de aquel que llegó primero para reclamarnos la sumisión ante la vida misma.

Pero el genial compositor con su música llena de esferas melancólica, sirve como una limpia caminata ante los obstáculos de la vida, no logró vislumbrar tanta animadversión por el arte de vivir en una sociedad que bien parece ganada para cerrar y sesgar una actitud vigilante ante lo que piensan que la vida es solo oro puro por gastar.

El arte de vivir de acuerdo con una ética de vida, tal vez se vuelve constante y sinuosa en esta sociedad que privilegia el horror al silencio, al cálido encuentro de los amigos para charlar



Collage
Hannah Höch

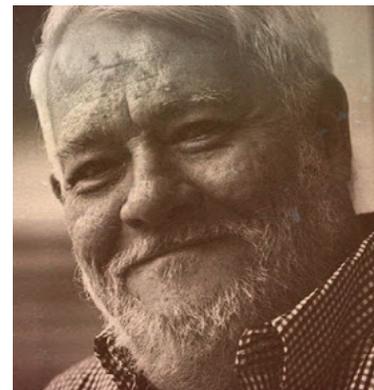
sin los cacharros tecnológicos, y al limpio murmullo de un adiós de los amantes que parten por caminos distintos o tal vez, como lo insinúa Armando Rojas Guardia en su bello texto *Dios a la intemperie*: “esa celebración de los cuerpos y en esa extraña hondura, país de comunión sumergida, que llamamos amistad”.

III

El siglo XXI, que en rigor comenzó con la crisis energética mundial de 1973, nos lleva a recomponer el ajedrez geopolítico del mundo actual.

La civilización montada en el desarrollo científico- técnico, pero con vocación ecocida, tiene atrapado a amplios sectores entre la locura e ilusión de “progreso” material, es desmedro de una busca del equilibrio interno- externo con la naturaleza social.

De ahí parte, en nuestra opinión, los desequilibrios, contradicciones y caos existencial.



Armando Rojas G

Referencias

- Castillo, Fania (2011). *Mirar la Gorgona: Trauma, indirección y narrativa*. Trabajo de Grado para optar a Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe. San Cristóbal. Universidad de Los Andes.
- Foucault, Michel (2000). *Historia de la locura de la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, Tomo 1.
- García Malpica, Alejandro (1987). Bosco y el cuerpo fragmentado. En *Arte y locura: espacios de creación*. Caracas, Museo de Bellas Artes.
- Hilman, James(2007). Pan y la pesadilla. Traducción de Cristina Serna. España. Vilaür.
- López- Pedraza, Rafael (1980). *Hermes y sus hijos*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- Rojas Guardia, Armando (2008). *El Dios de la intemperie / El principio de incertidumbre*. Qohelet y la moral provisional. EUA/Miami, Florida. Conviviumpress. Colección Sapietia.
- Sloterdijk, Peter (2003). *Temblores en el aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pre-textos.
- Quintana Castillo, Manuel (1982). *Cuaderno de pintura*. Caracas: CONAC/ Ediciones de la Galería.



La perspectiva humanista de la psicología.

Enderson Ch / Manipulación digital
Erich Fromm / asociacionpsicoanaliticamexicana.org

Aportaciones a los procesos de enseñanza-aprendizaje¹

Recibido: 10 - 10 - 2020
Aceptado: 18 - 12 - 2020

Jesús Morales²

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela
lectoescrituraula@gmail.com/jmoralescarrero@yahoo.com

Resumen: La psicología humanista se gesta en los Estados Unidos como una alternativa al conductismo y al psicoanálisis. Dentro de sus propósitos se evidencia el estudio del ser humano desde una mirada integral, completa y holística, promoviendo la necesidad de liberar sus virtudes y potencialidades con la finalidad de consolidar su máxima autorrealización. Sus postulados más importantes fueron: la capacidad del ser humano para elegir, tomar decisiones, actuar con autonomía, trascender las adversidades, consolidar sus potencialidades y otorgarle sentido a sus experiencias y a la vida. Esta investigación se fundamenta en la revisión documental, a través de la cual se recogen las apreciaciones generales sobre la psicología humanista y precisa sus aportaciones al proceso de enseñanza-aprendizaje, entendiendo que el ser humano como sujeto activo cuenta con la capacidad para adaptarse y aprender de las experiencias y vivencias personales, asumiendo que por sí mismo es posible que alcance la autorrealización, dependiendo de las circunstancias que le rodean, de la disciplina y la motivación como factores necesarios para lograr el éxito. El

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 21:34 al 33:28) Día 5. (18 - 12 - 2020).

²Licenciado en Educación y Politólogo (U.L.A). Magister en Educación mención Orientación Educativa (U.P.E.L) y Magister Educación mención Lectura y Escritura (U.L.A). Candidato a Doctor en Antropología (U.L.A). Docente de Psicología General y Orientación Educativa (U.L.A). Investigador reconocido por el Programa de Estímulo a la Investigación (P.E.I) y por el Programa de Estímulo a la Docencia (P.E.D). Venezuela, Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8533-3442>

docente es asumido como el facilitador de aprendizajes, sobre quien recae la responsabilidad de crear condiciones de acercamiento y empatía, así como procesos comunicativos que alienten la confianza del aprendiz, de quien se espera la liberación de su potencial creativo y cognitivo. Los procesos de enseñanza y aprendizaje deben posibilitar la maximización de las potencialidades del ser humano y la atención integral que garantice su desempeño y funcionamiento educativo.

Palabras clave: psicología humanista; autodesarrollo; enseñanza; aprendizaje; autorrealización.

The humanistic perspective of psychology. Contributions to the teaching-learning processes

Abstract: Humanistic psychology is emerging in the United States as an alternative to behaviorism and psychoanalysis. Among its purposes the study of the human being is evident from a holistic, comprehensive and complete approach, promoting the need to release their strengths and potentials in order to consolidate its maximum self-realization. The most important postulates were: the ability of human beings to choose, make decisions, act autonomously, transcend adversity, consolidate their potentialities and give meaning to their experiences and life. This investigation is based on the documentary review, through which general views on humanistic psychology are collected and its contributions to the teaching-learning process are specified, understanding that the human being as an active subject has the ability to adapt and learn from experiences assuming that by themselves it is possible to achieve self-realization, depending on the circumstances that surround them, and discipline and motivation as necessary factors to achieve the success. The teacher is assumed as the facilitator of learning, who bears the responsibility for creating conditions of closeness and empathy, as well as communicative processes that encourage the confidence of the learner, who is expected to release their creative and cognitive potential. The teaching and learning processes should enable the maximization of the potential of the human being and the comprehensive care that guarantees its performance and educational functioning.

Keywords: humanistic psychology; self-development; teaching; learning; self-realization.

1. Introducción

Uno de los desafíos a los que se enfrenta el proceso educativo actual, es precisamente procurar la atención a la totalidad de las dimensiones que conforman la complejidad humana. Para algunos, alentar la participación activa, comprometida y creativa, representan aspectos de singular importancia para motivar el aprendizaje (Rogers, 1996); mientras que para otros, el establecimiento de relaciones mutuas y empáticas, en las que se estimule el pensamiento libre, la autonomía y la independencia para emprender actividades académicas, refieren a condiciones válidas, pero igualmente idealistas que demanda de la energía humana y del acompañamiento que libere el potencial de las personas (Maslow, 2007).

Al referirnos a estos cometidos, es necesario señalar las aportaciones de la psicología humanista al proceso de enseñanza, el cual debe enfocar sus esfuerzos en

generar relaciones interpersonales sólidas entre el aprendiz y el docente, en el que la comunicación empática y el acompañamiento, la confianza y la aceptación, se erijan como aspectos necesarios para estrechar vínculos afectivos y emocionales, que posibiliten con éxito la consolidación de lo que se ha denominado la facilitación del aprendizaje. Lograr tales propósitos requiere de la creación de relaciones estrechas afectiva y socialmente, que ayuden al aprendiz a satisfacer sus intereses intelectuales, necesidades de crecimiento personal y el alcance de niveles superiores en todas sus dimensiones: conocimiento, creatividad, eficiencia y salud.

Para la psicología humanista, la confianza en las virtudes y cualidades del hombre representa un aspecto fundamental; de allí que se le asuma como un ser dotado de fuerza propia para crecer y desarrollarse multidimensional y cualitativamente. Esto le permite la adaptación psicológica y la capacidad para regularse, condiciones que dan lugar al manejo de situaciones conflictivas y obstáculos, ante los cuales solo es posible actuar con flexibilidad y creatividad.

Para Lafarga (2016), la psicología humanista sugiere que maximizar las capacidades del hombre requiere, entre otras cosas, desarrollar las expectativas propias, en las que el individuo asuma “una dirección positiva por sí mismo, que le encamine hacia la madurez y propicie una creciente satisfacción que lo impulse a descubrir las crecientes potencialidades de las que ha sido dotado” (p. 45). Ello plantea la integración de un diálogo liberador que propicie la participación sinérgica y la interacción empática, como requerimientos sobre los que se sustenta el desarrollo armónico del ser humano.

Aquí el ser humano es considerado como un agente activo, capaz de impulsar su propio proceso de desarrollo integral y de crecimiento multifacético, movilizado por la motivación y la necesidad de satisfacer sus necesidades (fisiológicas, seguridad, afiliación y reconocimiento) hasta lograr su autorrealización, es decir, un estado dinámico de plenitud en el que consolide su autonomía, la realización de su potencial personal, la independencia y el ejercicio del autocontrol, como rasgos que posibilitan la actuación social positiva.

Frente a una realidad dinámica y en transformación recurrente, la tarea de los procesos educativos debe ser, formar “un tipo diferente de ser humano para poder vivir en un mundo en perpetuo cambio, nunca en reposo; es decir, un nuevo individuo que se sienta a gusto con el cambio y disfrute, que sea capaz de improvisar, capaz de afrontar con confianza, fuerza y valor una situación totalmente inesperada” (Maslow, 2008, p. 84). Al respecto Artiles et al (1995), sugieren que “la función del docente debe ser flexible, acompañante de la exploración y la aceptación personal, dinámica, permisiva-comprensiva y, además, debe dar lugar a la participación” (p. 248). En tal sentido, este ensayo pretende dar cuenta de las aportaciones de la psicología humanista a los procesos de enseñanza-aprendizaje, dejando ver que la vigencia sus planteamientos giran en torno a la formación de seres humanos autónomos, creativos, adaptados y con la capacidad de emprender e integrarse socialmente.

2. Postulados generales de la psicología humanista

Como una alternativa al conductismo y al psicoanálisis emerge el humanismo, perspectiva que viene a dar un giro significativo a las apreciaciones dadas para el momento sobre el hombre; al cual, con apoyo de la filosofía existencialista, se comienza a considerar como un ser cuyas potencialidades podían ser desarrolladas, debido a su condición social, racional y progresiva, así como a su inminente tendencia a la búsqueda permanente de su autorrealización. Esto constituyó la emergencia de la denominada “tercera fuerza” dentro de la psicología, que asume al ser humano como agente activo, dotado de la capacidad para decidir, de elegir y de disponer su intención como aspecto que define el rumbo de su propia vida (Ruiz y Navarro, 2018).

En otras palabras, la tercera fuerza se enfocó en devolverle la libertad al individuo, como rasgo distintivo de la filosofía existencialista, a la cual se le atribuye la concepción del hombre como ser potencialmente creativo, consciente y autónomo, cuyas capacidades le permitían autorrealizarse e impulsar su crecimiento integral. Cabe destacar, que la emergencia de la psicología humanista surge frente a la necesidad de dejar a un lado las miradas reduccionistas o unilaterales sobre el hombre, cuyas aportaciones se habían limitado a la generación de visiones parciales e incompletas, las cuales debían ser complementadas; asumiendo para ello, la comprensión del ser humano desde una mirada holística, total e integral.

El ser humano desde la perspectiva humanista, se concibe como un ente complejo constituido por las dimensiones bio-psico-social y espiritual. Por ende, es perentorio comprenderlo, en sentido amplio, como una integración dinámica de varias dimensiones, entre las cuales se precisan las siguientes: la dimensión psicológica conformada por las emociones, comportamientos, sentimientos y personalidad; la dimensión social, refiriéndose a las relaciones y vínculos interpersonales, los cuales definen su actuación y las motivaciones para actuar en el escenario de convivencia; la dimensión biológica, constituida por su cuerpo y sus funciones, y finalmente, una dimensión noológica que refiere a su parte espiritual, la cual le permite operar desde dos posiciones: el auto-distanciamiento y la auto-trascendencia (Estrada, 2018).

La psicología humanista entiende al hombre desde una visión holística, precisando que se encuentra dotado de consciencia, de intencionalidad y de la capacidad para escoger y decidir; esto sugiere, que cuenta con el potencial para establecer relaciones interpersonales en un contexto determinado, mediante la valoración de experiencias significativas posibilitadas por su libertad humana. Parafraseando a Maslow (1954), esta libertad se encuentra vinculada con la autorrealización, a la que se entiende como una tendencia

natural e innata, que encierra aspectos como: la conciencia, la honestidad y la confianza, y que representan un ideal al que aspira el hombre.

Por ende, debe entenderse a la autorrealización como una de las necesidades que se encuentran a la cúspide de la pirámide, asociada, además, con un estado de plenitud, es decir, de realización en la dimensión personal, con especial énfasis en el crecimiento integral, el desarrollo de aspectos como la autonomía para enfrentar los desafíos que impone la realidad y el ejercicio del sentido de independencia, que le permiten operar sin ninguna limitante. Al respecto, se puede inferir de las aportaciones de Rogers (1996), que el ser humano es capaz de ejercer su independencia y autonomía, con el propósito de satisfacer sus expectativas desde el compromiso continuo que, aunado a la disciplina y la motivación, potencian las posibilidades de resolver los obstáculos particulares.

Estrada (2018) reitera que el ser humano desde una mirada holística, cuenta con la libertad para crear su propio proyecto de vida, orientando por sí mismo sus acciones y la toma de decisiones en torno a experiencias significativas. Parte de las características del ser humano son: “el hombre es más que la suma de sus partes, es un ser consciente, tiene la capacidad para elegir y decidir, vive en un contexto humano interpersonal y cuenta con una intencionalidad” (p. 29).

Estrada (2018) refiriéndose a las aportaciones de Maslow sobre el ser humano, indica una serie de características asumidas luego como postulados importantes para comprender su complejidad. Entre ellas precisa las siguientes:

1. El hombre es más que la suma de sus partes, razón por la que su estudio requiere abordarlo como una totalidad, es decir, apreciando su carácter holístico. De allí que, dada su complejidad deba entenderse como “un ser viviente, que está siguiendo un continuo proceso de desarrollo. En cada punto de su vida aún no es lo que puede ser y lo que posiblemente será” (Fromm, 1983, p. 191).
2. El hombre es un ser consciente. Esta condición le permite vivenciar sus propias experiencias significativas y orientar su proceder hacia la dirección que mejor considere oportuna. A esta conciencia Maslow la denominó como una cualidad humana inspirada en la auto-actualización, de la cual depende el logro de la independencia en el individuo, es decir, que su conducta y proceder no se encuentran determinados por factores externos. Para Fromm (1983) la conciencia está “arraigada en el hombre mismo y le revela lo que es bueno y propicio para él, para su desarrollo, para su crecimiento” (p. 24).



Erich Fromm

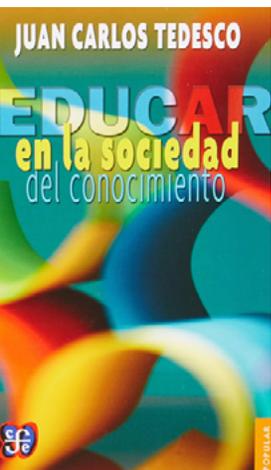
3. El hombre tiene capacidad para elegir y decidir, lo que indica que su cuenta con la capacidad para tomar decisiones por sí mismo, es decir, de manera autónoma y responsable, pues son cualidades que le permiten orientar sus acciones hacia metas y proyectos personales; pero, además, asumir una actitud comprometida con el ejercicio de la libertad, de la cual depende el planteamiento y la oferta de respuestas calculadas. Desde la perspectiva de Jordán (2017), la libertad humana debe asumirse como “un proceso de deliberación consciente en lo que respecta a la toma de decisiones y elecciones que realiza el ser humano” (p. 49).

4. El hombre vive en un contexto humano o interpersonal. Esta condición le permite configurar su personalidad y desarrollar vínculos empáticos que garantizan su convivencia positiva y el establecimiento de vínculos afectivos y emocionales que impulsen su autorrealización. Lafarga (2016) entiende que las relaciones interpersonales además de contribuir con el crecimiento armónico, influyen en “el propio desarrollo y la capacidad del ser humano para responsabilizarse de su existencia, de su destino y del logro de su equilibrio o plenitud” (p. 45).

5. El hombre tiene una intencionalidad, que motivada en sus valores de crecimiento e inspirada en la satisfacción de sus necesidades, le permiten alcanzar el éxito en la consolidación de actividades. Esta intencionalidad se encuentra orientada “hacia metas en función de razonamientos, creencias, intereses y valores que la determinan” (Jordán, 2017, p. 49).

En palabras de Jordán (2017), la psicología humanista surgió como una alternativa para explorar la vida interior del individuo, con el propósito de precisar “las formas como liberar sus potencialidades y capacidades, hasta lograr el objetivo fundamental, su autorrealización” (p. 48). Esto indica que la tendencia natural del ser humano, se inclina por la búsqueda del crecimiento pleno en todas sus dimensiones, lo que indica que “se esfuerza por lograr su desarrollo lo más armónico posible de todas sus fuerzas espirituales y físicas, con el propósito de alcanzar una situación de bienestar” (Fromm, 1983, p. 199).

Para Tedesco (2000), el humanismo como corriente filosófica defiende principios inherentes a la comprensión de que cada ser humano es único, razón por la cual se “pone el acento en la autoexpresión, en el respeto a la libertad interna, en la expansión de la personalidad, de sus cualidades especiales y de su excepcionalidad” (p. 45). Por ende, afirma el autor que las personas cuentan con “el derecho a crear y construir una forma de vida para sí y hacerlo a través de una elección libre, abierta y sin trabas” (p. 45). En síntesis, la psicología humanista se erige como una perspectiva que procura



el reconocimiento de la libertad del individuo sin ningún tipo de restricciones, pues constituye requisito para el ejercicio pleno de su autonomía y la consolidación de su autorrealización.

3. Aportaciones a los procesos de enseñanza y aprendizaje

La psicología humanista ha realizado aportaciones significativas al desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje, enfocados en la búsqueda autónoma y la independencia del aprendiz para decidir su propio ritmo de transformación, el despliegue de su motivación e interés para alcanzar beneficios propios y la adopción de valores apropiados que le otorguen sentido a su supervivencia. Para el docente, esto sugiere el manejo de experiencias significativas que ayuden en el establecimiento de un feedback sinérgico, en el que el aprendiz logre no solo su crecimiento psicológico, sino el equilibrio integral que lo conduzca a la autorrealización.

