



VAC
Vicerrectorado
Académico



MEMORIAS

ISBN: 978-980-402-275-2

DEPÓSITO LEGAL: ZU2018000264

I CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN
ESTUDIANTIL UNIVERSITARIA
VI CONGRESO VENEZOLANO
VII JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGACIÓN
ESTUDIANTIL "DR. DARÍO DURÁN CEPEDA"

"Cooperando con ciencia y tecnología de LUZ para el mundo"

9^{no} ANIVERSARIO DE LA RED DE INVESTIGACIÓN ESTUDIANTIL DE LUZ



17, 18 Y 19 DE OCTUBRE DE 2017
PALACIO DE EVENTOS, MARACAIBO - EDO. ZULIA

Memorias
I Congreso Internacional de Investigación Estudiantil Universitaria
VI Congreso Venezolano y VII Jornadas Nacionales de Investigación
Estudiantil “Dr. Darío Durán Cepeda”

Coordinadores de la Publicación:

Luz Maritza Reyes
Julio Carruyo
José Manuel Gutiérrez

Editor:

Julio Carruyo

Compilador:

Julio Carruyo
José Manuel Gutiérrez
Xiomara Arrieta

Diseño:

Lic. Jannelis Leal

ISBN: 978-980-402-275-2

Depósito Legal: ZU2018000264

© Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

El contenido publicado en estas memorias ha sido arbitrado y evaluado por especialistas en las áreas que se presentan.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de esta portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida, en manera alguna ni por medio alguno, sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia sin permiso previo de los responsables.

Resúmenes y Extensos

UN ACERCAMIENTO A LA FORMACIÓN DE LOS NUEVOS DIRECTORES ORQUESTALES DE “EL SISTEMA ZULIA”

(An approach to the formation of new orchestra conductors of “El Sistema Zulia”)

Luisa Tovar

Facultad de Artes y Música, Universidad Católica Cecilio Acosta,
Maracaibo-Venezuela.

lutovar1206@gmail.com

RESUMEN

El movimiento liderado hoy día por la Fundación Musical Simón Bolívar a través del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, ha permitido el surgimiento de una nueva generación de músicos ejecutantes, compositores y directores con un nivel interpretativo muy competente, pero cuyos procesos formativos han sido tan plurales como los resultados musicales evidenciados en sus representaciones artísticas en una sala de concierto. Dada la importancia que el rol del director orquestal posee en este ámbito, el presente trabajo de investigación tuvo por objetivo general describir cuál ha sido la formación de los nuevos directores orquestales de “El Sistema Zulia”. Este estudio fue fundamentado en las posturas teóricas de González (2011), Hernández *et al.* (2014), Kennedy y Bourne (2007), Martín (2009), Suárez y Villalobos (2010), Zabalza (2006), entre otros. Fue un trabajo con un paradigma cualitativo y un enfoque etnográfico; de tipo descriptivo, diseño no experimental, transversal y de campo. La población estuvo conformada por siete (7) directores orquestales con una antigüedad máxima de cinco (5) años en su cargo. La técnica de recolección de datos fue la entrevista, con guion como instrumento. Se utilizó la triangulación para garantizar la independencia de los datos respecto a la investigación. De esta manera se obtuvo información pertinente y significativa relacionada con la experiencia formativa musical de tales directores, originando así estructuras mostrativas que caracterizaron y evaluaron el estado actual de la situación en los núcleos regionales de El Sistema.

Palabras clave: El Sistema, formación, director orquestal, música, academia.

ANÁLISIS CONCEPTUAL Y SISTEMÁTICO DEL BELTING COMO TÉCNICA DEL MÉTODO DE CANTO MODERNO

(Conceptual and systematic analysis of belting as a technique of the modern singing method)

Enzo Pradelli

Facultad de Artes y Música, Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo-Zulia
enzopradelli1603@gmail.com

RESUMEN

La supremacía del clasicismo en el estudio de la música priva sobre cualquier corriente, hasta el punto de que a nivel cultural se asuma en el estudio del canto académico la técnica de canto lírica (específicamente de la corriente del belcantista) de forma excluyente. Basándonos en el hecho de que el belcanto nació cuando aún no existían las formas modernas de análisis de la voz e instrumento vocal, sin obviar el aspecto dinámico que en si la cultura provee, se he privado a la sociedad del conocimiento de nuevas formas, técnicas y métodos modernistas sustentados por los nuevos análisis de la ciencia del canto, llamada odeología. El Belting, conocido desde el siglo pasado por intérpretes europeos y americanos como una especie de canto muy potente y en extremo agudo, dista de ser una unidad conceptual precisa inclusive en su idioma original (el inglés), lo cual ha llevado a que innumerables jóvenes voces, al imitar la potencia, dramatismo y aquellos impresionantes límites tonales dentro de sus registros vocales, hayan sufrido las injurias del desconocimiento, debido a que las instituciones de enseñanza musical no acogían ni aceptaban otro método o conocimiento distinto al clásico. En este trabajo se busca establecer al Belting, no solo como efecto auditivo o explicación quinestésica, sino como una técnica dentro del método de canto contemporáneo que debe ser desglosada y analizada principalmente para poder elaborar un concepto univoco en el castellano y, en segunda instancia, crear un sistema pedagógico que permita la enseñanza correcta y funcional de la herramienta vocal a los jóvenes aspirantes del canto como profesión, sin satanizar nuevas sonoridades que nutren el crecimiento y desarrollo de la música cantada en la actualidad.

Palabras clave: belting, odeología, técnica, método, canto.

INTRODUCCIÓN

Hace un siglo no existían medios electrónicos que permitiesen la amplificación de la voz por lo cual los cantantes desarrollaron técnicas para hacerse oír a grandes distancias, las cuales fueron estereotipadas como las únicas cuyo sonido era considerado el correcto. La dinamización de la sociedad, la música y las necesidades culturales, así como los avances tecnológicos (precisamente, la invención del micrófono), abrieron la posibilidad a un sinfín de gamas sonoras y matices tímbricos posibles, por lo cual nacen los géneros y estilos modernos que rigen las tendencias musicales del hoy día, al punto de reconsiderar que es lo correcto o bello en el canto.

Un término extremadamente controvertido dentro de las nuevas tendencias académicas del canto es el **Belting**, el cual es definido como <<acto de cantar en voz muy alta con mucha energía>>¹ lo cual desembocó en la comunidad de cantantes clásicos rechazo y negación. Sin embargo esta técnica es utilizada en el teatro musical, específicamente en las brillantes obras de Broadway, siendo además el epicentro del método de sempiternos cantantes con largas carreras, caso de la cantante *Barbra Streisand*. La poca investigación del canto moderno deja sin embargo la puerta abierta a millones de jóvenes que por imitación sufren las injurias del empirismo desarrollando lesiones en las cuerdas vocales, arruinando sus voces de por vida.

No obstante, debemos considerar también a aquellos grandes cantantes que con fructuosas carreras a lo largo de sus vidas nunca perdieron condiciones, utilizando el *belting* como técnica, incluso siendo definida como “(...) Una técnica específica que permite llevar a la voz más allá de su punto de pasaje, donde es posible mezclar la voz de pecho con la voz de cabeza, sin esfuerzo y sin pérdida de potencia”². Con esta investigación buscamos no solo desentrañar cognitivamente el concepto de *belting*, sino formular un método, una teoría de aprendizaje para la utilización de esta herramienta dentro del estudio del cantante contemporáneo de forma sana y efectiva.

OBJETIVO GENERAL

1. Teorizar el *Belting* cómo técnica dentro del Método de Canto Moderno.

¹ Peckham, A. (2006). p. 37.

² Henrich, D. N. (2006), pp. 3–14.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- 1.1 Concretar el concepto de “*Belting*” desde los aspectos: cognitivo, muscular y perceptivo-auditivo.
- 1.2 Establecer definiciones, concreciones y discrepancias entre los términos: registro vocal, pasaje y voz mixta.
- 1.3 Diseñar un sistema de enseñanza y entrenamiento del *Belting* como herramienta para el Método de Canto Moderno.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Inicialmente es de menester realizar un estudio etimológico del término, sabiendo que es un préstamo lingüístico, dentro de los llamados anglicismos o extranjerismos. Desde los años 1000 d.C, surge del inglés antiguo la palabra “*belt*” basada en la palabra “*balz*” del alto alemán antiguo, que a su vez provenía del latín (Etrusco) “*balteus*” que significa: *faja, cinturón o ceñir*. Como sustantivo, *belt* en medio siglo XIV se refería a una marca de rango o distinción, existen referencias de que en 1812 se les llamaba de esa manera a los cinturones de los campeonatos de boxeo. Como verbo, en 1838 a nivel coloquial se generalizó el sentido de *belt* como golpear o dar una paliza (ya que se empezó a utilizar la palabra para describir la acción de castigar a los niños con una correa) por lo cual por analogía, en boxeo, se utilizaba para designar al hecho en el cual uno de los oponentes golpease muy fuertemente al otro. La difusión fue a tal grado que la aplicación del término también llegó a los teatros en 1949, donde cada vez que un artista (generalmente mujer) cantaba con mucha potencia, se describía aquella acción como *belt*, por lo cual de allí en adelante cantar o hablar vigorosamente también tenía el mismo significado a nivel informal (*slang*). Profesionales de la etimología estiman que en algún punto a mediados de 1800 las palabras “golpear” y “cantar” tomaron algún sentido dentro del término *belt*. La imitación de este tipo de canto, que empieza a desarrollarse en virtud de la popularización del término; con gran uso de sobreagudos muy potentes y brillantes, sin sustento técnico,

