



# 32

**AÑO 19 N° 32**  
**ENERO-DICIEMBRE 2024**

## situArte

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

---

**Dep. Legal ppi 201502ZU4671**

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





Autoridades universitarias  
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN  
RECTORA

Dr. CLOTILDE NAVARRO URBANEJA  
VICERRECTOR ACADÉMICO (e)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ  
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (e)

Dra. IXORA GÓMEZ SALAZAR  
SECRETARIA (e)

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN  
DECANA

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



# situArte

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

AÑO 19 N° 32. ENERO - DICIEMBRE 2024  
Maracaibo - Venezuela

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

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

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

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

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

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

**DLD ppi 201502ZU4671**

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

Depósito legal pp 200602ZU2376

ISSN 1856- 7134

Diseño de Logo: Roberto Urdaneta.

Diseño y montaje: Daviana Bracho.

Diseño de portada: Daviana Bracho.

Imagen de portada: Autor: Robert Sánchez. Título: "El precio de la libertad". Técnica: Acrílico sobre cartón piedra.

Dimensiones: 90x40cm. Año: 2023.



# CONTENIDO

AÑO 19 N° 32. ENERO - DICIEMBRE 2024

## PRESENTACIÓN

5

## ARTÍCULOS

### MARACAIBO NO EXISTE: EL CINE ZULIANO VERSUS LAS FUERZAS DEL POST-COLONIALISMO

7

MARACAIBO DOESN'T EXIST: ZULIA CINEMA VERSUS THE FORCES OF POST-COLONIALISM

Alexis Cadenas

### MEMORIA ALTERNA: RECURSO INNOVADOR PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

13

ALTERNATE MEMORY: AN INNOVATIVE RESOURCE FOR CHARACTER CONSTRUCTION

Denny Fernández y Freddy Marín

### BEETHOVEN SECONDO D'INDY E LA POLITICIZZAZIONE DELLA MUSICA

24

BEETHOVEN SEGÚN D'INDY Y LA POLITIZACIÓN DE LA MÚSICA

Letizia Miglietti

### HABITABILIDAD LÍQUIDA: LA FLEXIBILIDAD COMO SENTIDO DE APROPIACIÓN

33

LIQUID HABITABILITY: FLEXIBILITY AS A SENSE OF OWNERSHIP

Mario Esparza Díaz de León y Ricardo López León

### ANTONIO ANGULO Y LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN VENEZUELA

46

ANTONIO ANGULO AND GEOMETRIC ABSTRACTION IN VENEZUELA

Danilo Patiño

### LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA Y SIMBÓLICA DEL CONFLICTO EN EL MITO WAYUU

57

THE DISCURSIVE AND SYMBOLIC CONSTRUCTION OF CONFLICT IN WAYUU MYTH

Vivian Rodríguez Uranga y Lourdes Molero de Cabeza

## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

71

## PUBLISHING GUIDELINES

74

## NORMAS DE ARBITRAJE

77





# PRESENTACIÓN

AÑO 19 N° 32. ENERO - DICIEMBRE 2024

Estimados lectores,

Reciban nuestro saludo cordial y un sincero agradecimiento por su constante interés y fidelidad a esta revista, que se ha consolidado como un espacio esencial para la reflexión crítica sobre el arte y la cultura. Es un honor presentarles este nuevo número, en el que podrán encontrar interesantes trabajos que, desde distintas disciplinas y enfoques, abordan el entramado complejo que une la creación artística con los contextos sociales, políticos y simbólicos que la atraviesan y transforman.

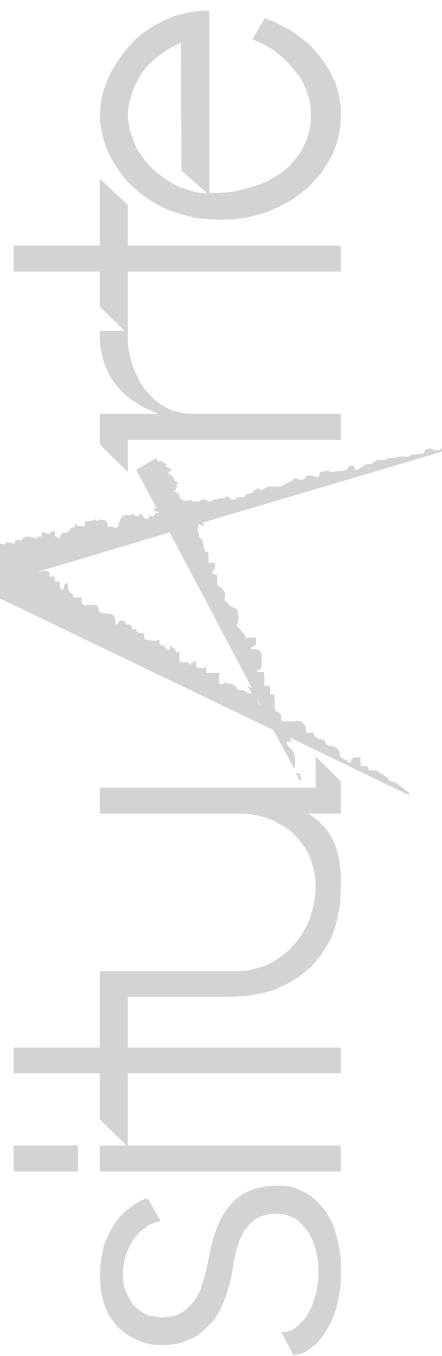
Iniciamos con el artículo **Maracaibo no existe: el cine zuliano versus las fuerzas del post-colonialismo**, de Alexis Cadenas, quien realiza un análisis histórico y narrativo de la producción cinematográfica en el estado Zulia, Venezuela. A partir del estudio de películas emblemáticas como *La otra muerte*, *Al otro lado del mar* y *Ramón no sabe volar*, el autor cuestiona las definiciones convencionales de cine nacional en contextos transfronterizos, reflexionando sobre cómo el cine regional se posiciona frente a las influencias culturales dominantes y las dinámicas del capitalismo, destacando su papel en la construcción identitaria y la resistencia postcolonial.

En segundo lugar, el artículo **Memoria alterna: recurso innovador para la construcción de personajes**, de Denny Fernández y Freddy Marín, nos sumerge en una propuesta creativa que explora la memoria como herramienta fundamental para la configuración de personajes en la narrativa artística. Este trabajo muestra cómo la memoria puede ser manipulada y reinterpretada para potenciar la profundidad y la complejidad en la creación artística, conectando procesos cognitivos con estrategias expresivas y contribuyendo a la evolución de las prácticas narrativas.

La tercera contribución, **Beethoven secondo d'Indy e la politicizzazione della musica**, de Letizia Miglietti, investiga críticamente la biografía de Beethoven escrita por Vincent d'Indy. La autora revela cómo d'Indy reinterpretó al compositor alemán desde una perspectiva política marcada por su ideología personal, evidenciando las inconsistencias entre su narrativa y la historiografía musical tradicional. Este análisis pone en primer plano la permeabilidad de la producción musical a interpretaciones dependientes del contexto, y llama la atención sobre posibles manipulaciones hermenéuticas con fines extramusicales, ampliando nuestra comprensión sobre la relación entre arte e historia.

El cuarto artículo, **Habitabilidad líquida: la flexibilidad como sentido de apropiación**, de Mario Esparta Díaz de León y Ricardo López León, nos lleva a reflexionar sobre la arquitectura del espacio interior en contextos económicos emergentes, tomando como caso la ciudad de Aguascalientes, México. Aquí, la vivienda se presenta como un manifiesto viviente de identidad y sentido de pertenencia, donde la flexibilidad y la adaptación del espacio trascienden lo físico para convertirse en expresiones vitales de la experiencia y apropiación cotidiana, especialmente en períodos post pandemia. Esta propuesta vincula la arquitectura con la mejora de la calidad de vida y la reafirmación de la identidad desde la escala más íntima del habitar.

En quinto lugar, **Antonio Angulo y la abstracción geométrica en Venezuela**, de Danilo Patiño, se centra en la historia de las artes plásticas, destacando la obra de Antonio Angulo como uno de los pioneros de la abstracción geométrica en el país. A través de un método hermenéutico y con especial atención a la decoración interior de la Sala Alta del Teatro Baralt en Maracaibo, el estudio recupera y reconoce la importancia de Angulo en el desarrollo de una corriente artística fundamental para la modernidad visual venezolana, evidenciando el destacado papel del arte regional en el panorama nacional.





Finalmente, el artículo **La construcción discursiva y simbólica del conflicto en el mito wayuu**, de Vivian Rodríguez Uranga y Lourdes Molero de Cabeza, abre un espacio para entender cómo los procesos simbólicos y narrativos configuran identidades y relaciones sociales en comunidades indígenas. Este estudio invita a profundizar en la importancia del mito como vehículo de significados que imponen y a la vez potencian formas de convivencia y conflicto, proyectando una visión del arte y la cultura como herramientas para la resistencia y la afirmación cultural.

En conjunto, estos seis artículos conforman un mosaico de perspectivas que enriquecen nuestra visión del arte y la cultura, revelando sus múltiples conexiones con la identidad, la política, la memoria y el espacio. Desde la música, la arquitectura y el cine, hasta el teatro y las artes plásticas, esta edición de situArte muestra cómo la creación artística no es solo un reflejo cultural, sino también un campo dinámico de apropiaciones, resistencias y renovaciones que moldean y siguen cuestionando el tejido social. Los invitamos a sumergirse en estas lecturas que, sin duda, aportarán luces para comprender mejor el impacto del arte en nuestras sociedades y la importancia de preservar y repensar nuestras identidades culturales.

**Aminor Méndez Pirela**  
**Editora-Jefe**

# Maracaibo no existe: el cine zuliano versus las fuerzas del post-colonialismo

## *Maracaibo doesn't exist: Zulia cinema versus the forces of post-colonialism*

Recibido: 05-06-23  
Aceptado: 12-08-23

**Alexis Cadenas**

Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela  
alexiscadenas@gmail.com

### Resumen

La expansión del capitalismo facilitó la creación de grandes imperios, basándose principalmente en lo económico. Las películas fueron parte de este esfuerzo: algunos cines nacionales se construyeron sobre la necesidad de crear un cuerpo de trabajo distinto que se enfrentara a los cines dominantes; incluso dentro de los países este ha sido el caso. Cuando las películas de una región desafían abiertamente la influencia de otra, surgen algunas preguntas: ¿Es posible definir un cine dentro de un cine nacional?, ¿qué es un cine nacional cuando una nación se extiende más allá de las fronteras de los países?, ¿podemos hablar de un cine nacional o regional cuando hablamos de un conjunto de obras que refleja profundamente las películas de otras naciones/regiones? Para esta exploración, hacemos una aproximación histórica-narrativa, analizando *La otra muerte*, *Al otro lado del mar* y *Ramón no sabe volar*, películas realizadas en el Zulia, al noroeste de Venezuela.

**Palabras clave:** Post-colonialismo, cine nacional, cine regional, cine zuliano.

### Abstract

The spread of capitalism facilitated the creation of large empires based mainly on economics. Films were part of this endeavor. Some National Cinemas were built on the need to create a distinct body of work that stands up against more dominant cinemas. Even within countries this has been the case. When the films of a region openly defies the influence of another, some questions arise. Is possible to define a cinema within a National Cinema? What is a National Cinema when a nation is spread across countries' frontiers? Can we talk about a National or a Regional Cinema when talking about a group of films that have been deeply mirroring the films of other nations/regions? We will explore these questions using a historical-narrative approach analyzing the films *La Otra Muerte*, *Al Otro Lado del Mar*, and *Ramón No Sabe Volar*, made in the Zulia region in northwest Venezuela.

**Keywords:** Post-colonialism, National Cinema, Regional Cinema, Zulia Cinema.

La ciudad de Maracaibo está situada en la región zuliana, en el noroeste de Venezuela, separada geográficamente de las otras regiones por el Lago de Maracaibo, el más grande de Sudamérica e, históricamente, por las guerras de independencia del siglo XIX, que no terminaron hasta que la ciudad fue forzada a unirse con el resto del país. Sin embargo, Maracaibo no existe en los libros de cine, a menos que estén escritos en la ciudad e, incluso en esos libros sólo unos pocos mencionan a la ciudad como fuente de producción o crítica cinematográfica. La única mención que Maracaibo tiene en la literatura convencional sobre la historia del cine aparece en el libro *Film History: An Introducción* "1897, 28 de Enero. Se proyectan películas Lumière en un teatro de moda en Maracaibo, Venezuela" (Bordwell y Thompson 1994, 15)<sup>1</sup>, y los autores ni siquiera reconocen que dos de esas películas, *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa*, fueron realizados en la ciudad, las primeras en el país y entre las primeras de Sudamérica.

¿Por qué nadie habla de lo que pasa en Maracaibo?, ¿acaso no es importante?, ¿ni siquiera para los autores de la ciudad?, ¿cuántas ciudades del mundo tenían películas propias en enero de 1897?, ¿qué pasó después? Esas no fueron las dos únicas películas realizadas en Maracaibo. ¿Por qué incluso en Caracas, la capital del país, se habla tan poco de esto? Estas piezas registraron a Venezuela por primera vez en el cine y, cuando fueron proyectadas, estas películas mostraron, para quienes no lo sabían, cómo es el país, según los venezolanos, los hermanos Trujillo Durán, que casualmente eran de Maracaibo. ¿Fue esta una coincidencia? Ninguna de estas preguntas es fácil de responder. Y se pueden hacer preguntas similares sobre el cine venezolano fuera del país, pero este es probablemente el primer indicio de que algunas de las respuestas que buscamos pueden encontrarse utilizando un enfoque histórico-narrativo en nuestro análisis. Solo si revisamos la aparición de los cines nacionales y de los cines regionales dentro de ellos, podremos encontrar las respuestas a algunas de las preguntas que nos hacemos.

## El enfoque histórico-narrativo

Jacques Aumont y Michele Marie, en su libro *L'Analysis des films*, mencionan un enfoque narrativo (basado en temas) y un enfoque histórico para el análisis de películas. El primero, tiene en cuenta los aspectos narrativos de las películas: la historia, contada con imágenes y sonidos, y cómo se narra la historia. El segundo enfoque se ocupa principalmente de los aspectos históricos concretos de tales narrativas. Al utilizar un enfoque histórico-narrativo, intentamos comprender las narraciones de las películas que elegimos estudiar y cómo estas narraciones evolucionan con el tiempo como resultado de los cambios históricos

del contexto en el que tuvieron lugar. Comenzaremos describiendo el proceso histórico del que son producto estas películas, y luego procederemos a comprender cómo sus narrativas hicieron avanzar la conversación dentro de este proceso histórico.

## El auge de los cines nacionales

Al hablar de la aparición de las naciones, Benedict Anderson (1983), uno de los autores más importantes en el tema, sostiene en su libro *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, que una de las razones de la creciente popularidad de la idea de nación fue el hecho de que, por primera vez en la historia, la gente pudo reconocer a otras personas como ellos lejos de su barrio, gracias a la difusión del documento impreso. "La convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano creó la posibilidad de una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica sentó las bases para la nación moderna" (Anderson 1983, p. 46).<sup>2</sup>

Para Anderson (1983, p. 6), el nacionalismo estuvo vinculado a las tecnologías mediáticas desde el principio. Primero, al documento impreso, que permite a quienes están en el poder promover en gran medida la idea de "una comunidad política imaginada"<sup>3</sup>, no una definida por hechos sociales externos y objetivos como propone su tesis principal. A medida que aparecieron nuevos medios, no sorprende que se utilizaran con las mismas intenciones, especialmente aquellos que estaban bien preparados para hacerlo, como el cine, un arma aún más poderosa en las guerras de propaganda que a veces formaba parte del otro tipo de guerras que eran necesarias para establecer y proteger esas comunidades imaginadas.

Así como los gobiernos de estas comunidades imaginadas sintieron la necesidad de enfrentarse a la influencia de otras naciones, los cines nacionales fueron parte de la confrontación y se crearon cuerpos de trabajo enteros para satisfacer esta necesidad. Muchos cines nacionales se definieron en torno o en contra de cines más influyentes, como los que reflejaban el cine francés o el cine italiano, por ejemplo, o los que resentían la influencia del cine estadounidense, usualmente llamado Hollywood.

Así como la idea de "nación" ha sido frecuentemente criticada, la pregunta acerca de qué es exactamente un cine nacional, ha sido materia de muchas discusiones. "Nación" es una noción abstracta, cuya esencia ha sido imposible de determinar... Definir 'Cine Nacional', como han reconocido tantos estudiosos, no ha sido menos difícil" (Corrigan, Mazaj y Blanco 2010, p. 906)<sup>4</sup>.

Stephen Crofts en su importante ensayo *Reconceptualizing National Cinema/s* explica que existen

1 Traducción del autor

2 Traducción del autor

3 Traducción del autor

4 Traducción del autor



siete tipos de cines además de Hollywood, frente al cual se definen los demás:

1) cines que se diferencian de Hollywood, pero que no compiten directamente, al dirigirse a un sector distinto y especializado; 2) aquellos que difieren, no compiten directamente *pero sí critican* directamente a Hollywood; 3) cines de entretenimiento europeos y del Tercer Mundo que luchan contra Hollywood con éxito limitado o nulo; 4) cines que ignoran a Hollywood, algo logrado por pocos; 5) los cines anglófonos que intentan vencer a Hollywood en su propio juego; 6) cines que funcionan dentro de una industria totalmente controlada por el Estado y, a menudo, sustancialmente subvencionada por el Estado; y, 7) cines regionales o nacionales cuya cultura y/o lengua se distancian del Estado-nación que los encierra. (Crofts 1993, p. 942)<sup>5</sup>

Los esfuerzos de los cines nacionales emergentes por luchar contra los cines nacionales dominantes han sido profusamente documentados en el pasado. Irónicamente, la misma dinámica se reproduce dentro de las naciones: Cuando una región ha desafiado abiertamente al cine nacional de un determinado país, ha enfrentado el mismo tipo de problemas que los cines nacionales emergentes frente a otros más influyentes: aislamiento, falta de respaldo financiero, prácticamente nula distribución o exhibición, exclusión de los relatos históricos profundizado, en muchos casos, por la ausencia de apoyo oficial del Estado, muchas veces porque un cine regional ni siquiera es reconocido.

Marsha Kinder, en su libro *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, plantea que “el regionalismo es una construcción ideológica como la nacionalidad que se refiere a áreas tanto más pequeñas como más grandes que la nación” (1993, p. 14)<sup>6</sup>. Esta idea de regionalismo “micro” y “macro”, no está exenta de problemas, pues cuando hablamos de cine zuliano es difícil definirlo como un cine que se refiere a una parte menor o mayor de la nación, ya que un componente importante del cine zuliano son las películas dedicadas a los pueblos indígenas: el 10% de las películas registradas en los archivos de La Universidad del Zulia (Labarca y Méndez 2005, p. 53), entre los cuales, la población más numerosa, los wayuus, está repartida a través de las fronteras de Colombia y Venezuela. Sin embargo, si definimos el cine zuliano frente al cine venezolano, podríamos decir que es el conjunto de películas que tienen como base o hacen referencia a la región zuliana.

La importancia de las películas de los hermanos Trujillo Durán no es que fueran las primeras, lo cual algunos autores hoy dudan<sup>7</sup>, es el hecho de que los venezolanos,

zulianos en este caso, contaron su versión de la historia y se negaron a que otros fueran quienes lo hicieran. Emperatriz Arreaza, una de las investigadoras zulianas más importantes en esta materia, dice, en el prólogo del libro *La zulianidad en el cine regional*:

No serán las Leyes de Indias, ni la historia oficial, la que cuente lo sucedido. Es más, probablemente no serán sólo los vencedores los únicos que cuenten su versión de lo ocurrido, los nuevos medios de comunicación permiten que vuelva la palabra hablada, como forma primordial de expresión humana, y sobre todo, están permitiendo a los perdedores, los clases subalternas, recuperar sus voces para exponer y confrontar con su punto de vista. (Arreaza 2005, p. 5)

Sin embargo, uno de los principales problemas que tuvieron que afrontar las películas de Trujillo Durán y las siguientes para protegerse contra los cines amenazadores de otras regiones, se encontraba en el interior de las propias películas. Estas películas se parecen a las de otros países, ya disponibles en Venezuela en ese momento, películas que llevan una carga de valores post-coloniales, y cineastas que leen sus propias realidades usando esos valores como un filtro que les hace acercarse a sus propias culturas con una mirada que ya ha sido confundida y engañada.

## **El post-colonialismo en el cine zuliano: un germen difícil de exterminar**

Al igual que aquellas enfermedades traídas por los europeos a América, los valores arraigados en la psique de los habitantes del continente después de 300 años de colonización, son difíciles de borrar o cambiar. El post-colonialismo, concepto utilizado para explicar la continuación de la influencia, violenta o no, de los colonos, después de que los colonizados ya no estuvieron bajo el dominio de los primeros, no es algo que podamos evitar fácilmente, quienes quiera que seamos “nosotros” en las ex colonias. Estos valores son parte de lo que somos, como el idioma que hablamos.

Aunque, ¿nuestra lengua hablada es realmente nuestra?, ¿quiénes somos?, ¿quiénes son los demás? Los primeros autores post-coloniales promovieron la ingenua idea de que debíamos volver a nuestros orígenes, pero, ¿cuáles?, ¿deberíamos aprender una lengua indígena?, ¿es una lengua indígena nuestra verdadera lengua? La respuesta es sencilla: no, no lo es. Incluso podríamos crear un nuevo idioma y esto no nos acercará más a nuestros orígenes. Luis Bravo, en su libro *El señor de los tristes y otros ensayos*, lo dice así:

(Con) la emancipación y el proceso de construcción de las naciones, se inicia esta modernidad nuestra interrumpida, una modernidad sin modernización

5 Traducción del autor

6 Traducción del autor

7 La única prueba que existe es una mención en un periódico local.

que nos arroja a las fronteras del mundo occidental. Una Postmodernidad interrumpida también (la nuestra) porque desde ese casi ningún lugar de la periferia somos occidentales por mucho que profundicemos las diferencias con los centros. (Bravo, 2006, p. 136)

El cine zuliano ha intentado mirar hacia adentro como lo hicieron los hermanos Trujillo Durán, pero muy poco ha hecho para evitar comprometer la lectura de su realidad a la influencia de los centros culturales dominantes. Los zulianos, casi siempre, han sido retratados como los miran los demás, incluso en las películas realizadas en la región. En muchas películas, los zulianos no hablan con su verdadero acento o este es exagerado y todos viven en el centro de Maracaibo; pero, ¿es incluso posible retratar al pueblo zuliano tal como es? Al menos el cine zuliano lo ha intentado.

## La realidad representada tiene muchas limitaciones

Según el libro *La zulianidad en el cine regional*, un impresionante 77,5% de las películas registradas en el archivo de La Universidad del Zulia, el catálogo documentado más importante sobre el cine zuliano, habla de la región zuliana o su gente, y otros temas distinguiblemente zulianos (Labarca y Méndez, 2005, p. 53). Cuando Manuel Trujillo Durán decidió capturar la realidad que veía con la nueva máquina que acababan de adquirir él y su hermano, cambió para siempre la realidad que intentaba capturar, no sólo la que filmaba, sino especialmente la que quedó registrada en su película.

La máquina que usaba el señor Trujillo Durán podía registrar el movimiento, por lo que sus representaciones eran mejores que aquellas fotografías que él y su hermano tomaban en su famoso estudio de la Plaza Baralt, pero no podía registrar el color y sus rudimentarias lentes empobrecían considerablemente lo visto. No hablemos de las limitaciones de la emulsión que estaba usando, ni de su falta de experiencia con esta nueva tecnología. Quizás sea más útil hablar de las intenciones del señor Trujillo Durán. No porque sepamos lo que pensaba cuando filmaba a chicas jóvenes en la orilla del lago de Maracaibo o a un "especialista" sacando dientes en un hotel, sino porque sus intenciones determinaron sus películas de muchas maneras que podemos adivinar.

## La intención detrás de una realidad representada: un elemento cohesivo

Como punto de partida, podríamos intentar responder a lo que a veces se pregunta el público del siglo XXI sobre las películas de Trujillo Durán: ¿por qué filmó a un

dentista trabajando?, ¿qué tenía de interesante una mujer completamente vestida en la playa? La respuesta parece obvia, pero no es así. Primero, podríamos decir que el señor Trujillo Durán estaba imitando las películas que veía; a pesar de su aparente diversidad, las películas de la época eran muy similares. En la película de Louis Lumière de 1895, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière de Lyon), vemos literalmente a los empleados saliendo de la fábrica, en *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* (La llegada de un tren a la estación de La Ciotat, de 1896), llega un tren a la ciudad, y la mayoría de las otras películas eran parecidas a éstas: mujeres alimentando a las gallinas, bebés llorando, etc.