Para Artiles et al (1995), la consolidación de un ambiente propicio para el aprendizaje y la comunicación empática, se encuentra determinado por la creación de condiciones democráticas, en las que prime la permisividad y la comprensión, que coadyuve con “la expresión emocional, la autoexploración y la manifestación de los intereses y propósitos personales; esto da lugar a la participación activa y posibilita la integración grupal, en condiciones auténticas, sinceras y congruentes” (p.248). Para la psicología humanista la educación centrada en el que aprende, es aquella que motiva “el proceso continuo de aprendizaje y desarrollo de la personalidad” (Artiles et al, 1995, p. 254).

Según expone Cloninger (2003) el proceso de enseñanza debía darse en atención a promover que el aprendiz se constituyera en un evaluador de su propia experiencia, lo que implicaba, entre otras cosas, una sugerencia para los sistemas educativos, quienes debían “confiar a sus estudiantes el desarrollo de su propio programa de aprendizaje, mediante el establecimiento de relaciones cooperativas con otros compañeros; el propósito es fomentar la creatividad, el interés intrínseco en el aprendizaje impulsado por la motivación” (p. 430). Desde esta perspectiva, la posición del docente debía limitarse a la condición de facilitador de la educación, capaz de crear una atmósfera de motivación fundamental para la expresión de la creatividad.

En palabras de Rogers (1996) el hombre moderno enfrenta uno de los desafíos más inminentes, relacionados con “su convivencia en un mundo con un ambiente de cambio continuo; condición que impulsa a la generación de nuevos procesos educativos, en la cual el propósito de ésta, si queremos



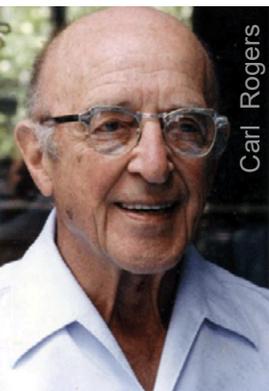
sobrevivir, debe ser la facilitación de cambio y el aprendizaje” (p. 6). Esto sugiere que, tanto aprender y enseñar, deben enfocarse en generar experiencias en las que los miembros del acto educativo aprendan y se adapten a un elevado dinamismo que rompe con la idea de conocimiento como un producto estático.

Enfrentar con éxito estos retos implica impulsar el compromiso por el logro de independencia del ser humano, introduciéndolo en el descubrimiento de “sus propias fuerzas psíquicas, físicas y espirituales, de las que depende la satisfacción de sus deseos de explorar el mundo y lograr el perfecto ejercicio y la más plena realización” (Fromm, 1989, p. 10). En otras palabras, el proceso de enseñanza que procura conducir al óptimo desarrollo de las capacidades humanas, debe privilegiar la participación de todas las dimensiones del hombre comenzando desde el alcance del equilibrio personal hasta la satisfacción de necesidades como la búsqueda de la verdad y el logro de la libertad. La enseñanza debe privilegiar la ruptura de imposiciones que condicionan el aprendizaje y, en su lugar, asegurar el desarrollo del interés propio y la consolidación de su propia manera de ver el mundo.

Para la psicología humanista, el ser humano vive subjetivamente, condición que le posibilita percibir la realidad desde su posición personal. Esto significa, que su capacidad para interactuar con el medio externo, le viene dada de la simbolización, es decir, de procesos comunicativos que le ayudan en el establecimiento de relaciones profundas y vínculos trascendentales, que lo preparan para desplegar no solo sus bondades creadoras sobre su propio contexto, sino que cuenta con las habilidades para transformar, transformarse y generar su propio proyecto de vida (Estrada, 2018).

Interpretando a Maslow (2007), el ser humano es un agente activo, capaz de enfocar no solo la satisfacción de sus necesidades, sino de emprender su propio proceso de desarrollo y crecimiento. Al respecto Rogers (1996) indica que lograr tales propósitos, sugiere el acompañamiento y la asesoría como actividades necesarias para el despliegue y consolidación del potencial humano. De allí, la importancia de promover la participación docente, a la que se entiende como un requerimiento asociado con la facilitación del aprendizaje, acto del que depende el desarrollo de las más elevadas potencialidades humanas. Para ello, Estrada (2018) propone que la tarea del docente consista en “la creación de un ambiente o atmósfera que facilite el crecimiento; esto debe ir acompañado de procesos comunicativos en los que se estrechen lazos de empatía que motiven el desarrollo de quien aprende” (p. 38).

Reitera Rogers (1996) que la facilitación debe entonces, impulsar el logro de objetivos inherentes al aprendizaje, entre los que precisan el desarrollo de la capacidad del ser humano para “formular respuestas constructivas, cambiantes y flexibles a algunos de los problemas más profundos que acosan



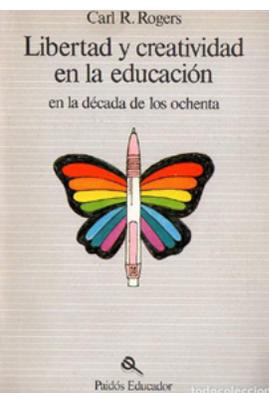
Carl Rogers

al hombre moderno” (p. 6). Reflexionar sobre estos requerimientos alude a la pertinencia de las apreciaciones del autor, dado que nuestra realidad compleja y en recurrente transformación demanda de quien aprende no solo el compromiso para apropiarse del saber, sino de hacerlo de manera significativa, integrándose activamente y desde lo vivencial, como exigencias para actuar competitivamente en una realidad movilizada por el cambio. A esto es posible agregar según Artiles., et al. (1995), que la enseñanza se encuentra mediada por la confianza que el educador deposite en el aprendiz, la cual debe acompañarse de “la creación de las condiciones de participación y facilitación, como requerimientos que permitirán el surgimiento del funcionamiento óptimo y pleno de sus capacidades” (p. 256).

La enseñanza se asume como un proceso mediado por la empatía profunda, como el valor que, además de impulsar la confianza del aprendiz en sus capacidades, también incrementa la autoconfianza para tomar decisiones en lo referente a ¿qué aprender?, ¿cómo acercarse al conocimiento?, ¿qué medios o estrategias usar?, entre otros aspectos. Al respecto, Estrada (2018) reitera, que la psicología humanista posiciona al aprendiz como agente activo, capaz de responsabilizarse por su aprendizaje, dando lugar a la manifestación de procesos cognitivos importantes como “la creatividad, la libertad para innovar, así como: la libertad, el compromiso, la iniciativa propia, la capacidad de elección y autodirección” (p. 39).

Lo anterior indica que la enseñanza como proceso de atención integral o facilitación como lo denomina Rogers (1996), procura potenciar el desarrollo integral del individuo, dimensionando la posibilidad de adaptarse a las exigencias académicas, resolver situaciones conflictivas y complejas usando sus propios conocimientos y las experiencias para abordar el logro de sus propios objetivos personales, valiéndose de actitudes autónomas y responsables que le dirijan hacia las metas deseadas. De allí que el autor sugiera, que la enseñanza y el aprendizaje deben entenderse como procesos importantes para “la liberación de la curiosidad, permitirles a las personas que evolucionen según sus propios intereses, desatar el sentido de indagación, abrir todo a la pregunta y la exploración, reconocer que todo está en proceso de cambio” (p. 6).

Esto da lugar experiencias en las que el individuo manifiesta su forma particular de apreciar la realidad, las circunstancias de vida y las aportaciones derivadas de la interacción con otros individuos (Aristizábal, 2015). Este cúmulo de aspectos valiosos para quien enseña, deben ser considerados y potenciados mediante el ejercicio auténtico, es decir, a través de la conjugación de “la conciencia para de sus experiencias, de la capacidad de vivenciarlas y comunicarlas en su relación directa con el aprendiz” (Rogers, 1996, p. 7).



Para ello, es necesario traer a colación un concepto acuñado por Maslow, se trata de la auto-actualización, vista no solo un proceso permanente y continuo, sino como una manera de desplegar facultades y capacidades para proceder de manera gozosa, creativa y genuina, motivando en el aprendiz la vocación por el logro de objetivos formativos, desde el compromiso, la creatividad, el esfuerzo y la dedicación, sin dejar a un lado la espontaneidad como factor necesario en la consecución de metas personales. Esto sugiere para el docente, un desafío que pone a prueba su disposición para “crear, aunque sea a pequeña escala, un clima de autenticidad, aprecio y empatía en la clase, confiando en sus tendencias constructivistas del individuo o del grupo” (Rogers, 1996, p. 11).

En tal sentido, es perentorio que el docente en su quehacer procure atender al aprendiz en su totalidad, potenciando el aprecio, la aceptación y la confianza, como requerimientos para consolidar su autonomía e independencia; estas actitudes, además, deben asumirse como un modo de fortalecer el desarrollo de la personalidad y la capacidad para enfrentar los desafíos relacionados con su propio proceso de aprendizaje, entre los que se precisan: disponer su intelecto para valorar e integrar experiencias que garanticen y dimensionen su desempeño educativo, manifestar sus capacidades creativas, los modos particulares de resolver problemas y, activar su conciencia para romper con la dependencia y la indecisión, que solo posibilita la imposición de contenidos decididos por terceros.

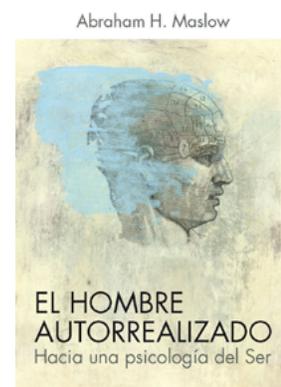
Abordar estas exigencias, requiere entre otras cosas, promover la madurez psicológica suficiente para que el aprendiz impulse sus esfuerzos hacia propósitos deseados que garanticen su autorrealización. Rogers (1996) en cuanto a este proceso de atención docente-estudiante, sugiere la necesidad de estrechar vínculos interpersonales que, mediados por el conocimiento empático, le permitan al facilitador “penetrar en el mundo privado, singular y subjetivo del otro, para verificar la forma como entiende su realidad” (p. 432). Esta indagación como tarea del docente, debe guiarle a identificar la coincidencia de sus intereses con los contenidos facilitados, sus representaciones mentales y los significados que le atribuye a sus experiencias, aspectos que por su relevancia indican los ajustes, las relaciones de ayuda y la vinculación empática, en función de las cuales generar nexos auténticos que posibiliten intervenciones educativas efectivas.

La facilitación de aprendizajes y la generación de procesos de cambio deben entenderse como propósitos que adapten al aprendiz a las transformaciones emergentes en su propia realidad, lo cual sugiere motivar su realización plena y funcional, consistente en posibilitar las condiciones para que se dé la apertura a la experiencia, donde el docente privilegie la sensibilidad emocional como una manifestación de su consciencia, en función

de la cual reestructurar sus modos de responder a los desafíos desde la apertura a nuevas posibilidades, en donde prime: la libertad para decidir, su flexibilidad para incorporar nueva información y valorar desde su conciencia el conocimiento del que es portador. Parafraseando a Rogers (1996), la enseñanza de enfocar sus esfuerzos en impulsar que las personas logren la plenitud y la funcionalidad, potenciando la libertad para responder e integrarse en experiencias diversas que le ayuden a aprender, auto-actualizarse y proceder de modo flexible, adoptando nuevas formas para responder a las exigencias de su entorno.

Con relación a la auto-actualización es preciso aludir a algunos aspectos vinculados con el aprendizaje, entre los que se indican:

1. La concentración. Refiere a la disposición plena del aprendiz, es un estado de plenitud en el que se adquiere conciencia de los cambios que suceden en su interior y fuera de sí. Es un momento de conciencia íntima que da lugar a la apropiación, a la generación de nuevas reflexiones.
2. Decisiones de crecimiento. Plantea que el ser humano es capaz de transformar cada alternativa o experiencia de aprendizaje en una posibilidad para impulsar su propio crecimiento. Para ello expone Maslow (2007) que el individuo debe abrirse a experiencias nuevas y estimulantes, aun con el riesgo de enfrentarse a lo desconocido” (p. 468).
3. La conciencia de sí mismo. Como aspecto de la auto-actualización plantea la capacidad para decidir por sí mismo, para actuar con independencia y para definir qué es lo que satisface sus intereses. Para el aprendiz esto sugiere la posibilidad de interactuar con materiales no impuestos sino seleccionados en un ambiente democrático, flexible y de libertad que, aunados a la motivación de la conciencia interna, le generen dictámenes que le conduzcan a buscar nuevas respuestas.
4. El juicio. Consiste en despertar la capacidad para realizar valoraciones, evaluar opciones y tomar decisiones adecuadas que impulsen a quien aprende a mejorar su aprendizaje.
5. El autodesarrollo. Es un proceso permanente e incesante que procura mejorar las propias potencialidades y habilidades, como parte del esfuerzo integral para lograr grandes metas. El autodesarrollo conduce al aprendiz no solo a consolidar sus responsabilidades, sino a desplegar su esfuerzo por hacerlas correctamente; para lo cual debe disponer su potencial para el logro de objetivos personales y la consecución de metas.



K



6. Experiencias cumbres. Constituyen momentos en los que el aprendiz alcanza un nivel de plenitud que le posibilita para trabajar intelectualmente, a partir de “la conciencia de sí mismo y del mundo, permitiendo que se piense con mayor claridad y se actúe aplicando toda la energía en pro de usos más constructivos” (Maslow, 2007, p. 469).

Generar experiencias cumbres representa para el docente una tarea fundamental, consistente en motivar la inspiración, la pasión del aprendiz por la consolidación de sus intereses personales y la disposición emocional para impulsar el abordaje positivo de los conflictos y obstáculos desde una actitud positiva. Para Maslow estas experiencias no son más que momentos de éxtasis, de pasión y felicidad que, si bien es cierto, son transitorios, deben aprovecharse para consolidar propósitos constructivos vinculados con la expresión de sus potencialidades. Por tal motivo, el docente como agente motivador de cambios significativos y de transformación multidimensional, debe propiciar que las experiencias de enseñanza se conviertan en “momentos en los que el aprendiz se sienta envuelto por sus cometidos, por el mundo que le rodea y lo envuelve, el cual debe incitar la pasión y un sentimiento éxtasis, de magia y reverencia” (p. 470).

Lo expuesto sugiere que el docente guíe al aprendiz en el proceso de reconstruir experiencias positivas y momentos cumbres que, por sus implicaciones emocionales, lograron fortalecer su disposición para aprender. Esto sugiere que se destinen espacios dentro de las sesiones de clase, en los que se motive la reflexión en torno a las siguientes interrogantes: ¿qué dio lugar a la experiencia y que se puede resaltar de la misma? ¿qué emociones y sentimientos distintos recuerda? ¿qué cambios experimentó en los planos social, emocional, físico e intelectual? ¿cómo apreciaba el mundo y las personas que integran su espacio? Integrar al estudiante en este proceso reflexivo le posibilita para trabajar las emociones positivas, como las responsables de maximizar las energías que determinan el funcionamiento eficaz.

Para ello, la comunicación empática se erige como un requerimiento para potenciar la capacidad del aprendiz para comprender de manera significativa; lo cual exige que el docente genere interacciones cercanas en lo social y afectivo, demostrando así su sensibilidad para atender las demandas de quienes tiene a su cargo, en los que debe promover la confianza como un aspecto necesario para cohesionar esfuerzos en torno a la realización de actividades académicas que requieren de compromiso y autodisciplina para consolidarse. Esto implica para el docente dimensionar su confianza en

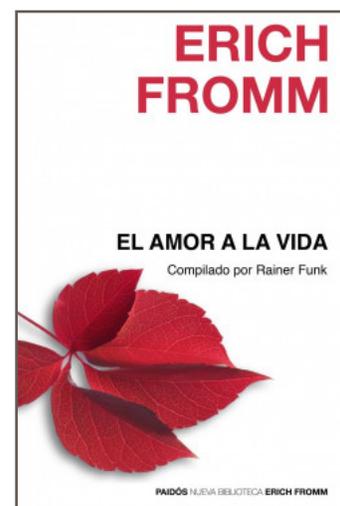
el ser humano, es decir, en “la capacidad para desarrollar sus propias potencialidades, posibilitándole que elija su camino y su dirección en el aprendizaje” (Rogers, 1996, p. 11).

Parte de las actitudes que demanda el proceso de aprendizaje efectivo y significativo giran en torno a la inserción del aprendiz en experiencias reales y en abordaje de problemas existentes, que desarrollen el interés y la motivación por querer aprender y “evolucionar y descubrir; lo cual demanda el esfuerzo por dominar, crear y desarrollar la autodisciplina y, del docente exige, consolidar un clima positivo en el aula y un tipo de relaciones interpersonales que impulsen las tendencias naturales hacia su realización” (Rogers, 1996, p. 11). Estas actuaciones inherentes a la labor docente, implican familiarizar al aprendiz con el manejo de la incertidumbre que genera el descubrimiento, como una operación cognitiva necesaria para propiciar un cambio constructivo en el aprendizaje, en el que se le otorgue la libertad para manifestar la autenticidad, sus cualidades creativas y la exploración consciente que derive en vivencias positivas.

De allí que se le entienda al ser humano como un agente dotado de un pensamiento que le permite ir más allá, es decir, que constituye un “instrumento para descubrir la realidad de su propio ser y del mundo circundante; además está dotado de razón con la cual puede llegar a conocer la verdad” (Fromm, 1983, p. 191). Continúa el autor afirmando que, contar con una razón que le permita valorar la realidad, también le posibilita para “analizar críticamente su experiencia y saber qué es lo que le sirve a su desarrollo y qué es lo que le obstaculiza” (p. 199). Esto constituye para el docente un elevado compromiso con la flexibilidad y la comunicación empática, como impulsores de la formación exitosa, consistente en privilegiar que, en condiciones de amabilidad y afecto, afloren cualidades creativas e inteligentes que motiven la liberación de la mente (Fromm, 1989).

Significa que la enseñanza debe focalizar sus propósitos en promocionar el autoaprendizaje, es decir, acercar progresivamente al aprendiz para que se involucre en la tarea de aprender por sí mismo, de pensar con libertad y de asumir su responsabilidad con actitud independiente; frente a lo cual, la labor docente constituye un requerimiento fundamental, pues debe, como parte de su compromiso, ofrecer con autenticidad y comunicación empática, como factores que motivan la participación activa, capaz de propiciar la consolidación de una atmósfera comprensiva propicia para el aprendizaje saludable.