significó un considerable número de carreras arruinadas para posibles prolíferos cantantes, generando una dicotomía divergente entre la sociedad de la pedagogía vocal: por un lado los maestros clásicos quienes satanizaron el término por contrariar los principios de su metodología (principalmente el factor estabilizante de la laringe mediante el principio *aperto ma coperto* del bel canto), y por otra parte aquellos investigadores quienes sintieron la necesidad de respaldar de forma sostenible los argumentos sobre el *belting*. Sin menospreciar aquellos aportes, de igual manera hoy día no hay un concepto claro sobre el *belting*, de hecho, un estudio realizado por Jeannette LoVetri (2010) sobre 138 practicantes de esta técnica no pudo conseguir una definición clara. Sadolin (2014) realiza un aporte importante: con la finalidad de teorizar cuatro modos de producción vocal³, los cuales dependían del grado de *metal* (estridencia) añadido al sonido, llama en la primera edición de su libro sobre técnica vocal "*Belting*" al modo totalmente metálico. No obstante en una segunda edición cambia el término, llamándolo ahora *Edge* (que significa filoso o puntiagudo), alegando: "*El término inglés <<belting>> es una palabra común para designar un canto potente. Por eso resultaba una elección obvia para designar al modo totalmente metálico. Sin embargo, a lo largo de los años he visto demasiados cantantes confundidos por este término, porque ahora se utiliza con significados muy diferentes (...) Para evitar esa confusión, abandonaré el uso del término belting, el cual he sustituido por el término Edge*" (p.116). Lo ahora destacable sobre su aporte es la forma de localizar o producir este modo, ahora denominado *Edge*, el cual se realiza bajo el método del **twang** del embudo epiglótico. Por encima de las cuerdas vocales hay dos membranas cuadrangulares, junto con la epiglotis en la parte anterior y los cartílagos aritenoides (en los cuales se insertan las cuerdas vocales) en la parte posterior, forman en su conjunto una especie de *embudo epiglótico*⁴. Cuando se hace un *twang*, la apertura del embudo se hace más pequeña por la aproximación

³ Llamados: Neutral, Semi-Metálico y, dentro de los Completamente Metálicos: Overdrive y Belting (ahora *Edge*). Sadolin, C. (2014) pg. 11

⁴ Sadolin, C. (2014) pg. 51

de los cartílagos aritenoides a la parte inferior de la epiglotis (o peciolo), resultando un sonido brillante, pudiendo además incrementar el volumen de 10-15 decibelios, entre más estrecha la abertura, más brillo tendrá el sonido, lo cual define el carácter de este modo vocal de Sadolin.

Si bien nos encontramos en los primeros esbozos de la investigación sobre esta técnica, existen aportes importantes como el de Popeil (2007) quien en su ensayo sobre la multiplicidad del *belting*, propone la siguiente categorización, en virtud del aspecto perceptivo-auditivo. A su consideración, el *belting* puede ser:

- a.) **BELT PESADO:** Muy potente, transmite edad, cansancio del mundo e ira.
- b.) **BELT CON TWANG:** Combina un timbre muy fuerte con nasalidad, es el más brillante y penetrante de todos los tipos de *Belting*.
- c.) **BELT NASAL:** Usado para elevar la proyección, transmite convicción.
- d.) **BELT METÁLICO:** Belting clásico, popularizado por Ethel Merman, también muy brillante y nasal (a diferencia del *belt con twang*, este se enfoca en la resonador nasofaríngeo).
- e.) **BELT NEUTRAL:** Sonido muy neutral, sincero, placentero y natural. Es el más cómodo para producir y ser escuchado. El sonido se asemeja a alguien hablando o quizás *gritando* (visto como sonido agudo penetrante).

“Cualquier discusión sobre el belting debe incluir el tópico de los registros de la voz” señala Popeil (2007), ya que ciertamente si no se entiende correctamente la funcionalidad de los registros, no podrá entenderse lo que es el *belting*. Una coherente definición de registro la hace García (1924) definiéndolo como *“(…) Una serie de sonidos consecutivos y homogéneos producidos por el mismo mecanismo, difiriendo esencialmente de otros sonidos originados por medios mecánicos de otro tipo”* (p. 4), por lo cual inferimos tres principios básicos: **a.) Un registro vocal se compone de tonos contiguos; b.) Los sonidos de un mismo registro comparten un timbre básico y homogéneo; c.) Los sonidos de un mismo registro son producidos fisiológicamente de la misma manera, por**

ende cada registro posee un principio mecánico distinto. En virtud de ello y, para evitar la confusión semántica y filológica referente a la terminología (donde aparecen los términos voz de cabeza, de pecho, falsete, entre otros), acogemos la teoría que rotula los registros según su función mecánica-fisiológica:

a.) MECANISMO PESADO: Se caracteriza por el predominio de la musculatura tiroaritenoides, los cuales acortan y engrosan las cuerdas vocales, produciendo contacto cordal muy amplio con cierre glótico rápido y prolongado. El sonido es grave y fuerte, por propiocepción se asocia con la *resonancia pectoral*.

b.) MECANISMO LIGERO: Se caracteriza por el predominio de la musculatura cricotiroidea, la cual se encarga de bascular el cartílago tiroideo sobre el cricoides alargando y tensando las cuerdas vocales, disponiendo de un área estrecha de contacto entre los pliegues durante el cierre glótico. En este mecanismo hay menos tensión y menos vibración, los sonidos son más agudos y se asocia sensorialmente con la *resonancia de cabeza*.

Un concepto cuya definición genera controversia es el de **pasaje** o *pasaggio*. En la pedagogía clásica vocal hay segmentación, tanto de los que defienden la teoría (Manchesi, García, entre otros), como aquellos que niegan su existencia (Kraus, Mansion, Lehmann, entre otros). Este término describe el área de transición entre los registros vocales. Gimeno (2007) señala que el pasaje no existe, ya que la mayoría de los grandes cantantes no demuestra quiebre o *paso de voz* en su extensión, ya que se aprecia homogeneidad plena, alegando que la existencia del pasaje es una ficción creada por técnicas incorrectas. Sin embargo, una voz trabajada ciertamente ha logrado el cambio de posición anatómica de los cartílagos laríngeos, adaptando una modificación simultánea en las cuerdas vocales y cavidades de resonancia para poder emitir una serie de tonos más agudos, pero con la finalidad de que la voz sea homogénea, es decir, aunque no se perciba, este punto de modificación en el mecanismo de producción vocal existe, por ende, también ha de hacerlo el *pasaje*.

Al superar el pasaje “*La resonancia de cabeza se mezcla con la de pecho llevada desde abajo, de modo que el cantante canta con media resonancia de pecho*” (Lamperti, 1905 p.26), a este mecanismo se le llamó **voz mixta**, del francés *voix mixte*, el cual si bien en la época del canto clásico sólo se adjudicaba su existencia a los tenores (ya que su función principal en la ópera era la voz gruesa y fuerte del mecanismo pesado, a diferencia de las mujeres cuya función principal era la voz aguda del mecanismo ligero, o *voz de cabeza*), hoy día sabemos que tanto hombres como mujeres pueden cantar mezclando las resonancias.

METODOLOGÍA APLICADA

Con el fin de contrastar la información existente sobre el *belting* para así poder concretar conceptos teóricos y fundamentar un método pedagógico para la enseñanza efectiva y eficiente de esta técnica, nos avocamos al tipo de investigación documental que es definido como “(…) *un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación, el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos*” (FIDIAS, A. 2012. p. 27). Tras la yuxtaposición de teóricos tanto clásicos, como contemporáneos (mal llamados *populares*) y modernos, hemos podido descomponer los elementos cognitivos existentes, hallando patrones comunes que, contrapuestos con los nuevos avances tecnológicos sobre la medicina y las teorías sobre la fonación, propician la creación de nuevos conceptos sobre el *belting*, considerando su dimensión cognitiva, muscular (fisiológica) y perceptivo-auditiva.

RECOMENDACIONES PARA LA ENSEÑANZA Y ENTRENAMIENTO DEL BELTING

Podemos concluir entonces que el *Belting* es una técnica de canto que permite ejecutar tonos sobreagudos con mucha potencia sin forzar el mecanismo vocal modal o pesado (conocido por el argot de la pedagogía vocal como *Voz de Pecho*) debido a un sistema de coordinación motriz que permite la mezcla de sonoridades y registros, logrando el ejecutante cantar con predominio muscular cricotiroideo y, también, con acción del tiroaritenideo, pero en rangos decrecientes.

Como propuesta pedagógica, con el fin de poder enseñar y adquirir esta técnica, se deberá iniciar un estudio del *Belting* con los tres aspectos de la pedagogía vocal: cognitivo, muscular (producción fisiológica) y perceptivo-auditiva. En virtud de la amplitud, deberá dividirse el estudio en diversas fases:

Primera Fase: Está constituido por el conocimiento previo, el cual necesariamente debe existir de forma fundamental y concreta, de la técnica de canto básica funcional, a saber: la respiración técnica, soporte muscular (apoyo diafragmático) y la colocación de los sonidos (o control resonancial en la emisión).