Todas diferentes, pero todas iguales a las de Trujillo Durán. Otra intención suya que podemos adivinar es que quería ver los mismos eventos, pero en su ciudad, Maracaibo. Esto era original, pero, ¿cuánto? Además de mostrar el mismo tipo de situaciones, usó esta tecnología de la misma manera que otros la usaron, por lo que nos preguntamos si la práctica de los hermanos Trujillo Durán fue solo el primer ejemplo de lo que estaba por venir, una larga lista de cineastas cuyas obras principalmente reflejaban las obras hechas en otros lugares. Cabría preguntarse si después de ellos hubo alguien que intentó representar a Maracaibo o a la región zuliana de otra manera. ¿Hay películas y cineastas en el cine zuliano que lo hicieron diferente? Hablemos de algunos de estos intentos, tres películas modernas de las últimas generaciones de cineastas: *La otra muerte* (1977), de Ricardo Ball, *Al otro lado del mar* (2006), de Patricia Ortega, y *Ramón no sabe volar* (2013), de Alexis Cadenas.

## La otra muerte: Una cultura es testigo de su propia muerte

El premiado cortometraje del director Ricardo Ball expone muy claramente las tensiones entre los zulianos y los centros de los poderes post-coloniales y sus representantes, especialmente los del país y la región. La película habla de la muerte de un hombre y la destrucción de su barrio, pero este último no es un lugar cualquiera, pues se trata de la destrucción real de *El Saladillo*, el barrio más antiguo del centro de Maracaibo, que fue demolido casi en su totalidad por el gobierno nacional, con el apoyo del gobierno del estado Zulia, en los años setenta, como resultado de una campaña muy agresiva en pos del "progreso", financiado por el aumento de los precios del petróleo, el ingreso más importante del país y del Estado. Este puede considerarse el punto de inflexión de una tensión creciente entre quienes querían preservar lo que consideraban auténtico y quienes querían darle una oportunidad a la modernidad.

*La otra muerte*, de hecho, fue rodada en los restos del barrio real, enfatizando el paralelismo entre lo real y lo ficticio, o la realidad representada y la "real"; la película criticaba la destrucción de *El Saladillo* mostrando las consecuencias. Toda la película fue una protesta y la

estrategia fue ese paralelismo expresado de muchas maneras, siendo el ejemplo más importante, la muerte del hombre, Jacobo, y la muerte de su barrio, la otra muerte. La clave para entender la historia puede ser el destino común de los dos personajes principales: el hombre y el barrio, lo cual se confirma cuando en una de las escenas, una bruja le dice a Galino, nieto de Jacobo:

Los ancianos se cubren de oraciones y se pierden en esas casas podridas de soledad. Ojos viejos molestos por el polvo de las paredes. Casas construidas a partir de recuerdos. Estás vivo, pero cuando el silencio se endurezca con la noche, sentirás que tu destino es el destino de la ciudad. (Citado por Labarca y Méndez, 2005, p. 107)

El intento de Ball de retratar la ciudad y su gente es diferente al de los hermanos Trujillo Durán y otros después de ellos, porque llama la atención sobre la forma en que otros perciben la ciudad y las consecuencias de su percepción, y cómo los habitantes de la ciudad presencian esto desde dentro. Sin embargo, *La otra muerte* no propone una forma de contrarrestar las acciones de los centros de poder, como si la película asumiera la imposibilidad de este esfuerzo.

### ***Al otro lado del mar: el lado desesperado de nosotros***

Otra película que muestra una actitud similar ante las posibilidades de un cambio es *Al otro lado del mar*, cortometraje de Patricia Ortega. También radicada en el centro de Maracaibo, la película habla de la lucha de los más pobres de esos barrios por sobrevivir. Aunque el título parece referirse al lugar, no lo hace de manera directa, no hay un paralelismo obvio entre el lugar, la gente y las preocupaciones con el destino de la ciudad; la implicación es vaga y puede verse en los personajes principales: pobres, rodeados de drogas y prostitución, las mismas excusas que usaron los gobiernos regionales y nacionales para justificar la destrucción de *El Saladillo*. Los personajes de *Al otro lado del mar*, no tienen ninguna esperanza y el final de la película parece confirmarlo cuando la pequeña, tras ver a su amiga intercambiar favores sexuales por el dinero necesario para pagar su habitación, termina en la misma orilla sucia, al otro lado del mar, con su amiga, perdida hace mucho tiempo en este inframundo, y huele un poco de "pega", dando a entender que no hay mejor destino para aquellos que están atrapados en la periferia.

Un uso macabro de la luz que retrata la ciudad, quizás por primera vez, como un lugar misterioso y oscuro, casi como un laberinto de callejuelas en el que los empobrecidos apenas sobreviven a las fuerzas no identificadas que los alejan de un futuro mejor, que al parecer nunca sucederá de este lado del mar.

### ***Ramón no sabe volar: ¿Dónde estamos?, ¿quiénes somos?***

*Ramón no sabe volar* intenta una estrategia opuesta a la de sus antecesores. En este cortometraje de 2013, las preguntas parecen ser: ¿dónde está este lugar?, y ¿quiénes son esas personas? No es el centro de Maracaibo, aunque la atmósfera del lugar no es muy diferente: calor, como se evidencia en el sudor constante de los dos personajes principales; luz del sol; casas antiguas; el famoso puente del lago de Maracaibo cerca en la distancia, casi como un gigante somnoliento; y el acento reconocible de los personajes. En *Ramón no sabe volar* el lugar es importante solo para decir dónde no estamos como se nota en la primera escena dentro de la casa, cuando el maestro dice: "Aquí nada envejece porque todo es demasiado viejo. Si gritas es como gritar a la nada, si naces (aquí) es como si el resto del mundo no existiera", razonamiento que la joven estudiante destruye, al decir: "Acabamos de venir de allí".

El lugar y las personas de esta película son similares al lugar y a las personas de *La otra muerte* y *Al otro lado del mar*, pero parece que en *Ramón no sabe volar* avanzamos aún más en la eliminación de ellos como pertenecientes a un concreto espacio y tiempo. El lugar en esta película se parece a los lugares de las otras dos películas, pero no hay nada que nos diga dónde estamos. En la película de Ball queda claro que estamos en el centro de Maracaibo, toda la pieza trata sobre la destrucción del lugar. En la película de Ortega se puede reconocer la ciudad, aunque no está tan claro dónde se sitúan exactamente los lugares de la historia; lo mismo ocurre con la forma en que se retrata a la gente.

En *La otra muerte*, la forma de hablar de los personajes, por ejemplo, y lo que dicen, se refiere a una comunidad muy arraigada en el barrio *El Saladillo*; mientras en *Al otro lado del mar*, la gente parece apegada al lugar, pero no reconoce este hecho, simplemente vive allí, mostrando una relación más ambigua con él. En *Ramón no sabe volar* reconocen el lugar sólo para expresar lo alienados que se sienten al respecto; esta alienación sitúa plenamente la historia en un lugar que está perdiendo la batalla contra las fuerzas oscuras de los centros de poder, fuerzas claramente descritas en el ensayo de Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*:

En el contexto actual de un orden capitalista en constante expansión, impulsado por una globalización en curso de la tecnología y las telecomunicaciones, las condiciones cada vez más intensas de indiferenciación espacial y departicularización exacerban los efectos de la alienación y la fragmentación en la vida contemporánea. El impulso hacia una civilización universal racionalizada, que engendra la homogeneización de lugares y la eliminación de las diferencias culturales, es de hecho la fuerza contra la cual Frampton propone una práctica



de Regionalismo Crítico... Si las tendencias universalizadoras del modernismo minaron las viejas divisiones de poder basadas en clases relaciones fijadas a jerarquías geográficas de centros y márgenes, sólo para ayudar a la colonización de espacios 'periféricos' por parte del capitalismo, entonces la articulación y el cultivo de diversas particularidades locales es una reacción (postmoderna) contra estos efectos. (Kwon 1997, p. 107)<sup>8</sup>

*Ramón no sabe volar* enfatiza la "alienación y fragmentación", sólo como una crítica a estos efectos pero, como las otras películas, su respuesta es una tímida reacción ante ellos.

## Conclusión

Los cines regionales, especialmente los de las excolonias de todo el mundo, muestran huellas de la lucha entre estas regiones y los centros de poder que influyen en ellas, los valores postcoloniales todavía están presentes en las películas de las excolonias, y las películas realizadas en la región zuliana no son diferentes, pero los cineastas de esta región han tratado de sobrevivir a estos valores, incluso rebelarse contra ellos o, al menos comprenderlos, como lo demuestran las películas que estudiamos aquí.

Desde las primeras películas de Manuel Trujillo Durán, hasta películas más recientes de artistas zulianos como Ball, Ortega y Cadenas, todas muestran síntomas de rebelión, algunas incluso intentan dejar a un lado un contracine en el esfuerzo de proponer un enfoque fresco más allá de la dialéctica de los centros de poder y la periferia, como *Ramón no sabe volar*, que sitúa la historia fuera de los ámbitos de lo real, pero todos quedan atrapados en la discusión sobre cómo se retrata la periferia.

En todas estas películas, a veces es difícil la relación de los autores con la periferia y las dinámicas de poder que la rodean; pero esta parece ser una preocupación importante, por lo que intentan enseñar formas de abordar el problema estando conscientes y participando críticamente en la discusión, pero una generación de películas que vayan más allá en esta conversación aún está por llegar.

## Referencias

Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Arreaza, Emperatriz (2005). Prólogo de: *La zulianidad en el cine regional*, por Labarca, Catalina y Aminor Méndez. 5-9. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Aumont, Jacques; Michele, Marie (1988). *L'Analyse des films/Analysis of Film*. Nathan.

Ball, Ricardo (Director) (1977). *La otra muerte*. Maracaibo: La Universidad del Zulia.

Bravo, Luis (2006). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (1994). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Cadenas, Alexis (Director) (2013). *Ramón no sabe volar*. Maracaibo: Asociación Civil El Chivo.

Corrigan, Timothy; Mazaj, Meta y White, Patricia (2010). *Critical Visions in Film Theory*. Bedford/St. Martin's.

Crofts, Stephen (1993). "Reconceptualizing National Cinema/s." En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Corrigan, Timothy; Mazaj, Meta y White, Patricia, 939-958. Bedford/St. Martin's.

Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Kwon, Miwon (1997). "One Place after Another: Notes on Site Specificity." *Octubre* 85-110. Boston: Prensa del MIT.

Labarca, Catalina y Méndez, Aminor (2005). *La zulianidad en el cine regional*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Lumière, Louis (Director) (1895). *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. Lyon: Lumière.

Lumière, Louis (Director) (1896). *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*. Lyon: Lumière.

Ortega, Patricia (Directora) (2006). *Al otro lado del mar*. La Habana: EICTV.

Trujillo Durán, Manuel (Director) (1897). *Celebre especialista sacando muelas en El gran hotel Europa*. Maracaibo: Trujillo Durán.

Trujillo Durán, Manuel (Director) (1897). *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*. Maracaibo: Trujillo Durán.

8 Traducción del autor.

# Memoria alterna: recurso innovador para la construcción de personajes

## *Alternate Memory: An Innovative Resource For Character Construction*

**Denny Fernández y Freddy Marín**

Universidad del Zulia  
Facultad Experimental de Arte  
Maracaibo, Venezuela  
dennytor33@gmail.com  
fredd0605@gmail.com

Recibido: 11-05-23  
Aceptado: 28-07-23

### Resumen

Este trabajo presenta una propuesta para la preparación de actores, con la finalidad de abordar un personaje, llamada "memoria alterna", siendo esta una vía expedita para la construcción del personaje. Con esta manera de trabajo actoral abarcamos la investigación antropológica y emotiva del personaje, permitiendo que el actor/actriz sustente su entrenamiento físico y emocional con las emociones, acciones y reacciones del otro. El basamento teórico de esta investigación está en las teorías de Stanislavski (2011) y Serrano (1981). Los conocimientos generales sobre emociones, reacciones, cuerpo, mente y memoria son tomados de Alonso (2019), Kenneth (1996), Tortora (1993) y Matlin (1996). La metodología empleada se basa en el enfoque cualitativo, con orientación fenomenológica, bajo un diseño semiestructurado, interactivo y flexible (Sandoval, 2002), desarrollado mediante la investigación documental con entrevistas no estructuradas. La memoria alterna es un recurso de gran ayuda para la construcción del personaje y la protección emocional del actor/actriz.

**Palabras clave:** Memoria alterna, Teatro, Puesta escénica, actor/actriz, emociones.

### Abstract

This paper presents a proposal for preparing actors to approach a character, called alternate memory, which is a quick way to build a character. With this way of acting we cover the anthropological and emotional research of the character, allowing the actor/actress to support their physical and emotional training with the emotions, actions and reactions of the other. The theoretical basis of this research is in the theories of Stanislavski (2011) and Serrano (1981). General knowledge about emotions, reactions, body, mind and memory is taken from Alonso (2019), Kenneth (1996), Tortora (1993) and Matlin (1996). The methodology used is based on a qualitative approach, with a phenomenological orientation, under a semi-structured, interactive, and flexible design, developed through documentary research with an unstructured interview. Alternate memory is a very useful resource for character building and the emotional protection of the actor/actress.

**Keywords:** Alternate memory, theatre, stage production, actor/actress, emotions.

## Introducción

En sus inicios, el actor/actriz debe luchar contra la sensación, generalmente fundada, de que su actuación es insuficiente. Han aprendido a comprender la situación y el personaje, se concentran en sus acciones y se desempeñan con fe y sentido de verdad; sin embargo, su trabajo es simplemente natural mas no orgánico, y da la impresión de carecer de peso. No está totalmente en el escenario; la inseguridad, el nerviosismo, las dudas acerca de sí, todavía retienen gran parte de la energía en su cuerpo físico y espiritual.

Hablamos del cuerpo físico sin entrenamiento alguno y carente de trabajo emocional, pero con la presencia de los nervios frente al público, el cual dificulta la concentración y puede crear caos en el intérprete. Este cuerpo físico debe ser entrenado para resistir y enfrentar situaciones adversas en la puesta en escena.

No se trata de encontrar la figura en las artes tan evidentemente corporales o en las representaciones figurativas del mismo, sino esencialmente de encontrar la operación básica y vital de todos los procesos artísticos, donde el cuerpo del sujeto entra inconscientemente en las materias y obras de la obra. (Gene, 2009, p. 4)

No obstante, el cuerpo espiritual o emocional es la parte más difícil de comprender y mostrar en la escena y es el más importante, pues desde que tenemos conocimiento nos valemos de nuestras propias emociones, sin tomar en consideración el peligro que corremos al exponernos a tal espectro. Las emociones, previa acción desencadenante de ellas, son un detonante de reacciones que articulan el cuerpo físico con el espiritual, llevándolo a un estado vulnerable, capaz de quedar desorientado y expuesto a situaciones, cuyo resultado puede ser una lesión mayor que la inicial.

El actor/actriz generalmente sufre al enfrentarse con personajes que ambiguamente bailotean por la ruleta rusa de los sentimientos, sin considerar que en ese instante puede colapsar. El estado emocional perdura en el tiempo y hasta se hace evidente y reiterativo de un personaje a otro (memoria reiterativa). Con este conocimiento es importante que el actor/actriz realice ejercicios que conduzcan a la separación del personaje y de sus emociones.

A lo largo del tiempo, los grandes teóricos del teatro han propuesto diversos recursos para la construcción de personajes: desde la memoria emotiva y el teatro sin emociones, hasta el teatro del distanciamiento. Sin embargo, estos enfoques no logran resolver el estado ambiguo en el que se encuentra el actor/actriz frente a su personaje y las emociones que debe transmitir. El proceso puede implicar un agotamiento psicológico y emocional, ya sea por la búsqueda de emociones en experiencias personales, por la necesidad de distanciarse para representar, o por la

creación de acciones que expresen sentimientos. Al final, estos métodos suelen generar una sensación de vacío entre el actor/actriz y su personaje, lo que deja insatisfechos tanto al intérprete como al director y, en última instancia, al espectador.

La expresión, en el sentido ontológico y etimológico de la palabra, es la concepción primigenia del empuje de la imagen interna o subjetiva que hace alumbrar el cuerpo bajo articulaciones artísticas, que en conjunción con las emociones, promueven una pléyade de sensaciones que son características del personaje vivido, declinando y desgastando el universo emocional y físico del actor, cuando son sus miedos, amores, desamores, tristezas, alegrías, entre otras emociones, las que comulgan en su proceso creativo.

Las emociones transgreden cada recoveco mental y conducen al caos en el individuo que, sin control de las mismas, puede caer en un estado catatónico (incapaz de moverse) desde su voluntad corpórea y emotiva. Es aquí donde nos enfocamos para realizar este planteamiento de separación emocional interna y prosecución de las emociones externas, trabajando con la imagen en movimiento del otro y sus sensaciones.

En el caso del actor/actriz, es ley y paradigma en la representación y a su vez para él, es indispensable la total operatividad física, psicológica y mental de sus acciones y movimientos en la puesta en escena; para ello, debe enfrentarse a situaciones y entrenamientos que van desde el cuerpo inmóvil hasta la provocación excesiva de las más indeseadas emociones, por lo que desde los grandes teóricos como Stanislavski hasta Barba, se ha llevado al actor hacia un túnel emocional sin salida, creando memorias temporales de las propias emociones acumuladas en su mente, dejando secuelas y hasta sombras reiterativas de las mismas, llevándole en muchos casos a estados de infelicidad y depresiones.

Estos teóricos, directores/actores y puestistas o creadores de imágenes en escena, buscan un goce emocional en los espectadores y con ello vanagloriarse y regodearse en las ideas desarrolladas en su puesta en escena, dejando de lado el sufrimiento del actor humano, quien padece callado las lluvias de clavos que atraviesan su piel emotiva y martillan sus huesos. Es por ello que en este trabajo proponemos la memoria alterna como recurso para la construcción de personajes.

## Precisiones conceptuales

Adentrarse al estudio de la memoria del actor y la del otro, es un reto desde todo punto de vista, porque no se trata de aproximaciones, ni de deducciones, es un estudio minucioso, frágil desde lo interno, táctico y objetivo dentro de lo subjetivo que pueda ser el mundo interno del actor/actriz.

Sin embargo, es indispensable investigar



posibilidades para la creación y escapes emocionales para el sentir del actor/actriz, que comúnmente padece traumas en el proceso de montaje y post montaje. De esta premisa partimos para el desarrollo de esta investigación, donde se pretende proponer una vía expedita para que el actor/actriz pueda consolidar su trabajo sin secuelas emocionales, desde la memoria del otro para el almacenamiento de imágenes, secuencias, fotografía en movimiento y antropología de lo cotidiano.

Esto no será posible si no se hace una cuidadosa observación, tanto de lo externo, como de lo interno. Sin esta, no se realizará la mimesis y tampoco el desarrollo de la memoria, que se nutre de lo que ve y escucha, de lo que saborea y toca, en una conjugación de los sentidos que proviene al observar de una manera explícita. Para Chance (2016, p. 71),

El proceso de observación trata de darnombre a todas estas sensaciones nuevas, diferenciar categorías y crear descripciones que antes no existían. Poco a poco, y sobre la base de estas observaciones, iremos desarrollando un vocabulario para entender y comunicar mejor nuestra coordinación. De todas formas, las observaciones por sí solas no son demasiado útiles. Tienen que entenderse dentro de un contexto más amplio. Llega un momento en que es necesario considerarlas y preguntarse: ¿cómo he de interpretarlas?

Cabe destacar que en este trabajo no se estudia la memoria desde el punto de vista psicológico, sino desde lo esencial y útil de la misma, permitiendo verificar que existe como un todo y que puede ser un banco de datos donde el actor/actriz pueda tener recursos para la creación escénica. Por su parte, Caudillo (2022, p. 67) postula que:

Aproximarse al problema de la memoria desde una clave teatral no se refiere únicamente a la práctica del teatro en cualquiera de sus facetas; en todo caso, la cuestión de la memoria se encuentra en la base de toda práctica artística. La teatralidad del cuerpo y la memoria es la ambigüedad de aquello que se muestra entre lo decible y lo indecible; el cuerpo, al mismo tiempo que es extenso, se abre a una espiritualidad de las imágenes en la memoria, la cual, mientras por un lado es repetición y automatismo, también es espontaneidad, devenir y virtualidad, que pone en cuestión al tiempo lineal. En este sentido, la teatralidad se refiere aquí al juego de máscaras que se mueve entre la aparente estabilidad y lo constitutivamente moviente.

Debemos entender entonces, que la memoria interviene y cubre con sus recuerdos toda percepción inmediata en el actor/actriz, y la envuelve con una multiplicidad de momentos (imágenes, acciones,

fotografías cotidianas en movimiento) virtuales. Por lo que, la percepción del objeto es profundamente creativa al encontrarse cubierta de los recuerdos que intervienen en la relación con las cosas. Sin embargo, esta acumulación de recuerdos es tan múltiple que difícilmente es captada por la conciencia, de tal manera que ella sólo alcanza una parte de esa prolija memoria.

Así, la memoria se constituye como una fuerza para la creación, pero puede llegar a ser desestabilizante, sino se utiliza de la manera correcta, lo que potenciaría la irrupción de otra relación con el mundo (Caudillo, 2022).

La memoria en el actor perdura en sus temporalidades de la personificación, la cual puede ser una espada de doble filo, si este no logra develar su verdadera función en el espacio de la creación del o de los personajes, los cuales serán escenificados, por lo que el papel preponderante de la misma depende de su entendimiento y de su justo uso en el teatro para lo teatral, siendo esta última palabra una clave primigenia para el desarrollo del espectáculo, ya que abarca todo el hecho escénico. Ahora bien, para Sáez (2022, p. 92),

Lo teatral, como dinámica del engaño o fingimiento, constataría la relación entre representación y realidad, exhibiendo la distancia o, la ausencia de la verdad de lo que se representa, por su incapacidad de exhibir lo real, o más bien, por su forma de imitarlo. "La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del mecanismo", de ahí su relación con la mimesis.

De acuerdo a este planteamiento, entendemos lo que expone el director y pedagogo Rick Kemp (2012, pp. 11-12), el cual sugiere que: "muchas de las diferencias proclamadas en los distintos abordajes sobre la actuación son en realidad diferencias en la clase de metáfora utilizada para describir los procesos corporales mentales del actor".

## 1. El cuerpo como concepto

El cuerpo humano, desde su concepción anatómica es, según Orsini (2009, pp. 103-108): "la estructura global, completa de un individuo con todos sus órganos"; consiste de varios niveles de organización estructural que se asocian entre sí de diversas maneras (Serrano, 1981, p. 16), y está compuesto de órganos constituidos especialmente para desempeñar una función determinada. Todos los órganos que tienen una estructura análoga constituyen un sistema, y todos los sistemas que concurren a la misma función forman un aparato.

En este se distinguen tres órdenes de aparatos: los aparatos de la vida de relación, los aparatos de nutrición y el aparato de la generación (Kenneth, 1988, p. 1088). A su

vez, el aparato de relación, debemos dividirlo en: el aparato de la locomoción, el aparato de la inervación y el aparato sensorial o el cuerpo espíritu, este último lo relacionamos con las emociones y sensaciones que experimenta el individuo.

## 2. Definiendo la mente

La mente es esa parte del cerebro donde se asienta la actividad mental y permite conocer, razonar, comprender, recordar, pensar, sentir, captar el peligro o riesgos, reaccionar y adaptarse al medio ambiente y a los diferentes estímulos externos e internos. Se trata de la totalidad de procesos conscientes e inconscientes del individuo que influyen y dirigen el comportamiento mental y físico. Es la facultad de entender o comprender en contraste con las emociones y los deseos (Damasio, 2018, p. 31).

Por su parte, Kenneth (1988, pp. 346, 863) al hacer referencia a la psique, dice que es:

El aspecto de la mente que engloba los procesos conscientes e inconscientes, definiéndola como la entidad vital, mental o espiritual del individuo, en oposición al cuerpo o soma. Componentes totales del ello, el yo y el súper yo, incluyendo todos los aspectos conscientes e inconscientes.