Se trata entonces, de impulsar las condiciones oportunas para asesorar al aprendiz en dimensiones importantes que potencien su



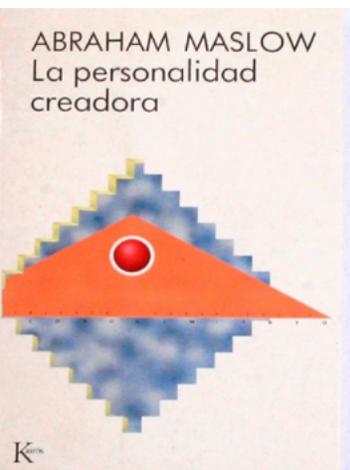
realización y el acercamiento al saber, mediante la atención focalizada a los siguientes aspectos “independencia, aprendizaje auto-iniciado y responsable, creatividad, como rasgos que definen su tendencia a convertirse en persona” (Rogers, 1996, p.12).

Para Maslow (2007) existen ciertos requerimientos para que el estudiante logre cometidos relacionados con su proceso de aprendizaje, entre los que precisa:

1. Se asume la percepción de su realidad y las exigencias académicas e intelectuales como un desafío y no como un obstáculo.
2. Se asume la aceptación de su propio ritmo de aprendizaje, así como el de quienes integran el salón de clase.
3. Se adopta con naturalidad y espontaneidad la resolución de problemas desde su capacidad para enfocar sus esfuerzos y llegar a lograr el éxito.
4. La capacidad para tomar distancia de los contenidos con los que interactúa, se entiende como parte del proceso reflexivo que se requiere para integrar nueva información.
5. El estudiante desde su autonomía e independencia es capaz de trascender su cultura y su entorno, generando apreciaciones propias.
6. La interacción con otros favorece la consolidación de experiencias de aprendizaje más ricas y profundas, así como creativas que cooperen con la auto-actualización.

A modo de complemento, es preciso indicar que la propuesta del Maslow se enfocó en integrar como parte de los cometidos de la enseñanza, la necesidad de desarrollar el pensamiento holístico, el cual, en su forma de operar, procura que el aprendiz establezca asociaciones y valore las totalidades; de allí que las experiencias cumbres se asumieran como momentos propicios para acercarse con plenitud a la realidad; este modo de pensamiento generalmente se encuentra en “individuos creativos capaces de romper con el pasado y desechar categorías convencionales al investigar la posibilidad de establecer correspondencias” (Maslow, 2007, p. 479). Atender la dimensión del intelecto a la que pertenece el pensamiento holístico requiere la creación de espacios y experiencias en las que prime la libertad y la apertura, que focalicen la atención del individuo en los problemas y las posibles exigencias, el esfuerzo, el compromiso y la disciplina para dar cumplimiento a la meta trazada.

Parafraseando a Ruiz y Navarro (2018), la tarea del docente según la perspectiva de la psicología humanista, consiste en establecer vínculos de



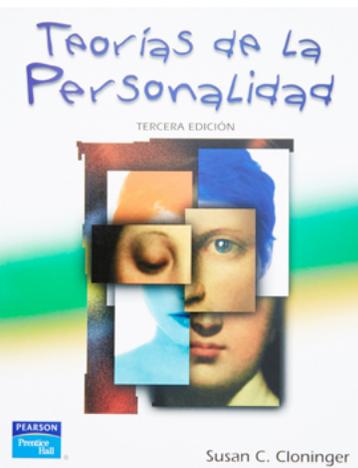
confianza y empatía con el aprendiz, con la finalidad de aportarle a la resolución de las dificultades a las que se enfrenta y que le demandan esfuerzo y disciplina. Esto significa la creación de experiencias o los denominados grupos de encuentro que “produzcan crecimiento personal y mejoren el funcionamiento interpersonal; en los que, además, se expresen con libertad los sentimientos y el aprecio incondicional, aspectos necesarios para aprender” (Cloninger, 2003, p. 430).

Artiles et al. (1995), proponen que el proceso de aprendizaje para la psicología humanista se da de dos maneras: por un lado, el aprendizaje intelectual y por el otro el significativo. Este último como el más relevante y, al que se ha calificado de mayor importancia, opera de la siguiente manera: “es aquel que significa algo para mi nivel intelectual, afectivo, emocional, vivencial y relacional; este requiere del compromiso personal, en el que se pongan en juego tanto aspectos afectivos como cognitivos” (p. 261). Este aprendizaje involucra dos actividades importantes: en primer lugar, la auto-iniciación, cuyo estímulo viene del exterior acompañado del descubrimiento, al que le siguen operaciones como la captación y la comprensión; y, en segundo lugar, es penetrante, el aprendiz es capaz de evaluar y decide si el conocimiento con el que interactúa responde a sus intereses o necesidades.

Frente a ello, es posible enumerar algunos rasgos característicos del aprendizaje significativo, a decir “compromete afectiva, vivencial e intelectualmente; es motivado por moviliza desde el interior, es penetrante (cuestionante); evaluado o valorado desde el mismo aprendiz” (p. 260). Según Rogers (1996), este aprendizaje requiere de experiencias en las que se enseñe a pensar, pues el carácter cambiante y dinámico del mundo demandan el desarrollo de capacidades para adaptarse, aprender como aprender y participar de manera activa y responsable en el acercamiento significativo al saber.

Para Fromm (1992), lo anterior indica que la enseñanza debe motivar que el ser humano “haga suyo lo que aprende, sintiéndolo, experimentando consigo mismo, observando a los demás y, finalmente, llegando a la convicción, y no teniendo una opinión irresponsable” (p. 73). Esto plantea generar procesos motivacionales reales que lleven al aprendiz al reconocimiento de su realidad, en condiciones de libertad y con un elevado esfuerzo que le permitan adquirir conocimientos y potenciar su dimensión cognitiva, aspectos a los que se asumen como propósitos de la educación que procura la autorrealización del ser humano.

Proceder de esta manera le permite al aprendiz expresar su máxima espontaneidad, condición que hace más fácil “funcionar



plenamente, dejando que las capacidades afloren por sí mismas; lo que ocasiona la adaptación de estas a la situación en forma más perfecta, rápida y con mayor flexibilidad” (Maslow, 2008, p. 97).

Aunado a privilegiar la máxima espontaneidad, el autor sugiere la máxima expresividad, condición que facilita la fluidez de otras cualidades como la no reproducción de ideas, la manifestación de formas particulares de ver el conocimiento y de aplicarlo. Parte de estas operaciones deben, la mayoría de las veces ser trabajadas por el docente, pues, por el hecho de hallarse ocultas en el inconsciente y “mantenidas bajo control, se reprime la capacidad de jugar, disfrutar, fantasear, ser espontáneos y, lo que es más importante para nosotros, la creatividad, que es una especie de juego intelectual” (Maslow, 2008, p. 114).

En tal sentido, el compromiso de enseñar trasciende de la exclusiva relación aprendiz-docente, para convertirse en un vínculo mediado por el aprecio positivo incondicional, que potencia el desarrollo intelectual y el aprendizaje experiencial; pero que además, provee las condiciones para que a través de experiencias cumbres, el individuo logre una inspiración apasionante y la motivación del ser, como aspectos de los que depende significativamente la disposición de su cognición, la cual permite la canalización de su percepción y pensamiento, factores que determinan el aprendizaje. Frente a estos desafíos, el compromiso del docente debe ser, ofrecer relaciones de apoyo que no limiten la libre manifestación de creatividad y productividad; lo que sugiere el uso de la sinergia como un proceso armónico entre el docente y el aprendiz, con el propósito de potenciar el trabajo cooperativo.

A este proceso sinérgico, Maslow lo denominó como el potenciador del éxito en el aprendizaje. Por ende, la educación debe ser capaz de impulsar la unificación de esfuerzos y de vínculos de apoyo que, al ser percibidos por el aprendiz, lo motivan para desarrollar procesos de apropiación de conocimiento y la atribución de significado a sus experiencias. De allí, que la posición del autor reitera fomentar la cooperación como un aspecto cultural que unido a las actitudes de concordia, faciliten el éxito en el aprendizaje; esta sinergia facilita entonces, la “satisfacción genuina de la persona, que favorece la manifestación de virtudes como la ayuda libre y generosa; esta sinergia asimismo puede formar parte del pensamiento y la acción en el nivel individual” (Maslow, 2007, p. 475).

En consecuencia, la tarea del docente debe también, enfocar sus esfuerzos en potenciar el crecimiento psicológico, guiando al aprendiz en la satisfacción de sus necesidades como la forma de garantizar su funcionamiento. Esto sugiere posibilitar las condiciones para que el desenvolvimiento de su salud psicológica lo lleven a desarrollar plenamente sus capacidades, valiéndose de la auto-actualización, de la cual, a su vez, se derive la “elección de metas gratificantes, la confrontación de la incertidumbre y el despliegue de mayores esfuerzos creativos” (Maslow, 2007, p. 476).

Lo anterior debe interpretarse como el fomento de la autonomía que conduzca hacia una ruptura con los aspectos que imposibilitan su crecimiento, entre los que se

precisa: la modificación de hábitos que conducen a conductas improductivas, el manejo de las implicaciones sociales y los efectos derivados de la presión grupal. A esto se agrega, el descubrimiento consciente de adoptar la auto-actualización, como el proceso que coopera con la elevación de la autoestima y la autoimagen, así como el manejo de situaciones frustrantes que imposibiliten la jerarquización de las necesidades y el emprendimiento de acciones encausadas hacia el crecimiento de sí mismo.

Esto supone la creación de un ambiente armónico, de apertura y flexibilidad, en el que no halle cabida la educación rígida, la orientación deficitaria y el autoritarismo, pues se consideran aspectos que además de inhibir el crecimiento psicológico, imposibilitan el despliegue de las bondades de la auto-actualización. Esta libertad abre la posibilidad a la adopción de las normas externas, es decir, a las pautas sociales que determinan su comportamiento y, que según su capacidad de juicio permiten definir criterios y asumir con responsabilidad las tareas que definen su funcionamiento social. En apoyo a esta postura, Maslow (2008) reitera que la interferencia y el control excesivo debe suprimirse y en cambio, otorgar “mayor confianza en los propios impulsos del niño hacia el desarrollo y autorrealización; esto significa un mayor énfasis en la espontaneidad y autonomía” (p. 33).

Según Artiles., et al. (1995), estos cometidos pueden lograrse con efectividad, si el docente asume los siguientes aspectos o actitudes en su praxis educativa, a decir:

1. Confiar en cada persona, en quien debe valorar actitudes, congruencia, comprensión empática y aceptación incondicional.
2. Crear los medios y las condiciones óptimas en las que el aprendiz participe, exprese y manifieste sus intereses.
3. Generar procesos de acompañamiento en los que el aprendiz desarrolle la conciencia reflexiva.
4. Integrar la empatía y la confianza necesaria entre el docente y el aprendiz, motivando la apertura hacia el mundo externo, a las relaciones interpersonales.

Por ende, el proceso de enseñanza para la psicología humanista consiste en asesorar al aprendiz para que despliegue sus capacidades, hasta el punto de alcanzar la realización apropiada de sus metas y propósitos personales; lo que requiere del aprendiz, la plena disposición de sus talentos y habilidades intelectuales para potenciar su dimensión cognoscitiva, de la cual depende su aprendizaje activo y la participación significativa en la apropiación del conocimiento (Maslow, 2007). Al respecto Rogers (1996) indica que las personas educadas son “las que han aprendido cómo aprender, que han

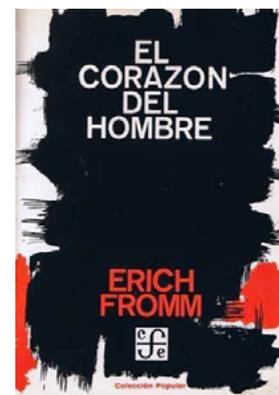
aprendido a adaptarse y cambiar; es, además, capaz de entender que ningún conocimiento es firme, que solo el proceso de buscar conocimiento da una base de seguridad” (p. 6).

Por su parte Fromm (1983) señala que el ser humano desde una perspectiva amplia, se encuentra dotado de una conciencia, pero además de un cúmulo diverso de fuerzas, que deben entenderse como la potencia que existe en él y que le posibilita para aprender. De allí que asuma a la educación y, en específico a la enseñanza como un proceso que debe potenciar lo que “está dado en el hombre y espera realizarse, lo cual no es solo la capacidad de hablar y de pensar, sino también el de lograr una comprensión cada vez mayor” (p. 18).

Para ello, es fundamental que quien enseña, motive el amor por el aprendizaje, por el conocer, en el que cada experiencia se convierta en una ocasión para superar los obstáculos; esto sugiere despertar el interés, la motivación y la fascinación por el saber, favoreciendo que la persona “evoluciones por sí misma, se haga responsable de su propia evolución, asuma plenamente el compromiso por asumir con lucidez su interacción con el mundo, es decir, que logre una personalidad autorrealizadora” (Maslow, 2008, p. 39). Esta posición se complementa con la premisa de que una persona autorrealizada es capaz de llevar a la práctica acciones necesarias para atribuirle significado a su realidad, condición que le confiere la posibilidad avanzar hacia la toma de conciencia, en el desarrollo de la creatividad y en la actualización de sus potencialidades, a las que se consideran como metas educativas.

Estos cometidos indican que la enseñanza debe motivar en el aprendiz la revisión minuciosa de problemas o temáticas, profundizando en su naturaleza y en la exploración de relaciones intrínsecas como un modo de ofrecer respuestas creativas ante experiencias de aprendizaje. Ello constituye una invitación a la autocrítica y al desarrollo de actitudes disciplinadas, que conduzcan a la revisión reflexiva del conocimiento, a la ampliación de ideas, a escoger momentos para aprender. Maslow (2008) refiriéndose a estos rasgos de la autonomía de quien aprende, propone que la enseñanza debe privilegiar el fomento de “la confianza en sí mismo, en la capacidad de improvisación, en el esfuerzo y la disposición para confrontar conscientemente los desafíos de un mundo cambiante” (p. 95).

Artiles et al (1995), proponen algunos aspectos importantes que se deben considerar de la psicología humanista y que vienen a complementar lo tratado hasta ahora. La enseñanza centrada en la persona, donde se promueve que el mismo aprendiz se constituya en organizador de su propio proceso, integrándose activamente, definiendo tiempos de estudio y apoyándose en la tendencia actualizante o también denominada motivación básica integral,



que lo impulsa a aprender. Para los autores, esta educación centrado en el estudiante gira en torno a los siguientes aspectos:

1. Estimular al individuo para que “encause y perfeccione en la orientación de su propia vida, desarrollando la capacidad de hacer efectiva su libertad al tiempo que participa dentro de una comunidad y expresa sus características particulares” (p. 247).

2. Motivar en cada experiencia de aula la “conversión del trabajo de aprendizaje y del aprender en un elemento de formación personal, por medio de la aceptación de responsabilidad y la elección del trabajo por parte del estudiante” (p. 247).

3. Promover una cultura democrática como elemento medular de todo proceso educativo, en el que halle cabida el pluralismo, la diversidad de posturas y el reconocimiento de los derechos y formas de valorar el mundo, potenciando de este modo, que los aprendices se conviertan en personas.

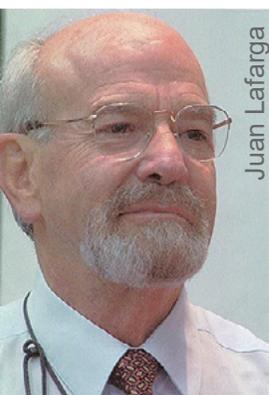
4. Facilitar aprendizajes que dimensionen la apropiación significativa de conocimientos y el desarrollo de sí mismo.

5. Incentivar que el aprendiz asuma su rol protagónico dentro del proceso de enseñanza, es decir, impulsar que construya, formule y ajuste los aspectos propios de su proyecto personal de vida.

6. El docente es el responsable de construir un ambiente empático, en el que impere la confianza, la atención y el respeto, así como la participación flexible, dinámica, permisiva y comprensiva.

Al respecto Lafarga (2016) indica que la enseñanza es un proceso de tratamiento personal que debe valerse de la fuerza motivacional para impulsar que el aprendiz consolide su realización intelectual y académica. Esto implica para el docente el desarrollo de experiencias empáticas, de acercamiento en el que se generen las condiciones interpersonales y las actitudes positivas, en las que se aprenda sobre sí mismo “a través de sus relaciones con otros seres humanos; esto da lugar a un aprendizaje creativo y constructivo sobre la experiencia, que solo puede llevarse a cabo a través de relaciones interpersonales que integren el verdadero diálogo” (p. 34).

En suma, la aplicación de los aspectos fundamentales de la psicología humanista a los procesos de enseñanza y aprendizaje, deben entenderse como una alternativa para crear un clima psicológico propicio, efectivo, significativo y saludable, en el que el aprendiz logre expresar su espontaneidad, su creatividad y la motivación para auto-actualizarse hasta lograr su autorrealización. Atender desde el punto de vista educativo al aprendiz, requiere consolidar las condiciones para que desarrolle su autonomía, la responsabilidad, la disciplina y la creatividad en un ambiente



flexible y libre que impulse el emprendimiento, la socialización y la madurez; lograr tales cometidos, sugiere entre otras cosas, el manejo de la comunicación empática, como un requerimiento para lograr la integración personal, la confianza y el compromiso del aprendiz en las tareas académicas.

Conclusión

La atención holística y la transformación integral del ser humano constituyen premisas de singular relevancia dentro de los procesos educativos actuales. Al respecto, la perspectiva humanista de la psicología sugiere la necesidad de impulsar acciones que potencien el funcionamiento pleno del ser humano, enfatizando en la maximización de la expresión y la espontaneidad, así como de la autonomía, la libertad y la disposición para manifestar sus intereses y motivaciones, posibilitando de esta manera el logro de objetivos personales y propósitos asociados con la autorrealización.

En tal sentido, la labor del docente como facilitador de aprendizajes debe enfocar sus esfuerzos en propiciar que, en un clima de confianza, equilibrio emocional y afectivo, el aprendiz alcance el funcionamiento pleno, su crecimiento y desarrollo, como procesos continuos. Esto sugiere enseñar no solo para fortalecer la dimensión intelectual consistente en favorecer el manejo de la reflexión y el pensamiento, sino en la consolidación de una personalidad integrada. Ello implica generar experiencias mediadas por metodologías centradas en el aprendiz, que privilegien la participación activa, como requerimiento para alcanzar la auto-actualización. Siguiendo a Artiles et al (1995), la perspectiva humanista de la psicología tiene como punto focal la autorrealización “en lo más rico y genuino de cada uno, de donde brotará la originalidad, la creatividad y el progreso” (p. 255).