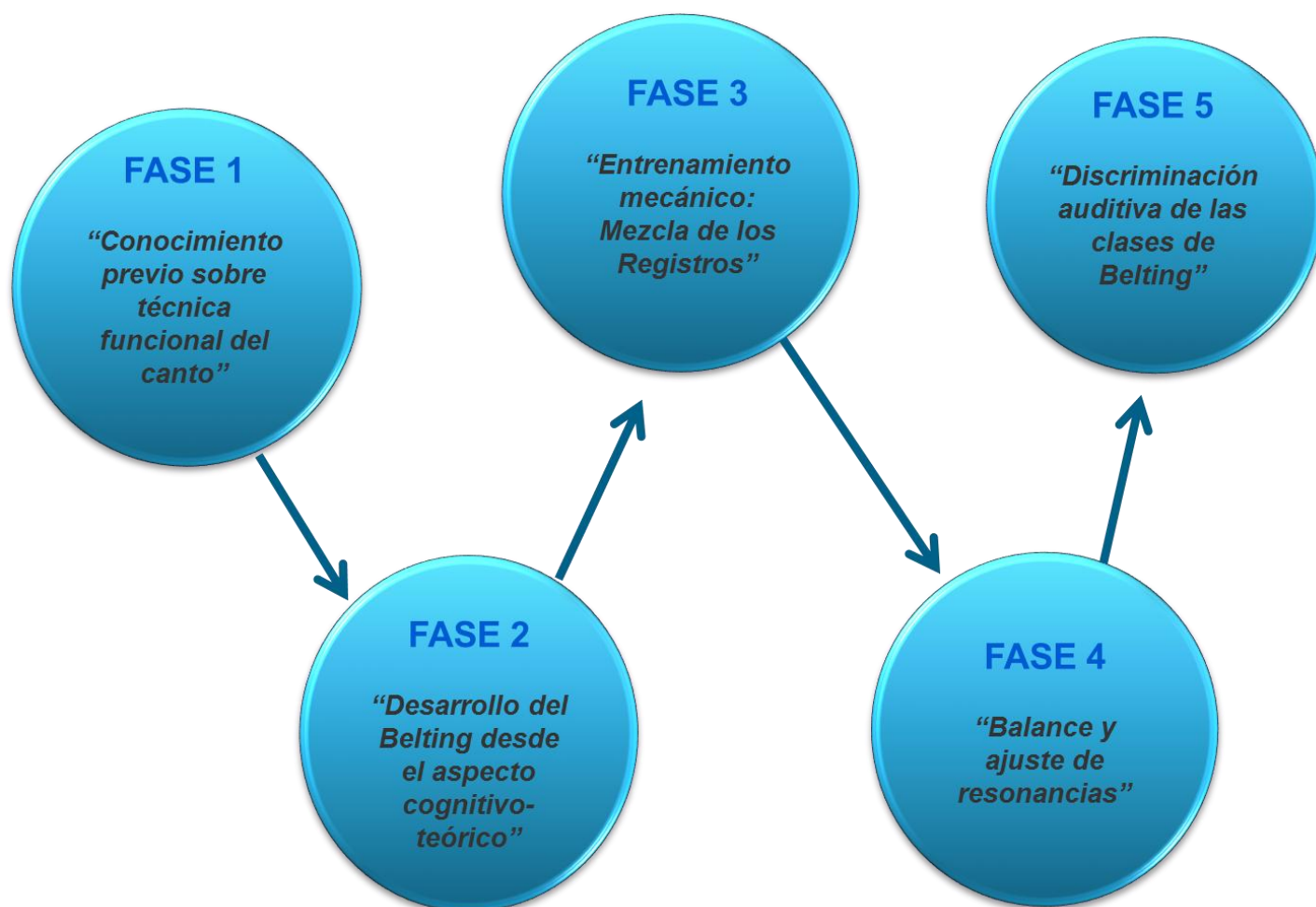
Segunda Fase: Introducción al *Belting* basada en el contenido teórico. Dentro del aspecto cognitivo, se planteará la conceptualización y desambiguación de los términos: *Belting* (que deberá acompañarse con ejemplos sonoros que permitan un análisis perceptivo-auditivo), registros vocales, pasaje vocal y voz mixta.

Tercera Fase: Entrenamiento mecánico a través del despliegue de ejercicios de coordinación muscular cuya meta será lograr amalgamar los registros.

Cuarta Fase: Balance y ajuste de resonancias, desarrollo y fortaleza de la voz de cabeza mediante la ejecución del twang del embudo epiglótico, de esta manera la voz mixta toma su cuerpo y color.

Quinta Fase: Discriminación auditiva sobre los tipos o clases de *Belting*, mediante ejemplos sonoros. En esta fase se exploran las posibilidades tímbricas para la caracterización emocional (aspecto interpretativo).

DIAGRAMA SOBRE PROPUESTA PEDAGÓGICA DEL BELTING



ANEXO 1

Fuente: Pradelli, E. (2017)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Campaña, C. (2013). *¿Qué es el Belting y cómo lograr hacerlo?* Recuperado de <https://vox-technologies.com/blog/belting-como-lograr-hacerlo>.

García, M. (1924). *Treatise of the Art of Singing* (2nd ed.). London: Leonard & C°.

Harper, D. (2001). *Etymology Dictionary "Belt"*. Pennsylvania

Edwin, R. (September/October 2002). Belting: Bel Canto o Brutto Canto? *Journal of Singing*, 53(1), 67-68.

Gimeno, F. (2007). La Visión del Maestro de Canto: Consideraciones sobre la Técnica Vocal. En *La Medicina del Canto* (pp. 76 - 101). Barcelona: **Autor**.

Henrich, D.N (2006). Mirroring The Voice from Garcia to the Present Day: Some Insights into singing voice registers, In *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 3-14.

Lamperti, G. B. (1905). *The Technics of Bel Canto*. New York: G. Schirmer.

LoVetri, J. (September/October 2010). The Confusion about Belting: A Personal Observation. *VoicePrints*, 4-7.

Peckham, A. (2006). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Boston: Berklee Press.

Popeil, L. (September/October 2007). The Multiplicity of Belting. *Journal of Singing*, 64(1), 77-80.

Sadolin, C. (2014). *Técnica Vocal Completa* (2a ed.). Copenhagen: CVI Publications ApS.

Torres, B. (2007). Anatomía Funcional de la Voz. En *La Medicina del Canto* (pp. 10 - 40). Barcelona: **Autor**.

Vallés. C. (2010). *La Emisión de la Voz: Ataque, Registros, Pasaje*. Recuperado de <http://dravalles.blogspot.com/2010/08/la-emision-de-la-voz-ataque-registros.html>.

INFLUENCIA DE NOTAS PROGRAMÁTICAS PREVIAS EN EL DISFRUTE DEL REGGAETÓN. CASO: MÚSICOS SEMIPROFESIONALES EN MARACAIBO, ESTADO ZULIA

Bernardo Henríquez P.

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación fue medir el nivel de disfrute de cuatro canciones del álbum *Orión* (2015), considerando la anticipación que los participantes del experimento pudieran tener sobre el género. Para realizar el experimento pertinente, se tomó una muestra de dieciocho personas, dividida en grupo de experimento (diez personas) y grupo de control (ocho personas), y se utilizó un diseño de preprueba y posprueba. El estudio fue realizado en el Conservatorio de Música José Luis Paz y en la Universidad Católica Cecilio Acosta durante los meses de mayo y junio de 2017. La muestra elegida para este experimento comprendió músicos académicos con un mínimo de tres años de educación musical, y como estímulo principal para la variable independiente se les mostró unas notas programáticas basadas en un tópico sugerido por los productores de las canciones utilizadas. En un enfoque general, los resultados arrojados por la encuesta demostraron que hay una gran tendencia positiva hacia canciones que se conozcan previamente y que contengan poco contenido sexual en su poesía. Se halló, luego de esto, que el estímulo de las notas programáticas no tuvo gran efecto en el disfrute de la música, observando que no hubo un alza en la conexión con la música y los lugares donde se realizó el experimento no fueron considerados apropiados. Se concluye que es limitada la cantidad de lugares donde sería ético escuchar reggaetón y se recomienda realizar futuras investigaciones neurológicas para hallar conexiones entre el lenguaje musical y el lenguaje hablado, entre mayor discusión.

Palabras clave: Reggaetón, disfrute, música programática, disfrute musical.

INTRODUCCIÓN

Es instintivo llegar a la conclusión de que el reggaetón se trata principal y únicamente sobre sexo (y esto no sorprende; se le ha considerado como “la banda sonora del *perreo* y el *bellaqueo*”), razón por la cual el género se presta mucho a ser rechazado. A pesar de esto, es muy difícil escapar del reggaetón durante la vida cotidiana; su comerciabilidad ha permitido que se convierta en una estampa

de la música latina y con esto se ha arraigado como fondo musical de la vida cotidiana.

Sin embargo, más allá del contenido sexual, la vanguardia musical se ha mantenido gracias a la creatividad de los productores de la industria del reggaetón, quienes buscan siempre dar nuevos giros musicales al género, hasta el punto de que a través su característica plantilla rítmica se ha intentado añadir significados extramusicales a las canciones sin relación a su poesía.

Si bien a pesar de estas evoluciones se mantiene el mismo tino sexual que lo caracteriza y sigue generando un gran rechazo, podría ser posible que, si se concientiza sobre estos nuevos significados detrás de los primeros planos sonoros de las canciones, el enfoque a futuro hacia el reggaetón podría inclinar su peso hacia estos nuevos significados y en consecuencia hacia un sesgo más positivo.

Entonces, pregúntese usted, estimado lector; ¿Podría un reggaetón evocar imágenes de circos o montañas rusas, payasos o casas embrujadas? y, de ser así, ¿afectaría esto en el posible disfrute del reggaetón por parte de una comunidad?

Estas preguntas fueron el propósito de esta aventura científica.

- **OBJETIVOS GENERALES**

- .1. Analizar la influencia de un tópico programático en el disfrute del reggaetón por parte de músicos semiprofesionales de la ciudad de Maracaibo, Venezuela.

- **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- .1. Considerar la anticipación de los participantes del experimento hacia aspectos musicales del género y factores de bienestar que puedan influir en su disfrute.