En este punto llegamos al concepto clave de nuestro estudio, ya que aquí convergen todas las emociones y sensaciones, el razonamiento lógico y la praxis de aquello que no es visible, pero que se revela a medida que el actor avanza en su práctica o entrenamiento. Es en este proceso donde comienza el descubrimiento y dominio de las emociones. Mientras que los cuerpos anteriores, como el físico -el que podemos ver y tocar-, nos permiten construir una apariencia adecuada y fortalecer nuestra presencia externa, es el cuerpo espiritual, integrado por la mente y el alma, el que otorga verdadera presencia y esencia actoral en el escenario. Sin este componente, la actuación carece de profundidad y autenticidad.

Por lo tanto, este cuerpo es el que resguarda todo el imaginario y, con frecuencia, permanece relegado tanto en la vida cotidiana como en la enseñanza artística. En este trabajo, buscamos precisamente fortalecer ese aspecto, con el objetivo de propiciar su trascendencia y contribuir así al desarrollo integral del actor, y a su bienestar emocional.

## 3. La memoria y su definición

Al hablar de memoria nos enfrentamos a un concepto muy amplio. Se podría decir que esta se encarga de la codificación, almacenamiento y recuperación de la información, es decir, la memoria nos permite recordar acontecimientos, ideas, relaciones entre conceptos, sensaciones y todos los estímulos que en algún momento

hemos experimentado. Por lo que los psicólogos hacen una distinción puntual entre aprendizaje y memoria, como una forma conveniente de organizar nuestros conocimientos sobre los procesos biológicos de adquisición de información. De esta manera, Aguado (2001, p. 374) propone que:

La memoria es en sí misma un proceso dinámico. Por una parte, la información almacenada a largo plazo en el cerebro está sometida a procesos de reorganización dependientes de numerosos factores, como la adquisición de nuevas informaciones relacionadas, la imposición de nuevas interpretaciones sobre informaciones pasadas, el decaimiento de los recuerdos, entre otros. Por otro lado, en la memoria pueden encuadrarse procesos dinámicos de uso y mantenimiento transitorio de información, como cuando interpretamos una frase en función del contexto de una conversación reciente.

A nivel anatómico la memoria está relacionada con el hipocampo, pero la realidad es que son muchas las áreas cerebrales implicadas en un proceso tan complejo. Asimismo, destacamos que existen diferentes tipos de memoria, entre las que se mencionan: la memoria a largo plazo y la memoria a corto plazo.

A su vez, la memoria a corto plazo se subdivide en: memoria sensorial, verbal, visual, olfativa, visoespacial y de trabajo o memoria operativa, esta última se refiere al sentido de organización y secuenciación de la acción (Arteaga y Pimienta, 2006, p. 248-268), la cual opera en las acciones cognitivas más complejas como la comprensión del lenguaje y la lectura.

Mientras que la memoria a largo plazo se subdivide en: memoria episódica, semántica y procedimental. La semántica tiene como base la episódica, y se constituye en la representación del conocimiento organizado del mundo en el que se involucran objetos, eventos y relaciones, entre otros; su contenido es el conocimiento almacenado sobre hechos y conceptos, de carácter cultural sobre conocimientos del mundo, así como la comprensión de las palabras y del vocabulario, constituyéndose de esta manera en el fundamento que capacita al usuario de la lengua para hacer inferencias y abducciones del habla, entre otros.

A pesar de la gran diferencia que existe entre ambas, se podría decir que constituyen un sistema unitario, o más claramente, una memoria integral, en la que cada una juega un papel distinto pero necesario en la adquisición y construcción del conocimiento (Areiza y Henao, 2000, p. 12).

## 4. La memoria alterna

La memoria alterna, la cual está relacionada con el cuerpo espíritu, es la reproducción de una serie de acciones manifestadas en un hecho realista, vivencial contextualizado en lo cotidiano, cuyo objetivo es el aprovechamiento

de la detonación de las emociones, las cuales afloran las sensaciones con las que se identifica el que ve y escucha. No obedece al sentir de quien lo reproduce, sino al que lo ve; que se nutre de situaciones variadas, con emociones exacerbadas de episodios de la vida misma y hasta de hechos históricos que tengan una relación con la realidad.

Es así que, la memoria alterna se subdivide en: lo que representa (motivo) y el que representa (el impulso), conllevando a una negación de los recursos emocionales del actor (su emoción interior) y toma la acción desencadenante de las emociones del otro; de allí, debemos tomar en consideración la acción como punto clave para desatar un sinnúmero de reacciones, tales que nos inducen las sensaciones. Esto se convierte en una triada simplificada en la motivación, el impulso y la acción (reacción-sensación-emoción). Esta última es totalmente dependiente de la motivación y del impulso para desencadenar esta pléyade de emociones y sensaciones dentro del trabajo creativo.

Ahora bien, la motivación es diegética e independiente del impulso, y se compone de la acción, la reacción y la relación intrínseca emoción-sensación; esta última es la clave para desarrollar lo que nos proponemos aplicar en el discurso completo de la consecución de una escena, sin importar lo pequeña o grande que sea la misma y es entonces cuando funciona lo se conoce como memoria alterna.

Por otra parte, el impulso, desde su concepto matriz, es todo aquello que nos proporciona o induce a las acciones y que a su vez antecede a la motivación, siendo esta última el deseo que lleva a realizar esa acción. En física, el impulso es la magnitud de un objeto, que estará determinada previamente por la variación que experimente este en la cantidad de movimiento y, finalmente, este concepto se ha homologado a la idea de estímulo, sobre todo cuando se trata de motivar la realización de una actividad por parte de una persona o de un grupo en un aspecto determinado.

El impulso es totalmente dependiente de la motivación y puede ser externo e interno; el primero tiene que ver con todos los factores y hechos que derivan una acción en el ser humano y que a su vez utiliza el actor en su interpretación. El interno obedece a la memoria interna, a la profundización en las emociones del actor teniendo cuidado de no caer en el juego emocional.

La acción es el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones. Esta esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto comienza a desplazarse, pone en movimiento un juego de imágenes que narran una historia y consecuentemente se sitúan en el nivel de la existencia. Por lo tanto, la acción es el conjunto de procesos de transformaciones visibles en escena y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales (Tortora y Anagnostakos, 1993, p. 4).

De las emociones se desencadena toda acción y de ahí podemos percibir las sensaciones o sentimientos que

transmiten los intérpretes. Establecemos entonces una subdivisión dentro de la acción: la reacción, las emociones y las sensaciones.

- a) La reacción: Es inmediata y surge como respuesta directa a lo que ocurre en el momento; depende de la acción y está estrechamente vinculada con el espectador.
- b) La emoción: El actor conduce su cuerpo (rostro, gestos, movimientos) sostenido por esa mirada y orientándola al mismo tiempo, con la esperanza de disolver, por el doble efecto de su cuerpo ofrecido y la proyección de su voz, en un momento de encuentro pleno en la emoción, la frontera invisible pero esencial y constitutiva que lo separa del espectador.
- c) La sensación (procesamiento sensorial o sentimientos): Es la recepción de estímulos mediante los órganos sensoriales, los cuales transforman las distintas formas de energía en estímulos importantes para los seres vivos, según la física, en impulsos eléctricos y químicos para que viajen al sistema nervioso central o hasta el cerebro para darle significado y organización a la información, lo que se conoce como transducción sensorial; sin embargo, esto depende de la particular forma de procesamiento de cada ser vivo (percepción) (Tortora y Anagnostakos, 1993, p. 4).

Es entonces la sensación el procesamiento cerebral primario procedente de nuestros sentidos principales: vista, tacto, olfato, gusto y oído. Y es esta la que nos permite realizar la representación mental del mundo. Según Goldstein (1999, p. 78), el proceso sensorio-perceptivo se puede dividir en varias etapas. En un primer momento, el estímulo se presenta en el medio y, los sentidos, dependiendo de su modalidad, están adaptados para responder a tal estímulo, llamado estímulo distal.

En las investigaciones de Damasio acerca de las emociones y los sentimientos, podemos reconocer las siguientes diferencias: las emociones son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo. En los seres humanos, estas reacciones automáticas crean condiciones en el organismo que, una vez cartografiadas en el sistema nervioso (mediante mapas: circuitos de neuronas localizadas en lugares específicos del cerebro), pueden representarse como placenteras o dolorosas y eventualmente conocerse como sentimientos, acontecimientos mentales que forman la base de la mente (Damasio, 2018, p. 84).

Por su parte, los sentimientos son la representación de un estado particular del cuerpo (partes del cuerpo o todo el cuerpo operando de una cierta forma); es la idea de que el cuerpo se encuentra de determinada manera.

En el proceso de los sentimientos, junto con la percepción del estado del cuerpo, se generan pensamientos con temas concordantes con la emoción provocada. Estos pensamientos a su vez pueden provocar nuevos estímulos para el surgimiento de emociones. La percepción de estos pensamientos se realiza a través de una operación de alto nivel: meta-representaciones de nuestro propio proceso mental, una parte de la mente representa otra parte de la misma (Matlin y Forley, 1999, p. 587).

En tal sentido, la memoria alterna rescata la sensación que muestra aquel hecho y desde allí el actor tiene su motivación, su impulso y desde luego su accionar, a diferencia de la memoria emotiva, que plantea el sufrimiento del actor, partiendo de sus vivencias personales, desde la motivación misma del actor en su padecimiento.

## Tradición enfoque y paradigma

Esta investigación toma como marco el paradigma cualitativo, ya que pretende comprender los factores que inciden en un fenómeno denominado "memoria alterna" para la preparación de actores. El interés de la misma es conducir a los actores/actrices en la construcción de los personajes a partir de las experiencias que tienen en su entorno; en este sentido, los investigadores son los principales instrumentos para la recolección y el análisis de los datos.

Un aspecto de suma importancia es que la investigación cualitativa se plantea por un lado que, los observadores competentes y cualificados están en la capacidad de informar con objetividad, claridad y precisión sobre sus propias observaciones del mundo social, así como de las experiencias de los demás. Por otro lado, los investigadores se aproximan a un sujeto real, un individuo real, el cual está presente en este mundo y puede, en cierta manera, ofrecernos información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores por medio de un conjunto de técnicas o métodos, con los cuales se obtendrán resultados confiables.

Por tanto, la naturaleza abierta de este método de estudio permite a los investigadores entender y documentar las experiencias e impresiones de la gente en sus propias palabras, cuya finalidad es la captación de las expectativas que los actores otorgan a sus acciones sociales. Es así que, "las imágenes y visiones que el investigador construye o elabora de los otros se relacionan y dependen del tipo de interacción social que establece con los sujetos bajo estudio" (Monje, 2011, p. 159).

El enfoque de la investigación es fenomenológico, desarrollado por Edmund Husserl, el cual permite que el individuo sea estudiado, no solo como objeto sino también como sujeto del mundo, de tal manera que la fenomenología objeta la ruptura positivista entre el sujeto y objeto, reconociendo la interdependencia de ellos en el proceso del conocimiento. Al respecto, Monje (2011, p. 12) indica que: "La fenomenología trata de comprender

los fenómenos a partir del sentido que adquieren las cosas para los individuos en el marco de su proyecto del mundo donde se originan".

Según De la Cuesta (2006, citado en Monje, 2011), la fenomenología se divide en dos escuelas de pensamiento que implican metodologías distintas: la eidética o descriptiva y la hermenéutica o interpretativa. La escuela eidética busca describir el significado de una experiencia desde la perspectiva de quienes la han vivido; para ello, el investigador suspende sus propias presuposiciones (pone entre paréntesis sus juicios) y se centra en captar e intuir las estructuras esenciales de dichas experiencias. Por otro lado, la hermenéutica tiene como objetivo fundamental comprender una vivencia, reconociendo que este proceso es interpretativo y que la interpretación ocurre siempre dentro de un contexto en el cual el investigador participa activamente.

Es de suma importancia comprender que en la fenomenología se estudia el mundo percibido y no un fenómeno en sí mismo, de tal suerte que el sujeto y objeto de estudio se unen por medio de la idea de estar en el mundo. Por lo tanto, según Monje (2011), la investigación fenomenológica hace énfasis sobre lo individual y sobre la experiencia subjetiva, por lo que se considera como la investigación sistemática de la subjetividad.

## 1. Tipo de investigación

Este estudio es exploratorio-descriptivo. Exploratorio porque plantea un problema que no está claramente definido, por lo que se lleva a cabo para comprenderlo mejor, pero sin proporcionar resultados concluyentes. Esta es una técnica flexible que a menudo se llama teoría fundamentada o investigación interpretativa, ya que se utiliza para responder qué, por qué y cómo. Según Sandoval (2002, p. 71), esta es una metodología general para desarrollar teoría a partir de datos que son sistemáticamente capturados y analizados. Esta se va desarrollando durante la investigación en curso.

Es descriptivo porque permite el acercamiento al fenómeno mediante técnicas de recolección de datos y el análisis de los mismos, conduciendo al investigador hacia el entorno social de los involucrados, obteniendo sus testimonios, palabras y conductas (Taylor y Bogdan, 2000). Es así que, la investigación descriptiva comprende la descripción, registro, análisis e interpretación de la naturaleza actual, y la composición o procesos de los fenómenos. Además, este tipo de investigación trabaja fundamentalmente sobre realidades de hechos, y su principal característica se basa en presentar una interpretación correcta de lo investigado.

## 2. Diseño y alcance de la investigación

Está representado por la preparación de un plan

flexible o emergente, el cual orienta el contacto con la realidad humana siendo esta el objeto de estudio, y la manera como se construirá el conocimiento sobre ella. Por tal motivo, en esta investigación partimos de un diseño de investigación de campo y bibliográfico fundamental, que además es transaccional, ya que este ocurre en un solo tiempo.

La manera más adecuada para la recolección de datos en esta investigación es la entrevista no estructurada, con la cual se hizo la recolección de información pertinente. Este tipo de entrevista es flexible y abierta, ya que en ella se procede sin un concepto preconcebido del contenido o flujo de información que se desea obtener, aunque los propósitos de la investigación conducen las preguntas. Además, estas entrevistas se efectúan mediante conversaciones y en medios naturales, siendo su objetivo fundamental captar la percepción del entrevistado sin imponer la opinión del investigador.

Es así que, las entrevistas tienen el doble propósito de reconstruir la perspectiva del grupo estudiado, al mismo tiempo que se obtiene la información necesaria para responder el problema de investigación planteado (Bonilla y Rodríguez, 2005, p. 159).

## **Análisis**

A continuación, damos una muestra de cómo fue el análisis de este estudio, partiendo de esta novedosa propuesta para la construcción de personajes, desde la noción de “memoria alterna”. En lo referente a este concepto, partimos de mi experiencia como actor (Denny Fernández) con el Monólogo “Canto Definitivo”, poema de Carlos Angulo, adaptación y dirección de Yajaira Machado. Destaco este trabajo escénico, porque fue a partir de allí que nos vimos en la necesidad de buscar otra manera de abordar las emociones del personaje que me afectaban y perturbaban, hasta el punto de crear algunas alucinaciones, ya que lo abordé mediante la memoria emotiva, propuesta de Stanislavski, lo cual me llevó al borde de la locura. Desde una mirada al otro (ser investigado), pude encontrar esta manera de trabajar para poder surgir desde lo emocional y lo artístico con el personaje mencionado.

Mediante la memoria alterna pude mantener un equilibrio emocional, separar mis emociones y trabajar solo con la emoción del otro, lo que me permitió mantener la esencia del personaje y su virtuosismo, sin adhesión de mis emociones y sin causarme lagunas mentales y afecciones emocionales.

A fin de comprender la necesidad ferviente del actor/actriz, para el resguardo de sus emociones en el proceso creativo para la construcción de un personaje específico, se diseñó una entrevista no estructurada, en la cual se incluyeron preguntas claras y directas de la investigación propuesta, cuyos resultados vemos en detalle en la figura 1; allí se muestran las categorías existentes en la entrevista aplicada a cuatro hacedores escénicos, los

cuales desde sus puntos de vista contemplan y muestran las necesidades conscientes de su cuidado emocional y la búsqueda de una alternativa para sanar sus emociones hasta llegar a ser independientes de ellas.

Para el desarrollo y cumplimiento de esta investigación, se entrevistó a las siguientes personalidades, expertos y profesionales del teatro en el ámbito nacional e internacional: Iván Vera Pinto, Ramón González, Juliett de la Cruz y Lolimar Suárez.

Es importante destacar que los artistas entrevistados no tenían ningún conocimiento sobre el estudio realizado, solo fueron contactados para responder a las preguntas, desde sus experiencias y necesidades en la creación escénica. Además, cada uno de ellos desconocía quienes más estaban participando de la investigación, para garantizar la confiabilidad y resguardo de la información emitida por cada uno.

Para tener más clara esta investigación y que los resultados estén bien soportados, realizamos una categorización de los ítems incluidos en la entrevista realizada a cada una de las fuentes (ver Fig. 2). En los ítems seleccionados, tratamos de abarcar cada aspecto del conocimiento sobre la memoria y las emociones, la importancia de las mismas en el proceso creativo y la posibilidad de independizarse de la memoria del actor/actriz y utilizar lo que aquí se plantea como “memoria alterna”, los asedios de las emociones del actor y su aporte a las que propone el dramaturgo, así como las otras memorias.

En las distintas categorías se puede ver que las respuestas de los entrevistados se asemejan en lo referente al conocimiento sobre el tema de las emociones y la memoria, el cuerpo de la creación desde lo espiritual y emocional, y la necesidad de encontrar un camino menos riesgoso para la construcción y desapego del personaje, lo cual coincide con lo que se propone en esta investigación.

Sin embargo, en la fila 3 columna 3, de la figura 2, el entrevistado 2, muestra una diferencia clara en el modo de abordar la construcción emocional de su personaje. Para él es un punto clave la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, mientras que los otros se inclinan por el modo alterno de las emociones, poniendo de antemano su resguardo y la forma de crear personajes desligados uno del otro, en lo emocional y la memoria.

Por otro lado, en la fila 7 de la figura 2, podemos constatar que los entrevistados coinciden en la necesidad de separar sus emociones y trabajar con las que predetermina el autor en el texto y su búsqueda en las realidades observadas durante el proceso creativo, a través del estudio de las imágenes en movimiento o antropología de la fotografía viva y mediante la imitación consciente de lo observado. Así, en todos los aspectos tocados en la entrevista, se retrata la búsqueda de una nueva manera de ver el trabajo de creación y de ficción de un personaje y la liberación del actor/actriz de sus emociones primarias.



A nivel conceptual, aun cuando cada entrevistado no estaba en conocimiento de la propuesta de esta investigación, se observa una amplia necesidad de abordar el campo emocional del personaje y no trastocar el del oficiante del teatro. Cada respuesta, y lo podemos verificar en la tabla de categorías, coincidió con esta premisa, como una necesidad que hoy día se intensifica por las afecciones emocionales de cada creador.

Para verificar la confiabilidad de la investigación, aparte de la categorización, también se realizó una triangulación, lo cual permitió corroborar la importancia de este trabajo de investigación, e identificar claramente la necesidad de los actores/actrices de encontrar un camino que les permita resguardarse emocionalmente y tener mayor capacidad de creación y goce, sin ningún tipo de desgaste en lo emotivo, favoreciendo el equilibrio del artista.

En la figura 3 podemos ver cómo, tanto entrevistados como autores y los resultados de esta investigación coinciden, teniendo puntos de encuentro, desde el conocimiento y la experiencia escénica, demostrando que, ante esta búsqueda para el trabajo creativo, las emociones de los artistas no serán vulneradas y que, a su vez, estos puedan satisfacer sus expectativas y las del público que asiste para ver la puesta en escena.

De igual manera, se evidencia cómo evoluciona el trabajo del oficiante escénico con su experiencia; esto lo vemos en el ítem "tipo de memoria para el trabajo", aunque tanto entrevistados como investigadores coinciden en cuanto a la memoria del otro, los teóricos plantean una pequeña diferencia, específicamente con lo que propone Stanislavski sobre la memoria emotiva. Sin embargo, posteriormente éste manifiesta la necesidad de encontrar otro camino emocional para la creación, lo que concuerda con lo propuesto por Serrano, Meyerhold y Dideroth, sobre distanciarse de lo emocional interno y buscar otra alternativa emocional distinta al del actor/actriz en su construcción del personaje.

## Conclusiones

Partiendo del análisis realizado, se plantea con total responsabilidad el desapego a las emociones del actor, para asumir a través de la memoria alterna las emociones del otro, como un vínculo permanente del ser creativo y del personaje asumido, concertando que, a partir de la teoría de la significación y de la puesta en escena general, en la que la representación mimética de los sentimientos no sea más que un aspecto de trabajo como otras posibilidades de creación preestablecidas, logrando proteger al actor/actriz de sus propias pasiones y emociones residuales, que puede a la larga causarle trauma a nivel personal y en el hecho escénico.

De acuerdo con las respuestas de los entrevistados, se evidencia que hay una resistencia a la construcción del personaje con las emociones del actor y su memoria en el proceso creativo, aunque generalmente se sigue este curso producto de la formación artística de base.

Aunque los entrevistados están apegados a la construcción emocional del personaje mediante la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, buscan una salida que favorezca la salud emocional.

La memoria alterna es una propuesta que permitirá al creador de personajes mantenerse saludable emocionalmente en el tránsito de la creación de un personaje y en su puesta en escena, así como le permite asumir otros personajes sin vestigios del anterior, mientras que los otros métodos ya existentes apelan al desgaste emocional, físico y mental de los actores/actrices, dejando secuelas perentorias y hasta rasgos acentuados de los personajes, impidiéndoles la construcción de otros sin diferenciación.

## Referencias

- Aguado Aguilar, Luis (2001). Aprendizaje y memoria. *Revista Neurológica*, 32, (4), p. 373-381.
- Alonso, Sol (2019). El trabajo sobre las emociones del actor en la obra de Stanislavski y sus posibles vinculaciones con los aportes de Antonio Damasio. *Especialización en Docencia y Producción Teatral*, Universidad Nacional de Río Negro de Argentina. En <https://acortar.link/EAhx3Q>
- Kenneth, Anderson (1996). *Diccionario de medicina* (4a ed.). España: Océano Mosby.
- Areiza Londoño, Rafael y Henao Restrepo, Luz Marina (2000). Memoria a largo plazo y comprensión lectora. *Revista de Ciencias Humanas*. 18, p. 12.
- Arteaga Díaz, Gabriela y Pimienta Jiménez, Hernán (2006). Memoria operativa y circuitos corticales. *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional Colombia*: 54(4), p. 248-268.
- Caudillo, Jonathan (2022). Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson Beckett, Nietzsche y Grotowski. *Investigación Teatral*: 13(22), p. 65-86.
- Chance, Jeremy (2016). *La técnica Alexander*. Las posturas del bienestar. Barcelona España: Amat.
- Damasio, Antonio (2018). *La sensación de lo que ocurre*. España: Ediciones Destino.
- Gene, Juan (2009). *Teatro Teoría y Práctica*. Buenos Aires: Celcit.
- Goldstein, Roberto (1999). *Sensación y percepción*. Barcelona, España: Thompson.
- Kemp, Rick (2012). *Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance*. USA: Taylor & Francis Group.

Matlin, Margaret W., y Foley, Hugh J. (1996). Sensación y percepción (3ª ed.). Prentice Hall Hispanoamericana.

Monje, Carlos (2001). Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa. Guía didáctica. Colombia: Universidad Surcolombiana.

Orsini, Humberto (2009). Antología de la dirección teatral. Venezuela: El Perro y la Rana.

Sáez, Alejandra (2022). Teatralidad, representación y ficción en el derecho. Investigación Teatral, 13(21), 06-13.

Sandoval Casilimas, Carlos (2002). Investigación Cualitativa. Bogotá Colombia: ARFO.

Serrano, Raúl. (1981). Dialéctica del trabajo creador del actor - ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski, Buenos Aires: Adans S.A.

Stanislavski, Konstantin (2011). Mi vida en el arte. España: Alba

Taylor, Steven y Bogdan, Robert (2000). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. (3a ed.). Barcelona, España: Paidós.

Tortora, Gerard y Anagnostakos, Nicholas (1993). Principios de anatomía y fisiología. (6a ed.). México: Harla S.A.

## Figuras

Nombre y apellido	Desempeño teatral
Iván Vera Pinto	Director y dramaturgo; docente en la Universidad Arturo Prat de Iquique, Chile.
Ramón González	Actor y dramaturgo de la agrupación “Ciudad Puerto Teatro” de Maracaibo, Venezuela.
Juliett de la Cruz	Actriz y documentalista venezolana, licenciada en Comunicación Social.
Lolimar Suarez	Actriz, dramaturga y profesora en la Escuela de Teatro Inés Laredo de la Secretaría de Cultura del estado Zulia.