De este modo, es posible afirmar que la enseñanza que potencia la multidimensionalidad humana, es aquella capaz de motivar la liberación de la curiosidad, la apertura al cuestionamiento y a la pregunta, la exploración y la indagación como procesos continuos. La facilitación del aprendizaje debe entenderse como un modo para estimular la participación activa del aprendiz; la generación de respuestas espontáneas y creativas como manifestación de las cualidades didácticas del docente, de su carácter permisivo-comprendido y de su disposición para crear un ambiente empático, de aprecio y aceptación en el que fluyan opiniones, se expresen sentimientos y se liberen las capacidades humanas.

La enseñanza desde la psicología humanista debe posibilitar el desarrollo de experiencias positivas en las que el aprendiz se motive a crecer, a vincularse socialmente y asumir con responsabilidad y autonomía la tarea de dirigir su propio proceso de aprendizaje, escoger contenidos, definir objetivos y resolver las asignaciones, como expresiones de su tendencia constructiva a la actualización. Esto indica que la educación efectiva debe acercar al ser humano al alcance de sus deseos, intereses y motivaciones, así como acceder a una vida humana plena en su funcionamiento individual y social.

Referencias

- Aristizábal, Néstor (2015). *Psicología cognitiva*. Colombia: Editorial Ltda.
- Artiles, Manuel; Martín, Orlando; Kappel, Jorge; Poliak, Jorge; Rebagliati, Patricia; Sánchez, Andrés (1995). *Psicología humanista. Aportes y orientaciones*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Cloninger, Susan (2003). *Teorías de la personalidad*. Ciudad de México: Prentice Hall.
- Estrada, L. (2018). *Teorías y métodos-humanismo*. Bogotá: Fundación Universitaria de la Área Andina.
- Fromm, Erich (1983). *El amor a la vida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Fromm, Erich (1989). *Del tener al ser*. Madrid: Editorial Taurus.
- Fromm, Erich (1992). *El corazón del hombre*. Fondo de Cultura Económica.
- Jordán, Fabián (2017). *Psicología: una introducción a las nociones fundamentales*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Lafarga, Juan (2016). *Desarrollo humano: desarrollo personal*. México: Editorial Trillas.
- Maslow, Abraham (2007). *El hombre autorrealizado*. Barcelona: Editorial Kairós, SA.
- Maslow, Abraham (2008). *La personalidad creadora*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Rogers, Carl (1996). *Libertad y creatividad en la educación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Ruiz, Ubaldo, y Navarro, Jorge (2018). *Enfoques, teorías y perspectivas de la psicología y sus programas académicos*. Editorial CECAR.
- Tedesco, Juan Carlos (2000). *Educación en la sociedad del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.



IMAGINARIOS Y NARRATIVAS SOBRE LO INDIO

EN EL PENSAMIENTO Y LAS ARTES DE AMÉRICA LATINA¹

Recibido: 12 - 10 - 2020

Aceptado: 17 - 12- 2020

Anderson Jaimes Ramírez²

Museo del Táchira, Venezuela

Grupo de investigación Bordes, Venezuela

andersonjaimes@gmail.com

Resumen: Definir en una sola categoría la compleja realidad de los pueblos que desde siempre han habitado el continente americano, ha sido un problema de múltiples aristas. La incompreensión de occidente, la falta de creatividad a la hora de usar las palabras, la inconveniencia y contradicción de algunos conceptos y la construcción de una historia desde un paradigma eurocéntrico, han sido algunos de los factores que han hecho más complejo el asunto. De todas ellas, la categoría “indio” parece ser la más adecuada, siempre y cuando pase por un proceso de reconstrucción y dignificación. En este trabajo se intenta realizar un recorrido por esta categoría desde las realidades culturales del continente para proponer una nueva lectura de lo indio como lo propio de estos pueblos ancestrales y vivos de nuestro continente.

Palabras claves: Indio; indígena; eurocentrismo; América; descolonización.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto 16:50 al 31:59). Día 4 (17-12-2020).

²Licenciado en Teología y Filosofía (Universidad Católica Santa Rosa, Caracas), Magister en Etnología (Universidad de Los Andes, Mérida), Estudiante del Doctorado en Antropología (Universidad de Los Andes, Mérida). Facilitador en Diplomados de Formación en Patrimonio Cultural y Arqueología. Código ORCID: 0000-0002-0349-8233

Imaginaries and narratives about the Indian in the thought and arts of Latin America

Abstract: Defining in a single category the complex reality of the peoples who have always inhabited the American continent has been a multifaceted problem. The misunderstanding of the West, the lack of creativity when using words, the inconvenience and contradiction of some concepts and the construction of a history from a Eurocentric paradigm, have been some of the factors that have made the matter more complex. Of all of them, the category “Indian” seems to be the most appropriate, as long as it goes through a process of reconstruction and dignity. This paper tries to make a journey through this category from the cultural realities of the continent to propose a new reading of the Indian as the property of these ancestral and living peoples of our continent.

Keywords: Indian; indigenous; eurocentrism; America; decolonization.

La invención de América nace de una extrañeza admirativa de lo diferente, este fue su primer descubrimiento, comprobar que estas tierras eran algo totalmente diferente a lo que hasta entonces conocían. Testimonio de esta convicción, se ve claramente reflejado en la publicación de 1507 de la Academia Saint-Dié, que publica la *Cosmographiae introductio* que reconoce la gigantesca barrera que separa los extremos de la isla tierra como la cuarta parte del mundo. Ya existía Europa y Asia, que a pesar de ser continentes continuos geográficamente son separados ideológicamente y además las tierras de África.

Se le atribuye el nombre de “tierra de Américo” o “América”, por ser concebida así, como separada del resto de los continentes, por Américo Vespucio. El mapa *Walds Cemuller*, ilustra este concepto. Se le reconoce la independencia de las nuevas tierras con el *Orbis Terrarum* y se las concibe como una entidad distinta separada (O’Gorman, 1995, CXXIII). Esta visión del Nuevo Mundo se hizo entonces, a partir de las narrativas y de las imágenes creadas por Cristóbal Colón y Américo Vespucio, siendo este el primer intento de definir, desde lo visual, un nuevo continente al que ellos consideraron como totalmente distinto.

Otra forma desde la cual se intentó explicar y entender estas nuevas realidades fue desde la crónica realizada por los llamados cronistas. Las crónicas constituyen los primeros intentos de interpretación desde lo europeo, de la vastedad natural y los oscuros orígenes de este mundo. Para ello se valieron estos cronistas de los elementos que tenían a mano: la fabulación medieval, la narrativa judeocristiana, la mitología greco romana y toda la oralidades y creencias de los pueblos originarios europeos, llamado como la Europa primera (Briceño, 1994). Cristóbal Colón en 1498, Pedro Mártir de Anglería en 1526, Fernández de Oviedo en 1557 y Juan de Castellanos en 1606, constituyen el grupo de cronistas más paradigmáticos a la hora de interpretar desde lo europeo la nueva realidad encontrada.



Walds Cemuller / Brainly.lat

Intentos por definir lo indio

Después de muchos intentos de definición, insuficientes todos ellos debido a que fueron realizados desde un único criterio, hoy en día se continúa discutiendo ¿qué es lo indio?, ¿qué es el indio?, ¿Cómo definir ese ser autóctono de estas tierras llamadas América? Los primeros criterios usados fueron de carácter biológico. Estos indicadores quedarían pronto obsoletos debido a un fenómeno que vino con el proceso de conquista y colonización, el mestizaje. Los criterios de tipo lingüístico, usados en un segundo momento, también serían insuficientes. Muy pronto muchos grupos habían olvidado, por múltiples razones, sus idiomas autóctonos.

Igualmente sucede con los criterios culturales, tratados por muchos autores para intentar definir la categoría de “indio”. Así la diferenciación entre lo americano con Europa occidental propuesta por Juan Comas (1974), la conexión entre culturas autóctonas de Manuel Gamio (1986) y Miguel León Portilla (2006) y la adopción de técnicas ancestrales o europeas ancestrales o europeas desaparecidas de Alfonso Caso (1989); también resultan insuficiente para definir ¿qué es lo indio?, ¿qué es el indio? Es por esto que muchos autores han hecho un reconocimiento explícito de las dificultades para realizar una definición, como Pedro Carrasco (1995) y Julio De La Fuente (1965). Incluso son muchas las definiciones que responde a los criterios utilitarios y temporales de las políticas indigenistas, como los elaborados por Ricardo e Isabel Pozas (2000) y Darcy Ribeiro (1992).

Posturas ante lo indio

Lo indio ha producido entonces, alrededor de estos intentos de definición, una serie de imaginarios que aún permanece en el “inconsciente” latinoamericano. Estos imaginarios de “lo indio”, se pueden agrupar en cinco posturas:

1.- La diferencia (lo indio no existe)

Occidente ha afirmado progresivamente un logos que niega, que rechaza e invisibiliza la pluralidad, la relatividad, convirtiéndose en una tradición dominante. Esta ha sido una práctica discursiva de las elites que configuran un proyecto natural de modernización, que se enfrentó al problema de incluir al indígena en el proceso de definición de ciudadanía.

Un ejemplo de esta postura se puede evidenciar en la *Constitución* venezolana de 1961, un texto donde se va a negar la igualdad de condiciones ante la ley para los pueblos indígenas. En ella se da el desconocimiento del derecho a tierras, a la salud, educación, la igualdad cultural, la gestión de recursos, el derecho a ser consultados, la participación política. El texto constitucional no se interesa por la diversidad cultural, sólo enfatiza la igualdad, la justicia y los derechos de la persona. En su artículo 6° desconoce la existencia de otras lenguas, reconociendo como único idioma oficial el castellano. Sólo menciona la cultura occidental (*Constitución Nacional*, 1961).

Otros ejemplos de esta forma de pensar se pueden encontrar en el artículo 77, que se refiere a un régimen de excepción para las comunidades indígenas para su incorporación progresiva a la vida de la nación. El artículo 27 que invisibiliza al indio al no decir nada sobre los municipios con población indígena. Y el 220, que desconoce el derecho de usar las prácticas tradicionales de justicia. Así, el único derecho de los indígenas era el deber de integrarse a la sociedad mestiza.

Esta actitud va a traer como consecuencia un sentimiento extendido de indiferencia, ignorancia, desinterés, desprecio e invisibilización de “lo indio”. Así se evitan esos problemas de definición desde lo ciudadano. Lo indio no existe, queda en el pasado, es la invención de escritores románticos atrapados en un mundo irreal alejado del mundo real moderno.

2.- El descubrimiento (España trajo la civilización)

Un discurso centrado sobre el imaginario del “descubrimiento de América”. Lo indio va a definir a un grupo sometido, con una expresión cultural inferior. Se inscribe dentro de una forma de entender el orden colonial como un algo uniforme. Esto supondrá una relación de dominio excluyente entre “dominador – dominado”, “explotador – explotado”, “civilizado – salvaje” (Bonfil, 1979).

3.- Narrativas de los conquistadores y colonizadores (héroes y santos)

Esta postura supone la justificación del mundo occidental como portador de un derecho divino de dominación. Desde aquí se ha construido la versión oficial de la historia colonial, una épica de saqueos, crueldad y venganzas presentadas como hechos heroicos justificados por la moral de predestinación y dominación. Se oculta así una mentalidad depredadora presente desde hacía ya mucho tiempo en el comportamiento de estos reinos invasores. Se busca salvaguardar de cualquier juicio negativo los hechos y conductas de estos personajes que no son más que el reflejo de los valores torcidos que guiaron los procesos de dominio y conquista que se habían producido tanto en Europa como en América.



Detalle de *OIP* Pere Marquette and the Indians / 1869. Wilhelm Lamprecht. es.aleteia.org

Este proceso se realiza desde diversas formas. Desde la religión como instrumento del genocidio cultural. Desde el llamado “totalitarismo diacrónico o estética de la grandeza” heredada de los libros de caballería. Desde la concepción del mestizaje como logro y de las violaciones como su método. De entender las enfermedades y mortandad de los nativos como testimonio de predestinación de la conquista, como intervención de lo divino para terminar con los infieles. Y del papel de los perros y caballos como instrumentos de guerra como el testimonio de la superioridad natural de occidente (Sánchez, 1990).

4.- El mestizaje como producto cultural acabado (la raza cósmica, la doctrina católica)

Se trata de un discurso que se encuentra presente en la lectura de Vasconcelos sobre la *Raza cósmica*, ensayo publicado en Madrid en 1925 donde expone la idea de la “quinta raza” como sumatoria de todas las razas del mundo para crear una nueva civilización (Vasconcelos, 2021) y en las declaraciones oficiales de la iglesia católica con motivo del V centenario de la evangelización, especialmente en el documento de la Conferencia Episcopal de América Latina de Santo Domingo (1992). Sin embargo, hay una consideración que hay que tener en cuenta a partir de estos discursos, este hablar del mestizaje como un producto acabado, esconde un planteamiento solapado de desconocimiento de la multiculturalidad de los pueblos originarios de América.

Esta postura viene implícita dentro de muchas consideraciones indigenistas que apuntan hacia la desaparición de la variedad étnica y cultural de los grupos, por considerarlo como un obstáculo a lo nacional. Se construye entonces una definición que conserva ese orden colonial y supone la progresiva incorporación de todo lo culturalmente distinto, al nuevo orden colonial. Son una diferencia tolerada que tiende a la progresiva incorporación en la “auténtica” civilización (Santo Domingo, 1992).

5.- Genocidio, exterminio, destrucción (eliminación de otras culturas)

Se refiere a la consideración de los momentos de conquista y colonización como formas de destrucción de las naciones y grupos étnicos. Proceso que se sustenta sobre un etnocentrismo enfermizo que actúa simultáneamente con procesos de transculturización y saqueo cultural. El etnocidio y memoricidio como estrategias para mutilar la memoria histórica y atacar la base fundamental de la identidad de los pueblos. La adopción de esquemas conceptuales que escamotean la percepción de la responsabilidad social (Báez, 2008).

Acercamiento a lo “indio” desde la narrativa de las Artes

Otra forma de acercarse a “lo indio” ha sido desde las narrativas que desde el arte se han producido. El arte latinoamericano ha tenido también unas visiones o miradas que han intentado aproximarse a este tema, en este sentido mencionamos algunas tendencias.

1.- El encuentro del otro

Se trata de los testimonios e interpretaciones de otras literaturas y de otros protagonistas que buscaron la reivindicación de ese “otro americano”. Aquí vemos las literaturas que reconocen al indio y que denuncian, de una u otra manera, su explotación. En este grupo se encuentra la denuncia que hace De Las Casas y el reconocimiento de ese otro diferente que hace Sahagún. Esos otros que llegan a tener incluso formas de *Buen Gobierno*, como las propuestas por Felipe Guamán Poma de Ayala en su obra terminada en 1615 donde muestra la visión del mundo indígena andino después de la conquista a través de 1180 páginas y 397 ilustraciones (1980) y que generan una nueva mezcla cultural, alabada por Garcilaso De La Vega en sus *Comentarios reales* culminados en 1617 (1976).

También hay una mirada dentro de este otro que no viene de estos cronistas que rompen el discurso hegemónico y que reconocen al otro, sino del humanismo renacentista. Aquí hay varios personajes fundamentales: Los jesuitas Juan Ignacio Molina, que escribe sobre la región de México en 1781; Juan de Velazco, quien diserta sobre la región quiteña en 1789 y Francisco Javier Clavijero, escritor del Chile de 1776,

quienes desarrollaron importantes proyectos historiográficos sobre las regiones donde eran originarios, incluyendo la “historia natural” de esos espacios, siendo los primeros europeos en valorar y defender el tema de la diversidad de América. Alexander Von Humboldt y Aimé Bonpland, quienes recorren el continente entre 1799 y 1804, para proponer y desarrollan una reflexión sin prejuicio, de y desde las realidades americanas.

2.- La visión exótica

Se refiere aquí a la mirada falseada y etnocéntrica, hecha fundamentalmente desde Europa a partir del Renacimiento, que mira el continente desde lo exótico, lo grotesco, lo extravagante. Entre ellos se puede destacar a Michel de Montaigne (1533 – 1592), al ilustrado Voltaire (1694 – 1778), y al precursor del romanticismo Jean Jaques Rousseau (1712 – 1778). Si bien el indígena se convertía en un foco narrativo de sus obras, se prescindía de elementos esenciales como su pensamiento y su visión del mundo. Esta visión alcanzaría hasta los filósofos fundamentales del pensamiento occidental, como Immanuel Kant (1724 – 1831) y Whilhem Hegel (1770 - 1831).

3.- El indianismo

Son aquellas ficciones cargadas de un sentimentalismo paternalista adoptado como intelectuales y escritores relacionados con el romanticismo de una época republicana. Este enfoque fue adoptado en el siglo XIX por algunos autores americanos que seguirían hablando del “indio” y sus circunstancias, pero con un desconocimiento palmario de quienes eran objeto de sus narraciones. A pesar de cierto espíritu reivindicativo, no pudieron desligarse de actitudes paternalistas y sentimentales, propias de un romanticismo tardío. Ejemplo de ello resulta ser las novelas del militar y político peruano Narciso Aréstegui con *El Padre Horán*, escrita en 1848, una serie de relatos a partir del asesinato de la penitente Angélica por su confesor el padre Horán donde se deja ver la situación de opresión del indígena cusqueño (Aréstegui, 1919). Y en *Aves sin nido*, de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, aparecida en 1889, donde narra la historia de amor entre un hombre blanco y una mujer mestiza quienes resultaros ser hermanos, hijos de un clérigo mujeriego que violentaba a las indígenas (Matto, 2018).



Detalle de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland al pie del Chimborazo. Friedrich Georg Weitsch / 1810 wdr.de

4.- Indigenismo

Nuevas formas socioculturales y políticas, comienzan a plantearse el papel del indio en las nuevas realidades nacionales. En Perú, Manuel González Prada plantea la liberación del indígena desde la servidumbre en un proyecto anticlerical, indigenista y anarquista. En México Álvaro Obregón quiere mostrar el “verdadero rostro de la patria”, la de un país de mayoría indígena, desigual y ligado a tradiciones ancestrales. Vasconcelos sería su Ministro de Educación entre 1921 -1924. En las artes se daría la superación de la ideología romántica y la aproximación al indio desde la reivindicación social y la presencia del binomio social indio / explotador dentro de la oposición bueno / malo. Aquí el conflicto, la conciencia de insurrección y el acercamiento a formas de un pasado ideal, serían los caminos a seguir en la recuperación de lo indio. En literatura se destacan el boliviano Alcides Arguedas con *Raza de Bronce*, aparecida en 1919, una muestra de la esclavitud absurda del indio boliviano, su vida de dolor, miseria y angustia (Arguedas, 2015). Y el ecuatoriano Jorge Icaza con *Huasipungo* publicada en 1934, donde se describe la sutil esclavitud del indígena a partir de una porción de tierra entregada para su explotación (Icaza, 2005). También Luis E. Valcárcel con *Tempestad en los andes* de 1923, donde hace un enfoque de la situación de la cultura de los pueblos originarios y la necesidad de su redención (Valcárcel, 2013). Y el trabajo que desde la revista *Amauta* entre 1926 – 1930, realizaría José Carlos Mariátegui, quien propone un marxismo indigenista como camino de liberación de las cadenas económicas y sociales que atan al indígena latinoamericano (Mariátegui, 1979).