- Registrar el nivel de disfrute real de los participantes, teniendo en cuenta conexión con la música y variables

DESARROLLO

Planteamiento del problema

Por reggaetón, según Marshall, Rivera y Pacini Hernández (2009:), se puede referir a un género musical relativamente nuevo [...], fuertemente marcado tanto por un abordaje particular al estilo musical y una relación con el mercado explícitamente comercial, cortejando una amplia audiencia.

Para entender mejor los aspectos estéticos del reggaetón que mejor conciernen a esta investigación, antes es útil referirnos a la dimensión de *música y poesía* propuesta por Fubini (1995:29-31), que sugiere que “todos los estudiosos modernos[...] de la estética musical se han venido empeñando a fondo en la tarea de identificar las enormes diferencias entre el lenguaje verbal y musical. [...] Toda la historia de la música occidental podría ser leída [...] como una larga carrera a la búsqueda de una autonomía propia, [...] es el lenguaje del poeta lo que estará siempre en fuerte tensión e ineludible competición con el del músico.” Con esto, se puede generar un argumento estético del reggaetón tanto en un aspecto poético como un aspecto netamente musical, pero no ambos aspectos al mismo tiempo.

Ilustrado por Marshall (2009), el estilo característico del reggaetón está compuesto por un patrón rítmico que acentúa un pulso continuo de 4/4, con una rítmica en cruz de 3+3+2 en los redoblantes, derivada directamente del *dancehall reggae* jamaicano. Este patrón rítmico, comúnmente llamado *dembow*, ha formado parte del género desde sus inicios como *underground*, y a partir de su evolución, el *dembow* terminó refiriéndose a un conjunto de herramientas musicales flexibles que podían ser usadas en combinación con otros significadores resonantes, reteniendo un perfil sónico distintivo (por lo que se mantiene audible en la vasta mayoría de producciones de reggaetón hasta la actualidad).

En el espectro poético, el reggaetón desde sus inicios tiene influencias del rap y el hip-hop, algunos reggaetoneros incluso llegando al punto de simplemente declarar el reggaetón como un subgénero del hip-hop. Otra herencia del *dancehall*

fueron los temas resonantes en el hip-hop contemporáneo, como el sexo, las drogas y el crimen.

A pesar de estas influencias, los términos que se le atribuyen al reggaetón prototípico como *underground* y *dembow*, derivados del hip-hop y el reggae, tenían significados un tanto locales. En síntesis, a diferencia de lo que comúnmente se cree, el reggaetón no es ni hip-hop ni Latino ni tropical en el sentido tradicional, sin embargo toma de todos estos, logrando proyectar un sonido distintivo y resonante.

Ya habiendo establecido esto, el alto crecimiento en la popularidad del reggaetón se le atribuye tanto a evoluciones estilísticas, como a factores geográficos y temporales; Menciona Marshall (2009), que con el advenimiento de nuevas tecnologías de producción musical, como sintetizadores y secuenciadores digitales, se dio cabida para expandir las paletas sónicas de los productores de reggaetón. Esto, en parte, porque estas herramientas fueron desarrolladas con productores de *techno* en mente, y el estilo del género empezó a encaminarse hacia sintetizadores futuristas, cuerdas cinemáticas, *kicks* que crecen en volumen para aumentar tensión, incluso efectos de sonido caricaturescos como explosiones, etc.

Estas características comunes de los *himnos* del dance y el club, fueron injertadas a la plantilla *dembow* del género, y empezó a promocionarse como la banda sonora del “perreo” y el “bellaqueo”, es decir, del baile altamente sexualizado y los objetos de la mirada masculina altamente sexualizados. Otros nuevos abordajes que contribuyeron a esto fueron la aparición de temas románticos y dúos de cantante-rapero (ej. Wisin y Yandel, Alexis y Fido, Rakim y Ken Y)

Esta evolución, recuenta el mencionado autor, ganó visibilidad y comerciabilidad gracias a un aprovechamiento del tiempo. En 2003, justo antes del surgimiento de una ola de éxitos y colaboraciones por N.O.R.E., Daddy Yankee, y Don Omar, Sean Paul y Elephant Man, prepararon a audiencias internacionales para un pop ininteligible y centrado en la danza.

La música programática, según la definición atribuida por The Concise Oxford Dictionary of Music (1996), es música instrumental que cuenta una historia, ilustra ideas literarias, o evoca escenas pictóricas. Sin embargo, teniendo en cuenta la proposición estética usada en esta investigación, se resalta el comentario propuesto por Jean-Jacques Nattiez (1990); “La narrativa, estrictamente hablando, no está *dentro* de la música, pero sí *en la trama imaginada y construida por los oyentes* de objetos funcionales.”

Una analogía de esto aplicable al reggaetón es el álbum *Orion: Ride of the Universe*, producido por el dúo Los de la Nazza y publicado en agosto de 2015. Descrito por sus miembros, alias “Musicólogo y alias “Menes”, como una colección de canciones que deberían evocar, a través de la música, imágenes de un parque de diversiones, donde cada cantante colaborador tiene su respectiva atracción y donde se referencia en sus poesías los diferentes elementos del mundo de “Orión”.

Esto refuerza la inferencia ofrecida por Hepokoski (2010) “Esencial para la producción de escenas musicales programáticas es un asumido contrato entre compositor y oyente donde ideas musicales se acuerdan como asignables a aspectos de personajes o situaciones específicas.[...] Sin un acuerdo inicial de aceptar este principio de metáfora musical, la premisa de poema tonal colapsa.” Estableciendo un tópico programático y sus distintas piezas características (Kregor, 2015) dentro de la obra.

Con esto se llega a la hipótesis de que la apreciación empírica del reggaetón podría estar sesgada por su contenido poético y su carácter bailable; si se establece un acuerdo entre compositor y oyente sobre un significado extramusical que debería evocar una canción de reggaetón, se podrían desafiar las expectativas que tenga el oyente sobre la música y en consecuencia aumentar el nivel de disfrute hacia esta.

Justificación de la investigación

Este trabajo busca hallar conexiones entre la música académica y el reggaetón, para generar conocimientos que amplíen la objetividad creativa de compositores y arreglistas durante su proceso de desarrollo musical, ofreciéndoles herramientas para expresar sus ideas de la manera más sencilla y clara posible a través de un abordaje intercultural.

Tipo y alcance de la investigación

La presente investigación corresponde a un alcance descriptivo, por lo cual se procura analizar la información recabada de la manera más fidedigna posible, respetando, catalogando y analizando las respuestas de los integrantes de la muestra. También corresponde a un alcance exploratorio, observando que el reggaetón podría considerarse como un tema poco estudiado desde una perspectiva psicológica. (Hernández, Fernández y Baptista, 2009)

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la investigación

Hellmuth Margulis (2010), publicó una investigación sobre el efecto que causan las descripciones extramusicales en el disfrute de diversos extractos de piezas clásicas por parte de estudiantes de la Universidad de Arkansas que no eran profesionales de la música, ofreciendo descripciones sobre las piezas utilizadas como estímulo. En este estudio se observó que las descripciones tienden a disminuir significativamente el disfrute de una pieza musical, posiblemente porque los oyentes estarían buscando dejarse llevar por la música, y su conceptualización ofrece elementos al oyente que podrían ser una carga adicional innecesaria. Sin embargo, la mencionada autora menciona que, “presumiblemente, los músicos disfrutaban escuchar música a pesar de esta conceptualización aumentada.”

Bases teóricas

A continuación se enuncia la base teórica que sirve como base para establecer el problema planteado:

Sistema de variables de Thompson para medir el disfrute de la música(2007): Thompson (2007) determinó un modelo preliminar sobre los determinantes del disfrute de los oyentes en una presentación musical (ver figura 1), dividiendo estos en dos momentos: la Pre-presentación y durante la presentación, a su vez subdivididos en tres componentes para cada momento del estudio.⁵

Operacionalización

i. Sistema de variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	ÍTEMS
<i>Variables independientes</i>			
Notas programáticas para pistas de reggaetón			Descripciones extramusicales basadas en las canciones del estímulo
<i>Variables dependientes</i>			
Disfrute del reggaetón	Nivel de anticipación	Nivel en el que los participantes de este experimento tienen expectativas en cuanto a aspectos musicales y bienestar	<ul style="list-style-type: none"> ● Familiaridad con la música. ● Gusto previo de la música ● Limpieza de la letra. ● Propie

⁵Una representación gráfica de este sistema se encuentra disponible en los anexos..

		personal.	<p>dad del ambiente donde se escucha.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Complejidad de la música. • Familiaridad con los intérpretes
	Disfrute real	Nivel en el que los participantes de este experimento expresan disfrute de la música.	<ul style="list-style-type: none"> • Comprensión del programa. • Nivel de conexión entre la canción y el escucha. • Presencia en un lugar adecuado. • Coherencia del programa con la música. • Tendencia a querer escuchar más.

METODOLOGÍA

Diseño de la investigación

Observando que se plantea manipular una variable independiente para verificar su efecto sobre una serie de variables independientes (X), la presente investigación corresponde a un diseño experimental (Hernández, Fernández y Baptista, 2009)

Esto, también, teniendo en cuenta que los miembros de la muestra encuestada (G) serán escogidos al azar (R), y serán divididos en grupo de experimento y grupo de control (RG_1 y RG_2). Este diseño comprenderá una preprueba y una posprueba contrastando el resultado de ambos grupos. Según Hernández, Fernández y Baptista (2009), este tipo de diseño se ilustra de la siguiente manera:

$$\begin{array}{l} RG_1 0_1 \quad X \quad 0_2 \\ RG_2 0_1 \quad - \quad 0_2 \end{array}$$

Donde cada RG es un grupo, 0_1 la medición obtenida en la preprueba, X es la presencia de la variable independiente, — la ausencia de la misma, y 0_2 el resultado observado en la posprueba.