**Figura 1**

Entrevistados claves de la investigación

Categorías	Entrevistados			
	1	2	3	4
<b>1</b> Memoria y su definición	Es parte de nuestras vidas y está presente en todas nuestras relaciones sociales definiendo nuestra identidad.	Conjunto de recuerdos que te llevan a estados de nostalgia, alegría, entre otros. Capacidad de la mente de recordar algo.	Capacidad que tenemos los seres humanos para guardar, recordar y visualizar.	Es toda aquella huella material que puede ser capaz de reaparecer con estímulos diversos.
<b>2</b> Tipos de memoria	Memoria colectiva (comunicativa y cultural) y la personal o individual.	Memoria emotiva y memoria sensorial.	Memorias cortas, de recuerdos más actuales. Memorias pasadas, muy antiguas.	Memoria metacorporal, memorias físicas.
<b>3</b> Cuál memoria confías al trabajo	La memoria colectiva, con los hitos, personajes, acontecimientos, tragedias y recuerdos de los demás.	La memoria emotiva-afectiva, con base en los planteamientos del método de Stanislavski.	Memoria presente, que toma como referencia vista y vivida por otras personas observadas.	Memorias observadas, estudiadas, que los personajes provocan con sus modos y acciones.

<b>4</b> Memoria y construcción de personaje	Es clave para la construcción de argumentos y los personajes.	Se fundamenta en la formación profesional. Favorece la construcción de los personajes.	Es vital para que el personaje se construya y sea desglosado.	Es fundamental para buscar modos, rostro y emociones a los personajes.
<b>5</b> Influencia de la memoria	Juega un rol protagónico en la construcción del artefacto dramático y teatral.	Queda como recurso de cada actor o actriz, son ellos quienes deciden cómo abordar los personajes.	Desde el primer movimiento que realizará el personaje, sin memoria sería imposible.	Los modos de caminar, miradas, gestos, lo que se expresa viene de la mimesis y eso es memoria.
<b>6</b> Memoria alterna y emociones	Para evitar dicha situación, pretendo ofrecer una visión "gris" de los temas y los personajes, intentando lograr una postura dramática, más cercana a la objetividad.	Así como entrenamos nuestro cuerpo, nuestra voz, se hace necesario procurar nuestro bienestar emocional.	Utilizando la técnica de la memoria presente, pero sin perderse, funciona hacer el ejercicio de la conciencia del interior del personaje.	La clave en este asunto es lograr ser "otro" en la ficción, pero con los pies en la tierra.
<b>7</b> Emociones	Sirven para aprender, para relacionarnos con los demás, y para actuar de una determinada manera.	Estados de ánimos por los que cotidianamente transitamos como seres humanos.	Son las sensaciones y sentimientos como tristeza, alegría, entre otros, que se sienten o expresan.	Las memorias permean las emociones y generan una posibilidad de acción.
<b>8</b> Memoria y emociones	Ausculdo la realidad, luego, construyo y estructuro las creaciones desde mi mundo subjetivo.	Es el recurso fundamental para transformar en cuerpo, voz, gesto, palabra e imagen.	Cuando el personaje ha sido trabajado y desarrollado, es un hilo muy finito.	El texto dramático es fundamental. Qué dice el autor de él, cuál es su rol dentro de esa ficción.
<b>9</b> Personajes y emociones	Toma como ejes la historia personal del sujeto literario, su ideología, los elementos contextuales sociales y época que ha vivido.	Recurso a la memoria afectiva y sensorial, para activar recuerdos o situaciones que pueda relacionar con lo planteado en el texto.	Me funciona construir la emoción del personaje desde el trabajo físico, desde el trabajo corporal, desde el movimiento.	No permito someterme a la autoflagelación para mostrarle a un espectador que soy yo la que llora por mi madre y no es mi personaje el que llora por la suya.

**Figura 2**

Categorización de las entrevistas realizadas a cuatro artistas escénicos

Categoría	Entrevistados	Autores	Investigadores
Memoria	Está presente en todas nuestras acciones. Es la capacidad de guardar información, recuerdos, entre otros.	Proceso dinámico, la información almacenada a largo plazo está en proceso de reorganización y depende de numerosos factores (Aguado, 2001).	Es el lugar de almacenamiento de información y la reproducción de la misma. Favorece al ser humano por crear un banco de datos de su vida y de los demás.
Tipo de memoria para el trabajo creativo	La memoria local, de lo observado, del presente.	Memoria interna o memoria emotiva (Stanislavski, 2011, pp. 10,11).	La memoria del otro, la del transeúnte, la del trabajador, la del peatón.
Emociones	Estados de ánimos por los que cotidianamente transitamos como seres humanos. Sentimientos que nos ayudan a relacionarnos.	Son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo (Damasio, 2018, p. 84).	Es la frontera invisible que separa al actor de su personaje y lo acerca al público. Son el sentir del yo personal y del personaje que transforma. Llevan a la reacción. Determinan el estado de ánimo.
Uso de otra perspectiva de memoria para la creación	Es necesario, puesto que ayuda a la creación y permite considerar el aporte del actor y de su entorno.	Es importante el trabajo desde el desapego emocional, preparándose el actor para su entrega desde el otro (Meyershold, citado por Alonso, 2019, p. 112).	La memoria alterna es la alternativa creativa, que aquí se propone para que el actor no se afecte y pueda encontrar el camino al otro y otros.

**Figura 3**  
 Triangulación a partir de las categorías analizadas

# Beethoven secondo d'Indy e la politicizzazione della musica

## *Beethoven según d'Indy y la politización de la música*

Recibido: 17-06-23  
Aceptado: 23-08-23

**Letizia Miglietti**

Università degli Studi di Pavia  
Cremona, Italia  
letizia.miglietti94@gmail.com

### Riassunto

Questa ricerca si focalizza sulla Biografia critica di Beethoven scritta da Vincent d'Indy, indagando il significato che ricopre per il compositore francese la figura beethoveniana attraverso una ricostruzione storico-critica testuale e contestuale in cui si evidenziano delle incongruenze narrative tra quanto sostenuto da d'Indy e dalla storiografia musicale tradizionale. Contributi teorici fondamentali sono quelli di Fulcher (1999a, 1999b), Hart (2006, 2014) e Solomon (1998). L'indagine mette in luce il tentativo di riappropriazione storica di Beethoven da parte di d'Indy, il quale reinterpretò la figura del compositore tedesco sotto la lente dell'ideologia politica personale. Si conclude con una riflessione sui processi discorsivi con i quali la produzione musicale di un compositore può essere permeabile nei riguardi del contesto storico nel quale viene considerata, risentendo dunque di eventuali manipolazioni ermeneutiche per fini extramusicali.

**Parole chiave:** Ludwig van Beethoven, Vincent d'Indy, biografia, ideologia, riappropriazione storica.

### Resumen

Esta investigación se centra en la Biografía crítica de Beethoven escrita por Vincent d'Indy, indagando la importancia de la figura beethoveniana para el compositor francés mediante una reconstrucción histórico-crítica textual y contextual en la que se ponen de relieve las incoherencias narrativas entre las afirmaciones de d'Indy y la historiografía musical tradicional. Las principales contribuciones teóricas son las de Fulcher (1999a, 1999b), Hart (2006, 2014) y Solomon (1998). El estudio arroja luz sobre el intento de reapropiación histórica de Beethoven por parte de d'Indy, quien reinterpretó la figura del compositor alemán bajo el prisma de la ideología política personal. Concluye con una reflexión sobre los procesos discursivos por los cuales la producción musical de un compositor puede ser permeable por el contexto histórico en el que se considera, viéndose así afectada por posibles manipulaciones hermenéuticas con fines extramusicales.

**Palabras clave:** Ludwig van Beethoven, Vincend'Indy, biografía, ideología, reapropiación histórica.



## Introduzione

Carl Dahlhaus (1980), nel primo capitolo della sua opera *Fondamenti di storiografia musicale*, enumera le criticità che ostacolano un'obiettivo ricostruzione storiografica musicale: tra queste vi è l'illusione della "continuità storica" (p. 12), relativa alla creazione di un concatenamento di eventi che prende la forma di una narrazione in cui non sono ammesse lacune nella sua ricostruzione. Secondo Johann Gustav Droysen (citato in Dahlhaus, 1980, p. 12), ciò è impossibile in quanto la ricostruzione storiografica necessariamente deve tener conto di eventuali falle: soltanto secondo lo "schema organizzante" (p. 13), un ordine in cui i fatti si dispongono spontaneamente, funzionale all'idea sostenuta dallo storico, il disordinato insieme di fatti assume senso.

Il concetto di continuità viene riproposto e ampliato nel quarto capitolo della stessa opera del musicologo tedesco (Dahlhaus, 1980), affermando che la maniera di ricostruire storicamente gli eventi affonda le sue radici in ambito letterario, in quanto i critici dell'Ottocento si rifanno ai modelli letterari della loro epoca (in cui si prediligeva la narrazione continua), mentre quelli del Novecento, influenzati dalla scrittura discontinua tipica del romanzo moderno, smettono di andare alla ricerca di un senso di continuità, mettendo volontariamente in luce la sconnessione degli eventi ed evitando che diverse prospettive si adattino tra loro, con l'accettazione del caso in cui queste entrino tra loro in contraddizione.

La storiografia (compresa quella di tipo musicale) ha mutuato dal genere biografico l'elemento della narrazione, ponendo al centro dell'attenzione il compositore come soggetto garante della narratività; solo secondariamente lo è la musica. Se invece è quest'ultima ad assumere centralità all'interno della narrazione, il metaforismo biografico inquadra lo stile musicale in analogia alla divisione dell'età di una persona: Dahlhaus (1980) infatti fa riferimento alle "tre maniere" individuate inizialmente da François-Joseph Fétis e poi codificate da Wilhelm von Lenz: giovinezza, maturità e riflessione.

Nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Francia non mancarono gli sconvolgimenti politici e si fece strada l'esigenza di individuare il significato di "essere francese", tentando di definire la Francia come nazione e andando alla ricerca dei valori fondamentali su cui basare il concetto di identità nazionale. Lo scenario politico e sociale si polarizzò in due fazioni: repubblicani e monarchici. La scissione ideologica risuonò all'interno della dimensione politica, sociale, finanche culturale, non risparmiando la sfera musicale. Quest'ultima non fu estranea alle riflessioni che il binomio monarchici-repubblicani portava inevitabilmente con sé: nel 1871 fu istituita la *Société nationale de musique française* (i cui membri erano, tra gli altri, Saint-Saëns, Lalo, Massenet, Franck e Bizet), il cui intento era quello di incentivare la rinascita e la valorizzazione del repertorio strumentale

contemporaneo nazionale e di rifiutare l'influenza tedesca nella cultura francese (così sfociando nella tendenza all'"antigermanesimo") e quindi l'egemonia musicale di Richard Wagner.

La frattura del panorama musicale francese fu testimoniata dai numerosi scritti di accusa e difesa del compositore tedesco<sup>1</sup> e la *Société nationale* non fu immune a diverse critiche e dissensi a causa delle opinioni contrastanti sulla concezione di "identità nazionale" riflessa nella musica. L'evidenza della spaccatura ideologica emerse ulteriormente con lo scoppio dell'*Affaire Dreyfus* in 1894, il caso che vide coinvolto un capitano alsaziano di origine ebraica, Alfred Dreyfus, accusato di tradimento e di spionaggio, dividendo così i sostenitori della sua innocenza (dreyfusardi) da coloro che insistevano sulla sua colpevolezza (antidreyfusardi). In questo contesto spicca la figura del compositore francese antidreyfusardo Vincent d'Indy (1851-1931), protagonista di un processo di politicizzazione della musica francese del periodo non solo grazie al suo lavoro compositivo, ma anche attraverso il suo importante impegno didattico e il corpus di scritti a sostegno della sua ideologia.

È in questa categoria (scritti ideologici) che appare la *Biografia critica di Beethoven*. Nel parlare di Ludwig van Beethoven, d'Indy (2020) mette in relazione la vita del compositore e la sua produzione musicale. L'opera si articola in tre parti corrispondenti ai tre periodi della vita di Beethoven, ciascuna delle quali si divide a sua volta in due sezioni: una dedicata alle vicende biografiche e l'altra alle opere paradigmatiche composte nell'arco temporale considerato. Questa struttura non è volta a una mera scansione cronologica, ma mette in luce il cammino evoluzionistico del compositore che procede sempre più verso l'interiorità, vale a dire verso la spiritualità. Quali sono i motivi per cui d'Indy ha concentrato la sua attenzione su un compositore di un'epoca tanto distante dalla sua e, inoltre, di una diversa area geografica? Beethoven, per d'Indy, è stato un mero modello musicale o una figura che va oltre questo paradigma?

## 1. La politicizzazione della musica nella Francia del primo Novecento

Lo scenario politico francese negli anni compresi tra la sconfitta nella guerra franco-prussiana e la Prima guerra mondiale furono caratterizzati da una grande instabilità dovuta a un acceso conflitto politico che non riusciva a risolversi in una maggioranza di consensi: quello tra i sostenitori della repubblica e i sostenitori della monarchia. Furono anni contraddistinti da riforme, crisi e scandali come quello dell'*Affaire Dreyfus*, il quale

<sup>1</sup> Si veda in particolare *Germanophilie* di Saint-Saëns, una raccolta di scritti in cui accusa Wagner di essere "una macchina da guerra contro la Francia" (Schmid, 2008, p. 79).

fece emergere esasperatamente l'antisemitismo, sfondo dell'intero contesto. Il caso fu un'ulteriore lotta ideologica sui fondamentali valori politici e morali su cui il concetto di identità francese doveva fondarsi. Il suo impatto si estese anche alla dimensione musicale, dividendo ideologicamente i compositori dell'epoca: in generale, gli intellettuali furono chiamati alla ribalta dalle leghe e dai gruppi politici di entrambe le fazioni per firmare i loro manifesti.

Gervasoni (2014) considera celebre alcuni documenti tra cui il "manifesto degli intellettuali" a favore di Dreyfus, apparso nel quotidiano «l'Aurore», firmato da compositori quali Charles Koechlin e Alfred Bruneau (insieme ai letterati Emile Zola e Marcel Proust). Sempre in difesa del capitano Dreyfus e di stampo repubblicano, si trova il manifesto della *ligue des droits de l'homme*, firmato dal compositore dreyfusardo per eccellenza: Camille Saint-Saëns. Sul versante opposto, come firmatario del manifesto nazionalista, tra gli altri, vi è il compositore Vincent d'Indy. Comparvero poi manifesti di posizione "centrista" a favore della conciliazione dei due estremi dove appare la firma di Claude Debussy e di Gustav Charpentier.

La provata innocenza di Dreyfus si tradusse in una sconfitta dei nazionalisti nella lotta ideologica; tuttavia questi non si arresero nella diffusione del loro credo politico, creando due leghe (la *ligue de la patrie française* e *Action française*) che condividevano gli ideali di destra con altre leghe già esistenti in Francia durante l'Affaire (la *ligue de patriotes* e la *ligue de l'anti-semitisme*). Il loro obiettivo era quello di destabilizzare il governo, sostenendo l'abolizione dei partiti (colpevoli di dividere troppo la società e l'opinione popolare) e un'azione diretta che coinvolgesse le masse; inoltre, si distinguevano in particolare per un forte sentimento antisemita (elemento essenziale dell'ideologia nazionalista) che prendeva di mira gli ebrei, considerati dalla *ligue de l'anti-semitisme* come una delle cause del declino della Francia.

Con la *ligue de la patrie française*, che vantava al suo attivo personaggi di spicco anche nell'ambito artistico, l'ideologia nazionalista, già rimbombante nella letteratura e nelle arti figurative, cominciò a echeggiare nell'intero panorama artistico e culturale, utilizzando come mezzi riviste, case editrici e alcuni celebri salotti parigini, in modo da impregnare sottilmente le arti con il vocabolario e le metafore mutate dal regno politico: Fulcher (1999a) sostiene che esse divennero delle potenti casse di risonanza in grado di influenzare gli standard critici e, in generale, l'estetica dell'arte.

Quest'aggressione culturale coinvolse più da vicino anche il mondo musicale che si polarizzò ulteriormente in due fazioni tra loro rivali non solo in quanto istituzioni, ma anche in ambito ideologico: da un lato si conta il "repubblicano" *Conservatoire Nationale*, l'istituzione statale che si occupava della formazione dei musicisti, controllando l'educazione e limitandola, escludendo cioè tutto quel repertorio di compositori banditi dalla scena

musicale francese. Sul versante opposto si conta la *Schola Cantorum*, fondata nel 1894 da tre compositori dell'epoca, tra cui lo stesso Vincent d'Indy, membro importante della *ligue de la patrie française*. Monarchico, nazionalista, antidreyfusardo, credente nell'autorità collettiva, in quella ecclesiastica e nell'esercito, all'epoca d'Indy raggiunse l'apice della sua reputazione professionale.<sup>2</sup>

Fulcher (1999a) ritiene decisivo il suo incontro con Cesar Franck e l'inizio della frequentazione dei suoi studenti: «[...] un gruppo la cui estetica viene descritta dai contemporanei come aristocratica, conservatrice e *bien pensant*» (p. 22). Esso diviene il circolo primordiale dei musicisti reazionari e antidreyfusardi (promotori delle tradizioni sociali aristocratiche) che scindevano "la grande musica" (opere in cui si riflettono i concetti di "intelligenza" e "ideale") e la musica volta solo al successo finanziario (come quella di Mendelssohn, Rossini e Meyerbeer).

La *Schola Cantorum*, diretta da d'Indy, nacque con l'intento di riabilitare tutta quella musica esclusa dai programmi del conservatorio: furono proprio i limiti pedagogici dell'istituzione statale l'elemento su cui far leva per la legittimazione della *Schola*, in aggiunta all'uso a proprio vantaggio del prestigio e delle risorse della lega. Quest'ultima, a sua volta, considerava l'istituzione nazionalista come importante «veicolo di divulgazione della sua dottrina» (Fulcher, 1999a, p. 16).

Attraverso l'istituzione di d'Indy, in cui vennero codificati generi, stili, repertori e tecniche compositive associandoli a valori musicali considerati nazionalisti, continua Fulcher (1999a), si ottenne la penetrazione tra estetica musicale e politica; questa fusione coincise altresì con l'inevitabile unione tra la storia della musica francese e la storia di Francia. La musica fu così inserita all'interno dell'aggressiva lotta ideologica, rivelandosi una dimensione ideale da sottoporre a un'operazione di simbolizzazione a causa della sua natura astratta, dunque in grado di sfuggire al controllo della critica, potendo essere così sfruttata per le battaglie ideologiche.

Anche i programmi pedagogici previsti dalle due istituzioni musicali corrispondevano alle rispettive ideologie politiche: la *Schola Cantorum* si basava sulla concezione

2 Vincent d'Indy nacque da una famiglia aristocratica e fu cresciuto secondo i valori della tradizione e dell'aristocrazia francese. Dopo la morte della madre per parto, fu allevato dalla nonna, ammiratrice di Napoleone, la quale gli trasmise la fede negli ideali del socialismo utopico e l'amore per la musica. In questo ebbe importanza anche lo zio, compositore amatore di operette, che introdusse d'Indy nel mondo dei concerti e del teatro. I suoi studi musicali furono guidati dall'appena diplomato Albert Levesnag (più tardi anche professore di Debussy), tra gli altri, seguendo dunque i programmi di studio convenzionali del conservatorio. Un grosso impatto sulla vita del compositore francese fu esercitato dalla breve esperienza militare nel 105° battaglione della Guardia Nazionale, grazie alla quale d'Indy trasferì la disciplina militare anche nel suo ideale pedagogico (Fulcher, 1999a).

medievale di collaborazione tra maestro e allievo, fondata su rispetto e fede, e perseguì la realizzazione di «una missione educatrice» (Fulcher, 1999a, p. 1), proponendosi di formare «artisti» (al contrario della competitività del conservatorio, più focalizzato sulla preparazione di «professionisti») e di diffondere l'ideale dell'arte come elevazione dello spirito dell'umanità, «risvegliando nelle giovani intelligenze l'entusiasmo per la Bellezza» (d'Indy, 1927, p. 2). Il programma didattico prevedeva lo studio del repertorio del passato, in particolare la musica sacra (che rifletteva l'opposizione allo spirito anticlericale della repubblica), Palestrina e Monteverdi;<sup>3</sup> erano fondamentali in generale lo studio della storia della musica, dell'analisi, del contrappunto e dell'estetica. A livello pratico, esso poneva l'accento sullo studio delle forme tradizionali quali la fuga, la suite e la sonata; le forme d'insieme predilette erano la *sinfonia* (considerata un esercizio post-diploma dall'istituzione avversaria),<sup>4</sup> il poema sinfonico e il concerto (Hart, 2006; Fulcher, 1999a).

Dacché il Conservatorio guardava con sospetto l'autorità e la tradizione e credeva nel principio della meritocrazia, istituzionalizzando concorsi su cui si basava l'avanzamento di ogni allievo, e questo era un metodo verso cui d'Indy provava avversione (Fulcher, 1999a), lo stesso d'Indy (1927) riflette:

Spirito di fedeltà, spirito di devozione e di carità, queste sono le basi fondamentali su cui si regge l'edificio della Schola Cantorum, che continua a salire incurante degli spregevoli attacchi con cui vengono scalfite le sue mura. E se a volte persone, studenti o anche insegnanti (si è visto), privi di questo spirito caritatevole, riescono a infiltrarsi tra noi, si eliminano dopo poco tempo, sentendo che la nostra atmosfera artistica non ha nulla a che vedere con l'aria stantia di pubblicità e successo nonostante tutto, che costituisce la loro atmosfera naturale. Lasciamo dunque parlare la gente e lavoriamo (p. 3)

Inoltre, protagonista nel mondo istituzionale del Conservatorio fu il compositore Théodore Dubois, il cui approccio pedagogico enfatizzava lo studio dell'armonia più che del contrappunto, al contrario di d'Indy, poiché «L'armonia aveva una connotazione fortemente scientifica, risalente all'Illuminismo e a Rameau. Il contrappunto portava con sé associazioni clericali, considerate minacciose per un'istituzione repubblicana» (Fulcher, 1999a, p. 27). Inoltre il Conservatorio, essendo più focalizzato sulla

pratica, dava maggiore importanza al repertorio dell'epoca piuttosto che a quello del passato, continua Fulcher, motivo per cui la classe di storia della musica era facoltativa e poco frequentata. Hart (2006) spiega:

Il conservatorio si concentrava solo sulla meccanica e ignorava lo sviluppo spirituale degli studenti; i laureati realizzavano opere ricche di tecnica ma povere di anima. Il suo programma [della Schola Cantorum], invece, si proponeva di «formarne lo spirito, l'intelletto, e il cuore affinché le capacità fossero adoperate in un lavoro sano ed elevato» (p. 240)

## 2. La sinfonia secondo d'Indy

Vincent d'Indy distingueva la «musica pura» e la «musica applicata alle parole»: la prima era strumentale e di natura astratta, la seconda era vocale e di natura concettuale (Hart, 2006, p. 241). Richard Wagner, di cui d'Indy era profondo ammiratore dello stile e del pensiero, influenzò il compositore francese sia sul piano musicale che su quello ideologico; fu innalzato a modello per quanto riguarda il genere operistico, pregnante di un potere comunicativo in grado di elevare gli animi attraverso dei messaggi morali. La loro presenza era rintracciabile anche in un genere musicale considerato «inferiore» dal Conservatorio, al contrario di Vincent d'Indy, per il quale rappresentava l'apice della cosiddetta «musica pura»: la sinfonia. Quest'ultima era ritenuta «il genere più espressivo di tutti – in grado di esprimere sia sentimenti che idee [...], un genere oratorio [...] che poteva migliorare la società» (Fulcher, 1999a, p. 31).

Nonostante il suo fervente nazionalismo, d'Indy, a differenza di altri compositori a lui contemporanei, non screditava l'influenza tedesca sulla musica. Questo paradosso trova la sua risoluzione nel riconoscere il merito dei compositori tedeschi di aver creato una tradizione a cui necessariamente i compositori francesi dovevano rimanere legati per poi superarla successivamente. In questo obiettivo finale, la sinfonia era un genere su cui poter sconfiggere i tedeschi «sul loro stesso terreno» (Fulcher, 1999a, p. 31).