5.- Neo indigenismo

Son los nuevos autores que buscan nuevos temas y técnicas narrativas e interpretativas, desde el mito y el realismo mágico como formas de acercamiento y desde la fusión de los idiomas de los pueblos originarios con las expresiones culturales contemporáneas. Se destaca en primer lugar la obra de Miguel Ángel Asturias con *Leyendas de Guatemala* de 1930, donde el autor busca reconstruir la imagen original de las raíces indígenas a través de los mitos y las peculiaridades de la historia centroamericana (Asturias, 1985).

Augusto Roa Bastos, que describe el ser paraguayo desde la cosmogonía y la oralidad ancestral, dentro de un lenguaje de profundas resonancias de la lengua guaraní a través del libro de cuentos *El trueno entre las hojas* de 1953, *Hijo del hombre* de 1960 y el mundo dual donde desenmascara el poder en *Yo el supremo* de 1974, se muestran como las obras más acabadas en este sentido (Roa, 1989, 2008, 2010). El pasado como entraña maternal de los pueblos indígenas y el mestizaje y su realidad

son los temas de las obras del peruano José María Arguedas, particularmente *Yaguar fiesta* de 1941 y *Ríos Profundos* de 1941 (Arguedas, 1985, 2018).

Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno* de 1941, reivindica la cultura ancestral (Alegría, 1986), mientras que Manuel Scorza en sus cinco novelas sobre las revueltas campesinas de los años 50 del siglo XX, realiza un recorrido desde el mito hasta los nuevos modelos sociales, para terminar, negando el realismo mágico y colocando el origen de todos los males de estos pueblos oprimidos en su tradición mítica y mágica. Su ciclo de novelas, también conocidas como “Guerra silencios”, escrita entre 1970 y 1979, está compuesta por: *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *Tumba del relámpago* (1979) (Scorza, 2020).



Detalle de *Salacas*
Víctor Mideros
Casadelacultura.gob.ec

Definir lo indio

El indio resulta ser una categoría colonial despectiva, creada por una ideología colonialista. Esta construcción de lo indio, sin embargo, se hizo pensando desde los seres humanos que estaban en América. Indio no es el hindú, porque en realidad no existe una confusión entre estos términos. El que se llama hindú pertenece a una religión, no a un grupo étnico ni mucho menos a un continente.

El indio es realmente los que los antropólogos han llamado amerindios, porque los únicos indios son los que están en América. En África no hay indios, en Australia no hay indios, hay aborígenes. La categoría “indio” ha sido usada solamente para las gentes de las Américas.

Indígena es el que ha nacido adentro, palabra sinónima del griego “endógeno”. Lo indígena no habla necesariamente de la realidad del indio, porque incluso el mestizo, el descendiente negro, también son indígenas por haber nacido en este continente. La palabra aborígen también resulta insuficiente pues se refiere a “los primeros conocidos”. Los aborígenes de América serían los grupos que conocieron los españoles, que inventaron esta historia. Pero los grupos que estaban antes entonces ¿qué son? Por todo esto la categoría “indio” debe mirarse de otra manera.

Existen otras categorías que no requiere reemplazarse, que simplemente son inútiles, como la palabra “primitivo” y el

eufemismo “descubrimiento de América” simplemente deben desaparecer y no pasa nada. Pero en cambio, sustituir la palabra indio por otra, resulta sumamente complicado. Se propone, entonces, que la categoría “indio” sea redefinida, haciendo énfasis en el hecho de con ella se habla de los miembros de los pueblos nativos de América.

En segundo lugar, se propone descolonizar las categorías y el modo de relacionarse con “lo indio”. Que esa palabra pierda esa connotación despectiva y empiece a ser usada en una forma digna al momento de definir a los habitantes primigenios de este continente.

Valorar lo “indio” como una categoría dotada de este nuevo significado requiere del concurso de lo arqueológico, lo literario y de una nueva forma de entender las oralidades, donde la presencia de lo ancestral y de la cultura que siguen produciendo estos pueblos vivos, sea reconocido desde esa vastedad multicultural que tiene el continente.

Este reconocimiento de “lo indio” no viene necesariamente de ser una propuesta construida desde occidente. Muchos de los pueblos de América se han reconocido como indios. De hecho, uno de los gritos de guerra de los grupos Mapuches, que siguen en resistencia cultural contra el colonialismo ha sido: “como indios nos colonizaron, como indios nos liberamos”.

Referencias

- Alegría, C. (1986). *El Mundo es Ancho y Ajeno*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Aréstegui, N. (2019). *El Padre Horán*. Lima, Editorial M y L.
- Arguedas, A. (2015). *Raza de Bronce*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Arguedas, José M. (2018). *Yawar Fiesta*. Santiago de Chile. Epublibre.
- Asturias, M. (1985). *Tres Obras*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Báez, F. (2008). *El saqueo cultural de América Latina. De la conquista a la Globalización*. Caracas, Editorial Debate.
- Bonfil, G. (1979). “El concepto de indio en América”. En: *Anales de Antropología*. México, UNAM.
- Briceño, J.M. (1994). *El Laberinto de los tres minotauros*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Caso, A. (1989). *De la Arqueología a la Antropología*. México. UNAM.
- Carrasco, P. (1995). *Antropología e Interdisciplina*. México. Sociedad mexicana de antropología.
- Comas, J. (1974). *Antropología de Los Pueblos Iberoamericanos*. Barcelona. Labor.
- Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (1992). *Santo Domingo. Nueva Evangelización, promoción humana, cultura cristiana*. Caracas, Editorial trípode.
- Constitución Nacional* (1961). Caracas, Bohemia, Textos legales.

- De la Fuente, J. (1965). *Relaciones Interétnicas*. México. Instituto Nacional Indigenista.
- De la Vega, I. G. (1976). *Comentarios Reales*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Gamio, M. (1986). Arqueología e indigenismo. México. Instituto Nacional de Indigenismo.
- Humboldt, A. (1985). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Caracas. Monte Ávila.
- Icaza, J. (2005). *Huasipungo*. Quito. Letras hispánicas.
- Mariátegui, J. (1979). *Siete ensayos sobre la realidad peruana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Matto, C. (2018). *Aves Sin Nido*. Lima. Distinta tinta ediciones.
- Monsonyi, E. (2012). *Identidad Nacional y Culturas Populares*. Caracas, Fundación para la cultura urbana.
- O'Gourman, E. (1995). *El proceso de la invención de América*. México, F.C.E.
- Poma de Ayala, G. (1980). *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Portilla, L. (2006). *Herencia cultural en México*. México. UNAM.
- Pozas, R y De Pozas, I. (1997). *Los indígenas y las clases sociales de México*. Madrid. Siglo XXI.
- Ribeiro, D. (1992). *Indianidades y Venutopías*. Buenos Aires. Ediciones El Sol.
- Roa Bastos, A. (1986). *Yo el Supremo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Roa Bastos, A. (2008). *Hijo del Hombre*. Caracas. El perro y la Rana.
- Roa Bastos, A. (2010). *Cuentos completos*. Madrid. De Bolsillo.
- Sánchez, R. (1990). "Esas indias equivocadas y malditas". En: *Araucanía de Chile*, n° 47-48, Madrid.
- Scorza, M. (2020). *Obras Completas*. Madrid. Editorial del lector.
- Vasconcelos, J. (2021). *La raza cósmica*. Misión de la razón iberoamericana. Argentina y Brasil. Madrid, Editorial verbum.
- Varcárcel, L. (2013). *Tempestad en los Andes*. Lima. Editora universitaria Latina.



Foto: Merlin Serrano
(Detalle y manipulación digital de
Enderson Ch)

MECÁNICAS NATURALES NATURAL MECHANICS¹

Recibido: 12 - 11 - 2020
Aceptado: 14 - 12 - 2020

Merlin Serrano Corrales²
Grupo de trabajo e investigación
gráfica Terra Gráfica, Venezuela
merlinserrano@gmail.com

1. Nombrar la tragedia con la palabra y con la imagen

La necesidad de fotografiar semillas partió de la necesidad de observar las formas de la vida, después de una experiencia traumática ligada a la imposibilidad de la maternidad. Y luego a “la pérdida”. La muerte.

¹Ponencia presentada en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 0.15 a 6:31). Día 2 (15-12-2020).

²Socióloga (UCV) y Mgs. Ciencia Política (USB). Estudios de postgrado en Comunicación Política y Opinión Pública (Flacso/Argentina, 2016). Diplomado en Arte y técnicas fotográficas, AVECOFA (2013-2014). Realizó estudios de artes plásticas en la Escuela Cristóbal Rojas como estudiante regular (1988/1989) y en los Talleres Libres de Grabado (xilografía y linóleo) dibujo artístico y cerámica en la misma escuela (1987-1988). Realiza talleres libres de cerámica, quema óxido-reducción en Taller Barro y Fuego (1995) y dibujo artístico y experimental en Escuela Federico Brandt (1996-1997). Ha participado en intervenciones colectivas llevadas adelante por la Fundación Surcos (2011-2012) Desde diciembre 2014 forma parte como fundadora del grupo de trabajo e investigación Gráfica Terra Gráfica, participando activamente en sus residencias artísticas, carte de visite, talleres y puesta en escena de sus resultados. Código ORCID: 0000-0002-5265-2292

En todo este tiempo no he encontrado palabras para nombrar el infortunio que se arrincona en el alma cuando a una mujer (yo) le sucede que no puede lograr un embarazo o cuando lo pierde. El lenguaje no dispone de palabras para nombrarla. Encontrar la palabra para esta tragedia “íntima”, no ha sido un recorrido afortunado. Hasta ahora no se había presentado como una necesidad para mí. Desde el dolor de la pérdida y la imposibilidad, no había sido necesario “comprender” cognitivamente lo que me ha sucedido. A mí, y a un porcentaje importante de mujeres que, como yo, hicieron fila en un centro público de distribución de medicamentos de alto costo, para retirar lo que necesitábamos en una pequeña cava de enfriamiento.

En cambio, me fue fácil encontrar imágenes. Analogías silenciosas de lo que me sucedía. Primero nidos, pájaros, huevos perdidos y olvidados. Luego flores, semillas, brotes. Luego tan sólo dispositivos vegetales, portadores vacíos, repletos de semillas. Con sus mecánicas naturales, diseñadas a la perfección para esparcirlas. Girar por los aires, planear, protegerlas de los elementos, la lluvia, el sol, los golpes. Veo árboles crecidos al cielo, con hermosas cicatrices y texturas en su corteza. En muchas ocasiones son movimientos truncados que no logran su cometido: la vida. Todo un azar de oportunidades con posibilidades de quedar inertes. Atrapada la pulsión en la semilla misma y en las hermosas formas de su portadora.



Foto de Marta
Dzedyshko
www.pexels.com

2. Desterrada de la maternidad

Perder la condición de la maternidad de manera permanente es una tragedia, experimentada en el cuerpo y en la psiquis. Es una experiencia traumática que traspasa los límites de la biología del cuerpo y del alma. Al rato te das cuenta que pareciera amenazar tu ser, que tienes una marca y que sobre ti se posa la mirada de la expectativa social. Es que parece que ser madre no es un asunto personal, una decisión individual, una cuestión íntima como suponía. Sino un mandato social. Estás perdida ¿Por completo? ¿para siempre? ¿totalmente? Esta es una tragedia acrecentada por la mirada de los otros. De las otras. Pronto te das cuenta que hay distintos grados de maldad en la mirada, en la reacción de otras mujeres. O simplemente, distancia ajena a tu tragedia. Muchas preferimos no haber dicho nada.

Hay reacciones que van desde la compasión, el dolor compartido, los juicios y suposiciones, la solidaridad, la aceptación de los tuyos, la indiferencia, la negación o el “perdón”, hasta el prejuicio, la condena y la culpabilización. No han faltado las espaldas que se dan vuelta, con una cordial sonrisa mientras cierran el círculo con sus muñecas al

centro. Este último, un acto mezquino de niñas muy educadas. Como toda experiencia de discriminación vivida, ésta me resulta intransferible y sutilmente violenta.

Tal vez la única palabra que he encontrado, a la única lectura que me remito es *Yerma* de García Lorca. Leí *Yerma* a los 12 años unas tres veces, y muchas por pedazos, que leía y analizaba sin éxito. Intuía la tragedia, el secreto, el dolor del personaje. La tortura de su “falta”. Pero a los 12 años me era invisible y la verdad, impensable. En mis lecturas ni siquiera registré que mataba al hombre. ¿Así de tanto pesar para unos y otros?

Así es esta tragedia de íntima, se torna invisible y silenciosa. Te condena a cicatrizar en silencio, a llevarla bajo la piel. Y pronto te percibes “Yerma”. Y es que la tragedia de la pérdida del embarazo, de la imposibilidad de “preñar” vida, no termina en el dolor físico del cuerpo y de las emociones. Se prolonga en la sutil estigmatización social. No se queda en el acto corpóreo de la pérdida, de la tragedia y del dolor psíquico. Del vacío del útero. Feminidad, sexualidad, fecundidad, sensualidad quedan hechas pedazos en la identidad.

Pasa de la imposibilidad atrapada en el cuerpo al destierro de la maternidad, de sus mitos, sus rituales, su estatus y su poder. Constitutivos sociales y culturales de la maternidad que se sostienen aun en la contradicción de un orden patriarcal, que por un lado concede rendir tributo en el altar a la madre, mientras por otro golpea brutalmente a la mujer, la asesina, la trasgrede, la maltrata y quema.



Detalle de *Yerma* / Marina Savitskaia
<https://www.behance.net/gallery/19387417/Lorca>

La marca de esta tragedia se hace visible en la inexistencia del hijo/a, de la misma forma que a una persona que ha perdido una parte de su cuerpo en un accidente, y también se experimenta en la vida social.

No juzgo a aquellas que sí lo desean o a aquellas que han decidido que no quieren tenerlos. Este último grupo de mujeres producen otras reacciones: desconcierto o algo cercano a la reflexión o a interrogantes sobre el deseo de la maternidad, por tratarse de una opción contraria, pero no supone ésta la condena del destierro psíquico y simbólico de la feminidad asociada a la maternidad. Se conserva la potencialidad, rechazada por voluntad propia. No arrastra consigo la totalidad de la identidad. Este acto de voluntad obedece al deseo, incluso apunta y cuestiona la veracidad del deseo de las otras mujeres, pero no constituye una marca. Es un desafío.

En cambio, la imposibilidad del embarazo se vive y se mira como una alteración de la naturaleza inmanente de la feminidad y su biología. Un infortunio o un castigo tal vez. Las dificultades para lograr un embarazo contra la fuerza del deseo, da paso a reacciones en los otros según género, que van desde la justificación “comprensiva” de la no-maternidad por ser ajeno a la voluntad de la mujer (no se trata de un aborto o de no querer niños después de todo) algunos hombres reaccionan con solidaridad y otros con distancia ante la mujer descartable.

Dependiendo del entorno social, serás mirada por la visibilidad del vacío. A las mujeres – madres o no, que me han mirado sin que eso oscurezca mi identidad, les agradezco. Ha sido un alivio. A quienes me han protegido de las cargadoras de muñeca que comparan a mi perrita con una hija, les agradezco. A los que han sido solidarios con mi dolor, les agradezco.

Excluida del reino de la madre diosa, entronizada y venerada. Dueña del poder original y su vínculo con la naturaleza, serás expulsada del reino de las madres. Has roto el hilo de la madre, se ha quebrado el legado. De esta forma no podrá ser. O serás mirada a través de la frontera invisible que te separa del lugar destinado a la madre. La madre-diosa luego es también estatus, rasgo común. Condición compartida. Me ha llevado tiempo empezar a entender esto. Siendo esta mi cultura compartida, a mi misma me ha resultado invisible.

Al final me he convertido en alguien distinto. Me ha tocado abrir los ojos adentro del vientre de la madre mitificada, para ver.

3. Recuperarse de la tragedia en el cuerpo y en la psiquis. La práctica de la belleza

Sobrevivir, es tanto como sortear la muerte. Confrontarla y desafiarla...superar una tragedia y continuar viviendo es un esfuerzo de largo aliento, para toda la vida. Porque con el dolor de la tragedia se convive como con un compañero de viaje, continuar con las cicatrices y las marcas.

La imposibilidad de la maternidad “natural” me golpeó de muchas maneras. Podría hablar largamente de las difíciles experiencias en las clínicas especializadas, de la alienación de los(as) médicos(as) y su falta de empatía con las mujeres y de la atención protocolizada. Del negocio, de los análisis clínicos “objetivos”. De la adopción.... De la tecnología médica, de la legislación. De la ética en la práctica de la reproducción biológica “asistida”. De la vulnerabilidad excepcional de mi médico por su vinculación subjetiva conmigo como paciente y su sensibilidad frente a la concepción “asistida”. Pero no lo haré aquí. Aunque ahora empiezo a mirar eso como mujer y como socióloga, frente a una larga lista de libros e investigaciones sobre el tema.

El primer golpe atañe a la vulneración de la voluntad, a la fuerza de la biología y sus impedimentos. No lograr algo que deseaba. Eso te quiebra la voluntad. Comprendo perfectamente a aquellas mujeres que no quieren. Que ese deseo no está. Para las *que no quieren*, que es otra condición. En ese caso el deseo atiende a la voluntad, pero no niega el atavismo de la noción de fertilidad, fecundidad, feminidad. Por el contrario, es señal de propiedad y soberanía del deseo. Luego de la tragedia entiendes que son cosas diferentes. El deseo, la feminidad, la fertilidad y fecundidad (materna).

Otro golpe se refiere del modo más arcaico a la exclusión de la magia y el poder que te relaciona con la naturaleza, admirada y empoderada. El poder que deviene de allí es aniquilado. Te toca descubrir otra fuerza. Anidar el deseo trastocado de la madre sobre ti misma. He visto esa fuerza y ese poder en las adolescentes embarazadas. ¿Entonces trato de recordar cuándo y cómo lo aprendimos? Acaso ¿ya lo sabía a los 12 años cuando leí Yerma?

Ese deseo o su pérdida no definen a un hombre y no tiene que definirnos a nosotras. Pero yo sí tengo ese deseo. Ahora es un deseo petrificado. Como el esqueleto de una hoja, como la estructura de una semilla. Como el dispositivo que la contiene y que la deja partir. Eso soy: un hermoso dispositivo natural, que carga racimos de semillas. Que no serán. Hermoso por sí mismo en su vacío. El destino desierto.