Población y muestra

La población elegida para esta muestra comprendió a dieciocho adultos mayores de 18 años con un mínimo de tres años de formación musical, que estudien en la Universidad Católica Cecilio Acosta o que laboren en Orquesta Juvenil de Rock Sinfónico del Zulia, cuyos ensayos se llevan a cabo en el Conservatorio de Música José Luis Paz, de la ciudad de Maracaibo, estado Zulia, Venezuela. El perfil académico de los sujetos de la muestra comprende el dominio de materias como armonía, instrumento principal, entrenamiento auditivo, entre otros.

Técnicas e instrumentos de la recolección de datos

El instrumento utilizado contó con nueve escalas de Likert de siete puntos, divididas en dos secciones, una para la preprueba y otra para la posprueba. Para medir la expectativa de la muestra encuestada se utilizaron siete preguntas del modelo propuesto por Thompson (2007) y dos ítems identificados en patrones de respuesta hallados en pruebas piloto previas al experimento. Para evaluar la segunda dimensión de la variable, casi todos los ítems de la encuesta fueron extraídas del modelo de Thompson.

Durante la primera fase de la prueba, se pidió a los participantes que expresasen estar de acuerdo con cinco enunciados que inician con “Disfrutaría más el reggaetón si...” en una escala donde el número siete es el total acuerdo. Luego de ser aplicado el estímulo, se pide responder a cuatro preguntas más con el mismo criterio, pero con enunciados que inician con “Mientras escuchaba la música...”

Para esta investigación, se tuvo una secuencia de dos estímulos. El primero, una hoja con cuatro notas programáticas, basadas en las canciones del segundo estímulo. El segundo estímulo fueron extractos de cuatro canciones extraídas del álbum *Orion* (Los de la Nazza, 2015).

De inmediato luego de recibir a los participantes, se les solicitó que llenasen las preguntas de la preprueba con la mayor candidez posible. Al momento en que todos habían terminado de responder la preprueba, se les mostró las notas programáticas, teniendo tres minutos para leerlas todas.

Por último se reprodujeron cada una de las cuatro canciones una sola vez. Al haberse finalizado el estímulo, se les solicitó a los participantes que llenasen las preguntas de la posprueba para finalizar con el experimento.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Para el cálculo estadístico de los datos obtenidos en en la ejecución del experimento se utilizó el programa PSPP.

De los ítems de la preprueba en ambos grupos, se observa que el factor que influye en mayor grado en las expectativas de la muestra es el conocimiento previo de una canción teniendo en cuenta que estadísticamente la moda de puntuaciones correspondiente a ese ítem se inclina hacia respuestas positivas.

Para medir las varianzas en la preprueba, se realizó una prueba *t* con cada uno de los ítems de la dimensión “Anticipación” y una variable compuesta que comprende la suma de todos estos ítems. Los resultados arrojados por estas pruebas demostraron siempre valores de Significación mayores a 0.05, lo cual se

interpreta como una igualdad de condiciones con respecto a la anticipación que tienen los miembros de ambos grupos al escuchar una canción de reggaetón.

La media de las variables *Gusto previo* y *Limpieza lírica* ambas tuvieron una media mayor a cinco puntos, por lo que se infiere la posibilidad de generar un sesgo positivo ante una canción que se ha escuchado con anterioridad que podría ser evidente con cualquier canción altamente viral. Este hallazgo también refuerza la sugerencia, hallada por Hellmuth Margulis (2010), de que texto y melodía están estrechamente entrelazados dentro de la percepción de los oyentes.

Para medir los resultados obtenidos en la posprueba, se realizó una segunda prueba *t* utilizando la variable compuesta “Disfrute”, que comprendió la suma de los tres ítems que compartían ambos grupos. Habiendo calculado el nivel de significancia entre ambos grupos, se halló que los resultados fueron iguales entre ambos.

El rango colectivo de los ítems *Conexión con la música* y *Propiedad del lugar* en ambos grupos es de 0.35, con la mayor puntuación siendo 2.75, hallando una posible conexión entre esos dos ítems y la influencia que tuvieron las condiciones del experimento en este patrón de respuestas. Con estos resultados se puede señalar a la discusión ofrecida por Flórez-Gutiérrez y Díaz (2009:), que sugiere que “... el escucha puede otorgar un alto valor a la música por expresar y evocar emociones que normalmente evita, pero que reconoce o experimenta en una situación contenida y a salvo, lo que le permite evaluarlas de manera controlada y novedosa”. Señalando esto se deduce que el reggaetón necesita de un ambiente adecuado para ser disfrutado a plenitud.

La moda de la variable *Concordancia programa-música* aplicable únicamente al grupo de experimento fue de tres puntos. Con este resultado se infiere que si bien el acuerdo del tópico programático (ej. la idea de un parque de diversiones) puede ser acertado, la naturaleza estilística y la poesía del reggaetón tienden a desviar la atención del tópico, generando nuevos planos sonoros más evidentes que distraen al oyente de la idea acordada.

CONCLUSIONES

Habiendo analizado los resultados, se llega a la conclusión de que el acordar un significado extramusical inherente al reggaetón prueba no ser muy efectivo para aumentar el disfrute del reggaetón, llegando a un resultado similar al de HellmuthMargulis (2010). Esto teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

En cuestión del disfrute anticipado del reggaetón, se considera que el sesgo positivo hacia una canción de reggaetón que se conozca con anterioridad podría relacionarse con la pirámide de resistencia al cambio diseñada por Galpin (1996) donde se presentan una serie de condiciones secuenciales a través de las cuales un individuo rechaza algo nuevo. La primera de estas condiciones, el no conocer, afecta la adopción que pueda tener un individuo hacia una nueva canción, dejando como barrera máxima de adopción de cualquier canción de reggaetón la falta de voluntad al escucharlo.

En cuestión del disfrute real del reggaetón, se considera primeramente que, observando el contenido altamente explícito de su poesía, es limitada la cantidad de ambientes donde podría ser apropiado escuchar el género. Un lugar que permita el disfrute de este debería ofrecer la libertad de bailar y tratar temas sexuales sin muchas implicaciones éticas. Ejemplo, una discoteca, un festival, etc.

Segundo, si bien el acuerdo de un significado extramusical para las pistas del reggaetón no es del todo efectivo para aumentar disfrute o comprensión de este, el establecimiento de un tópico programático, como la idea de un parque de diversiones, permitió a los participantes de las pruebas piloto generar argumentos sobre lo que debería evocar cada canción, incluyendo elementos de un mundo como personas y lugares (ej. Payasos, carruseles y carpas circenses). Esto podría evidenciar que la fluidez en el lenguaje musical y el entendimiento de ciertas canciones pudieran estar conectados con la generación de descripciones, cuya causa neurológica podría ser estudiada en investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Rivera, R., Marshall W., Paolini Hernández D. (eds.) (2009). Reggaetón: Refiguring american music, edición Kindle, Duke University Press.
- Fubini E. (2008) Estética de la música, trad. Francisco Campillo, ed. no. 3, La balsa de la medusa
- . Flores-Gutierrez, E. Díaz, José Luis (2009). La respuesta emocional a la música: Atribución de términos de la emoción a segmentos musicales. Salud Mental 32 (1), 21-34
- Kregor, Jonathan (2015). Program Music, edición Kindle. Cambridge University Press
- The Concise Oxford Dictionary of Music (1996), Oxford University Press
- García E. (user: Musicólogo, 2015) El concepto de Orión, YouTube (<http://bit.ly/2sDE4QP>)
- Thompson, Sam (2007)- The determinants of listeners' enjoyment of a performance. Psychology of Music 35, editorial SAGE Journals, 20-36
- Hellmuth Margulis, E. (2010) When program notes don't help: Music descriptions and enjoyment. Psychology of Music 38, editorial SAGE Journals, 285-302.
- Hernández R., Fernández, C. Baptista M. (2010) Metodología de la investigación, 5ta edición. McGraw-Hill Educación.
- Galpin T. (1996) The human side of change. Wiley

MODERNIDAD, POSTMODERNIDAD E INTERDISCIPLINARIEDAD: REPERCUSIÓN EN LA ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE.

Alberto Villalobos¹ y Luisenia Fernandez²
albervil22@gmail.com, Fdez13@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo se analiza la integración de los saberes desde el enfoque moderno y postmoderno y su repercusión en las áreas creativas como la arquitectura, el diseño y el arte visual dentro del contexto del proceso de la investigación científica. El estudio se apoyó en la modalidad de análisis crítico de autores como Habermas (1993), Collado (2000), Díaz (1999), Morín (1994) y Torres (2000), y posteriores reflexiones sobre los mismos como proceso de documentación. En la misma se vislumbran los constantes cambios y las grandes transformaciones que representan trascender de lo simple a lo complejo de la modernidad y la postmodernidad dentro de los paradigmas de los productos de arte la sociedad. En este sentido, se concluye que será la interdisciplinariedad, la que condicione un entorno del oprobio del discurso estético-social del urbanismo, la comunicación gráfica y las artes visuales partiendo de las dinámicas existentes en la actualidad.

Palabras clave: Modernidad, postmodernidad, interdisciplinariedad, investigación científica.

ABSTRACT

This article analyzes the integration of knowledge from the modern and postmodern approach and its repercussion in creative areas such as architecture, design and visual art within the context of the process of scientific research. The study was based on the critical analysis modality of authors such as Habermas (1993), Collado (2000), Díaz (1999), Morín (1994) and Torres (2000), and later reflections on them as a documentation process. In it the constant changes and the great transformations that represent transcend from the simple to the complex of the modernity and the postmodernity within the paradigms of the products of art the society are glimpsed. In this sense, it is concluded that it will be interdisciplinarity, which will condition an environment of opprobrium of the aesthetic-social discourse of urbanism, graphic communication and visual arts starting from the dynamics that exist today.