Vincent d'Indy insisteva molto su quest'ultimo al punto da, come accennato poc'anzi, includere la sinfonia nei programmi pedagogici della sua *Schola Cantorum*: inoltre, l'importanza del genere sinfonico nelle lezioni di d'Indy, da cui poi sarà tratto il materiale per il suo scritto *Cours de composition musicale* (1912), risiedeva nel fatto che, secondo il compositore, esso potesse essere divulgatore di un messaggio politico di stampo antirepubblicano e antimaterialista e di valori fondamentali quali l'eroismo, la purezza della razza e l'importanza della gerarchia sociale. Egli poneva l'accento sullo studio dei compositori del Classicismo viennese, in quanto emblema di disciplina, obbedienza, abnegazione, ordine e regolamentazione morale (Fulcher, 1999b, p. 201). Inoltre d'Indy dava molta importanza allo studio di un altro modello tedesco: quello

3 Alla Schola Cantorum si deve il merito di aver fatto rivivere opere del passato, quali alcuni drammi di Rameau, di Gluck, e l'Orfeo e l'Incoronamento di Poppea di Monteverdi; ha inoltre incluso nei programmi di concerti le cantate e i poemi religiosi di J.S. Bach (d'Indy, 1927).

4 «Molti studenti evitavano la sinfonia e quelli che la frequentavano tendevano a scrivere symphonies d'école, cioè sinfonie accademicamente corrette» (Hart, 2006, p. 245).

di Ludwig van Beethoven e in particolare della Sinfonia n. 5 in Do minore, soffermandosi sul conflitto tra buio (associato a elementi negativi quali male, dubbio, tristezza, paura) e luce (simbolo di bontà e fede), in cui il primo si risolve nel secondo.

I due modelli compositivi di riferimento per d'Indy furono inseriti all'interno di un pensiero basato sull'archetipo della dialettica hegeliana, così coinvolgendo i suoi tre idoli musicali, «[...] I cui lavori esprimevano fede, amore cristiano e tradizione» (Hart, 2006, p. 251): Beethoven rappresentava il momento della tesi (musica pura, astratta e dunque indeterminata, libera) e Wagner quello dell'antitesi (musica legata alle parole, concettuale, dunque determinata, vincolata). La sintesi era rappresentata da César Franck e la sua sinfonia ciclica, dove il *leitmotiv* wagneriano entra nel campo della musica pura in un preciso piano tonale (metodo beethoveniano). Attraverso la combinazione Wagner-Beethoven, la sinfonia viene rinnovata e, grazie al compositore francese, riesce a superare quella tedesca:

Per una reazione del tutto naturale [contro il "maltrattamento" tedesco della sinfonia] ... la moderna Scuola Francese, fondata dall'opera immortale di César Franck, procedette a riprendere i metodi beethoveniani – fraintesi o dimenticati dalla maggior parte di coloro che si credevano suoi successori – per arricchirli di conseguenze impreviste: e la Sinfonia pura procedette a ricevere un nuovo impulso in questa Scuola, mentre tendeva a perdere ogni sua caratteristica distintiva nei paesi che l'hanno aiutata a nascere e in maniera ammirabile a perpetuarsi. (Hart, 2006, p. 242)

Dato il ruolo centrale che la *Schola* conferiva alla sinfonia, il Conservatorio iniziò a includerla nei suoi programmi pedagogici, iniziando a rivaleggiare con essa anche sulla concezione del genere, proponendo modelli sinfonici diversi. Secondo i compositori dell'istituzione statale, la sinfonia si basava esclusivamente sulla chiarezza formale e la costruzione logica e razionale di un percorso musicale; essa era inoltre legata al piacere e allo stimolo intellettuale: *musique-contemplation*, secondo le parole di Hart (2014); per gli "scholisti" e gli ex allievi di Franck, la sinfonia era portatrice di sentimenti e concetti, sollecitando la riflessione nell'ascoltatore; essa poteva essere un potente *medium* in grado di mettere in contatto l'ascoltatore con l'ideologia (*musique-discours* o, come la chiama Hart, *sinfonia-messaggio*).

Per quanto sia infantile cercare di rappresentare le cose del mondo esterno con i suoni, è invece assolutamente ragionevole scegliere il linguaggio immateriale della musica per tradurre modi di sentire, stati d'animo, o le idee di una filosofia superiore. Possiamo pensare in musica così come lo possiamo fare in prosa o in versi. (Hart, 2014, p. 74)

Per una sua corretta comprensione, la sinfonia-messaggio non poteva essere ascoltata passivamente e superficialmente, ma richiedeva una partecipazione attiva da parte dell'ascoltatore: essendo la musica astratta, era necessario che egli seguisse le indicazioni interpretative del compositore, il quale rendeva espliciti i concetti attraverso commenti e citazioni musicali che guidavano l'ascoltatore nell'interpretazione del messaggio. Hart (2014) spiega ancora che essa si basava sulla mutuaione di convenzioni proprie sia della musica pura che di quella a programma, e veniva unificata dalla ciclicità. Il passaggio dalle tenebre alla luce era possibile attraverso un'elaborazione tematica e infine, attraverso un corale, si affermava la definitiva vittoria della luce.

Il procedimento di inclusione di un messaggio nella sinfonia non rappresentava una novità, giacché altri prima di d'Indy, tra cui Beethoven stesso, realizzarono questo intento. La novità di d'Indy consistette però nel fatto che la natura dei suoi messaggi era polemica, per cui la sinfonia fungeva da vero e proprio pamphlet musicale. Rimangono quindi emblematiche la *Symphonie sur un chant montagnard français* (*Symphonie cévenole*) per pianoforte e orchestra op.25, composta nel 1886 ed eseguita ai Concerts Lamoureux il 20 maggio 1887; la Sinfonia n. 2 in Si minore op.57 (1902-1903); e la Sinfonia n.3 (*Symphonie brevis* «de bello gallico») op.70 (1916-1918), espressione di un più ampio sentimento nazionale (Hart, 2014, p. 253). Tra i sostenitori delle due tipologie di sinfonia, non mancarono certamente alcuni tra gli altri compositori francesi che rifiutarono il genere sinfonico in generale: Claude Debussy, ad esempio, lo accusava di essere inutilmente sfarzoso, sostenendo che

La vera musica è soltanto una e ha in sé stessa il diritto di esistere, sia che prenda a prestito il ritmo di un valzer (anche quello da caffè-concerto) o che assuma le forme imponenti di una sinfonia. E perché poi non ammettere che tra i due casi, il buon gusto si trova sempre dalla parte del valzer, mentre la sinfonia faticherà a non rivelarsi per quella che è: un pomposo ammasso di mediocrità. (Hart, 2014, p. 71)

La sua avversione era rivolta anche alle sinfonie di Beethoven, "colpevole" di aver raggiunto l'apice della realizzazione del genere, dettandone le regole (secondo la critica) e divenendo dunque un modello insuperabile a cui necessariamente rifarsi, criticandole in questi termini:

Assegniamo troppa importanza ai metodi, alle formule e al mestiere! Cerchiamo idee in noi stessi quando dovremmo cercarle fuori di noi. Amalgamiamo, costruiamo, concepiamo temi che devono esprimere idee, li sviluppiamo, li modifichiamo facendoli incontrare con altri temi che esprimono altre idee. Questa non è musica, è metafisica. La musica deve essere registrata



spontaneamente dall'orecchio dell'ascoltatore e non deve costringerlo a ricavare dai meandri di un tortuoso sviluppo il significato di concetti astratti. (Hart, 2014, p. 83).

### 3. La figura di Beethoven secondo d'Indy

Una recente monografia di Lockwood (2020) ripercorre la storia delle biografie su Beethoven da dopo la morte del compositore fino a oggi. Durante il ventesimo secolo, sia scrittori inglesi sia francesi si dedicarono alla figura del compositore tedesco, rappresentandola in modi diversi a seconda dello scenario musicale nazionale nel quale erano immersi. Per quanto concerne il panorama francese, di rilievo sono le biografie di Romain Rolland e Vincent d'Indy, i quali narrano la figura di Beethoven secondo due diversi approcci.

Romain Rolland era il personaggio intellettuale più di rilievo nella Francia del suo tempo: vinse il premio Nobel per il suo romanzo in dieci volumi *Jean Christophe* (1904-1912), il cui protagonista è un talentuoso compositore tedesco di origine belga (allusione a Beethoven?) che vive nel periodo della *fin de siècle* e si trova a dover affrontare molteplici difficoltà di natura diversa. Fu la sua biografia, *Vie de Beethoven* (1903-1907), ad avere grande influenza sui suoi contemporanei, dipingendo Beethoven come un rivoluzionario laico.

Il saggio di Vincent d'Indy, *Beethoven. Biographie critique* (opera commissionata nel 1905 ma pubblicata nel 1911) non ebbe molto successo, probabilmente perché costretta a rivaleggiare con la biografia scritta da un personaggio vincitore del premio Nobel. La sua attendibilità venne da subito messa in discussione, poiché il compositore francese fornisce un'immagine differente di Beethoven da quella che si è abituati a ricevere. Contrariamente a Rolland, d'Indy non narra di un Beethoven eroico, intrepido, che affronta solitario il proprio tumultuoso destino con un'audacia fuori dal comune. La sua *Biografia critica* si allontana dal dipingerlo come un titano o un eroe romantico. Secondo d'Indy (2020), la versione riferita da Rolland sarebbe colma di inesattezze: non riporta la figura del vero Beethoven, ma solo di un personaggio riconducibile al suo Jean Christophe o a Rolland stesso (Huebner, 2008).

Entrambi i lavori biografici dedicano una sezione all'analisi delle opere del compositore: circa metà della *Biografia critica* è composta da essa. Lo scritto è organizzato secondo tre periodi, seguendo una classificazione non comune mutuata da Franz Liszt: *il giovane* (1785-1801), in cui il compositore è vincolato ancora alla tradizione; *l'uomo* (1801-1815), dove il compositore si libera dalle "catene del passato" e va alla ricerca di una sua personale espressione; infine si trasforma nel *dio* quando giunge il momento della musica pura e comincia ad aspirare alla vera Bellezza. Le opere di questo periodo sono intrise di Arte, Fede e Amore. La particolarità della *Biografia critica* è che d'Indy considera il periodo eroico (l'uomo) come un periodo di transizione;

è l'ultimo periodo che viene privilegiato e, con esso, viene celebrato lo stile tardo, in quanto Beethoven abbandonava le sperimentazioni della seconda maniera per riavvicinarsi a uno stile più tradizionale. Non si assiste più, come nel secondo periodo, a un'esteriorizzazione dei sentimenti ma, al contrario, al lavoro tutto interiore di una riflessione del genio su sé stesso, all'interno di un animo chiuso ai suoni e alle contingenze esterne.

Il Beethoven di d'Indy (2020) è una figura più tradizionalista, un devoto cattolico «di nascita e d'educazione. Egli resta, nella sua vita e nei suoi lavori, un credente» (p. 129). Nel periodo di transizione, la Sinfonia n. 6 in Fa maggiore «Pastorale» si riferisce al sentimento di amore di fronte alla natura che non ha nulla a che vedere con la filosofia di Jean-Jaques Rousseau, né con i romantici: in essa, come in numerose altre opere che condividono lo stesso tema, Beethoven non mirava a una rappresentazione realistica, imitativa, della natura; il suo obiettivo era quello di cogliere il sentimento che si prova dinanzi a essa e lo spirito a essa intrinseco, convertendolo in costruzioni sonore. Secondo d'Indy (2020), la contemplazione di Beethoven della natura coinciderebbe con la contemplazione del Dio Cattolico, poiché la natura è una manifestazione sensibile di Dio:

Sicuramente sì, Beethoven amò ardentemente la natura e seppe mostrarcela attraverso il prisma di un cuore d'artista, di un cuore pieno di tenerezza e bontà che ha un solo obiettivo: elevarsi e, attraverso l'amore per la creazione, penetrare fino al Creatore: «Nel campo mi sembra di udire ogni albero dire: Santo, Santo, Santo!» (p. 83)

La maggior parte dei capolavori del compositore è rintracciabile nel periodo tardo in cui Beethoven conduce una vita del tutto meditativa e rivolta verso l'interiorità: in questo periodo si trovano opere che d'Indy considera in omaggio a Dio, tra cui la Sinfonia n. 9 in Re minore per soli, coro e orchestra op. 125, inno alla carità, alla preghiera e all'amore reciproco. Qui l'opposizione tra buio e luce, dubbio e fede, raggiunge i suoi massimi livelli e si risolve nell'*Inno alla Gioia*, momento in cui la Fede e l'Amore vincono definitivamente sul dubbio e l'inquietudine. Un altro grande capolavoro di questo periodo, uno dei più grandi mai composti, la *Missa Solemnis* in re maggiore op. 123, considerata da d'Indy (2020) come musica religiosa «[...] e per di più essenzialmente cattolica» (p. 145).

Oltre al sentimento religioso, all'interno della *Biografia critica*, d'Indy rintraccia nel lavoro compositivo di Beethoven anche il sentimento d'amore per la patria (sia verso la Germania che verso l'Austria), manifestato artisticamente attraverso le marce. Secondo d'Indy (2020), la Sinfonia n. 3 "Eroica", emblematica del periodo Eroico, appunto, cioè quello di transizione da "gioventù a maturità", era in realtà lontana dalle implicazioni politiche con cui veniva interpretata: «Testimoni Czerny o il dr. Bertolini [...] che vi vedevano la rappresentazione della battaglia navale



di Aboukir, o la glorificazione dell'ammiraglio Nelson e del generale Abercrombie» (pp. 93-94). La marcia funebre non è dedicata alla morte dell'eroe, ma composta per la glorificazione di tutti i combattenti caduti in guerra.

Quanto alla famosa dedica a Napoleone, poi strappata dal frontespizio, come testimoniato dall'amico e primo biografo di Beethoven, Ferdinand Ries, d'Indy sostiene che era in realtà una risposta all'invasione francese dell'Austria nel 1805, anziché una reazione all'incoronazione del generale francese nel 1804 (Huebner, 2008). Infine Beethoven, al contrario dell'immagine fornita da Rolland, godette della relazione con l'aristocrazia che lo introdusse nel mondo della musica e che lo protesse sempre, insistendo molto su un rapporto di reciproci rispetto, ammirazione e gratitudine.

Un ultimo aspetto che spicca nella *Biografia critica di Beethoven* di Vincent d'Indy è quello dell'accentuato antisemitismo con cui il compositore francese colora gli ideali di Beethoven il quale, secondo lui, sarebbe un «dichiarato antisemita» (d'Indy, 2020, p. 63).

È opportuno, a questo punto, soffermarsi su una riflessione: certamente il compositore tedesco è stato per d'Indy un modello musicale imprescindibile (in particolare riguardo al genere sinfonico), ma l'impressione che si può avere è che la vita di Beethoven sia stata da lui riletta sotto la lente della sua posizione ideologica: come se, attraverso la *Biografia critica*, egli tentasse di appropriarsi della figura di Beethoven, utilizzandola come riflesso della sua persona e della sua ideologia politica.

In verità d'Indy fu un fervente antisemita. Influenzato dagli scritti di Wagner, che attaccava duramente i compositori ebrei al parlare dell'esistenza di uno «stile melodico giudaico» (Fulcher, 1999a, p. 32), egli li accusava di essere servi di Satana, artisticamente inferiori, superficiali nella composizione e mercificatori della musica al fine di trarne profitto finanziario (d'Indy, 2020). Beethoven visse nel periodo di un'importante rivoluzione politica e sociale, i cui echi ebbero ampia diffusione anche nell'ambito intellettuale. Immerso in questo contesto, le sue composizioni sono dunque pregnanti degli ideali della rivoluzione francese (libertà, uguaglianza e fraternità).

Secondo d'Indy, verso i compositori a lui coevi, Beethoven rivolgeva il suo disprezzo, in particolare contro Meyerbeer e Moscheles (ebrei); in realtà, mentre verso Meyerbeer Beethoven non nutriva entusiasmo, con Moscheles, suo ammiratore, ebbe un rapporto di stima reciproca, come testimoniato dalla loro regolare corrispondenza (Miller, 2000). Inoltre Beethoven non guardava con sdegno la musica ebraica, ma anzi ne era attratto al punto da esserne influenzato in maniera più evidente nel periodo tardo, per cui Miller ipotizza che potesse aver fatto degli schizzi ispirati a melodie ebraiche liturgiche.

Per quanto concerne la Sinfonia Eroica, è ormai noto che essa fu inizialmente intitolata "Bonaparte" in omaggio a Napoleone, incarnazione dell'idea di eroismo e

difensore degli ideali che emersero durante la Rivoluzione francese. Appresa però la notizia della sua proclamazione a imperatore nel 1804, Beethoven realizzò che Napoleone era un comune tiranno assetato di potere e le sue speranze si frantumarono; come testimoniato da Ferdinand Ries, in uno scoppio d'ira, il compositore strappò il frontespizio dell'opera e cancellò la dedica (Steblin, 2006). In seguito, nella prima edizione del 1806, la sinfonia riportava semplicemente il titolo «Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo» e fu dedicata al Principe Franz Joseph von Lobkowitz, il quale pagò per fare il primo uso della sinfonia, come riportato da Kerman et al. (2001).

Esistono diverse ipotesi su chi sia l'eroe rappresentato nella Terza Sinfonia; esse vanno dalla morte del compositore ai nostri giorni. Come già accennato, e come rammenta lo stesso d'Indy, secondo Carl Czerny (allievo di Beethoven) e l'amico di lunga data Dr. Bertolini, la natura della composizione è legata alla battaglia navale di Aboukir e alla celebrazione della morte dell'ammiraglio Horatio Nelson e del generale Ralph Abercrombie; tuttavia non sembra che nella Vienna del tempo ci siano state molte notizie sulla morte di Abercrombie, ma solo una breve menzione; dunque la ricostruzione di Czerny e di Bertolini, secondo diversi studiosi, è poco probabile e non trova riscontro (Steblin, 2006). La domanda su chi sia il vero eroe della Sinfonia Eroica è una questione ancora dibattuta.

I contemporanei di Beethoven avevano la tendenza a identificare quest'eroe con un personaggio fisico realmente esistito, secondo la stessa Steblin; tuttavia, la teoria più condivisa, anche dagli studiosi odierni, è quella avanzata da Richard Wagner, secondo il quale non si tratterebbe di un personaggio particolare, ma della rappresentazione di un'idea filosofica, un'idea platonicamente intesa di eroismo in tutte le sue forme. Fu sempre Wagner ad avanzare l'idea, anche questa sposata anche dagli studiosi, che l'eroe di Beethoven sia lui stesso: egli affronta il suo avverso destino (in riferimento alla sua sordità) a testa alta, audacemente (Steblin, 2006).

Per quanto concerne il rapporto con Dio e con la religione, sappiamo che Beethoven è cresciuto all'interno della Chiesa Cattolica; la sua famiglia era credente, ma poco si sa se fosse praticante o meno. Come riferisce Solomon (1998) nella sua monografia sul compositore tedesco, Beethoven ricevette un'educazione cattolica, tuttavia non sposò completamente i suoi principi e poco si sa delle sue convinzioni religiose, soprattutto negli anni giovanili e della maturità, mentre nel periodo tardo certamente la sfera religiosa trovò più spazio, sebbene egli non si abbandonò mai al mero misticismo.

Il contesto nel quale fu immersa la vita e l'opera di Beethoven è quella della corrente dell'*Aufklärung*, i cui principi cardine erano la ragione e la moralità. L'esaltazione della razionalità portava con sé anche una tendenza antidogmatica che consisteva nel rifiuto dell'atteggiamento devozionale con cieca accettazione dei severi dogmi della

religione; tuttavia ciò non equivaleva al rifiuto *a priori* di quest'ultima, se concepita come universale e umanitarista.

Nel suo studio, Hershey Brundage (2011) mette in luce come questa ricerca proseguiva di pari passo con il desiderio di verità fondato sul pensiero razionale, quest'ultimo nutrito con una quantità di opere filosofiche, tra cui soprattutto quelle di Immanuel Kant, il quale, osservando l'ordine nel quale si organizza la natura nonostante il caos, riconosceva l'esistenza di un'entità nell'universo inspiegabile dalla scienza; in secondo luogo spicca il nome di Christian Sturm, sostenitore dell'Illuminismo che indirizzava il suo pensiero ad una conciliazione tra la corrente illuminista e la religione e che concepiva la natura come luogo in cui l'uomo potesse incontrare Dio.<sup>5</sup> Specialmente, secondo Sturm, la qualità divina della natura era rintracciabile attraverso le passeggiate in campagna, meta che per Beethoven costituì un rifugio contrapposto al frastuono della città e che ispirò la composizione della Sinfonia n. 6 «Pastorale», concepita e composta nell'arco temporale che va dal 1806 al 1808.

L'idea della coincidenza di Dio e natura cominciò nel 1798, e sopravvisse negli scritti di Beethoven anche negli anni successivi, continua Hershey Brundage (2011). Dopo il soggiorno a Heiligenstadt, quegli anni videro fiorire composizioni sacre quali l'oratorio *Cristo sul monte degli ulivi* op. 85 e dei *Lieder su poesie religiose di Gellert* op. 48, così come quella del *Lied Der Wachtelschlag* WoO 129. Sono opere che si riferiscono alla meditazione e alla contemplazione di sentimenti e stati d'animo: la figura del Cristo sul monte degli ulivi esprime ad esempio la condizione di solitudine di Cristo (allegoria dell'uomo comune) di fronte alle avversità che deve affrontare, mentre si trova immerso nella natura, come ipotizza Rizzuti (2014); i *Lieder su poesie religiose di Gellert*, prosegue Rizzuti, più che preghiere consistono in meditazioni ispirate a un umanitarismo religioso estraneo ad ogni confessionalismo dogmatico.

Considerata sotto la luce della filosofia di Sturm su Dio e natura, la *Pastorale* può essere interpretata effettivamente come opera che riflette i sentimenti religiosi di Beethoven (Solomon, 1998); tuttavia, come afferma lo stesso Beethoven, si tratta di un'opera che essenzialmente riflette i sentimenti del compositore davanti alla natura, esprimendo dunque la sua interiorità.

Per quanto riguarda invece la Nona Sinfonia e la *Missa Solemnis*, esse sono state concepite quasi simultaneamente e infatti presentano alcune somiglianze: la più rilevante è l'intreccio tra stili diversi appresi dallo studio della musica antica (forte fu l'ammirazione per Bach, Händel, Gluck, Haydn e Mozart) così come di elementi moderni rispetto a elementi considerati più tradizionali, il che rispecchia il tentativo da parte di Beethoven di conciliare gli ideali illuministici che aveva sposato con la fede in Dio.

Questo aspetto diventa più forte proprio nel periodo tardo, ed è in quest'arco temporale che entrambe le opere sono state composte. Se è vero che la *Missa Solemnis* è

l'opera che esprime maggiormente la fede del compositore e con essa, come sostiene Hershey Brundage (2011), Beethoven dichiarò di voler instillare sentimenti religiosi sia negli ascoltatori che negli interpreti, è anche vero che non si può affermare con certezza che tale composizione volesse essere un omaggio a Dio. È possibile però rintracciare tra i due lavori un messaggio comune: che l'uomo può aspirare alla sua condizione ideale solo nel momento in cui riconosce la grandezza di Dio.

Soprattutto la Nona Sinfonia è l'emblema della risoluzione del buio nella luce, con l'esplosione improvvisa, abbagliante, dell'*Inno alla Gioia*, così immensa nel suo messaggio di fratellanza e nell'espressione della Gioia che il Tutto abbraccia. Come recitano alcuni versi scelti dall'ode di Schiller (citato in Pestelli, 2016, p. 200), è la gioia che rende gli uomini tutti fratelli e li innalza sino alla volta celeste «dove deve abitare un Padre amorevole»; essa è la «bella scintilla divina» capace di riunire tutti gli uomini in un sentimento di fratellanza che eleva l'uomo ad una sfera divina dove può conciliarsi con Dio. La gioia così diviene la «scala di Giacobbe» di questa Sinfonia, il ponte che collega la dimensione terrestre e la dimensione divina.

## Conclusione

Alla luce di queste considerazioni, emerge quanto la figura di Beethoven sia stata manipolata e personalizzata dal compositore francese, conferendogli aspetti e sfumature a lui non realmente appartenenti o che, in ogni caso, non gli si possono attribuire con certezza. Facendo rivivere la figura di Beethoven, d'Indy sembra utilizzarla come uno specchio in cui rivedere sé stesso, la sua ideologia e il suo presente. Inoltre, è possibile interpretare la *Biografia critica* come strumento utilizzato a scopi di propaganda politica.