Foto de Eva
Elijas
www.pexels.com

4. Sobre la experiencia del vacío y la tarea de atrapar la belleza de sus movimientos

¿La resiliencia parece un adjetivo, antes que un verbo? Pero es la acción de re-botar. Lo que si se es que la resiliencia en mi se manifiesta en la capacidad de volver a la belleza. He vuelto del mundo subterráneo, de azules oscuros y acuosos. En la penumbra se corre el velo del escenario, y estoy frente al vacío. ¿Realmente importa?

En cualquier caso, la muerte otorga condiciones que definen a los que quedan por lo que son, por los cambios que surgen, por las nuevas características de su cuerpo y de su estatus. Una mujer que no puede embarazarse ésta herida. Herida de lo que no está. Herida de vacío. Pudiera decirse que es como un árbol que sigue creciendo y extendiéndose, aunque las semillas de sus ramas hayan partido, dejando cuencos vacíos. Aunque la arquitectura de sus ramas se quede vacía.

Pero pronto advierto que el vacío es un espacio que puede ser hermoso. Desde allí me miro: en la búsqueda de la belleza como consuelo y sanación. Miro quien soy, observo e interrogo al mundo. Hasta hace poco tiempo, habría sido incapaz de escribir estas palabras. Desde el lenguaje de la imagen en cambio, he transcurrido por distintas prácticas, desde el dibujo, fotografía y grabado de nidos y pájaros, hasta imágenes abstractas del universo interno del útero y los ovarios.

Han pasado más de 8 años. Ahora recojo los nidos de la misma forma que se halla un objeto hermoso. La tristeza se ha quedado tras los espejos. Estoy de partida, pero aun no ha pasado.

He vuelvo a dibujar nidos con otros sentimientos. Desde hace un año recojo semillas y observo su mecánica compleja, para contener y esparcir semillas. Empecé por recoger semillas. Muchas. Ahora las dibujo, las fotografío. Cobran vida propia como objetos que dicen, en sus formas, textura, color, peso y estructura. Las cuelgo por separado o en conjunto. Como racimos de hierbas. Empiezo a estudiar la construcción de una estructura que las pueda sostener. La que les es familiar. Cada una llama a elementos diferentes. Exige un tratamiento diferente, según su estética. Su peso, su color. Empiezo a tejer hilos de metal para construir ramas o estructuras que las sostengan, pero no como flores en un jardín colgante, sino como objetos del vacío y que empujan la vida. Les dejo decirme qué quieren decir. Que lección tienen para mí.

No es que yo he llegado aquí porque soy resiliente. Nadie sabe cómo va a reaccionar hasta que se encuentra frente a la pérdida y



Nido
Foto de Lalit
Bali /
www.pexels.com

el vacío. No se trata de un método o porque recoger semillas sea terapéutico. No se lo recomendaría a nadie. Acumulan polvo. Ocupan espacio. Y dan alergias. También recojo clavos, que saco de maderas y objetos que encuentro. Es el lenguaje con el que me hablo. Es la imagen que me dice. Y me dice más allá de mi tragedia, de mi misma. Porque la semilla empieza a hablar por sí misma, con sus formas. Y si quieres construir un lenguaje desde allí tendrás que escucharlas para que te den sus formas, su color, su consistencia, líneas y puntos, las palabras que contiene su imagen. Dando desde ya por sentado, que es muy difícil el camino para confeccionar una obra real y material, efímera o permanente. Visual y sensorial. Es decir, hay que trabajar. Pronto es trabajo, hallazgo, experimentación y más trabajo. Las formas hablan por sí solas, y responden a su propia belleza.

Tal vez toda cosa que hacemos tiene una dosis importante de terapia. Cada error, cada paso adelante. Más bien el orden fue: nidos –pérdida- vacío- imposibilidad, muerte y retorno. Lo que ha sido clave además en este volver a desear la vida, por separado del deseo de la maternidad, feminidad, la sexualidad y la fecundidad, han sido las amigas. La protección de la ronda femenina, del canto y el viaje en grupo. Incluyo allí a mi psicóloga Olga Lollet, quien me mostró el camino para no convertir la pérdida en un estigma de vida.

Yo me he recuperado en parte y por eso los nidos vacíos vuelven a caer de los árboles. Pero ya no tienen el mismo sentido. Me dedico a recoger semillas y a observar los artilugios de sus mecánicas para esparcir la vida. A observar cómo parten las semillas, a aceptar y a contemplar la belleza de los dispositivos, vacíos de llanto y de semillas. Formas esculturales que sostienen la semilla. Algunos conservan las semillas por mucho tiempo en su interior.

Además, puedes vivir en la belleza de las formas, de los materiales, de los retos técnicos que te impone construir un soporte para las semillas y los dispositivos. Construir la metáfora, la analogía. Volver al lenguaje y a la imagen. Aunque la herida siga allí, asir la belleza exige reponerse y trabajar. Volver al ser. Ese es un territorio que te pertenece. Al que siempre puedes volver. No es todo, pero te contiene. Al menos siento eso yo, como artista.

La cuestión es que no superas la tragedia, sólo aprendes a mirarla en la cicatriz y a convivir con ella cada día. Como proyecto de trabajo artístico aun es un proceso. Cada día me imagino haciendo más, sacando del encuadre a las imágenes. Pues creo ahora, por ejemplo, que la fotografía no basta.



Semillas
Foto de Kelly L
www.pexels.com

Veo como otras mujeres no sólo “rebotan” en el sentido de la resiliencia, sino que sus espíritus son pelotas que rebotan juguetonas todo el tiempo. Las admiro. Derrochan alegría bullanguera. Me encantan. Yo en cambio, siempre he sido tranquila y ensimismada. No soy como esas pelotas de colores que estallan de luces adentro cuando rebotan, pero me gusta mi color.

MECÁNICAS NATURALES

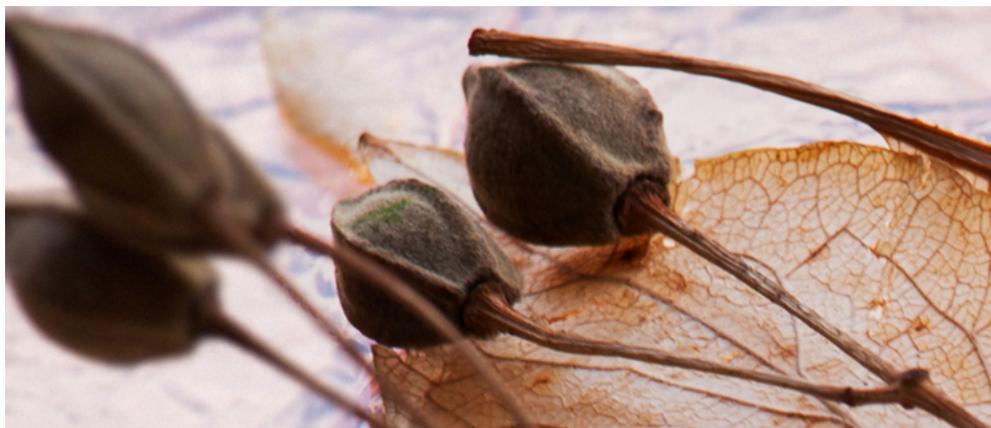
Esta pequeña muestra de fotografías en formato digital, se basa en la observación de la mecánica natural de las semillas y del diseño de los dispositivos que le permiten esparcirse en el territorio. Como analogía de la pulsión de la vida, de su belleza y de la posibilidad de la muerte en ellas contenida.



Semilla 1
Foto: Merlin
Serrano Corrales.
Exp. 1/50 seg.,
f/ 5, 6, DF 102mm.,
ISO 200, Olympus
E-420



Semilla 2.
Foto: Merlin
Serrano Corrales.
Exp. 1/50 seg.,
f/ 5,6; DF 64 mm.,
ISO 200 Olympus
E-420



Semilla 3.
Foto: Merlin
Serrano Corrales.
Exp. 1/50 seg.,
f/ 7,1, DF 150 mm,
ISO 100 Olympus
E-420



Semilla 4.
Foto: Merlin
Serrano Corrales.
Exp. 1/125 seg.;
f/9,0, DF 98 mm.,
ISO 100 Olympus
E-420



Semilla 6.
Foto: Merlin
Serrano Corrales.
Exp. 1/60 seg.
f/8,0; DF. 83 mm.,
ISO 200 Olympus
E-420



Alejandro Sepúlveda en Romanza
Patética Giovanni Bottesini
www.youtube.com/watch?v=IUf-zT3mEoM

Grabaciones pandémicas: Imaginarios para contrabajo y sonidos electrónicos¹ Pandemic recordings: Imaginaries for double bass and electronic sounds

Recibido: 12-10-2020

Aceptado: 16-12-2020

Alejandro Sepúlveda²

Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca, Argentina

elkibalion@gmail.com

Los meses de encierro que impuso la pandemia en el mundo trastocó todas las formas de existencia y convivencia entre las personas. Mientras, el personal de salud de la mayoría de los países estuvo expuesto en primera línea contra la presencia del virus, el resto de la sociedad conoció en forma literal, estar encerrado por prevención. Sin embargo, ese letargo de esos primeros meses que esperábamos su término a corto plazo, se prolongó por más de un año, y su efecto en los rituales del arte, aquellos, como visitar

¹Presentación de la pieza musical *Imaginarios* (2015) obra mixta para contrabajo y sonidos electrónicos. Compositor Dante Grella (Argentina), Intérprete: Alejandro Sepúlveda (Venezuela). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> (Minuto 57:55 a 1:15:12) Día 3. (16-12-2020).

²Alejandro Sepúlveda. Músico. Contrabajista de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca (Argentina), Comunicador Social (ULA-Venezuela). Código ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2479-5464>

un museo, ir a ver una obra de teatro, ir a un concierto o un recital de poesía se anuló completamente. El ritual desapareció de escena dejando un vacío que paradójicamente sirvió para comenzar a gestar otras formas de difusión de esas prácticas artísticas. Todo se volvió streaming, producción de contenidos audiovisuales en la mayoría de los casos, caseros, hogareños que de alguna manera le otorgo un matiz humano a ese aislamiento pandémico. Necesitábamos, volver al ritual, llamar a la exterioridad desde nuestra más precaria y modesta interioridad como artistas, músicos, poetas, actores, bailarines. El nuevo ritual artístico, se presentó en su más cruda y desnuda versión. Y justamente, fue un reto para el artista ver cómo empezaba a rellenar ese vacío pandémico la dimensión de la virtualidad que ofrecen los dispositivos tecnológicos y sus significados en la gestación de nuevos rituales del arte.

En este sentido, mi experiencia como músico, como intérprete del contrabajo en orquestas sinfónicas, en recitales, en música de cámara, se redujo a un espacio limitado a mi instrumento y mi persona en una habitación de un departamento de familia. El reto por entrar en esos nuevos rituales virtuales fue muy atractivo. De esta manera, tomé varios de mis herramientas de trabajo, grabadoras portátiles, celular, y la base de partituras de mi laptop para organizar qué tipo de contenidos me convenía a mí, como músico latinoamericano ofrecer a ese universo de lo virtual. Mi trayectoria como ejecutante del contrabajo estaba definida por repertorios clásicos del instrumento, con pianista acompañante, con orquesta sinfónica, pero, además, estaban las corrientes de la música moderna y posmoderna que nuestros compositores ofrecían y que, en mi caso, ofrecí varios recitales hasta llegar a realizar una investigación musicológica sobre ese repertorio. Allí encontré la diferencia que me podía apartar de los contenidos que ofrecían tanto colegas europeos, americanos, asiáticos quienes en su mayoría dominaban ese espacio virtual. Para ello, seleccioné del repertorio latinoamericano la obra, “Imaginarios” para contrabajo y sonidos electrónicos del compositor argentino Dante Grela.

Esta obra se caracteriza por tener dos estratos sonoros: un estrato orgánico representado por la línea del instrumento y el otro, el electrónico, que es toda la bandeja de sonoridades virtuales creadas por el compositor. Prácticas de música concreta, electroacústica, donde se busca manipular la materia sonora obtenida para transformarla en un objeto estético. El resultado son sonoridades muchas veces inimaginables en nuestro entorno y también profundamente reveladoras cuando en la escucha atenta nos sorprende cómo dejamos de escuchar



Alejandro Sepúlveda en el XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia



Enderson Ch / Manipulación digital / Alejandro Sepúlveda en *Imaginarios*
www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs

a los objetos que nos rodean. Esos dos estratos mencionados interactúan en la partitura y se les conoce dentro del argot como músicas mixtas, es decir, obras que entrecruzan sonidos acústicos y electrónicos. ¿Cómo se afrontó el montaje de esta obra prescindiendo de un escenario y una asistencia técnica necesaria e idónea en pleno encierro pandémico? En este momento, hay que confesar que estamos develando los artilugios que todo artista encuentra cuando los recursos son escasos, nulos. Todo un reto, porque al final la grabación de esta interpretación no iba a ser observada por 20 o 50 personas (cantidad aproximada de público que asiste a un concierto de música contemporánea) sino por miles de personas en el mundo que accediendo a un dispositivo podrían tropezar con mi grabación. Transformé el living de mi departamento familiar en una pequeña sala de grabación. Tomé el grabador portátil, un pequeño trípode para el teléfono y comencé a interactuar con la obra, con el estrato electrónico. La música mixta tiene una particularidad: está sometida a un tiempo metronómico que el ejecutante debe respetar al máximo desde el comienzo hasta el final. Por ello, lo complejo de las interpretaciones en tiempo real de este tipo de obras. Individuo y máquina, se resumiría, a nivel filosófico la naturaleza de la música mixta. Finalmente, después de largas horas de ensayo, durante varias semanas para desentrañar y dominar los aspectos rítmicos y melódicos de la obra, se hizo una grabación del estrato acústico (el contrabajo) atendiendo al click del metrónomo a través de los auriculares. Al no tener asistencia técnica del otro lado, opté por diseñar dos compases de silencio del estrato electrónico para así sincronizar mi interpretación, es decir, preparar mi encuentro con los sonidos electrónicos. Se imaginarán, el ruido que pude haber despertado entre los vecinos del edificio, quienes manifestaron su curiosidad ante semejantes sonoridades pandémicas.



En la imagen escena de
'Top esperant Godot',
Teatre Lliure.
(Pasqual, 1999, p. 161).

¡Godot, por fin anoche me invitó a cenar!

¡Godot, finally invited me to dinner!¹

Recibido: 01 - 10 - 2020

Aceptado: 18 - 12 - 2020

Freddy Antonio Torres González²

Facultad de Artes, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela
demeridagrupo227@gmail.com

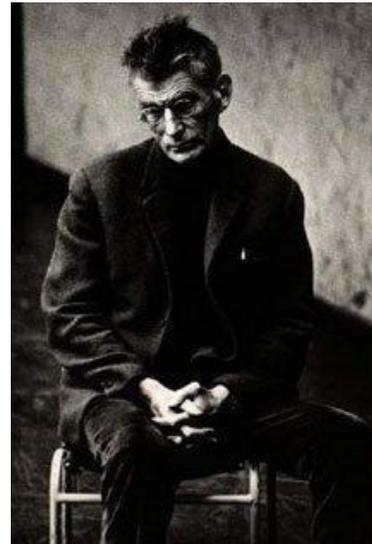
¹Performanc presentado en el *XI Seminario Bordes: Arte y resiliencia*, celebrado los días 14 al 18 de diciembre del 2020 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 51:03 al 1:18:07) Día 5. (18-12-2020). Interpretación del performac: Freddy Torres (57:44 al 1:18:07).

²Dramaturgo- director- actor. Profesor de la Escuela de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes-Venezuela. Individuo de Número, Sillón 1 de la Academia de Mérida-Venezuela.

Dedicado al Maestro Leonardo Azparren Giménez

Pozzo. ¿No has terminado?
No seguirás envenenándome con tus mentiras...
¡Insensato! ¿Cuándo aparece Dios?
¿No te basta tanta insensatez?
Hoy es un día como otro cualquiera...
se volvió mudo, ciego y sordo.
Un día nacimos, un día moriremos,
el mismo día, el mismo instante.
¿Acaso no es suficiente?
Las mujeres dan a luz a caballo sobre una tumba.
¿Te parece bien?
El día brilla por instantes para los condenados de la tierra
y luego, después, la mala noche oscura.
A Becket
le importa un pepino que le digan el poeta de la desesperanza,
hoy, sesenta años después lo maldicen
sin embargo, se aprestan a montar por enésima vez
una ceremonia que es puro teatro.
¿Quién es Godot?
Sólo sé que antes que cayesen los muros y las cruces
la libertad de los hombres su luz se apaga
ojalá se hundiesen las ideologías
para que Godot no vuelva más a sembrar esperanzas...
¿Qué representa Godot? ¿Acaso la guerra?
Porque al final no llega nunca nada ni nadie.
Tal vez tengamos que comprender
el lado oscuro del corazón y la existencia
en esa espera que no envejece para nada.
Tengo que encontrar la luz de mis ojos
en esa misma espera,
superar la tentación de morir, íngrimos y solos
trascender la esperanza y la tentación de morir
ahorcados en ese pobre árbol de papel de arroz.
Por ello hay que ser aquello que somos y,
como mucho, tal vez, mejorar un poco,

mirar a nuestro alrededor, personas y cosas.
La poesía no es poca cosa para acariciar una conclusión:
todos nacimos muertos de miedo, ¿dónde está lo pintoresco?
¿dónde está el vértigo de la emoción?
¡Bah! Eran mejores tus primeras obras.
¡Pobrecito! Ha perdido la ilusión.
El paso del tiempo irremediable
no es para esperar al señor Godot,
porque él ya no representa para el teatro la desesperación.
¿Qué representa entonces?
Esa agonía, un texto con fama de críptico
tenemos que descifrarlo, traducirlo para las almas incrédulas
para que sea historia transparente,
un poema sobre la pobre existencia cotidiana
con la mísera esperanza de abrazar al todopoderoso.
Él, nos ha arrojado a ese campo santo que no es tan santo.
¿Acaso es el sueño de la humanidad contemporánea?
Godot no es nada, ni nadie.
Godot es, también, los innumbrables Godots
lo esperamos cada día y cada noche que,
para cada uno, son una cosa diferente.
A pesar de la guerra,
Hiroshima *mon amour*,
el desastre, la catástrofe de un momento sin esperanza
todos vamos a desaparecer para nada.
Anda, ve, cancioncita mía
a los hombres impúdicos y solitarios,
Ve, eso sí, con pie ligero.
Ve, y ponte a bailar sin vergüenza.
Ve, con vuestra diversión escandalosa.
Llévales un saludo a los tontos y los embarrados,
rejuveneced incluso a los que no son de los nuestros.
¡Ve de prisa y búrlate de todos!
¡Enséñalos a bailar! ¡El diablo anda suelto!
¡Háblales de la mala conducta de los dioses!
¡Dile incluso todo esto a míster Samuel!
¡Levántale las faldas incluso a su mujer!