Keywords: Modernity, postmodernity, interdisciplinarity, scientific research.

INTRODUCCIÓN

La década de los 80 viene a marcar pautas importantes en la percepción y en las distintas manifestaciones del pensamiento. Con la llegada de la tecnología y los avances de las mismas se vislumbran nuevos horizontes que van en la búsqueda de nuevas formas de hacer las cosas, de pensar, de actuar y hasta de razonar ante las diversas situaciones. Esto trajo como consecuencia la aparición de emergentes paradigmas que, si bien no venían a dar respuestas a las incertidumbres planteadas en el momento; trataban de darles la vuelta y generar una respuesta.

Ahora bien, esta revolución del pensamiento llegó para modificar las estructuras de las disciplinas y sobre todo para trastocar las bases de todo el hacer, evidenciándose, enfáticamente, en el cambio abrupto del hacer profesional. Cada campo involucrado, directa e indirectamente con el arte, como la arquitectura, el diseño, la plástica y otros, se ven marcados los proto espacios de mundo (modernidad y posmodernidad) del ejercicio creativo y profesional de estos oficios, pero sobre todo el modo de asumirlos.

La revolución tecnológica informática y de las comunicaciones, que se encuentra ahora en la fase de madurez, comienza en 1971. Tales impactos generan las tecnologías en la forma de visualizar la comunicación gráfica en la que los diversos elementos de expresión mutan. De ahí que formación de

arquitectos, diseñadores, artistas y demás forjadores de fabulas de seducción a través de la belleza, buscan generar ideas y emociones en sí misma.

Todos estos cambios buscan generar nuevas corrientes del pensamiento en torno al hacer y al ser; evidenciándose en la actualidad en la liberación de la disciplina anteriormente administrada por un pensamiento estructurado y por ende moderno, a un punto más amplio donde cada una de ellas puede generarse en distintos escenarios y desde diversas estructuras sin modificar de esta manera su intencionalidad principal.

Modernidad y postmodernidad: entramados complejos

La Modernidad, como proyecto inacabado, ⁶presenta esta cualidad, quizá como la menos valorada. El progresismo moderno ha planteado siempre el constante suceder de los procesos aleatorios pero, a su vez, sistemático de la dinámica de producción social y económica de la modernidad a saber: la pragmática laboral del sujeto en los modelos productivos de las sociedad, emplazada en el valor de cambio; la asimilación de la masa como componente de una estructura social, asimilada en enajenación local para “fusionarse” con los mecanismos de fabricación de bienes y servicios; siendo el primer producto,

⁶HABERMAS, Jürgen (1993). El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones). Taurus Ediciones. Título original: Der Philosophische Diskurs der Moderne. Traducido por: Manuel Jiménez Redondo. España. Pág. 9

paradójicamente, él mismo; dirigido a un servicio no humanista como la construcción de un tornillo que, en sí, no es algo independiente, aun siendo nuevo.

Con relación a las ciencias experimentales modernas y su presencia en las constantes innovaciones en proyectos arquitectónicos, urbanísticos, artístico-culturales y espacios de redes sociales dependientes de los nuevos planteamientos del diseño gráfico, son la expresión del sentido vertical y unidireccional de la producción en las sociedades sustentadas en las complejas redes de los parques laborales y por ende, de los sistemas educativos y de adiestramiento que dirigen su estructura curricular al sujeto, en su ambivalencia de productor-consumidor como sentido de la vida.

Estas ciencias son simplificadoras de la condición humana. Están al servicio de la caracterización del sujeto como posibilidad gobernable en todas sus maneras de expresión a decir: como ser biológico, como ser actuante y como ser espiritual. De ahí que, ciencias como la psicología social y la sociología de globalización estén más emplazadas en la tecnología de la manipulación del sujeto-masa que en la liberación del sujeto-individuo, como ser capaz de autonomía real.

En el campo de la estética y su aplicación en disciplinas creativas como la arquitectura, el arte y el diseño, la modernidad reformuló una visión de la belleza no comprometida con el pasado, para así generar un modo de producción industrializado inmerso en las nuevas dinámicas sociales en la que los individuos

ya vienen heredando, desde el s. XV, una cultura antropocéntrica, hija de la deconstrucción de los discursos estéticos de la antigüedad, en sus lineamientos estético-formales; siempre enmarcados en los resultados de una revolución mecánica del Renacimiento y una revolución industrial inglesa en el s. XVIII.

Así, la modernidad le da al arte y áreas a fines, la cualidad de mutable y progresista ante el clasicismo de la antigüedad; pero entendiéndose de antemano que, está condenado a ser el arte clásico del futuro de otro arte y por lo tanto, un arte con proyecciones de caducidad. Ello aunado a su nuevo perfil en el engranaje de los modelos económicos y sociales de su presente.⁷

Según lo anterior, se tiene una arquitectura, un diseño y demás discursos estético-formales, enmarcados en lo “moderno” de perfil autónomo; bajo una especie de protectorado de las teorías de la moral y el derecho en su presente inmediato bajo el *entablesment* del “buen ver”. Este repertorio de expresiones artísticas se desarrolló en esferas culturales de valores de masa que posibilitaron procesos de aprendizaje, según cada caso; con la innegable aparición de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales a debatir, conducta aprendida de la Ilustración.

La Modernidad en este sentido, siempre está orientada hacia el futuro y desgasta la concepción del tiempo del pasado. Contraviene al Historicismo puesto

⁷Ibid. Pag. 20

que, presenta una imagen eterna del pasado. La Modernidad genera épocas con futuros que ostentan experiencias insatisfechas.⁸

En cuanto a la postmodernidad y los planteamientos del arte en sociedad, la primera crisis aparece con las denominadas identidades del yo, que obliga al sujeto a “individualizarse”. Surge de una racionalización occidental o anarquismo cultural, entiéndase, Postmodernidad. En ella las generaciones son responsables de sus generaciones futuras, pero también de la suerte de generaciones pasadas; esto es, que el pensamiento postmoderno, es una expresión de la auto comprensión de la modernidad⁹.

Tal como expresa Habermas (1993), al enunciar lo siguiente: “...El desasosiego ante el hecho de que una modernidad carente de modelos tenga que lograr estabilizarse a si misma”. Esto hace que se convierta, también, en una filosofía que cuestiona su propio tiempo y no los anteriores. Estudia su tiempo presente, pero desde una visión nihilista, siendo la subjetividad un patrón de dialéctica, pero no un factor determinante en los juicios de valor, los cuales son los que presentan la verdadera recesión axiológica de este fenómeno instrumental llamada postmodernidad.

En la postmodernidad, el sujeto debe “aprehenderse” a sí mismo a través de la especulación. Se acerca más al surgimiento de los individuos con paradigmas

⁸Ibid. Pag. 23

⁹HABERMAS, Jürgen (1993). El discurso filosófico de la modernidad. Pág. 28

postmodernos, atrapados en una sociedad moderna. Implica la retroalimentación de la tradición a través del ojo nihilista. Si la Modernidad es una especie de autodestrucción creadora, entonces el Postmodernismo implica una auto creación de pastiches estético-formales e ideológicos, a modo de coctel de visiones, en un todo aleatorio, en preferencia a una estructura moderna rígida y auto excluyente. De ahí, la negación de todo orden estable en cuanto a visión crítica postmoderna.¹⁰

Señala Habermas que, si bien la modernidad sigue conservando un vínculo con lo clásico en cuanto a la conciencia de su época, la Postmodernidad desecha la sistematización de los órdenes sociales e ideológicos debido a que, el individualismo como, causa asume el control por encima del espectro moderno de las instituciones a modo de tótems perpetuos de todo orden propuesto. Esto lleva a concebir a la postmodernidad como compleja ya que, tiende a no disgregación de los componentes epistemológicos de los sistemas del pensamiento. Ahora bien, ¿si lo moderno es oponerse a lo clásico, no será entonces la postmodernidad más bien moderna ya que, precisamente se opone a lo moderno?¹¹

También, alude Habermas, que aún se persiste en una modernidad. Para otros, entre ellos Díaz (1999), la modernidad solo persiste como reflejo de una estrella

¹⁰LIPOVETSKY, Gilles (1986). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Editorial Anagrama, S. A., Barcelona/España. Título original: L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Traducción: Joaquín Vinyoli y Michèle Pendanx, Pág. 83

¹¹HABERMAS, J. (1993). El discurso filosófico de la modernidad. Pág. 19

que se apaga o las células muertas. El paradigma de ambos fenómenos es la materia no desaparece, se transforma. La modernidad según esta autora se guio por tres esferas: la ciencia (verdad), la moralidad (deber) y el arte (la belleza). Los tres ámbitos anteriores podrían confluir en una unidad plena e indivisible. En ella convergerían todos los deseos y opiniones particulares. La subjetividad concentraría su posibilidad máxima accediendo a la universalidad de la razón.

Interdisciplinariedad, visión y fusión desde la postmodernidad

La realidad que se vive actualmente es un todo coherente, en el cual se reproducen los problemas y fenómenos que son irreductibles a una rigurosa visión disciplinaria. Estos presentan objetos, procesos y acontecimientos multireferenciales, multidimensionales y recursivos con alto grado de incertidumbre e indeterminación.

La complejidad de los fenómenos de la vida diaria, como el arte y sus productos, obliga a los individuos a la utilización de análisis integrados en los cuales se consideren las múltiples dimensiones e informaciones de manera interrelacionada que permita modelar y comprenderlos en su totalidad. Tal como lo menciona Morín¹², el mundo se vuelve más un todo inconcluso. Cada parte del mundo se hace más parte del mundo y el mundo como un todo, esta vez más presente en cada una de sus partes (p. 65).