Si può dunque affermare che la *Biografia critica di Beethoven* sia un caso di riappropriazione della figura di Beethoven, poiché questa interpretazione operata da d'Indy si configura come un esempio paradigmatico di come la musica possa essere strumentalizzata a fini politici e culturali, trasformando un patrimonio artistico universale in un emblema di identità nazionalista e spirituale esclusivista. La lettura ideologica di d'Indy, che fonde estetica, morale e politica, evidenzia come la musica, lungi dall'essere un linguaggio neutro, diventi un campo di battaglia simbolico in cui si negoziano visioni del mondo e rapporti di potere. Ciò mette in luce anche i limiti epistemologici della storiografia musicale tradizionale, spesso incapace di riconoscere l'influenza delle dinamiche sociopolitiche nella costruzione delle narrazioni artistiche. Tuttavia, un'analisi critica contemporanea invita a recuperare la complessità dell'opera beethoveniana, liberandola da interpretazioni riduttive e ideologiche e valorizzando la sua tensione dialettica tra razionalità e spiritualità. Il caso d'Indy ci ammonisce così sull'importanza di mantenere uno sguardo critico e pluralista nei confronti della storia della musica per

5 Frase che peraltro Beethoven copiò nei suoi appunti nel 1818 (Hershey Brundage, 2011).

evitare che l'arte venga ingabbiata in schemi predefiniti che ne negano la ricchezza e la vitalità universale.

## Riferimenti

D'Indy, V. (1927). *Schola Cantorum*. Paris: Librairie Bloud & Gay.

D'Indy, V. (2020). *Biografia critica di Beethoven* (G. Caprioli, Cur.). Ivrea: LeMus Edizioni.

Dahlhaus, C. (1980). *Fondamenti di storiografia musicale* (G. A. De Toni, Trad.). Fiesole: Discanto.

Fulcher, J. F. (1999a). *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York: Oxford University Press.

Fulcher, J. F. (1999b). The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, 17(2), 197-230. <https://doi.org/10.2307/763888>

Gervasoni, M. (2014). Introduzione. In J. F. Fulcher, B. Hart, C. Potter, R. Orledge, *Musica e ideologia nella Francia di Debussy e altri saggi* (E. Cimatti, Trad.) (pp. VII-XV). Faenza: Carta Bianca Editore.

Hart, B. (2006). Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony. *Music & Letters*, 87(2), 237-261.

Hart, B. (2014). Debussy e la sinfonia. Le sue opinioni sul genere e i primi giudizi della critica su *La Mer*. Un contesto. In J. F. Fulcher, B. Hart, C. Potter, R. Orledge, *Musica e ideologia nella Francia di Debussy e altri saggi* (E. Cimatti,

Trad.) (pp. 71-92). Faenza: Carta Bianca Editore.

Hershey Brundage, M. (2011). *Credo: Beethoven's Faith as reflected in Missa Solemnis*. South Hadley: Mount Holyoke College.

Huebner, S. (2008). D'Indy's Beethoven. In B. L. Kelly (Ed.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939* (pp. 95-111). New York: University of Rochester Press.

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S. G., Johnson, D., e Drabkin, W. (2001). *Beethoven, Ludwig van*, Oxford Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> (ultima consultazione: 30/08/2023)

Lockwood, L. (2020). *Beethoven's lives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Miller, M. (2020). Beethoven and His Jewish Contemporaries. *Shofar*, 18(4), 48-61.

Pestelli, G. (2016). *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*. Roma: Donzelli Editore.

Rizzuti, A. (2014). *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale*. Torino: Aracne.

Schmid, M. (2008). À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I. In B. L. Kelly (Ed.), *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939* (pp. 77-92). New York: University of Rochester Press.

Solomon, M. (1998). *Su Beethoven. Musica, mito, psicanalisi, utopia*. Torino: Einaudi.

Steblin, R. (2006). Who died? The Funeral March in Beethoven's "Eroica" Symphony. *The Musical Quarterly*, 89(1), 62-79.

# Habitabilidad líquida: la flexibilidad como sentido de apropiación

## *Liquid Habitability: Flexibility as a Sense of Ownership*

Recibido: 09-07-23  
Aceptado: 19-09-23

**Mario Esparza Díaz de León y  
Ricardo López León**

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Centro de Ciencias del Diseño  
Aguascalientes, México  
ricardo.lopezl@edu.uaa.mx  
mario.esparza@edu.uaa.mx

### Resumen

La flexibilidad en la arquitectura permite a los individuos ser lo que quieren ser. La vivienda es un manifiesto vivo de la reflexión y evolución del sentido de pertenencia. En países con condiciones económicas emergentes, como México, la falta de buenas políticas en programas de vivienda, la adecuación de la misma es una estrategia de mejora de vida y manifestación de la identidad de sus habitantes. ¿Cómo manifiesta el habitante su apropiación en la experiencia del espacio interior arquitectónico? y ¿cómo la flexibilidad arquitectónica es forma de apropiación en el habitar cotidiano en estos ambientes? A través del análisis y reflexión del espacio interior en contextos con condiciones económicas emergentes en Aguascalientes, México y bajo el concepto de habitabilidad líquida como elemento de apropiación post pandemia COVID-19 en la escala de relación inmediata, este trabajo pretende establecer criterios y consideraciones que propicien una mejora la calidad de vida del habitante.

**Palabras clave:** Flexibilidad; Arquitectura interior; Apropiación; Habitabilidad líquida; Escala interior.

### Abstract

Flexibility in architecture allows individuals to be what they want to be. Housing is a living manifesto of reflection and evolution of the sense of belonging. In countries with emerging economic conditions, such as Mexico, the lack of good policies in housing programs, the home's transformation is a strategy for improving life and manifestation of the identity of its inhabitants. How does the inhabitant manifest its appropriation in the experience of architectural interior space? How is architectural flexibility a form of appropriation in daily living in these environments? Through the analysis and reflection of the interior space in contexts with emerging economic conditions in Aguascalientes, Mexico, and under the concept of liquid habitability as an element of appropriation post-COVID-19 pandemic in the scale of immediate relationship, the work aims to establish criteria and considerations that promote improving the quality of life of the inhabitant.

**Keywords:** Flexibility; Interior Architecture; Appropriation; Liquid habitability; Inner scale.

## Introducción: Apropiación como manifiesto antrópico de la arquitectura

El hombre desde su instinto de supervivencia experimenta situaciones en condiciones de variabilidad e intermitencia que le permiten construir una identidad basada en lo adaptable y lo flexible: adaptable en torno a la edad, el territorio, el medio ambiente o el entorno social; económico y flexible en cuanto a la pertenencia, la ideología o hasta la necesidad de amar o ser amado.

El presente estudio aborda un fenómeno diacrónico en la historia de la arquitectura, la flexibilidad en el espacio en su dimensión interior y que representa hoy día, enfatizada por las condiciones de habitabilidad mermaid por el COVID-19 especialmente en contextos con economías emergentes (Esparza, 2023), el concepto propicio por sus características de versatilidad de solución. Es la arquitectura el habitáculo contenedor de respuestas manipulable en torno a la manera de ver y atender la vida desde quien la habita conforme al trayecto de la misma: la capacidad de transformación del hábitat en torno a la perspectiva del habitante.

Según Schmidt III y Austin (2016, p. xix), “la adaptabilidad es una aspiración que comúnmente se solicita en los resúmenes de diseño, pero que rara vez se le presta la atención adecuada durante el diseño”. En su reflexión sobre lo que la arquitectura es o quiere ser, es la adaptabilidad su razón de ser como objeto moldeable y apropiable en torno a las necesidades en la relación entre el hombre y el espacio que se presenten; la arquitectura como agente social de cambio al ser capaz de incorporar acciones de incertidumbre productos de su tiempo: diferentes soluciones para diferentes situaciones.

La apropiación en el espacio habitable puede entenderse a partir de concebir el habitar como la capacidad del ser humano de construir su propio universo, la manifestación de antropización de un espacio particular por el hombre para atender sus necesidades en torno a las diversas situaciones que acontecen en su vida, como la capacidad de espacializar su existencia (Norberg-Schulz, 1999); el habitante manifiesta su instinto intrínseco de adaptación y manipulación del pensamiento, vestimenta, equipamiento y relaciones materiales y ambientales como instrumento de apropiación, variables de acuerdo a la temporalidad y racionalidad de lo vivido; es decir, en torno a su capacidad de transformarse de acuerdo a la reflexión de lo que vivió y lo que espera vivir en un entorno capaz de realizarlo. Es por eso que pudiera decirse que el espacio arquitectónico jamás se puede considerar como terminado, ya que desde su concepción es atmósfera inconclusa que se transforma de acuerdo a la experiencia de quien lo habita, cómo lo interpreta, y hasta como lo materializa, es decir, la apropiación como manifiesto antrópico de la arquitectura.

Hablar de flexibilidad y apropiación arquitectónica es motivo de reflexión en la resignificación del sentido de habitabilidad del espacio considerando algunos de sus

manifiestos arquitectónicos más representativos del siglo XX que sentaron bases importantes para el desarrollo de propuestas hoy día.

La *Casa Schröder* de 1923-1924 proyectada por Gerrit T. Rietveld en colaboración con Truus Schröder en Utrecht Países Bajos, que fue concebida como una unidad manipulable, representa el deseo de una convivencia constante de Schröder con sus hijos traducida arquitectónicamente como un discurso de ruptura con las jerarquías del espacio doméstico tradicional de la época, mediante el planteamiento de una zonificación que motiva a la simultaneidad funcional y emocional provocando la interrelación continua entre sus habitantes, previamente limitada por la casa tradicional holandesa, a través de la manipulación física que genera un interior cambiante (Fig. 1). La casa representa flexibilidad, no solo arquitectónica, sino como apertura de pensamientos y estilos de vida entre el matrimonio Schröder y que siete décadas más tarde, Steven Holl en el proyecto *Void Space/Hinged Space Housing* realizado en Fukuoka Japón en 1991 retomaría, considerando la transformación como eje central en la concepción de la arquitectura interior a través de paneles móviles como reinterpretaciones de los *fusuma* de la arquitectura tradicional japonesa (Fig. 2).

En el proyecto de vivienda *Siedlung Praunheim* en Frankfurt Alemania en 1928 por la oficina de construcción de Ernst May (Fig. 3), con la perspectiva de optimización del espacio doméstico como célula habitacional mínima a través del equipamiento multifuncional diseñado por Margarete Schütte-Lihotzky, el ámbito adquiere la potencialidad de transformarse de acuerdo a las necesidades requeridas de sus habitantes mediante el uso del mobiliario como objeto habitable (Fig. 4). La propuesta materializa la potencialidad del diseño a detalle desde el interior, visión que consolidaría el trabajo de Schütte-Lihotzky en la historia de la arquitectura.

Las propuestas de habitabilidad desarrolladas durante el periodo de la república de Weimar, cimbraron la percepción de la arquitectura de la época, sentando un precedente innovador que permeó todos los ámbitos del diseño y la cultura, siendo el de la vivienda uno de los más desarrollados. La flexibilidad es considerada, no solo como materialidad arquitectónica, sino como una nueva manera de ver el espacio interior a través de la perspectiva de la mujer trabajadora.

Por su parte, George Nelson y Henry Wright en *Tomorrow's House* de 1945 plantean la polivalencia espacial como propuesta de innovación frente a los nuevos modelos de vida de la posguerra norteamericana. En tal sentido, el “room without name”, espacio multiusos conocido también como “multipurpose room” es adaptable a cualquier requerimiento especial del momento y que evolucionaría en la sala familiar, la sala de televisión, o la oficina en casa o “home office”. Así, “la flexibilidad de una vivienda debe entenderse como pluriutilización del espacio para usos sucesivos en el tiempo, en el ámbito de una serie genérica



preorganizada de posibilidades, y no como disponibilidad de un ambiente neutro" (Coppola, 1977, p. 139).

## Habitabilidad líquida

Las condiciones actuales de vida, así como la demanda desbocada de la inmediatez, han provocado innumerables cambios en las formas de habitar de las sociedades contemporáneas, ante las cuales, la manera tradicional de comprender y practicar la arquitectura y el interiorismo ya no es suficiente. Hoy más que nunca el concepto de sociedad líquida, propuesto por Bauman (2003), cobra relevancia. "Las sociedades contemporáneas parecen estar perdiendo su solidez: las organizaciones se están transformando en algo dúctil y las formas de vida en ellas están convirtiéndose en algo fluido, todos los proyectos tienden a ser flexibles y todas las decisiones reversibles" (Manzini, 2017, p. 187). Por ello, para comprender la necesidad de flexibilidad arquitectónica como vía para la construcción de la identidad a través de la apropiación del espacio, se propone el concepto de habitabilidad líquida.

La fluidez ha alcanzado todas las formas de habitar. En el primer semestre de 2020 el *coliving* o vivienda compartida aumentó en un 20% tan sólo en la Ciudad de México. La flexibilidad en cuanto a la duración de un contrato de renta, así como de disponibilidad de servicios ha hecho de la vivienda compartida uno de los modelos de habitar más populares (Navarrete, 2020). Además, gracias a la tecnología ahora es, como se mencionó anteriormente, cada vez más aceptada la idea de trabajo remoto, aspecto que tuvo que ser practicado por una gran mayoría de empresas durante el confinamiento, a consecuencia de la pandemia por COVID-19 que afectó a todos a nivel global en 2020.

Desde 2009 se ha visto un incremento del 159% en cuanto al número de personas que trabajan desde casa, hecho que representa un aumento de un 44% en los últimos 5 años y que se ve reflejado en un 62% de las personas que declaran que actualmente trabajan de forma remota, al menos de manera ocasional (Benítez, 2023).

Los cambios anteriores en la forma de habitar se mencionan para destacar la necesidad de flexibilidad arquitectónica, pues los espacios deben tener la capacidad de transformarse temporalmente en lugar de trabajo. Asimismo, la preferencia por el *home fitness*, creció debido a la pandemia y permaneció en un 51% de preferencia sobre la asistencia a gimnasios y lugares de ejercicio (Read, s.f.). Es decir, la mitad de las personas que se ejercitan prefieren hacerlo en casa. En la actualidad una vivienda que cuente con estudio y gimnasio además de las otras áreas tradicionales, como la sala, el comedor, cocina, cuarto de lavado, es económicamente inaccesible. Así, en un mismo espacio deben coexistir el lugar para el ejercicio y el lugar de trabajo.

Surge entonces el concepto de habitabilidad líquida, como una forma de habitar fluida, no permanente.

De un día a otro, o quizás en una parte del día, se habita la casa como espacio de trabajo, y en otra como espacio de ocio, para cerrar quizás, habitando el mismo espacio como lugar de ejercitación, meditación, entre otras. El concepto de liquidez de Bauman se puede comprender desde cuatro aspectos: el tiempo, la colectividad, la extraterritorialidad y la des-predeterminación (López-León, 2020) (Fig. 5). A través de estos conceptos será posible observar las formas líquidas en el habitar.

### a) Temporalidad en el habitar

Este aspecto llama a una flexibilidad en el tiempo del habitar, que se traduce a la vez en la configuración de espacios. Los muebles, por ejemplo, ya no requieren la característica de una larga duración, sino que tengan la flexibilidad suficiente para cambiarse de un espacio a otro, o desecharse. Las identidades temporales son un aspecto de la sociedad contemporánea, fruto de las redes sociales en las que una persona puede proyectar una identidad por un momento y cambiarla completamente al día siguiente.

De manera que, la identidad ya no es un aspecto definitivo, sino temporal. Por ello, el espacio público al interior de la casa, como la sala o el comedor, también requieren la flexibilidad temporal. Es decir, el habitante necesita que su espacio cuente con la capacidad de cambiarse, así como lo hace en su perfil de redes sociales, pues los muebles, los colores, los tapetes, la iluminación de la sala, son elementos configurables que también expresan su identidad, que además construye durante la interacción con dichos elementos y ante las personas que le visitan.

Asimismo, la posibilidad de habitar por periodos cortos de tiempo un espacio es una necesidad actual. No es casualidad que ofertas como Airbnb resulten tan exitosas, ya que ofrecen la posibilidad de habitar desde un cuarto a un departamento completo; desde un día, a meses enteros, sin contrato de arrendamiento, sin aval y sin todos esos requisitos de la contratación tradicional.

### b) Colectividad en el habitar

Al mismo tiempo que vivimos en una era de conectividad en la que se puede dialogar y establecer una relación con personas al otro lado del mundo, es también una época con incrementos de ansiedad, depresión y sensación de soledad. Estudios reflejan una relación entre el uso de *smartphones* y la sensación de soledad. Los adolescentes que usan redes sociales de manera frecuente tienen un 27% de riesgo de desarrollar depresión, incluso, aquellos que dedican tres o más horas al día a interactuar a través de teléfonos inteligentes tienen un 35% de probabilidades de terminar en suicidio (Florida Tech, s.f.). Por ello, las generaciones de jóvenes están optando por propuestas de habitabilidad como el *coliving*, cuyo principal propósito es formar comunidad.

De igual manera, el trabajo remoto conduce al aislamiento de los trabajadores y con las mismas intenciones comunitarias surge el *coworking*, un lugar de trabajo donde también se puede formar comunidad. La conformación de la identidad depende también de la interacción con otros, por ello, la liquidez en el habitar implica las posibilidades de socializar, de borrar las fronteras de lo colectivo y lo individual para ofrecer cada vez más espacios compartidos.

### c) Extraterritorialidad en el habitar

La construcción de la identidad también surge en contacto con un territorio específico. El individuo se apropia del espacio físico habitándolo. Sin embargo, en las formas modernas de teletrabajo o trabajo remoto, la persona no necesariamente entra en contacto con el territorio de la empresa para la que trabaja. Existen empresas que ofrecen una forma híbrida de trabajo, y dividen los días de la semana en presenciales y a distancia. Por esta misma razón, no consideran necesario designar un espacio permanente, por lo que no se le asigna al empleado un cubículo en particular. En cambio, cuando el empleado vaya a visitar la empresa, debe reservar un espacio de trabajo. En ese sentido, la apropiación del espacio no se da de forma total, sino temporal.

La imagen del trabajador con una foto de la familia en el escritorio y una pequeña planta ya no están vigentes, porque en cada visita, el empleado tendría que traer sus artículos personales, dado que no sabe cuál cubículo estará disponible para trabajar. En la casa sucede lo mismo, pues un espacio podría ser requerido para distintas tareas, tales como el teletrabajo o el estudio en modalidad virtual. Así, un territorio indefinido, sujeto al cambio, no construye la identidad mediante la interacción.

### d) Des-predeterminación en el habitar

Cada vez hay más ofertas para configurar los muebles, por ejemplo, de la sala, a partir de las necesidades personales del espacio. Las empresas ofrecen módulos que se combinan de manera que hay cada vez menos configuraciones predeterminadas. Al mismo tiempo, las ofertas de muebles que se adaptan son cada vez mayores, se reclinan, se expanden, o se hacen cama. Escritorios que adaptan su altura o mesas para recibir más comensales. La capacidad de adaptación es una necesidad actual. Las condiciones actuales, sociales y económicas, no permiten que una familia cuente con espacios distintos para cada actividad de la familia. En cambio, es necesario que un mismo espacio sea sala de juegos, gimnasio, oficina y centro de recreación. Es también común que la cocina y comedor estén en un solo lugar. La identidad flexible necesita un espacio flexible, no sólo en el uso, sino también en dimensiones y posibilidades que puede ofrecer de iluminación, acústica, electricidad, entre otros.

Estos cuatro elementos constituyen la habitabilidad líquida. Es fluida porque está en constante cambio, no es determinada, ni permanente. Los espacios actuales deben ser aptos para la habitabilidad líquida, que es la forma de apropiación de las identidades en constante evolución. La habitabilidad líquida es, al mismo tiempo, un llamado al abandono de los métodos universales. Durante el siglo XX existieron numerosos esfuerzos por encontrar el método universal del diseño, ese proceso que podría, en teoría, resolver todos los problemas y, por lo tanto, siguen emergiendo textos como el de Makstutis (2018) que ofrecen una guía para la solución de problemas desde la arquitectura.

Como respuesta a ello, han surgido otro tipo de publicaciones, aún obsesionadas con el proceso de diseño, pero que ofrecen rutas infinitas para abordarlo, puesto que un problema de diseño nunca es igual y, por lo tanto, el proceso para enfrentarlo debe ser flexible y adaptable, es decir, emprender un proceso de diseño en estado líquido. Muestra de ello es la proliferación de publicaciones como *Universal Methods of Design* (Martin y Hanington, 2012) y *101 Design Methods* (Kumar, 2013), que reconocen la complejidad de los problemas actuales y ofrecen distintas rutas para abordarlos.

### La escala interior como detonante de habitabilidad líquida

¿Cómo atender la apropiación del habitante en su hábitat conforme a las necesidades de cambio que experimenta en lo cotidiano? La idea de interacción entre el hombre y su entorno establece parámetros de significación en diversos sentidos como el funcional, el simbólico, el material, que se traducen en discursos proxémicos de habitabilidad. Estos códigos de relación en el análisis de la arquitectura representan escalas que atienden, de acuerdo con su propia estructura, diversos niveles en la construcción de discursos de diseño. Lois Weinthal (2011) en su antología teórica sobre el diseño de interiores, plantea la escala interior con base en ocho capas concéntricas que conciernen al imaginario prospectivo del habitante en torno a su hábitat y que parten desde la individualidad del cuerpo y la percepción hasta las relaciones entre el interior y el exterior.

En esta escala, pudiera entenderse al pensamiento como el primer habitante de una espacialidad que explosivamente va manifestándose en el cuerpo, la vestimenta, el mobiliario, la valoración entre lo íntimo y lo éxtimo y que va moldeando la manera en que se construye materialmente una cosmovisión; es la escala inmediata del interior que de manera detallada decide el modo en que quiere, desea o necesita para habitar. Entender la flexibilidad en el espacio arquitectónico es atender desde la escala interior, el análisis y solución desde el detalle íntimo y personal; una representación de quien lo habita y

de las condiciones en cómo lo habita en cuanto a tiempo y contexto.

Esa gradación de observación e interpretación es la medida, no entendida como un dimensionamiento, sino como un posicionamiento que parte desde la premisa de la posibilidad que existe en el pensamiento de quien habita, de que todo es posible dependiendo de cómo se utilice; y que progresivamente vaya incorporando elementos y variables en tres tiempos. El primero, que parte de la conciencia en la corporalidad, la vestimenta, la identidad, el equipamiento y hasta la materialidad de las superficies; un segundo, intermedio, que pausa, analiza, reflexiona y modifica; y un tercero, que jerarquiza y otorga valor a las relaciones del individuo con el entorno (Fig. 6).

Potencializar la escala en la experiencia cotidiana de la vida como proyecto, de cómo la subjetividad y la espontaneidad en la temporalidad del habitar, representa el eje articulador para el desarrollo de proyectos realmente flexibles. Aníbal Parodi manifiesta este interés, referido como fascinación por Charles y Ray Eames, quienes:

Afirmaban que el verdadero proyecto de arquitectura adquiriría sentido cuando las rutinas diarias se apoderaban del espacio fijando su identidad. En su opinión la arquitectura no debía demandar nada para sí misma, sino operar como telón de fondo y orientación de la vida y el trabajo que en ella tienen lugar. Según esta concepción, el espacio arquitectónico funciona como un set abierto y flexible que acompaña las acciones que se desarrollan en su interior. (Eames y Eames, citados por Parodi, 2011, p. 41)

Entre la relación del habitar y la escala interior es indispensable referirse al objeto mismo como la manifestación abstracta de la flexibilidad, donde el habitante deposita su individualidad en el diálogo que establece con el entorno a través del objeto desde su selección, colocación y uso particular que va a darle como espacio habitable (Hvejsel, 2011). Es una relación que guía, segmenta, define, categoriza, simboliza y significa a la arquitectura interior. La construcción de discursos de predeterminación en el habitar, mediante discursos sólidos, deja en claro que la flexibilidad arquitectónica no depende exclusivamente de la movilidad sino de la capacidad de solucionar la estrecha y profunda relación que existe, física o simbólica, entre el habitante y lo habitado, ya sea un espacio arquitectónico, las demás personas, o los objetos que lo componen; es decir, la relación del habitar con el tiempo, la comunidad, la territorialidad y la significación que promueve la liquidez como concepto de lo flexible.

## **Flexibilidad y liquidez habitativa**

Concebir la arquitectura es un compromiso profesional, intelectual y social por la trascendencia

que representa en quien la experimenta. La percepción, configuración y apropiación del espacio desde una escala íntima e inmediata de habitabilidad (Esparza Díaz de León, 2021), representa una asociación importante entre el espacio, el habitante y su configuración interior como solución a las dinámicas de alimentación, descanso, trabajo o salud, como por ejemplo, por mencionar un dato interesante, la falta de opciones correctas de almacenamiento pudieran promover la compra de comida procesada que contribuye a los malos hábitos alimenticios y que posteriormente se traduce en problemas de salud como obesidad o diabetes.