Samuel Beckett
vakxikon.gr

¡Habla mal de sus ojos pintarrajeados,
de sus labios mojigatos!
¡Pero, sobre todo, llévale un chisme a Estragón,
Vladimiro, Lucky y el muchacho!
¡Ellos ya han dejado de llorar!
¡Háblales a calzón “quita”
de su pobre y ridícula vestimenta!
¡Entusiásmalos con “Esperando a Godot”!
¡Recítales los últimos parlamentos!:
¿Vamos, entonces?, dice Estragón.
Levántate el pantalón. Dice Vladimiro.
¿Qué me saque el pantalón? Dice Estragón.
Que te lo levantes, dice Vladimiro.
Es verdad (Se levanta el pantalón. Silencio).
¿Vamos, entonces? Dice Vladimiro.
Vamos.
No se mueven. TELON.
¿Qué te parece? Una maravilla.
¡Se parece a la vida!
¡Vamos! ¡Toquen sus timbres!
Diles que esta noche no hay función
por duelo
y vivirán para siempre.
Yo, como emisario del hombre que no tiene nombre
declaro que hay muchas maneras de comprender al autor
en esta feria de vanidades,
de fosas y de cruces.
Los sepultureros no están invitados
y menos un cura.
No hay un maestro de ceremonias
a un kilómetro a la redonda,
a veces el mismo Beckett
toca su redoble de campanas
con una especie de partitura de sentimientos
en las que el mismo compadre
da las instrucciones últimas:
venid canciones mías,

expresemos nuestras pasiones más bajas.
¡Oh, que desgracia!
La gente nace y muere,
nosotros también moriremos
pronto de aburrimiento.
Así que actuemos
como si estuviéramos muertos ya.
El pájaro se monta en el Cínaro,
pero también se muere.
A algunos tipos los cuelgan,
a otros les disparan.
La condición humana es desgraciada...
Para Godot no es así,
así que, sonreímos
para hacernos un sitio.
Centenares de didascálicas y situaciones adversas
en una suerte de funeral de sentimientos
en los que el autor, Beckett,
ya lo tiene todo previsto.
A lo sumo, pues, te encuentras mimando
este guion, en el cual él ya había respirado,
réplica por réplica los cinco personajes
ayudando a sus acompañantes a descubrir, ¿qué?...
los signos de vivir sin esperanza.
Esto no es clásico ni contemporáneo,
ni tiene validez ni poesía.
Estamos convencidos de que,
si lo hemos sabido leer con la honestidad de él,
el mismo señor Samuel Beckett,
se dijo para sus adentros:
“a mí mismo no me sirvo,
si ella quiere, yo quiero, puede tenerme”.
Pobrecita ella, la vida.
Se buscó su perdición.
Quien soy yo para condenarte,
¡Oh, Pozzo!
Yo que estoy amargado



Freddy Torres
[www.youtube.com/
watch?v=RqgXgFO8WxA](https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA)

por la pobreza
como lo estás tú
por el inútil reconocimiento del público
que miente cuando te aplaude y te ama.
El efímero teatro es pura superstición
por eso los dioses lo han recompensado
haciendo que reciba más placer
del que pueda ofrecer;
si esto no te parece una bendición,
entonces que cambien de oficio
los cinco majaderos que viven de mis palabras.
El tímido Vladimiro
se ha casado con una mujer
fea en la vida oscura,
estaba aburrido de su oficio inventando cosas en escena
tan indiferente y desanimado que pensó
que daba igual esto de actuar cada noche
que cualquier otra cosa que da ocio.
Acaba de ser padre de gemelos,
pero esa gesta le ha traído lo suyo:
le ha tocado la difícil tarea
de ser cornudo cinco veces.
¡Ay, el mísero Lucky!,
se ha vuelto medio chiflado
bordando cada noche una chaqueta amarillo pollito
que le envió un aficionado al teatro de China
con dragones dibujados,
el otro día en plena función de Godot
se le cayeron los mismos pantalones
de casimir inglés
sin darse cuenta
artistas descarriados,
amantes de la belleza,
actores famélicos que no pueden rendir al máximo
para seguir buscando los aplausos.
Ustedes,
objetos de celos y maledicencias

dense cuenta:

yo he sorteado la tormenta,
he vencido mi exilio.

Reúno estas palabras
para cinco personajes inolvidables
de pura pobreza solemne,
alguien más puede invitarlo a cenar esta noche,
lo siento por ustedes
no conocen quien mece la cama de sus mujeres.

¡Ah!, se me olvidaba el muchacho,
él es el final de una estirpe
su aburrimiento es exquisito y excesivo
le gustaría que alguien fuera a decirle
que todavía le falta mucho
para entender lo que sucede
con su carácter cuando entra
y se entretiene mirando a la chusma
como ríe de sus astracanas
y casi tiene miedo de que yo
cometa una indiscreción
y le hable.

Solo sé escribir para la gente
mi amada doncella sin senos,
eres más esbelta que un lirio.

¡Escúchame!, ¡atiéndeme!

Si sabes hacerlo

Insuflaré un personaje tierno
solo para ti
y vivirás para siempre.

A veces

me vuelvo muy exigente
apuro mucho a los oficantes de la escena
experimentarán los escalofríos, y al mismo tiempo
el bálsamo de esta inmensa poesía metafísica
sin corrección alguna.

¡Tan dura y tan tierna con el humano Ser, enteramente solo!



Foto: Pedro Dutra
Pexels



Desde el Edén de los sueños: naturaleza, arte y resiliencia.

Entrevista a la cultora popular Edén Ramírez de Benítez

From the Eden of dreams: nature, art and resilience. Interview with the
popular cultist Edén Ramírez de Benítez

Recibido: 07-12-2021

Aceptado: 17-12-2021

Camilo Ernesto Mora Vizcaya¹

Universidad de Los Andes, Venezuela
vizcayaernesto@gmail.com

¹Doctor en Pedagogía (ULA), Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Magister en Ciencias de la Comunicación, mención Gerencia (LUZ), Licenciado en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana (ULA). Profesor Titular de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, Venezuela. Código ORCID: 0000-0001-6287-8749.

Edén Ramírez de Benítez, es enfermera, agricultora, jardinera, costurera, artesana y pintora de la naturaleza; quien vive actualmente en la Vega de San Antonio, Municipio Santos Marquinas de Mérida. Heredera y cultora de las tradiciones de los andes, su casa es un edén de sueños, rodeado del amor que ella y sus hijos le dan al pequeño lote de tierra donde cultivan árboles frutales como limones, naranjas, mandarinas, moreras, cambur, piña, uva, aguacates, hortalizas, maíz, yuca, café, plantas aromáticas y medicinales.

En el jardín de doña Edén, es frecuente mirar las ardillas corretear detrás de una fruta silvestre y escabullirse entre los arbustos, o contemplar la diversidad de aves que llegan con sus cantos mañaneros o vespertino; además, se encuentra engalanado de muchas flores y orquídeas, que las manos y su cariño al cultivar la llenan del gozo que ofrece la naturaleza con sus colores y aromas celebrando la vida que habita en cada espacio tocado por su presencia amorosa.

Edén, es oriunda de Canagua, estado Mérida- Venezuela, nacida en el año de 1947, estudio en el Instituto de Enfermería de Mérida en los años 60, y ejerció por tres años la profesión de atender a los aquejados con tratamientos para sus dolencias, allí aprendió a no distinguir entre pobres y ricos, sino al ser humano que requiere cuidado en su salud y especialmente a brindar una ayuda solidaria, alegrando sus corazones.

Al casarse con Jesús Benítez, su marido quiso que se encargará de la crianza de los hijos y los oficios del hogar, de modo que dejó de trabajar en el hospital y se dedicó a los quehaceres hogareños. Ha vivido entre su lar nativo, la ciudad de San Cristóbal y Mérida. Al morir el esposo en el año 1991, como muchas mujeres de nuestra tierra, asumió con esfuerzo el proveer del sustento familiar a través del trabajo artesanal y el cultivo de la tierra.

Sus trabajos artesanales, se caracterizan por ser prolíficos en detalles de figuras vegetales y animales silvestres, siluetas que emergen de cualquier recóndito espacio desde los soportes sobre los cuales construye motivos pueblerinos o mundos oníricos, bien sea a través de un bordado, una pintura o un collage de vegetales disecados, son representaciones que bien entran en lo naif o lo espontánea.

Pero también, otorga existencia a muñecas de trapos, que ofrecen alegrías a los corazones de quienes las descubren; con sencillez y belleza, cada muñeca desfila luego con su garbo en las manos de las niñas y seguro estamos que Aquiles Nazoa y Sobeida la muñequera, acompañan la sonrisa de doña Edén cuando contempla la felicidad en las miradas de las nuevas madres de sus muñecas.

En la revista de Estudios Culturales Bordes, queremos compartir una entrevista y muestra del trabajo de esta artista popular, por ser reflejo de la vinculación del arte y resiliencia como expresión de la vocación humana en hacer de episodios traumáticos, momentos para despertar la sensibilidad, así como la creatividad y sobrevivir a las dificultades, con un espíritu resiliente, es decir, fortalecidos y con optimismo por el futuro, a pesar de los pesares.

Esta entrevista se desarrolló un día de septiembre del 2021, aún en tiempo de la pandemia del covid-19.

Camilo E. Mora V: Señora Edén, cuéntenos sobre su infancia, ¿dónde nació?

Edén Ramírez de Benítez: Yo nací el 5 de mayo del año 1947 en Canagua, tengo 74 años. Trabaje en el campo, en el pueblo, mi papá tenía un negocito, tenía también una finca, allí se molía caña, se hacía panela, había ganado, maíz, trigo, se cultivaban muchas verduras allá. Aprendí a sembrar con mamá y papá. Somos dos hermanas.

CEMV: ¿Qué le gusta hacer?

ERB: Pintar, bordar, coser, sembrar plantas, y sobre todo me gusta mucho cultivar orquídeas, ahora tengo cerca de 100 matas, llegue a tener como 400, pero ahora tengo ciento y pico, no sé cuántas son. De las orquídeas me gustan las moradas, la flor nacional de Venezuela y pero todas son muy bonitas. Muchas veces al salir a la montaña a caminar he encontrado plantas y he traído un hijito de ellas para tener, se deja un poco de esa planta en el sitio de donde se sacó para que se sigan multiplicando, no se debe sacar la mata completa. Así es que he hecho, para no acabar con las plantas de las montañas.

CEMV: ¿Cultivar las orquídeas lo aprendió de sus padres?

ERB: En casa de mi abuela habían, pero solamente de las moradas y otras silvestres que mis tías encontraban por allá y tenían en el campo, en los árboles pegadas, en Canagua.

CEMV: ¿Desde cuándo no va a Canagua?

ERB: Tengo como cuatro años, la última vez que fui, tenía 23 años de no ir. Ha cambiado mucho, ahora hay una extensión de la universidad, aunque primero fundaron un liceo, hay un hospital, es muy diferente a cuando uno nació, no había carro, uno andaba era en mula o a caballo.

CEMV: ¿Qué siente cuando realiza una muñeca, una pintura, un bordado?

ERB: Bueno, las muñecas hay veces que me pongo hacerlas y me rio mucho, porque es de acuerdo a como uno este ese día, unas quedan alegres otras tristes, según como uno esté, es como algo de uno. Hay veces que me ponía pintar una y de repente estaba muy triste, ja ja ..,

entonces trataba de modificarla, de darle más alegría. Aunque a veces llegaba la gente y la que me compraba era esa primera, y yo decía que me quedo fea, me quedó triste y llegaba alguien y decía “¡ay esa muñeca si esta linda, esa es la que más me gusta!”, pues de acuerdo a las personas.

Ahora, bordar ... mi hermana era la que bordaba “punta e cruz”, y yo siempre la miraba y así fue que fui aprendiendo, porque a ella no le gustaba enseñar a nadie ...je je. Y el bordado español, prácticamente lo aprendí en una noche que estaba en San Cristóbal, acompañando a Mercedes, quien estaba muy malita. Era mi madrina de matrimonio y entonces yo vi lo que ella hacía y le dije: me gustaría aprender, y entonces me dijo, que, si quería aprender, buscara un trozo de tela; ella me lo dio y nos sentamos en su cama, estaba muy mal, y me dio un muestrario y dijo: ¡allí están todas las puntadas, empiece a trabajar, donde no entienda, usted me pregunta! Empecé como a las siete de la noche y terminé como a las dos de la mañana, porque al otro día venía para Mérida y entonces, ya cuando volví a regresar, ella ya había muerto. Aproveche esa noche y me enseñó en toda una noche, haciendo el muestrario, por allí lo tengo.

Después al tener el muestrario, la mente de uno le va dando para sacar más puntadas, es una infinidad de puntadas que van saliendo, que no están en la revista, sino en la mente de uno, teniendo la base uno las va sacando.

CEMV: ¿Cuáles son los motivos o temas que le gusta pintar o representar en sus pinturas o bordados?

ERB: Me gusta mucho pintar las flores, las mariposas, los pajaritos, muchos árboles con aves y nidos, con sus pichoncitos, esos los hago con pétalos de flores disecadas, y las hojas de las plantas que las diseco y con eso hago los tallos y los árboles, entonces esos cuadros no tienen nada de pintura, sino todo natural. Se me ocurrió hacer este tipo de cuadros, porque tenía unos pétalos secos en un libro y un día agarre una cartulina y me puse a hacer un cuadrado para ver cómo me quedaba y pues me gusto, porque era un hada metida dentro de un jardín (las hadas me gustan también mucho hacerlas), la hice y les mande la foto a mis hijas y dijeron “¡no puede ser que haga eso!”, entonces empecé hacer y hacer, y entonces ahora también las hago. También hago cuadros con pintura al frío, que son mariposas, las hago de miniaturas, las hago con puntas de palillos, de palitos, les voy haciendo los dibujos, porque son muy mínimos, entre esos bosques de

flores que hago en miniaturas hay arañas, lagartijas, hay que observar mucho el cuadro para encontrar las cositas que hay, los animales que están ahí.

CEMV: ¿Cómo es su relación con la naturaleza?

ERB: Pues, muy bonita ...je je... Cuando yo me siento como mal, me voy a sembrar, me olvido de todo, entonces uno habla con las plantas, cuando estoy podando mi mata de uva le hablo mucho, le pongo música... je je..., pa' que eche bastante carga, música muy suavecita y música venezolana de la de mi época.

CEMV: ¿Cuáles son las obras que le han gustado más?

ERB: Me gustan mucho los cuadros de las flores secas, disecadas. Me gustan a veces los cubrecamas que hago de retazos, porque trabajo mucho haciendo las figuras. Yo llevé un cubrecama y un cuadro que pinté a Trujillo, que me invitaron y lo pusieron en la exposición y de una vez la gente de Caracas me lo compraron; a mí solamente me quedó la forma de cómo lo empecé a armar, no he hecho otro igual. Ahorita las telas que hay, que se consiguen, no dan para trabajar como esa vez, deben ser telas que no vayan a botar tintes, tienen que ser buenas para que no se deshilen, para que no cambie el color, porque ese es un trabajo muy grande para que en las primeras lavadas se dañe de una vez. Utilizo telas como popelina, dacrón, estampadas.

CEMV: ¿Qué piensa usted de la vida?

ERB: Ay, je je... Que la vida es muy bonita, pero pasa muy rápido, pasa volando, hay veces el día no alcanza para hacer mucho, se va muy rápido.

CEMV: ¿Qué recomendaría para las personas que quisieran hacer algo con sus manos?

ERB: Uno tiene que ser constantes para hacer las cosas, porque si usted hace la primera vez y le salió mal y dice "yo no puedo", pues nunca va a poder. Mi abuela nos decía: hay que medir cien veces pa' cortar una, entonces si le sale mal, ya la próxima vez le va salir mejor y después va mejorando, porque si no, pues no se puede hacer nada, todas las cosas, todo cuesta, pero hay que tener constancia en hacer las cosas.

CEMV: ¿Y con las muñecas le ha pasado así?

ERB: Si, las primeras muñecas las hice para mis hijas, allí fue que empecé, porque claro uno a veces en esas situaciones no tenía para comprar tantos juguetes y cosas, y todos mis hijos fueron seguidos, fueron cuatros. Eran tres niñas (Isabel, Marisol y Mercedes), entonces yo fui una vez a un almacén y vi a una muñeca de trapo y cargaba un papelito, un lápiz, y claro allí no lo dejaban a uno ponerse a tomar datos, ni nada en la vitrina, pero a escondida yo la fui dibujando, iba y volvía a verla, y me ponía a mirar y salía a la calle a dibujar y volvía a mirar cómo eran las piernas, los brazos, llegue a la casa agarre un papel, me puse a dibujar los patrones, más o menos, que cuadrará el tamaño de los brazos, las piernas, la cabeza y empecé e hice una muñeca de trapo y después le hice a cada una de mis hijas una muñeca de trapo y al varón Jesús Adolfo le hice un conejito o un perrito. Entonces empezaron a llegar gente a la casa, amigas y amigos de mi esposo, de los compañeros de trabajo y preguntaban dónde compra las muñecas, dónde compra este peluche, tal cosita, porque yo hacía peluchitos de tela. Eso los hago yo, para mis hijos jugar. Entonces decían: ¡hágame dos muñequitas de estas! Y así empecé, yo sacaba para Barinas, San Cristóbal, El Vigía, por docenas las muñecas. Yo con eso le di estudios a mis muchachos, ayudé muchísimo en la casa y después que murió mi esposo Jesús, trabajaba mucho. Hacía cestas, moisés para cargar los bebés, arreglaba los mosquiteros para las cunas de los niños, les hacía los colchoncitos, los protectores, cobijas, pañales, todo eso. Uno compraba las telas en Cúcuta, las piecitas y sacaba los pañales, porque en esa época no existían pañales desechables y entonces uno hacía los pañales.

CEMV: Para finalizar, ¿qué otra cosa le gustaría hacer?

ERB: Que me hubiera haber hecho antes, pues yo soy enfermera, pero mi esposo no me dejo trabajar después que me case, me hubiera gustado estudiar medicina. Y en el arte, hay tantas cosas por hacer, que hace falta tiempo.





Edén Benítez de Ramírez. Árbol con pájaros / 2020 / Técnica: collage de flores secas. 30 x12cm.



Edén Benítez de Ramírez. Mujer entre flores / 2020 / Técnica: collage de flores secas. 30 x12cm.



Edén Benítez de Ramírez. Hada voladora / 2021 / Técnica: collage de flores secas. 30 x12cm.