¹²MORIN, E. (1994). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona, España: Gedisa. Pág. 65

Para comprender esta realidad compleja y quizás, hasta paradójica se requiere de un pensamiento sistémico que permita la integración de los saberes bajo un enfoque dialéctico globalizador en el cual las partes se comprendan e interpreten a partir del todo y éste, a su vez, a partir de aquellas. En este sentido, se hace necesario reflexionar sobre un aspecto esencial de este enfoque que permiten la integración de los conocimientos como forma de aproximarse a la comprensión de la realidad, haciendo referencia particularmente a la modalidad de integración: interdisciplinariedad.

Por lo anteriormente dicho, se requiere de un enfoque que responda a la necesidad de aprehender la realidad, de solucionar problemas complejos y prácticos. Tal como lo plantea Torres (2000)¹³:

La complejidad del mundo y de la cultura actual obliga a desentrañar los problemas con múltiples lentes, tantas como áreas del conocimiento existen; de lo contrario, es fácil que los resultados se vean afectados por las deformaciones que imponen la selectividad de las perspectivas de análisis a las que se recurre.

Se está entonces, frente a factores de unidad entre diversos saberes y racionalidades, se trata, inicialmente, de partir de la disciplina para buscar relaciones dinámicas y estructurantes de cooperación y contribución con otras disciplinas y con los problemas sociales. Se produce así un nuevo tipo de conocimiento que sobrepasa la postura paradigmática disciplinaria y a su vez, se

¹³Torres, J. (2000). Globalización e interdisciplinariedad: el currículum integrado. Madrid, Morata. Pag. 47

crea un espacio compartido que enriquece los elementos epistemológicos, ontológicos y metodológicos propios de la disciplina.

Desde esta perspectiva, se hace necesario que los miembros que participan de la investigación conozcan, por lo menos, algunos referentes de las otras disciplinas; y además, posean una capacidad para establecer relaciones multidimensionales basadas en el diálogo, en el respeto e intercambio de ideas y opiniones. Pareciera, entonces, que para encontrar formas de integración a partir de los conocimientos y disciplinas existentes se hace necesario acordar criterios teóricos y metodológicos comunes, así como aceptar la presencia de la diversidad de contextos, situaciones y fenómenos en espacios y tiempos, que presentan características complejas y paradójicas. La realidad en este sentido, es compleja y asumir esta complejidad no es nada fácil bajo los patrones y parámetros bajo los cuales usualmente se es formado.

Es así como, la interdisciplinariedad da pistas sobre los vacíos, silencios e incertidumbre de un paradigma de la simplicidad a otro de la complejidad, no se reduce solamente a la sustitución de una epistemología que representa una ciencia moderna de otra postmoderna, se trata de transformaciones que están tocando las puertas de la organización social, política y cultural, que a su vez, son cambios que enfrenta un mundo que defiende la comodidad de su estatus a otro más plural, de nuevas demandas y nuevas formas de comprensión de los fenómenos de la realidad.

Reflexiones finales

Las consideraciones filosóficas actuales, que abordan el arte como expresión de una línea teórica determinada y totalizante se emplazan entre una ambivalencia, crítica constante, entre Modernidad y Posmodernidad. Quizá el mayor condicionamiento causante de tal confrontación crítica obedece a la concepción de los modelos sociales en los que el arte “debería” tener una presencia según parámetros éticos en sus planos de expresión y en su axiología como herramienta de expresión de una idea de intereses colectivos y no de cuestionamiento de las bases de dichos modelos sociales.

La arquitectura; como reflejo de las jerarquías sociales de su tiempo, tiende a ser el espectro de un sentido de visión y misión de las corporaciones y organizaciones, públicas o privadas que establecen el escenario de asentamiento del individuo en cuanto a sus planos cotidianos de oficio y ocio; en un momento dado.

Será la interdisciplinariedad en el arte, entonces, la que condicione un entorno del oprobio del discurso estético-social del urbanismo, la comunicación gráfica y las artes visuales. En la Postmodernidad, tales discursos estéticos se enmarcan en el nihilismo como plataforma axiológica de expresión de las ideas, de interacción y, por ende, del pulso en vivo de la respuesta colectiva a las nuevas

propuestas y la distinción social de cultura del individuo ya que, este también desaparece como individuo físico para convertirse en respuesta de información viral.

Referencias Documentales

COLLADO, Patricia (2000). "El trabajo y la postmodernidad". *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Revista Internacional de Filosofía Latinoamericana y Teoría Social. Año: 6, n° 15, diciembre, CESA, Universidad del Zulia, Maracaibo, pp. 68-80.

DIAZ, Esther (1999). [Posmodernidad](#). Segunda edición. [Editorial Alfa](#), de Caracas. 211 pp.

HABERMAS, Jürgen (1993). El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones). Taurus Ediciones. Título original: Der Philosophische Diskurs der Moderne. Traducido por: Manuel Jiménez Redondo. España. pp.462

LIPOVETSKY, Gilles (1986). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Editorial Anagrama, S. A., Barcelona/España. Título original: L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Traducción: Joaquín Vinyoli y Michéle Pendants. pp.221

MORIN, Edgar. (1994). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona, España: Gedisa.p.65

TORRES, José. (2000). Globalización e interdisciplinariedad: el currículum integrado. Madrid, Morata.p.47

**“SURREALISMO EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO Y FRIDA KAHLO:
PROPUESTA DE DIALOGO FRONTERIZO, POLÍTICO Y RACIAL”**

Israel Baptista Vera

Universidad Católica “Cecilio Acosta” (UNICA). Maracaibo. Zulia.

Decanato De Investigación Y Postgrado.

Para nosotros el mundo real, eso que llamamos *realidad*, es un conjunto de objetos o entes. Antes de la edad moderna, ese mundo estaba dotado de una cierta intencionalidad, atravesado, por decirlo así, por la voluntad de Dios. Los hombres, la naturaleza y las cosas mismas estaban impregnadas de algo que las trascendía; poseían un valor: eran buenas o malas. Respecto a las virtudes del *sueño* Breton (1924) expresa: “El hombre se forja así la ilusión de continuar con algo que tiene valor. Queda el sueño limitado a un paréntesis, como la noche. Y no es mejor consejero que ésta”, y a esto Breton señala: “Se debe a que el hombre, cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria”. (Breton, 1924; p.29).

El sentido de *trascendencia* es precisamente lo que hacía al hombre, -sus objetos y ambiente- algo de *valor*, sea espiritual o estético, poseía un *soy*, más que un *para*, alejándose más allá del sentido utilitario pasando a considerarse un *ser-objeto*. En tal sentido, el objeto y el ser humano se afirman como dualidad, llegando al *yo soy gracias a lo que tú me das*. Breton consciente de esto señaló que: “Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibile, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes...”, y agrega más adelante: “...no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad”. (Breton, 1924; p.31).

La idea de utilidad -que no es sino la degradación moderna de la noción del bien- impregnaron después nuestra idea de la *realidad*. Los entes y objetos que constituyen el mundo se nos han vuelto cosas útiles, inservibles o nocivas. Nada escapa a esta idea del mundo como un vasto utensilio: ni la naturaleza, ni los

hombres, ni la mujer misma: todo es un para..., todos somos instrumentos. Y aquellos que en lo alto de la pirámide social manejan esta enorme y deteriorada maquinaria, también son utensilios, también son herramientas que se mueven automáticamente. El surrealismo propone contraponer esos ideales y llevarlos a una forma en que todos somos obra y creación divina, que poseemos algún tipo de *trascendencia* al igual que el mundo y el cosmos por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia.

La vida de Remedios Varo es la de una nómada en busca de la libertad necesaria para desarrollar un genio que se revela prematuramente. La artista, nacida en Anglés (España) en 1908, demuestra desde muy pronto su ansioso afán de independencia y su disposición a desbaratar la previsión que sobre su vida trazaba la educación católica, como lo revela la intensa agitación artística y sentimental que despliega a lo largo de su existencia.

La vida y obra de Varo se caracterizan por la búsqueda de la libertad y por su inmortal aspiración al conocimiento. Su investigación combina ciencia y esoterismo, música y alquimia. La artista pinta la armonía de un mundo de conexiones expuestas a través del camino privilegiado de acceso a lo indescifrable: el arte. Varo confía en la capacidad reveladora de la creación tan pretendida por el surrealismo y en la esencia de ésta como sentimiento inseparable al ser humano, puesto que uno de los mayores ideales para Varo fueron las perdurables palabras de Apollinaire (1917) relativo a la creación artística inconsciente: “Cuando el hombre quiso imitar el andar creo la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo”. (p.94).

En este sentido, para crear su mundo, la pintora supera la lógica de la razón rompiendo, entre otras, las dicotomías existentes entre lo animado y lo inanimado, lo divino y lo humano, la ciencia y la fantasía, la inteligencia y lo animal. En su universo, lo habitual y lo extraño se mezclan en diversas proporciones, las relaciones proceden de otro orden, sus identidades son de una *trascendencia* siempre tentadora. La realidad pintada por Varo remite al terreno de lo fantástico y lo maravilloso, poblando lo extraño en los límites de lo cotidiano para presentarnos

otras posibilidades que escapan a la confinada razón, características propias del género surrealista que adopto en su obra y con las que forjó su propio universo artístico.