México presenta, al igual que otros contextos internacionales con condiciones económicas emergentes, diversas problemáticas en ámbitos de vivienda como el hacinamiento, el deterioro y otras más que promueven la desigualdad social y el abandono, y que han sido abordadas en proyectos sociales que buscan atender el compromiso de la arquitectura con la calidad de vida de sus habitantes, como los proyectos “Vivienda progresiva rural y casa envolvente” (Alto Nivel, 2014) o el “Laboratorio de investigación y experimentación práctica de vivienda INFONAVIT” (Arellano, 2019) (Fig. 7) propuestas mayoritariamente sustentadas en las características físicas y materiales del envolvente arquitectónico y su capacidad de transformación.

¿Cómo experimenta la flexibilidad el habitante en su vivienda, a partir de la pandemia de COVID-19, desde la perspectiva de liquidez planteada?, ¿cómo se manifiesta tangible e intangiblemente dicha flexibilidad? y ¿cómo ésta propicia el sentido de apropiación en el habitar cotidiano de las personas? Para ello se desarrolló una estructura conceptual (Fig. 8) que permite identificar particularmente aquellos elementos que inciden en la interpretación de “flexibilidad” del habitante en torno a la relación cotidiana con su hábitat.

Para el desarrollo de este trabajo se seleccionó como área de estudio el Fraccionamiento Lomas del Chapulín, con vivienda de tipo popular (SEDATU, 2017) ubicado en la ciudad de Aguascalientes en México, dentro de la zona urbana de focalización Ojocaliente (IMPLAN, 2015) (Fig. 9) considerado por sus problemáticas de habitabilidad como el hacinamiento (su densidad de ocupación es de 4.6 habitantes por vivienda promedio, superando la media estatal de 3.7 habitantes (INEGI, 2020)), lo que representó un área de oportunidad para abordar la arquitectura doméstica desde la habitabilidad líquida como variable de estudio.

Para la obtención de las variables se recurrió a la aplicación de encuestas con habitantes locales, los cuales fueron seleccionados con base en la disponibilidad y el requisito de tener localidad permanente (no itinerante), considerando cuatro (4) ejes centrales: el régimen de propiedad (propietario o arrendatario), el número de habitantes por vivienda, el número de habitantes económicamente activos y la tipología constructiva de la vivienda (casa, pie de casa, autoconstrucción o mixto). El

tamaño de la muestra fue de 140 personas encuestadas a través de 51 viviendas dentro del fraccionamiento seleccionado, con un margen de error del 8% y un nivel de confianza del 95% considerando un total de población de 3000 habitantes en el fraccionamiento al 2022.

En cada una de las cuatro variables de habitabilidad líquida propuesta, era importante encontrar elementos de acción cotidiana que manifestaran características de flexibilidad sin presunción arquitectónica o de "diseño", como recurso de adaptabilidad, y por ende de apropiación, de acuerdo con los recursos disponibles en cada una de las viviendas encuestadas; un discurso de apropiación en torno a: la capacidad de poder maniobrar su "habitabilidad", la capacidad de acoplar sus necesidades, y a lo disponible (Fig. 10).

En la clasificación de los ejes centrales, en régimen de propiedad el 76.5% de los encuestados es dueño de su vivienda, contra un 23.5% de vivienda subarrendada; en ocupación, el 58.8% de los hogares tenía 5 habitantes por vivienda, el 13.7% 4 habitantes, el 5.9% 3 o menos habitantes y el 21.5% 6 o más habitantes por vivienda; en actividad económica, el 33.6% de los encuestados tiene un trabajo formal contra un 46.4% en trabajos informales y un 20% sin actividad laboral; finalmente el 84.3% fueron viviendas autoconstruidas y el 15.7% viviendas adquiridas a constructoras o particulares.

Entre los resultados obtenidos sobresalientes de acuerdo con las variables de habitabilidad líquida implementadas, podemos observar lo siguiente:

- Sobre la noción de flexibilidad entre los espacios que habitan en su vivienda y sus actividades cotidianas, esta se asoció principalmente a la versatilidad en el uso de los espacios (60.70%), al uso de equipamiento multiusos, la renovación o reacomodo del mobiliario (22.85%), la construcción de una o más habitaciones (12.85%) y la incorporación de la tecnología en el hogar (3.57%).
- Sobre la noción de adaptabilidad en su vivienda, el 84.3% sí modificó sus espacios en tamaño, ubicación o adquisición de muebles, color o decoración, a raíz de la pandemia. Los motivos de modificación fueron en un 65.11% por necesidad funcional (trabajo, educación, recreación), el 23.25% por necesidad familiar (integración o separación de miembros), y el 11.62% por necesidad emocional (depresión o motivación).
- Para la modificación del espacio en tamaño, ubicación o adquisición de muebles, color o decoración a raíz de la pandemia, se requirió el servicio o apoyo de: 6.97% especialista del diseño y de la construcción (arquitecto, ingeniero civil o diseñador de interiores), 18.60% otro profesional (contratista, proveedor de construcción) y el 74.40% por auto ejecución.
- El 15.68% de los hogares no modificó sus espacios en tamaño, ubicación o adquisición de muebles, color o decoración a raíz de la pandemia, siendo los motivos

de no modificación: 62.5% por falta de recurso económico, el 25% no tuvo necesidad de hacerlo y el 12.5% por el régimen de propiedad, al ser una vivienda subarrendada.

- En cuanto a la versatilidad, el 84.3% de las personas encuestadas sí modificó sus dinámicas al interior de la vivienda a raíz de la pandemia. El 69.75% lo hizo para realizar actividades laborales, educativas o recreativas, el 27.90% para actividades personales o familiares y el 2.32% para actividades extrafamiliares.
- El 15.68% que no modificó sus dinámicas al interior de la vivienda a raíz de la pandemia fue porque en un 62.5% no tuvo necesidad y el 37.5% no tuvo tiempo de pensarlo.
- Finalmente, de manera general, sobre qué opciones viables para ellos aplicaron la flexibilidad en el espacio donde viven, el 54.28% requiere mobiliario y equipamiento versátil, el 26.42% requiere mayor amplitud en sus espacios y el 19.28% requiere construir más espacios.

## Conclusiones

Finalmente, y a manera de conclusiones preliminares, este estudio nos permitió establecer de manera general las siguientes posturas y consideraciones en torno a la flexibilidad como sentido de apropiación en el espacio doméstico:

- La autoconstrucción como valor de solución en problemáticas cotidianas para la generación de ambientes en torno a necesidades particulares, específicamente en la escala del diseño interior.
- La asociación de la flexibilidad en el espacio habitable como la posibilidad de cambio, no solo en lo constructivo sino en lo reinterpretativo; es decir, como valor cualitativo y no solo cuantitativo, como producto de solución ante problemáticas cotidianas o situaciones no previstas.
- La importancia de factores como el régimen de propiedad, el número de habitantes por vivienda, el número de habitantes económicamente activos y la tipología constructiva de la vivienda que se mantienen presentes en el pensamiento cotidiano de las personas como motivaciones aspiracionales en su vivienda y la consideración de variables de habitabilidad líquida como área de oportunidad para especialistas del tema en el diseño e implementación de propuestas eficientes y oportunas en ámbitos de flexibilidad habitativa para mejorar la calidad de vida.
- La flexibilidad como estrategia de apropiación a través de la temporalidad, la colectividad, la extraterritorialidad y la des-predeterminación como posibilidad de cambio, pudiera resultar más natural y efectiva en torno a las diferentes variantes de habitabilidad, que segmentación, construcción o



ampliación de espacios en la vivienda.

Hoy día resulta importante considerar la flexibilidad como un factor de valoración en la vivienda a través de propuestas creativas y pertinentes en torno a las necesidades actuales en el habitar cotidiano de la gente, superando soluciones predecibles como la incorporación de espacios multiusos como la “sala de televisión” (aunque ahora ver televisión dependa de un dispositivo y no de un espacio) o el *flex room*, que no solamente son ajenas a la realidad cotidiana de sus habitantes sino que son soluciones homologadas y sistemáticas que quizá promuevan el elitismo habitable, condicionadas a la cantidad de metros cuadrados y criterios económicos presupuestales, fomentando la discriminación social, sino propuestas que promuevan una experiencia antrópica real y pertinente, verdaderamente habitable en caso de situaciones extraordinarias cotidianas en pro de mejorar la calidad de vida de las personas, especialmente aquellas en contextos económicos emergentes.

## Referencias

- Alto Nivel (19 de diciembre de 2014). *Grupo MIA: construyendo viviendas dignas*. Alto nivel, disponible en <https://www.altonivel.com.mx/47584-grupo-mia-construyendo-viviendas-dignas/>
- Arellano, M. (4 de agosto de 2019). Esrawe Studio presenta colección de mobiliario para el Laboratorio de Investigación y Experimentación Práctica de Vivienda INFONAVIT. ArchDaily.com, disponible en <https://goo.su/Mfjo4R>
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, C. (24 de mayo de 2023). *La lista definitiva de estadísticas de trabajo remoto para 2024*. Findstack, disponible en <https://findstack.com.mx/resources/remote-work-statistics>
- Coppola Pignatelli, P. (1977). *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. Editorial Pax.
- Esparza Díaz de León, M. E. (2021). Hacia una escala del interior. En AMIID. *Interiores sociedad, educación, profesión*. (pág. 17-26). Ediciones Navarra.
- Esparza Díaz de León, M. E. (2023). De la macro a la microhabitabilidad del espacio doméstico interior en tiempos de pandemia. Introducción al caso de estudio en Aguascalientes capital. *Academia XII Revista Semestral de Investigación de la Facultad de Arquitectura de la UNAM*, 12(24), 104-116. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2021.24.81589>
- Florida Tech (s.f.). *How Smartphones are Contributing to the Loneliness Epidemic*. Florida Institute of Technology, disponible en <https://www.floridatechonline.com/blog/psychology/how-smartphones-are-contributing-to-the-loneliness-epidemic/>
- González Matadamas, M. del C. (2024). *Vivienda Social en la Administración Pública*. [Reporte profesional para título universitario, UNAM], disponible en <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000853689/3/0853689.pdf>
- Hvejsel, M. F. (2011). *Interiority- a critical theory of domestic architecture*. Institut for Arkitektur og Medieteknologi, disponible en [https://vbn.aau.dk/ws/files/549438390/INTERIORITY\\_a\\_critical\\_theory\\_of\\_domestic\\_architecture.pdf](https://vbn.aau.dk/ws/files/549438390/INTERIORITY_a_critical_theory_of_domestic_architecture.pdf)
- IMPLAN (2015). *Programa de Desarrollo Urbano de la Ciudad de Aguascalientes 2040. Ciudad que Evolucion*. Instituto Municipal de Planeación y Evaluación de Aguascalientes, disponible en <https://www.implanags.gob.mx/files/programas/PDUCA/PDUCA2040.pdf>
- INEGI (2020). *Demografía y Sociedad: Características de los hogares*. INEGI, disponible en <https://www.inegi.org.mx/temas/hogares/>
- Kumar, V. (2013). *101 Design Methods: A Structured Approach for Driving Innovation in Your Organization*. John Wiley and Sons.
- López-León, R. (2020). Diseño líquido: los procesos creativos en tiempos de cambio. *Dixit*, (33), 74-88, disponible en <https://doi.org/10.22235/d33.2379>
- Makstutis, G. (2018). *Procesos del diseño en arquitectura*. Promopress.
- Manzini, E. (2017). Designing coalitions: Design for social forms in a fluid world. *Strategic Design Research*, 10(2), 187-193. <https://doi.org/10.4013/sdrj.2017.102.12>
- Martin, B. y Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. Rockport Publishers.
- Navarrete, F. (13 de agosto de 2020). *Aumenta 20% la demanda de coliving en la CDMX: Lamudi*. El Financiero, disponible en <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/aumenta-20-la-demanda-de-coliving-en-la-cdmx-lamudi/>
- Norberg-Schulz, C. (1999). *Arquitectura Occidental*. Gustavo Gili.
- Parodi, A. (2011). *Escalas alteradas La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*, Tomo II: Escalas personales. Publicaciones Universitarias, S.
- Read, T. (s.f.). *Home Fitness Industry Statistics and Trends for 2024*. Ptpioneer, disponible en <https://www.ptpioneer.com/home-fitness-industry-statistics/>
- SEDATU (2017). *Código de Edificación de Vivienda 2017*. Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano, disponible en [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/383811/C\\_digo\\_de\\_Eficaci\\_n\\_Vivienda\\_2017\\_\\_SEDATU.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/383811/C_digo_de_Eficaci_n_Vivienda_2017__SEDATU.pdf)
- Schmidt III, R. y Austin, S. (2016). *Adaptable Architecture: Theory and practice*. Routledge.
- Weinthal, L. (2011). *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. Princeton Architectural Pr.





**Figura 1**

Interior de la Casa Schröder como manifiesto de flexibilidad en la arquitectura interior.

Fuente: Fernández Salas, Elena (2011). Schröder - Rietveld: habitar la flexibilidad: binomios creadores necesarios para la reformulación del espacio doméstico.

PALIMPSESTO [en línea] Barcelona: Univeritat Politècnica de Catalunya.

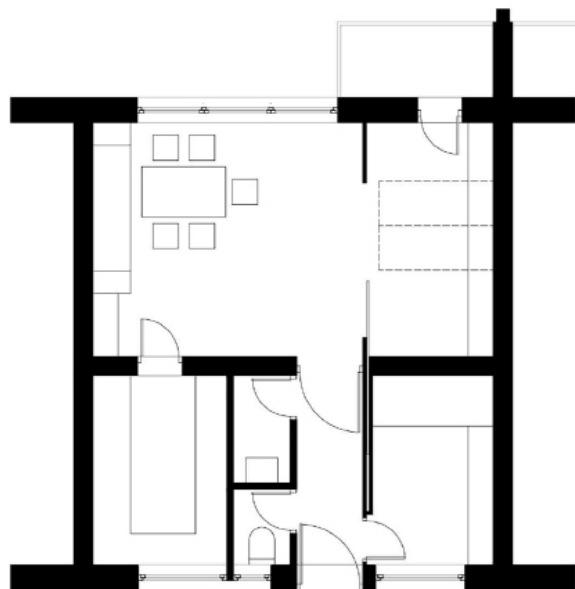
Núm. 3, p. 07. ISSN-e 2014-9751, disponible en <https://doi.org/10.5821/pl.v0i3.1239>



**Figura 2**

Interior flexible del Proyecto Void Space/Hinged Space Housing.

Fuente: Steve Holl Architects, disponible en: <https://www.stevenholl.com/project/fukuoka-housing/>



**Figura 3**

Planta tipo del proyecto Siedlung Praunheim en Frankfurt, Alemania de 1928.

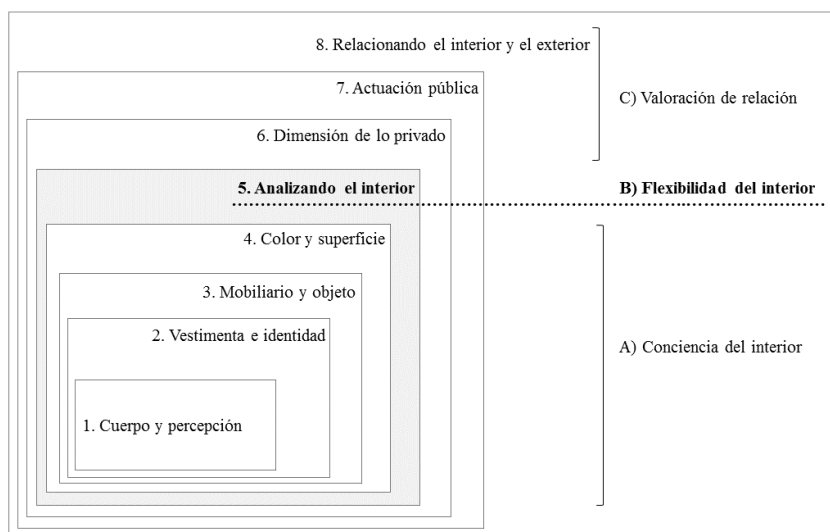
Fuente: Sección de la imagen Panel 2.1 Usos- Praunheim, disponible en [http://www.doyoucity.com/site\\_media/entradas/panels/praunheim\\_2.jpg](http://www.doyoucity.com/site_media/entradas/panels/praunheim_2.jpg)



**Figura 4**  
Área social flexible y transformable en dormitorio principal de la vivienda Siedlung Praunheim de 1928.  
Fuente: Cañar, María José (2019). Margarete Lihotzky: arquitectura social más allá de la cocina. Fráncfort. METACULUS [en línea], disponible en <https://www.metalocus.es/es/noticias/margarete-lihotzky-arquitectura-social-mas-alla-de-la-cocina-francfort>

TIEMPO	COLECTIVIDAD	EXTRATERRITORIALIDAD	DESPREDETERMINACIÓN
Se promueven las formas temporales y transitorias sobre las definitivas	Se promueven las formas compartidas y participativas sobre las individuales	Se promueve la descentralización sobre el arraigo a un solo espacio físico	Se promueve la flexibilidad y la adaptación sobre las formas preconfiguradas e inamovibles

**Figura 5**  
La liquidez comprendida desde cuatro aspectos.



**Figura 6**  
 Diagrama de flexibilidad en la escala interior.



**Figura 7**

La casa que crece. JC Arquitectura + Kiltro Polaris Arquitectura en 2019.

Fuente: OTT, Clara. La casa que crece. Vivienda Rural Progresiva de Autoproducción Asistida / JC Arquitectura + Kiltro Polaris Arquitectura. ARCHDAILY [en línea], disponible en: [https://www.archdaily.mx/mx/929482/la-casa-que-crece-vivienda-rural-progresiva-de-autoproduccion-asistida-jc-arquitectura-plus-kiltro-polaris-arquitectura/5de567c63312fde11800003b-la-casa-que-crece-vivienda-rural-progresiva-de-autoproduccion-asistida-jc-arquitectura-plus-kiltro-polaris-arquitectura-mosaico-crecimiento?next\\_project=no](https://www.archdaily.mx/mx/929482/la-casa-que-crece-vivienda-rural-progresiva-de-autoproduccion-asistida-jc-arquitectura-plus-kiltro-polaris-arquitectura/5de567c63312fde11800003b-la-casa-que-crece-vivienda-rural-progresiva-de-autoproduccion-asistida-jc-arquitectura-plus-kiltro-polaris-arquitectura-mosaico-crecimiento?next_project=no)

TIPO DE VARIABLE	SENTIDO DE LA VARIABLE	CARACTERÍSTICAS DE LA VARIABLE	MANIFESTACIONES ESPACIALES
Tiempo	Identidad y apropiación	Ubicación Vigencia Significación	Mobiliario Decoración y Ambientación
Colectividad	Relación e interrelación	Identidad y apropiación	Identidad y apropiación
Extraterritorialidad	Disponibilidad	Apropiación	Equipamiento Tecnología
Despredeterminación	Adaptabilidad	Posibilidad Diversidad	Configuración estructural

**Figura 8**  
Estructura conceptual de contenidos y manifestaciones en las variables de habitabilidad líquida.



**Figura 9**  
Localización de la colonia Lomas del Chapulín al sur poniente de la ciudad de Aguascalientes en México.  
Fuente: Planta redibujada a partir de: [https://es.123rf.com/photo\\_132939124\\_vector-urbano-mapa-de-la-ciudad-de-aguascalientes-m%C3%A9xico.html](https://es.123rf.com/photo_132939124_vector-urbano-mapa-de-la-ciudad-de-aguascalientes-m%C3%A9xico.html)



	TIPO DE VARIABLE	SENTIDO DE LA VARIABLE	CARACTERÍSTICAS DE LA VARIABLE	MANIFESTACIONES ESPACIALES
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Simbolismo en torno al sentido de lo propio o lo ajeno.</li> <li>• Manipulación y apropiación en torno a lo legal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Disponibilidad en torno a lo individual y lo compartido.</li> <li>• Dimensión espacial en torno al sentido de intimidad y extimidad.</li> <li>• Capacidad de asignación de roles y espacialidades definidas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Capacidad de acuerdo con la prioridad de gasto en torno al ingreso.</li> <li>• La capacidad económica de suministro técnico- tecnológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posibilidad de acuerdo con la configuración interior del espacio.</li> <li>• Capacidad de manipulación de acuerdo con la estructura constructiva.</li> </ul>
<b>Colectividad</b>				
<b>Extraterritorialidad</b>				
<b>Despredeterminación</b>				

**Figura 10**  
Habitabilidad líquida y apropiación del espacio construido.

# Antonio Angulo y la abstracción geométrica en Venezuela

## *Antonio Angulo and geometric abstraction in Venezuela*

Recibido: 15-08-23  
Aceptado: 29-10-23

**Danilo Patiño Aular**

Facultad Experimental de Arte  
Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela  
danilopatin837@gmail.com

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal profundizar en las artes plásticas, específicamente en la abstracción geométrica que se comienza a realizar a mediados de 1932 en la ciudad de Maracaibo, considerado hoy día como el lugar de inicio de esta corriente artística en Venezuela. Para ello, se asumió una metodología cualitativa apoyada en el método hermenéutico, considerando como unidad de análisis la decoración interna de la Sala Alta del Teatro Baralt de Maracaibo, específicamente el plafón y la gran lámpara inspirados en el Art Decó y realizados por el artista zuliano Antonio Angulo. Se aplicó como técnica de recolección de datos la observación directa, mientras las unidades de análisis fueron los documentos e imágenes de las obras seleccionadas. Se concluye que el artista Antonio Angulo es considerado como el primer artista abstracto en la historia del arte del país.

**Palabras clave:** Art decó, Teatro Baralt, Antonio Angulo, plafón, gran lámpara, abstracción geométrica.

### Abstract

The main objective of the following article is to delve into the plastic arts, specifically in the geometric abstraction that occurred in mid-1932 in Maracaibo and which today is considered the starting place of this artistic movement in Venezuela. For this, a qualitative methodology supported by the hermeneutic method was assumed, considering as the unit of analysis the internal decoration of the Upper Room of the Baralt Theater in Maracaibo, specifically the ceiling and the large lamp inspired by art decó and made by the zuliano artist Antonio Angulo. Direct observation was applied as a collection technique, while the units of analysis were the documents and images of the selected works. It is concluded that the artist Antonio Angulo is considered the first abstract artist in the history of art in the country.

**Keywords:** Theater, Antonio Angulo, ceiling, large lamp, geometric abstraction.

## A modo de introducción

Históricamente, numerosas ciudades puerto de Latinoamérica se establecieron como puntos coloniales clave. Su función principal era servir como centros estratégicos para el comercio y la extracción de recursos, facilitando así su conexión con Europa. Con el tiempo, se convirtieron en centros neurálgicos para la explotación de materias primas como los minerales, los productos agrícolas y, posteriormente, el petróleo, como también la importancia de los bienes manufacturados.

Tradicionalmente Maracaibo, como ciudad puerto, fue mercantil. Su economía giraba en torno al comercio lacustre y a la explotación de productos agrícolas (café, cacao, etc.) de la región andina y de la propia cuenca del Lago de Maracaibo. La ubicación estratégica del puerto y la conexión directa con el casco central, la Plaza Baralt y las casas comerciales, dieron a la zona costera, lo que se conoce como “el malecón”, un alcance histórico e identitario. Este era el corazón de la actividad de la ciudad, de la vida urbana. Todo esto muy ligado a la dinámica portuaria, con una estructura densa y una fuerte interacción social.

El puerto no solo influyó en la forma física de Maracaibo, sino que fue el motor principal de su economía y crecimiento demográfico, incorporando y generando así en las costumbres nuevos patrones culturales de manera impetuosa, condiciones que especifican el desarrollo e impulso de un hecho urbano que ha trascendido morfológicamente, acción importante para la definición de la identidad misma de esta ciudad y sus habitantes. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, Maracaibo se consolida y desarrolla como ciudad puerto.