Edén Benítez de Ramírez. Hada voladora 2 / 2021 / Técnica: collage de flores secas. 30 x12cm.



Edén Benítez de Ramírez. Hada entre mariposas / 2021 / Técnica: collage de flores secas. 30 x12cm.



Edén Benítez de Ramírez. Bordados de casa en la playa / 2019 / Técnica: Bordado. 30 x 30 cm.



Edén Benítez de Ramírez. Motivo pueblerino / 2018 / Técnica: piedras y pintura al frío. 50 x 30 cm



Edén Benítez de Ramírez. Mariposas y flores / 2018 / Técnica: pintura al frío. 25 x 30 cm



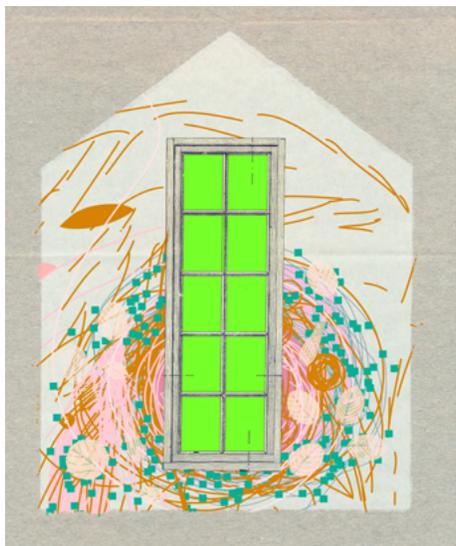
Edén Benítez de Ramírez. Mujeres Llegando a casa / 2018 / Técnica: Pintura al frio / 35 x 25 cm



Edén Benítez de Ramírez. Jardín nocturno / 2018 / Técnica: Pintura al frío / 35 x 25 cm



Edén Benítez de Ramírez. Muñeca de trajo / 2021 / Técnica: Tela y pintura al frío / 35 x 25 cm



XI Seminario BORDES 2020 ARTE y RESILIENCIA

Programación del 14 al 18 de diciembre del 2020

Día 1, lunes 14: Corporalidades de la resiliencia

- 1 Presentación**
Fania Castillo
Fundación Bordes
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 0.00 a 8:37). Día 1. (14-12-2020)
- 2 Ponencia: Una mutación de la noción de Bioarte**
Annie Vásquez
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 8:38 a 18:34). Día 1 (14-12-2020)
- 3 Conversatorio: Sobrepasadas**
Malú Valerio, Claudia Rodríguez, Dora Peña, Gracia Salazar, Laura Fargier, Neydalid Molero,
María Fernanda Abzueta
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 18:35 a 39:17). Día 1 (14-12-2020)
- 4 Ponencia: Tiempo y espacio entre nosotros**
Norelly Lima
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 39:18 a 53:04). Día 1 (14-12-2020)
- 5 Performanc:El señor de las carnes**
Edward Adarve
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 53:05 a 1:12:06). Día 1 (14-12-2020)
- 6 Video danza: Senda**
Interpretación coreográfica: Lucia Danielle Ramírez
Dirección del vídeo: Ángel Zambrano
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T4FWKe8qwpE> (Minuto 1:12:08 a 1:17:32). Foro del vídeo: 1:17:36 a 1:29:15. Día 1. (14-12-2020)

Día 2, martes 15: Obturaciones desde la conciencia

- 7 **Crónica: Mecánicas naturales**
Merlin Serrano
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs>
(Minuto 0.15 a 6:31). Día 2. (15-12-2020)
- 8 **Ponencia: Fotografía sin estereotipos ni idealizaciones**
Johanna Pérez Daza
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 6:33 a 19:28). Día 2. (15-12-2020)
- 9 **Experiencia editorial: Proyecto social de utopía portátil**
Cristina Müller, Adriana Genel y Rogmy Armas
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 19:36 a 48:35). Día 2. (15-12-2020)
- 10 **Ponencia: La construcción subjetiva de la violencia en jóvenes delincuentes de un barrio de Caracas**
Diana Rangel Lampe
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 48:37 a 1:03:39). Día 2 (15-12-2020)
- 11 **Cortometraje: Vela**
Dayana Gauthier
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=JWzqTXWdLVs> (Minuto 1:03:40 a 1:14:50). Día 2. (15-12-2020)

Día 3, miércoles 16: De los imaginadores y sus perseverancias

- 12 **Ponencia: Modernidad, crisis y resiliencia en la pintura**
Osvaldo Barreto
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> (Minuto 0.12 a 16:36).Día 3 (16-12-2020)
- 13 **Ponencia: Desasosiego de una quimera en el exilio**
Arnaldo Delgado
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs>
(Minuto 16: 38 a 27: 16). Día 3 (16-12-2020)
- 14 **Ponencia: Arte y resiliencia en la experiencia de vida de Frida Khalo**
María Eugenia Navarro
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> (Minuto 27: 18 a 43:26). Día 3 (16-12-2020)
- 15 **Video Danza: Alter**
Intérpretes: Liz Pérez, Jorge Gelves y Manuela Medina
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> (Minuto 43:27 a 57:54). Día 3 (16-12-2020)

- 16 Música/ Ponencia: Imaginarios (2015) obra mixta para contrabajo y sonidos electrónicos** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIXaT06HoHs> Ponencia Compositor: Dante Grela (Argentina) /música: (Ponencia: 57:55 a 1:03:35); Interpretado por: Alejandro Sepúlveda (Venezuela) (interpretación 1:03:44 a 1:15:12). Día 3. (16-12-2020)

Día 4, jueves 17: Violencias vs. reafirmaciones

- 17 Ponencia: Atmoterrorismos y cuerpos pandémicos** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Otto Rosales Cárdenas 0:20 a 16:49). Día 4. (17-12-2020)
- 18 Ponencia: Imaginarios y narrativas sobre lo indio en el pensamiento y las artes de América Latina** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Anderson Jaimes 16:50 al 31:59). Día 4 (17-12-2020)
- 19 Teatro: La casa de la frontera** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Juan Carvajal 32:00 a 39.40). Día 4. (17-12-2020)
- 20 Video Danza: Detrás de la pared** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Puropien Danza Contemporánea 39.41 a 46:50.) Día 4. (17-12-2020)
- 21 Video Danza: Lakota, White sand, red sand** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Milena Carvajal 46:51 al 55:36) Día 4. (17-12-2020)
- 22 Video Danza: Espacio de ensueños** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Rocío Perea 55:37 a 1:03:59). Día 4 (17-12-2020) Contratiempo, Danza contemporánea, Maracaibo
- 23 Video arte: Compositores resilientes** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sxGAGtspjHw> (Minuto Job Ramírez y Omar Monsalve 1:04:57 a 1: 07:55). Día 4 (17-12-2020)

Día 5, viernes 18: Inspiraciones, musas y psique

- 24 Ponencia: Nombrar el horror** Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto Fania Castillo 0:12 a 21:32). Día 5 (18-12-2020)

- 25 Ponencia: La perspectiva humanística de la psicología. Aportaciones a los procesos de enseñanza- aprendizaje**
Jesús Morales
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 21: 34 a 33:28). Día 5 (18-12-2020)
- 26 Video danza: Des- encuentro**
Nereida Velásquez y Samuel Rodríguez
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 33:30 al 44:26). Día 5 (18-12-2020) Interpretación de Nereida Velásquez y Samuel Rodríguez. (Minutos 36:40 a 44:26)
- 27 Artes visuales / Conversatorio: Vaccum arte**
Robinson Pérez
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 44:28 a 50:46). Día 5 (18-12-2020)
- 28 Teatro: ¡Godot, por fin me invitó a cenar!**
Freddy Torres González
Pequeño Grupo Teatro de Mérida
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqgXgFO8WxA> (Minuto 51:03 a 1:18:07). Día 5 (18-12-2020) Interpretación: Freddy Torres (57:44 a 1:18:07)

Directrices para autores

Instructivo para colaboradores

BORDES, Revista de Estudios Culturales es una publicación electrónica destinada a publicar resultados desarrollados desde el grupo de investigación en artes, estudios culturales y de la comunicación BORDES, el Museo Antropológico del Táchira, la Fundación Jóvenes Artistas Urbanos JAU, Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, abierta a la recepción de aportes desde otras instituciones, grupos e individuos con líneas de trabajo afines.

Incluye artículos de investigación con descripción metodológica y también otros formatos como ensayo, crítica, reseña, crónica, entrevista, experiencias pedagógicas en arte, poesía, trabajos de arte visual, sonoro y audiovisual. De acuerdo con el espíritu transdisciplinar que nos guía, se promueven aportes desde diversas disciplinas y quehaceres, dentro de los ejes principales: I) Arte/Estética, II) Estudios Culturales, III) Comunicación.

La revista cuenta con un número semestral (enero-junio/julio- diciembre). Cada número o edición tendrá un tema central que puede ser abordado desde la Estética, el Psicoanálisis, Antropología, Sociología, Psicología, Filosofía, Semiótica, Pedagogía, Literatura, Historia o desde la misma práctica de la investigación artística.

A fin de garantizar la calidad de sus publicaciones, BORDES somete todas las contribuciones a las siguientes normativas:

1. Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador.
2. La evaluación de cada material recibido será realizada por un miembro permanente del consejo editorial según su campo de competencia y un árbitro ciego externo, seleccionado por el consejo de acuerdo con la temática del trabajo en consideración. Este proceso puede tomar entre 1 y dos meses a partir de recibido el artículo.
3. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.
4. Se tomará cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en el campo del arte, los estudios culturales y de la comunicación.
5. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, artículo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin ofensas.

6. Los autores enviarán sus contribuciones a través del correo electrónico revista@bordes.com.ve (como documento adjunto). En el asunto del mensaje escribir PARAPUBLICAR y en el cuerpo del correo especificar nombre completo, pseudónimo (optativo) y datos de contacto (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).
7. El trabajo como tal va en archivo adjunto. Imágenes en jpg, videos con enlace a vimeo. Todos los textos (incluyendo descripciones conceptuales y formales de trabajos artísticos enviados en otro tipo de formato), deben ser enviados en formato Word, escrito en fuente Arial 12 puntos a espacio doble. Todas las páginas deben ser enumeradas en el ángulo inferior empezando por el folio del título.
8. En el caso de las reseñas, serán escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos y deberá enviarse, en un archivo adjunto, una imagen jpg que represente el hecho artístico, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
9. La extensión del artículo debe estar entre las 4 y 12 páginas.
10. El título del artículo no debe incluir abreviaturas y debe tener un máximo de 10 palabras. Se sugiere incluir secciones tituladas o subtítulos.
11. Los autores de artículos deben identificarse en el cuerpo del mismo con su nombre y apellido, categoría profesional, filiación institucional, principales líneas de investigación y dirección de correo electrónico.
12. Cada artículo deberá estar precedido por un resumen con una extensión máxima de 200 palabras, en el idioma original del trabajo y en inglés. El mismo debe detallar el problema abordado, tema de estudio, objetivo de la investigación, métodos empleados, resultados y conclusiones más resaltantes.
13. Las palabras claves propuestas serán de 3 a 6 y deben ser representativas, explicativas, escritas en el idioma original e inglés.
14. Dentro de la estructura del texto se situarán las notas a pie de página, sólo para contener texto adicional. Nunca para escribir referencias bibliográficas. Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero, si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.
15. Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto. Los títulos de los apartados se enumeran por una cifra seguida del punto 1., 2. Y los sub apartados o sub títulos de la siguiente manera 1.1. 1.2.
16. Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.
17. Citas dentro del artículo
 - 17.1 Citas y referencias: Las citas textuales menores de cinco líneas, pueden incorporarse directamente al texto, entrecorilladas o en cursivas. Las citas textuales mayores de cinco líneas, deben ir en párrafo aparte, con sangría en el margen derecho (1,5 cm) e izquierdo (1 cm) sin entrecorillar ni en cursiva y a un espacio interlineal. Cuando se han copiado las ideas del autor, inmediatamente, después de la

correspondiente cita, se incorpora entre paréntesis el apellido del autor de la obra, el año de publicación y el número de la página del Instructivo para colaboradores donde ha sido tomada la cita. Si al citar se salta alguna parte del texto original (líneas, párrafos, páginas) se debe indicar colocando en la cita, justo en el sitio que corresponde al salto, puntos suspensivos entre paréntesis. Si la cita inicia después de un signo de puntuación que no sea un punto, se debe hacer notar mediante puntos suspensivos. Lo mismo ocurre en el caso de que finalice en signos que no sean punto.

Al citar listados, se debe respetar la forma de presentación que el autor haya hecho, bien sean numerales, ordinales, literales o signos especiales. Al realizar referencias a ideas, conceptualizaciones o categorizaciones de otros autores, sin copiar textualmente; la respectiva referencia se indica mediante la incorporación en el texto, inmediatamente después de mencionar al autor y entre paréntesis, el año de publicación de la obra; la cual también deberá ser mencionada en la bibliografía. En caso de que el autor no sea mencionado directamente en el texto, se incorpora, anteponiéndole al año, el apellido del autor. Cuando por necesidad expositiva se deben aclarar ideas, conceptos o explicar mediante un comentario adicional, que no se desea incorporar directamente en el texto, se elaboran las “notas”. En el punto correspondiente se inserta el símbolo del llamado respectivo, que será un número -en forma cursiva-, formato superíndice, en negrita y entre paréntesis. Las notas se hallarán a pie de página.

- 17.2** Las referencias bibliográficas deben redactarse de la siguiente manera: Tomando en cuenta la importancia que tiene la identificación de los documentos consultados y citados en la redacción de trabajos escritos, se debe cumplir con el siguiente formato, según sea el caso:

Libros: Autor (año). Título de la obra: subtítulo. Ciudad de edición. Editorial. Número de páginas. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Arcila, Carlos (coord.) (2008) Comunicación digital y Ciberperiodismo: Nuevas prácticas de la comunicación en los entornos virtuales. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 345 p.

Artículo en libro (recopilación): Autor (año). Título de capítulo, sección, artículo. Título de la obra (Editor, compilador, director de la obra). Ciudad de edición. Editorial. Página de inicio y página de finalización del capítulo, sección, artículo. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Ferrer, Argelia (2006). La divulgación universitaria de la ciencia: entre el deber y el aplauso. En WAA Universidad, comunicación y ciencia: contrastes. Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, Editores. México, pp.147-160.

Leyes, reglamentos, códigos: País, Organismo Oficial (año). Título de la ley, reglamento, código. Ciudad de Edición. Editorial. Número de páginas. Ejemplo: Venezuela, Asamblea Nacional (2005). Ley de responsabilidad social en radio y televisión. Caracas. Editora de Textos Legales. 63 p.

Revistas: Ente editor o responsable. País (año). Nombre de la publicación. Ciudad, época lapso. Volumen, año, número. Número de páginas. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Universidad de Los Andes. Venezuela (2000-2001). Aldea Mundo. San Cristóbal, noviembre- abril. N° 10. 92 p.(<http://www.saber.ula.ve/aldeamundo/>).

Artículos de revistas: Autor (año). Título de artículo. Nombre de la publicación. Ente editor o responsable. Ciudad, época, lapso. Volumen, año, número. Página de inicio y página de finalización del artículo. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Cortés, Reinaldo (2000- 2001). Paramilitares. Violencia y Política en Colombia. Aldea Mundo. Talleres Gráficos Universitarios ULA. Mérida. Año 5. N° 10. Pág. 25-32. (<http://www.saber.ula.ve/cefi/aldeamundo/>).

Artículo, información de periódicos: Autor (año).Título de la información. Nombre de la publicación. Ciudad, fecha, número. Página (sección). Dirección electrónica de la publicación. Ejemplo: Espinoza, María D (2005). Seré imparcial pero nunca indiferente a los problemas. El Universal. Caracas, 06 de noviembre. [N° 34.603]. Pág. 1-8 (Política). (<http://www.eluniversal.com/>). Artículo, información de Internet: Autor (Año). Título del artículo/información. Dirección electrónica. (Fecha de consulta). Ejemplo: Watkins, K y Marsick V (1993). Sculpting the Learning Organization. En<http://www.gestiondelconocimiento.com/documentos2/GCasp.PDF>. (10-08-2005). Entrevistas: Autor (año). Título (formato). Fecha (duración). Dirección electrónica del autor o compañía productora. Ejemplo: Valecillos, Carmen (2005). Entrevista personal con Dinora Márquez. (Audio). 24-11-2005. (00:56:34).

Música:Autor (año). Título de la producción o álbum. Ciudad. Compañía productora. Número de pista (Duración). (Formato). Fecha (duración). Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. Caracas. Palacio. Track 01: “Caballo viejo” (00:04:16). Películas: Autor (Director/Productor) (Año). Título de la obra. Ciudad. Compañía productora. (Formato). (Duración). (Dirección electrónica del autor o compañía productora).Ejemplo: Chalbaud, Román (Director) (1977). El pez que fuma. Caracas. Gente de Cine C. A. (35 mm - Color Eastmancolor). (01:55:00). Videos: Autor (Año). Título de la obra (Tipo). Ciudad. Compañía productora (Formato y Duración) (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. (Video clips). Caracas. Palacio. (VHS, 00:04:16). (<http://www.simondiaz.com/>).

Normas para Secciones Especiales

La Revista de Estudios Culturales BORDES comprende 8 secciones especiales. Cada número contendrá al menos dos (2), además de la sección principal de artículos de investigación formal (mínimo 4 artículos).

1. **Artículos:** Trabajos de investigación con descripción metodológica, avances o presentación de resultados.
2. **Ensayos:** Se trata de textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.
3. **Experiencias:** Entendemos por experiencias los relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.
4. **Crónicas:** Entendemos la crónica como lo señala Carlos Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencias informativas”.
5. **Entrevistas:** Aceptamos la inclusión de diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general (lo cual comprende el reconocimiento de figuras denominadas en otros contextos como cultores populares y representantes de pueblos y/o etnias minoritarias).
6. **Reseñas:** En el caso de las reseñas, se aceptarán un mínimo de una (1) y máximo de tres (3) cuartillas escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos. Deberá enviarse adicional al documento en Word, en archivo adjunto, una imagen jpg en óptima resolución que represente el hecho artístico, película, exposición, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
7. **Literatura:** De acuerdo con el espíritu heterodoxo y transdisciplinario de la revista, agradecemos el aporte de textos literarios en cualquier género (poesía o narrativa), cuya extensión mínima sea de una (1) cuartilla y máxima diez (10), escritas a espacio doble, en fuente Arial 12 puntos. Se dará preferencia a textos escritos por autores locales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor.
8. **Galería:** Incluimos en esta sección muestras de arte visual. Fotografía, plástica, dibujos, preferiblemente de autores regionales o nacionales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor. Para lo cual se requerirán fotos con buena resolución.