Otro elemento que caracteriza la obra pictórica de Varo es el trascender de su figura, de su cuerpo y rostro, para habitar el de sus personajes: animales, objetos y criaturas fantásticas reflejan su rostro. La artista rompe además, la categorización sexual de los protagonistas, en muchos casos héroes míticos, que siguen un proceso de feminización o *androginia* de éstos y otros seres de su universo. Además sus obras revelan un dominio técnico del dibujo, lo cual otorga una mayor importancia a la representación de sus estructuras. Con lo cual sus ambientes u objetos no son un simple escenario, sino algo vivo, y asume varias formas y significados, pero principalmente asumen notabilidad por el hecho de formar una *dualidad* que se asemeja a una relación de simbiosis entre *cuerpo* y *soy*.

Remedios Varo se dispone como personaje de creación en el que además sitúa la fuente de inspiración y se aleja así por completo de la imagen estereotipada defendida por el surrealismo donde mujer y musa se confunden llegando a ser la mujer como objeto de comunión entre él *ser* y la creación. La española fue una artista que defendió la libertad de su vida y obra en un entorno de difícil reconocimiento. Sus comienzos en el movimiento de vanguardia dirigido por Breton en torno a los *manifiestos del surrealismo* (1924), marcaron profundamente esa creación que alcanzó la madurez, como otras muchas artistas, fuera del primer círculo surrealista francés.

Su obra, en lo que se refiere a la imagen de la mujer, se aleja de la concepción surrealista: ésta se revela al sujeto y reprime las fronteras que la confinan a mediadora entre sus compañeros y la revelación de sí misma. El universo de su obra es *regido* por la mujer que desarrolla una actividad propia de buscadora de las fuerzas ocultas. En este sentido, Varo nos muestra su comunión con la naturaleza y el medio animal como universal fusionando luz, música, humanidad y arte en una obra reflexiva y madura (Ballestin, 2004). Breton (1924)

impone en su *primer manifiesto*: “Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. (p.44).

Por otra parte, la pintora nacida en México Frida Kahlo *construyó* un gran mito y *creó* una leyenda alrededor de su propia persona. Ella transgredió muchas de las normas y de los esquemas más importantes de su tiempo, siendo una de las primeras mujeres en la historia de las artes plásticas, que pasó de ser objeto en la obra de arte, a ser sujeto de la misma. La pintora fue la protagonista de su propia obra. Y la manera como realizó su trabajo estuvo caracterizado por la singularidad en el tratamiento del mismo, pasando de realizar el esperado y dulce trabajo creado por una mujer de su tiempo, a desarrollar una obra de gran contenido dramático, tanto a nivel individual como temático, característica que la asocio con el *movimiento feminista latinoamericano* (Mejía, 2006).

El trabajo de Kahlo, posee elementos que lo hacen universal, conservando cierta franqueza a sus raíces ancestrales y su cultura, y –paradójicamente- desligándose de ella. La pintura de Frida es de trascendencia mundial sin privarse a lo íntimo, a lo personal. Nos habla de la tendencia cada vez mayor a lo global y multicultural, sin perder la propia identidad (Mejía, 2006). En cuanto a la *iconografía* que empleó, es principalmente fantástica, surrealista, pero en relación a la temática o la inspiración de sus obras, está basada en su experiencia personal, mostrando el sufrimiento físico y el deterioro de su cuerpo y espiritualidad que sufrió a lo largo de su vida, sobre todo teniendo en cuenta que prácticamente la mitad de sus obras son autorretratos.

A través de las fotografías y los autorretratos Frida *construyó* un personaje que se diluyó con su persona, por lo que mantuvo siempre una incesante búsqueda de identidad personal, dando a su obra cierta *dualidad* que es inconfundible en su producción. Además de esto, está la necesidad de representar los lazos culturales y familiares que vinculan a Frida con su tierra natal con lo que se hace común en su obra pictórica que las imágenes de ambiente ligados al vínculo mexicano representen el ciclo constante y natural de la vida y la muerte a través de la

idealización de la flora y fauna, mientras que el lado estadounidense representa el paisaje aniquilador impuesto por el desmedido avance tecnológico.

Frida Kahlo además pertenecía a un amplio y complejo círculo social que le permitió viajar y conocer distintos lugares, lo que reafirmó su convicción política y social. A pesar de todo, para Frida, su herencia indígena materna era motivo de orgullo y lo expresó siempre en su vestimenta, su forma de vida, y su obra; y es que tanto en las fotografías como en las pinturas, Frida siempre posaba mirando fijamente hacia el frente en una actitud desafiante y altiva, demostrando la misma fortaleza que se escapaba de su cuerpo y que formaba un elemento importante de su identidad, cualidad que uso la artista para lograr *pregnancia* en su obra y además un suscitado interés en esta y su personalidad artística independiente y a la vez nacionalizada.

Emparentado a la imagen de Frida, siempre ha existido una identificación de su vida y obra como parte del contemporáneo *movimiento feminista latinoamericano*, llegando a ser *La Frida*, imagen de importante valoración feminista atribuida a una multitud de características de su personalidad. De entre ellas destaca la alteración del aspecto físico hacia *algo* andrógino, acentuando el hecho de que hombre o mujer cualquier caracterización sexual estereotipada no cabe en la sociedad ni siquiera como algo remoto, pues todo ser sufre y agoniza. De igual manera en su obra artística este ideal se enfatiza en sus pinturas con marcado tono surrealista como en *El abrazo de amor del universo*, en la cual todo elemento en ella posee rostro y cuerpo –inclusive el aire, la tierra y el cosmos- haciendo hincapié en el ideal surrealista del ser-objeto.

Como una de las banderas del *feminismo latinoamericano* e internacional. Frida Kahlo se ha convertido en leyenda, tomando de su personalidad la *fuerza* que proyecta la figura de la artista como *mujer creadora*, en *fraternidad* con su cultura y vida, vitalidad que se reafirma constantemente a lo largo de su vida superando el sufrimiento que arrastro desde pequeña con la poliomielitis, así como un nefasto accidente a los 18 años con graves implicaciones: fractura de varios huesos y lesiones en la espina dorsal. Debido a la inmovilidad de su condición a la que se ve

sometida los primeros meses de este accidente, Frida comienza a pintar. Así, se relaciona con varios artistas, entre ellos la fotógrafa Tina Modotti y el ya reconocido Diego Rivera. Lo indetenible de su personalidad es precisamente lo admirable para el feminismo latinoamericano.

Las obras artísticas de Remedios Varo y Frida Kahlo deben de considerarse como *precedentes de dialogo* y convivencia, a nivel fronterizo, político y racial debido a dos características principales, ambas patentes en las obras de estas dos artistas: principalmente, el *contexto histórico y social* que marco su vida, Remedios Varo estará marcada por la inestabilidad política de España y los acontecimientos de la guerra civil, condiciones que la obligan a emigrar primero a Francia, donde se pone en contacto con el primer grupo surrealista europeo a cargo de André Breton, movimiento artístico que influye profundamente en su obra. Estas relaciones se verán interrumpidos por la ocupación nazi en Francia en 1940. Causa de la disolución del grupo surrealista y situación que la obliga a emigrar a México.

Sin embargo, ya residiendo en México, Varo contemporánea a Frida Kahlo, se verían afectadas por los conflictos político-territoriales entre México y EE.UU. así como los gobiernos nacionales que tanto favorecían los tramites fronterizos como los declinaban, este cambio simultaneo de ideales dan como consecuencia una *contracultura* –que se mantiene hasta hoy día- según la cual ambos grupos fronterizos se repelen uno a otro creando su propia cultura opuesta. *Como segundo punto* elemental a considerarse, esta la *temática surrealista* o más bien *neosurrealista*, pues mediante los recursos visuales de esta, es que se llegan a concretar los ideales de fraternidad de los que se puede extraer un *dialogo* orientado a las problemáticas políticas y territoriales latinoamericanas.

A modo de conclusión, hago una invitación a los investigadores en la mesa temática de artes visuales a responder las siguientes interrogantes respecto al tema: ¿Posee el surrealismo vigencia artístico-social en las manifestaciones artísticas contemporáneas? Y si es así ¿Cuál es su carácter psicológico actual?, ¿Es pertinente en el carácter socio-político actual?, ¿Cómo se manifiesta el surrealismo en la obra de Remedios Varo y Frida Kahlo?, y sobre las temáticas

surrealistas: ¿Homogeniza a las sociedades?, ¿Descompone u organiza el orden social?, Si es el surrealismo una propuesta utópica: ¿Qué consecuencias tiene a nivel social y psicológico?

REFERENCIAS

Apollinaire, G. (1968). *Selección poética*. Paris, Francia: Editions de Minuit.

Ballestin, C. (2004). Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun. Universidad de Zaragoza. México, México D.F.: Era.

Bretón, André (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros.

Bretón, André (2007). *Diccionario de surrealismo*. Traducción Miguel Torres. Madrid: Editorial Losada.

Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores, S.A, de C.V. México, 1985. pp. 248 – 293.

Kahlo, Frida. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo Autorretrato*. Editores Harry N. Abrams, Inc. Publishers y La Vaca Independiente, 1ra reimpresión de la 2da edición. Madrid, 2005. 296p.

Mejía, R. *El simbolismo en la obra de Frida Kahlo "Frida el ser doble o rebis la piedra filosofal"*. *El Artista*, núm. 3, noviembre, 2006, pp. 82-98. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia

Rico, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. Plaza y Janés Editores. México, 2004. 178p.

Rosa, Laura María, «Remedios Varo, tejedoras del universo», Goya. Revista de Arte, n.º 271-272, julio-octubre de 1999, pp. 271-278.

Shneider, Luis Mario. México y el surrealismo (1925 – 1950). Arte y libros. México, 1978. pp. 39 – 232.

Varo, Beatriz, Remedios Varo. En el centro del microcosmos, México, FCE, 1990.