Gracias a su ubicación en el estrecho que conecta el Lago de Maracaibo con el Golfo de Venezuela, lo que la convierte en paso obligatorio en la entrada y salida de la cuenca hidrográfica del Lago de Maracaibo de embarcaciones destinadas principalmente al tráfico de productos agrícolas de la región de los Andes venezolanos y las tierras fértiles de la mencionada cuenca y esta ubicación privilegiada hizo que creciera en detrimento de otras ciudades-puerto ubicadas en el interior del lago al convertirse en centro de acopio de las mercancías que traficaban por la zona, así, pues, la ciudad se convirtió en cabecera de una amplia región agrícola. (Urdaneta, 2019, p. 10)

Con el boom petrolero en el siglo XX, se observa una transformación radical de Maracaibo. El puerto adquiere una escala y especialización sin precedentes, esto llevó a la ciudad a consolidarse como una de las principales de país, originando un incremento productivo y arquitectónico a nivel público y privado. Conectar este auge con la llegada de estilos arquitectónicos modernos como el Art Decó entre 1930-1950, simbolizó el progreso,

la riqueza y la conexión internacional que el petróleo y la actividad portuaria trajeron a la ciudad. Queriendo así que la modernidad borrara lo que había caracterizado a la ciudad en el pasado, recurriendo muchas veces a métodos utilizados en prácticas arquitectónicas internacionales. Durante el periodo de la bonanza petrolera Maracaibo vio un aumento en la presencia de extranjeros y especialmente de la cultura norteamericana, lo que generó la adopción de nuevas maneras y costumbres.

El Art Decó impulsó transformaciones morfológicas, económicas y sociales que propiciaron innovaciones tecnológicas, marcando la modernización de la ciudad. La geografía de Maracaibo facilitó esta dinámica de interacción social. En este contexto, el nuevo Teatro Baralt (1932) se erigió como uno de los edificios emblemáticos con influencia Art Decó, fusionando referencias estilísticas de corrientes clásicas y antillanas, además de vanguardias europeas y norteamericanas.

En el interior del Teatro, la decoración adopta un estilo ecléctico, armonizando el Art Decó con el Art Nouveau. En este contexto, el pintor Antonio Angulo (1905-1992) creó el mural (plafón) con motivos abstractos a escala monumental, considerado la primera manifestación de la abstracción geométrica en Venezuela. Esta obra sugiere que Angulo ya poseía un interés por estilos alejados de lo convencional y académico de la época (Benko, 2020). La composición se distingue por el color, que es su elemento visual principal, transmitiendo sensibilidad, expresividad y creatividad, y reflejando la riqueza y opulencia de una ciudad donde la luz imprime color y energía, creando una atmósfera de alegría y madurez artística.

En este orden de ideas, se plantean entonces las siguientes interrogantes: ¿Qué motivó a Angulo a realizar una propuesta que no se ajustaba a las pretensiones pictóricas en ese momento? ¿Angulo estaba consciente de que había realizado un mural de grandes dimensiones basado en la abstracción geométrica? ¿Se inspiró el artista en la decoración oriental para hacer una composición cuyo tema es únicamente el color y la forma?

## El Art Déco en Venezuela

Este movimiento artístico surgió a principios del siglo XX, influenciado por el suprematismo de Malevich y el neoplasticismo de Mondrian, en Europa. En poco tiempo se extendió hacia América, especialmente EEUU, Hollywood, donde la creciente industria cinematográfica lo tomó como símbolo de glamour, dejando ver entre otras cosas, la pureza de las formas, la apreciación de los elementos geométricos, la funcionalidad en la organización de los espacios, la utilización de tecnología novedosa en la construcción de los edificios y la naturalidad espacial en las relaciones entre los distintos ambientes. La expresión ornamental simple, el juego con la geometrización en las fachadas, consolidó su carácter ecléctico e historicista.

El modelo Art Déco no fue luchado; no mediaron grandes polémicas cuestionadoras de la arquitectura academicista ni de otras expresiones del Movimiento Moderno, como sí había ocurrido en Europa. Tampoco se puede decir que su adopción se produjo en función de las necesidades de las sociedades industriales latinoamericanas. (Petit de Iguarán, 2005, p. 377)

En Venezuela, gracias al patrocinio de las empresas petroleras durante la tercera década del siglo XX el Art Déco tuvo un auge constructivo y arquitectónico, tanto en las obras de carácter público como las de carácter privado, en las principales ciudades del país, en las cuales se emplearon fórmulas ya probadas en otras partes del mundo (Petit de Iguarán, 2005).

Los primeros indicios de la arquitectura moderna en Venezuela surgieron en la década de 1930, de manera sincrónica con las tendencias observadas en otros países de América Latina. No obstante, en la ciudad de Maracaibo, el panorama arquitectónico se mantuvo fiel a los estilos decimonónicos del historicismo europeo. Este contraste evidencia la modernidad no solo como un estilo, sino como un proceso de transición y transformación que se opone y reemplaza a las concepciones arquitectónicas tradicionales.



**Figura 1**

Edificio de Zulia Motors. Maracaibo. 1951. Estilo Art Decó.  
Fuente: Fundación arquitectura y ciudad: <https://goo.su/29Q0SL>

arquitectónicos que se produjeron en los Estados Unidos y no como propuesta de una estética regional o propia. Este estilo de construcción se caracterizó por presentar edificios donde las líneas geométricas, superficies lisas y ornamentación minimalista, marcaron un cambio significativo con respecto a estilos anteriores.

Es determinante en el Art Decó marabino la preservación de elementos de la arquitectura academicista, tales como la simetría, la decoración, la distribución axial de la planta, la utilización de un lenguaje geométrico y alegórico que reproduce rayos solares, arquetipos prehispánicos, autos, trasatlánticos, etc., intentando alejarse del vocabulario de la arquitectura clásica. Con su énfasis geométrico y adecuación a la producción industrial del siglo XX otorga a las formas un sentido de modernidad y de alejamiento del eclecticismo.

Desde esta perspectiva, podemos distinguir dos vertientes estilísticas muy definidas. La primera se caracteriza por la aplicación directa de los principios del estilo, con el uso de formas geométricas, volúmenes y colores llamativos. La segunda vertiente, más accesible y popular, se desarrolló durante la bonanza petrolera. En este contexto, la élite emergente y los gobernantes de la época la adoptaron para las construcciones relacionadas con la salud y la educación, lo que demuestra su amplia aceptación social.



**Figura 2**

Hotel Victoria visto desde la plaza Baralt.  
Fuente: Colección fototeca Arturo Lares Baralt.

En Maracaibo el Art Déco fue una tendencia de diseño popular que surge a partir de 1930 y llega hasta 1950, revelando innovación y transformación en la pureza de las formas, valorizando los elementos geométricos, la funcionalidad en la organización de los espacios, la utilización de la tecnología más novedosa en la construcción de los edificios y la fluidez espacial en las relaciones entre los distintos ambientes, entre otros. Todo esto en contraposición a lo clásico y lo antiguo que existía.

La arquitectura Art Déco de Maracaibo se generó debido a una transculturación de los modelos

## El Teatro Baralt

El Teatro Baralt de Maracaibo es un ícono cultural y arquitectónico, no solo un edificio, sino el reflejo de la historia artística de la región. Su existencia es el resultado de un proceso histórico que se remonta a mediados del siglo XIX, lo que demuestra la pasión y el anhelo de los marabinos por las artes escénicas.

Antes de la construcción de un edificio formal, existieron iniciativas impulsadas por la sociedad civil para crear espacios donde pudieran presentar obras teatrales.

Se tiene registro de que en 1840 el militar y funcionario público Miguel Antonio Gerónimo Baralt Sánchez (1790-1853) apasionado por el teatro, decide crear en su casa un espacio para organizar conciertos y presentaciones; este gesto inicial demuestra el interés temprano por el desarrollo teatral en la región.

En este orden de ideas, Valladares (2015), señala que para la fecha en Maracaibo no se contaba con un teatro. Eventualmente la “Sociedad Dramática de Aficionados” y “La Sociedad Filarmónica” de la ciudad, presentaban sus repertorios en el solar de la casa de habitación del señor Miguel Antonio Baralt. Esta casa se encontraba en la esquina donde se cruzan las calles Venezuela y Urdaneta. En este mismo lugar es donde se construye el Teatro Baralt, décadas más tarde.

La historia del Teatro Baralt como edificio se materializa a finales del siglo XIX. En 1877, el General Rafael Parra, por decreto del gobierno nacional, ordenó su construcción para conmemorar el centenario del natalicio de Simón Bolívar. El diseño, a cargo del ingeniero cubano Manuel de Obando, dio origen a un primer edificio que fue inaugurado el 24 de julio de 1883 y bautizado en honor al eminente escritor zuliano Rafael María Baralt. Este teatro fue demolido en 1928 para dar paso a la edificación actual (Petit de Iguarán, 2001).

El actual Teatro Baralt, inaugurado el 19 de diciembre de 1932 y que hoy conocemos, fue diseñado por el ingeniero belga León Jerome Höet (1891-1944), con una arquitectura exterior neoclásica, al observarse en su ordenación la simetría, sus líneas, y la referencia a elementos clásicos grecorromanos, es un estilo que busca la proporción y la solemnidad. Resulta claro que lo que realmente destaca en esta nueva construcción es la propuesta del espacio interior, decorada bajo la combinación de varias influencias de diversos estilos, pero destacándose principalmente la presencia dominante del Art Decó, estilo vanguardista para la época.

Cabe destacar, que hay un marcado eclecticismo y una incorporación de otras influencias arquitectónicas y decorativas en el interior del teatro. Estas referencias de otras corrientes originan una amalgama sofisticada que dialoga con los diferentes estilos, creando un ambiente grandioso y singular que lo distingue como un hito arquitectónico y artístico en Venezuela. Entre estas corrientes podemos mencionar las clásicas y antillanas, las cuales se observan en algunos detalles arquitectónicos y funcionales, de manera aguda y con una visión caribeña. Asimismo, el Art Nouveau se encuentra en elementos sutiles, como las barandas de balastradas torneadas en las escaleras, revestidas con oro y decoradas con diseños propios de este estilo, que se caracteriza por líneas orgánicas y curvilíneas inspiradas en la naturaleza.

Aunque el Teatro Baralt no se clasifica estrictamente como un edificio Art Decó, su arquitectura ilustra una transición entre el estilo académico ecléctico del siglo XIX y la incipiente arquitectura moderna del siglo XX.

Por lo tanto, se puede considerar un ejemplo temprano de la tendencia modernista en la región. El estilo Art Decó, sin embargo, se manifiesta de forma enérgica en su interior, con incorporaciones y detalles artísticos específicos en su diseño, mobiliario y elementos decorativos.



**Figura 3**

El nuevo Teatro Baralt de 1932, entre las calles Venezuela y Urdaneta.

Fuente: Antillano y Figueroa Brett, 1977.

## Antonio Angulo

Antonio Angulo, un destacado pintor venezolano, nació el 13 de abril de 1905 en el emblemático barrio El Empedrao, ubicado en la calle Carabobo de Maracaibo, Zulia. Falleció en Caracas el 19 de diciembre de 1992. Desde su niñez, mostró una marcada inclinación por las artes plásticas, especialmente por el dibujo, copiando imágenes de revistas y catálogos. Durante su adolescencia, asistió a una academia de artes plásticas cerca de su hogar, donde se formó con dos grandes maestros marabinos: Julio Árraga (1892-1928) y Manuel Puchi Fonseca (1871-1941). Estos artistas le enseñaron a pintar el paisaje y el entorno local, con un especial énfasis en el lago de Maracaibo y sus característicos amaneceres y atardeceres (Semprún y Hernández, 2018).

Según el propio Angulo, “Árraga me llevaba todos los días a los muelles con el fin de pintar amaneceres. Y por las tardes acompañaba a Puchi al sector El Milagro para pintar atardeceres” (Antillano y Figueroa Brett, 1977). Sin embargo, esta situación no lo satisfacía por completo, ya que no se apegaba a las directrices de sus maestros, lo que lo consolidó como un artista con un espíritu rebelde. Más adelante, en el Círculo Artístico del Zulia (1934), tuvo la oportunidad de enseñar Dibujo. Según Jiménez (1996), su exposición más importante fue en 1941, en los salones de la Biblioteca del Estado en Maracaibo.



## Los nuevos movimientos artísticos de Europa

Con su arte Antonio Angulo enriqueció notablemente el techo o plafón, imprimiendo una intensa y personal expresión, embelleciéndolo a su manera. En su obra se refleja una profunda conexión con la belleza del Art Decó y la vivacidad del trópico caribeño, logrando combinar magistralmente elementos globales con toques autóctonos, sobresaliendo por su originalidad. Estas características hacen que resalte la forma y la apariencia por encima del contenido y lo moderado.

Impulsado por su anhelo de innovación, el artista concibió una obra que se apartó del género paisajista, que le resultaba tedioso. Su búsqueda de nuevas expresiones fue constante, lo que finalmente lo llevó a crear una pieza que lo liberó de las ataduras de dicho género. Estas iniciativas no fueron fácilmente aceptadas en una sociedad marabina tradicional, por lo que la obra de Angulo no fue comprendida en su contexto.

Por otra parte, las prácticas artísticas realizadas por Angulo en su faceta como docente de dibujo y pintura fueron de gran relevancia. Estas actividades le permitieron acceder a un conocimiento amplio sobre las corrientes artísticas que se gestaban en Europa. El contacto constante con libros, revistas y folletos especializados, a los que sus estudiantes estaban suscritos, lo condujo a un desarrollo de sus conocimientos, lo que le permitió, a su vez, descubrir en su paleta el potencial creativo que podía recrear a partir de lo ya aprendido (Jiménez, 1996).

Cabe mencionar que sus alumnos eran, en su mayoría, de origen alemán, procedentes del éxodo generado por la guerra en Europa. Con ellos, Angulo compartió intereses artísticos y forjó una relación amistosa que le facilitó una valiosa información sobre las artes plásticas del Viejo Continente. De igual manera, estos amigos le suministraban al joven pintor materiales traídos de esas latitudes para que pudiera realizar sus trabajos. Según Antillano y Figueroa Brett (1977), estos materiales incluían "óleos, acuarelas, témperas, caballetes, telas preparadas, tintas y otros materiales muy finos", materias primas con las que Angulo generó prácticas fundamentales. Estas le permitieron transformar los materiales y pigmentos en representaciones pictóricas donde el color y la luz realizaron el sentido estético de sus trabajos.

Es importante destacar que, en Europa, la emergencia de las vanguardias trajo consigo movimientos artísticos que buscaban romper con las normas establecidas y explorar nuevas formas de expresión. A menudo, estos movimientos tenían un espíritu de innovación y experimentación que, al crear nuevos lenguajes artísticos, causaba indiferencia y rechazo en la sociedad, a pesar de que la libertad creativa, los elementos plásticos y la expresividad eran los protagonistas. En este contexto, el arte abstracto es considerado una vanguardia, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX. Surgió como

un movimiento rupturista que desafió las convenciones artísticas tradicionales al priorizar la abstracción sobre la representación figurativa.

Histórica y formalmente, la abstracción se ha desarrollado en diversas posibilidades técnicas y estilísticas. La abstracción geométrica, que surgió a partir de los años 20, se basa en el uso de formas geométricas simples combinadas en composiciones subjetivas sobre espacios irreales. Este movimiento nació como una reacción frente al excesivo subjetivismo de los artistas de épocas anteriores, en un intento por distanciarse de lo puramente emocional.

Las influencias del abstraccionismo geométrico europeo se manifestaron en Angulo a través de su estudio de revistas especializadas en arte y la observación de láminas y reproducciones de obras. Esto lo llevó a incorporar en su trabajo un lenguaje plástico que se nutría de la indagación de formas geométricas, la comprensión de los elementos de expresión plástica y la composición. Su discurso crítico se complementaba con una notable exaltación de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, en un intento por representar una realidad de tres dimensiones.

Visto de esta forma, Angulo plasma en el plafón del Teatro Baralt un diseño de formas geométricas no figurativas que nacen de formas abstractas caracterizadas por ser expresivas, geométricas, biomórficas y poéticas que durante las épocas de 1920 y 1930 utilizaron los artistas en la pintura abstracta geométrica en Europa, lo que se conoce como la abstracción geométrica. Resulta evidente que Angulo involucra estas características en su obra, conjuntamente con los principios de equilibrio, proporción y armonía, al utilizar la geometría como un lenguaje visual atemporal.

Es relevante señalar que la influencia de la decoración oriental fue una de las características más definitorias y significativas del Art Decó. Este estilo encontró en las culturas de Asia Oriental y del Antiguo Egipto una inmensa fuente de inspiración. De hecho, fue del Antiguo Egipto que Angulo se inspiró para la decoración interior del Teatro Baralt. El artista utilizó esta influencia no solo como ornamentación, sino como una fuente fundamental de inspiración estética y técnica que contribuyó a definir el carácter único y lujoso del Art Decó en el teatro. Su obra logró mezclar la tradición de culturas ancestrales con la modernidad y el deseo de opulencia de la época en que fue realizada.

En la decoración de las columnas del Teatro Baralt, Angulo se inspiró en los motivos egipcios, los cuales reinterpretó de manera geométrica y abstracta, en un estilo muy similar al Art Decó. Estas columnas exhiben diseños simétricos que representan la flor de papiro, un elemento que fascinó a la época y que Angulo transportó a 1932 como una forma de expresar un estilo moderno y elegante. De igual forma, las terminaciones de las paredes laterales presentan formas onduladas que complementan la composición, donde el color y la forma son el tema principal. También se pueden observar en los laterales

columnas compuestas por formas alternadas, con vanos cerrados y vidrios translúcidos de líneas curvas en los segmentos superiores y rectilíneos en los restantes.

De igual manera, en la decoración interior del Teatro Baralt Angulo realizó una muestra del estilo Art Decó, poniendo su toque personal y local, haciendo algo innovador para su tiempo, al incorporar elementos geométricos y estilizados. En el plafón llevó esta tendencia más allá, rompiendo con la figuración tradicional, con una presentación armoniosa de las líneas y un audaz uso del color en las formas.

Se puede decir que el abstraccionismo geométrico europeo influyó en Angulo al realizar el plafón del teatro, quizás no a través de las corrientes más puristas y desarrolladas de este estilo que surgirían décadas después, sino gracias a su visión artística y el espíritu innovador del Art Decó. Algunos ven ésta como una expresión temprana y pionera del abstraccionismo geométrico en Venezuela, ya que historiográficamente, el nacimiento de la abstracción en el país data de 1949 con la exposición de Alejandro Otero "Las Cafeteras" en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

## Metodología

Este estudio parte del análisis del corpus artístico de la obra de Antonio Angulo, específicamente la decoración interior de la Sala Alta o principal del Teatro Baralt de Maracaibo bajo la temática de la abstracción geométrica. Así mismo, este diagnóstico demuestra aspectos relacionados con el Art Decó que marcó gran parte de la arquitectura de esta ciudad. Por tanto, se circunscribe en el enfoque metodológico cualitativo, apoyado con el método hermenéutico en atención a la categorización expresada por Martínez (2015) en la cual se analiza el estatus real de la obra en estudio, resaltando el modo en que la corporalidad de esta se distinga de la pura materialidad del concepto.

Este estudio no busca intervenir en las categorías centrales de la investigación, ni tampoco establecer dependencias entre ellas. Por el contrario, se intenta establecer el valor semántico, humanístico e interpretativo del Art Decó en la ciudad de Maracaibo. Este estilo, que buscaba alejarse de la arquitectura clásica, se caracteriza por un lenguaje que, si bien conserva elementos academicistas, se basa en la geometría y la alegoría para reproducir elementos característicos de la ciudad y de la abstracción geométrica a través del plafón que conforma la techada del Teatro Baralt.

De esta manera, en el plafón se destaca la decoración con elementos geométricos inspirados en la arquitectura tradicional marabina, así como en las columnas laterales. En el centro, se encuentra una enorme lámpara en forma de rosetón, propia del estilo Art Decó, del que hizo gala en estas obras. Todo esto califica a Antonio Angulo como el primer artista abstracto de Venezuela, ya que para el año 1932 no se conocía dicho género artístico en el país;

su desarrollo no se daría sino hasta finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta (Antillano y Figueroa Brett, 1977).

El diseño de la investigación es de tipo no experimental transeccional con un carácter analítico descriptivo (Hurtado y Toro, 2007). El análisis se realizó describiendo e interpretando el valor simbólico de los documentos o fuentes, sin manipularlos. Se basa fundamentalmente en la observación de los fenómenos tal y como se dan en su contexto natural para después analizarlos.

La experticia y conocimiento del investigador en el área forma parte de la elección del corpus y su importancia se aborda a través de las reflexiones o criterios propositivos del autor (Hurtado y Toro, 2005). La técnica de recolección de datos empleada fue la observación directa. Y como instrumento para la recolección de información se utilizó el fichaje, donde se registraron aspectos técnico-formales del artista y su obra (autor, año, nombre de la obra, técnica, dimensiones y ubicación), acompañado de una breve descripción de la obra mural.

La técnica de análisis que se manejó fue documental, asumiendo un diseño bibliográfico fundamental. El corpus artístico del estudio estuvo conformado por las obras plásticas, como el plafón, que mide 540 metros cuadrados, compuesto múltiples formas geométricas, las columnas laterales, y la lámpara al estilo Art Decó, elementos que fueron considerados como unidades de registro (Reguera, 2008). Es preciso señalar que en este tipo de investigación artística es transcendental el corpus seleccionado por su valor simbólico y su riqueza interpretativa.

## Análisis crítico del corpus artístico

Antes de analizar el corpus artístico de la investigación, es preciso describir de manera general la arquitectura del teatro, la cual se destaca como un conjunto armonioso y original. La edificación reúne elementos arquitectónicos y estéticos de diferentes épocas y corrientes artísticas. Del modelo clásico, por ejemplo, se encuentran cornisas, columnas, almohadillados, balaustres y la división en tres cuerpos de la fachada principal. Del estilo Art Nouveau se aprecian los motivos en espiral en los extremos del arco de la fachada principal, junto con la marquesina de hierro ornamental que define el acceso. El repertorio antillano se manifiesta en las romanillas tropicales dispuestas de forma horizontal y vertical en los muros laterales, y el Art Decó, en los motivos geométricos de las fachadas laterales.

Pero, ¿por qué establecer la obra de Angulo en el Teatro Baralt como un corpus artístico? Porque su trabajo es sorprendente, tanto en su momento como en la actualidad. Angulo aprovechó la oportunidad para cautivar al público zuliano y a todo aquel que visita el teatro con su diseño particular al estilo Art Decó. Su obra presenta un conjunto

organizado que despliega un entramado de elementos con propósitos definidos. Este es el caso del plafón, donde el ordenamiento de cada elemento crea una apariencia armónica que el autor buscó alcanzar para transmitir alguna situación, ideas teóricas, técnicas o estéticas, o, si se quiere, sugerir una interacción con el espectador.

Angulo regula todas estas características por medio de una composición en la que las formas geométricas abstractas se combinan y se disponen de manera dinámica en toda su extensión. Este efecto se refuerza con la lámpara central, las columnas laterales e incluso con el retrato al óleo de Rafael María Baralt que corona el escenario, todo ello al más puro estilo Art Decó.

## El plafón como abstracción geométrica

En primer lugar, es necesario ubicar al Art Decó en el contexto de la abstracción estilizada. Aunque no es un movimiento puramente abstracto en su origen, se caracteriza por una fuerte tendencia a la estilización, la simplificación de formas y la geometrización de motivos figurativos y ornamentales. El Art Decó busca la modernidad, la elegancia y el lujo a través de líneas limpias, formas angulares y curvilíneas controladas, con una predilección por la simetría y el ritmo.

Aunque más decorativo que las vanguardias puristas, el Art Decó absorbió y popularizó elementos de movimientos como el cubismo, el constructivismo y el futurismo. Estas influencias se manifestaron en una estética que, si bien no siempre abandonaba la figuración, la sometía a un rigor geométrico. En muchos casos, el Art Decó puede verse como una forma de abstracción decorativa o estilización abstracta, donde los motivos se reducen a su esencia geométrica y rítmica, perdiendo su carácter mimético.

En segundo lugar, la independencia de los elementos de expresión plástica, como la línea, el color y la forma en la abstracción geométrica, no están al servicio de la representación de la realidad externa, sino que poseen un valor intrínseco y autónomo. La obra se valida por su propia estructura interna y su impacto visual. Esto abarca también la ruptura con la mimesis, es decir, el abandono de la imitación de la naturaleza o de la realidad visible. La obra de arte se convierte en una realidad en sí misma, construida a partir de elementos básicos. Asimismo, la abstracción geométrica se asocia a menudo con un sentido de orden, racionalidad y universalidad, buscando un lenguaje visual puro y objetivo.

En tercer lugar, el plafón del teatro, como un caso de abstracción geométrica temprana, es una fiel demostración de la ruptura de Angulo con el arte tradicional para volcarse a la abstracción. Su desinterés por el paisajismo y su deseo de crear cosas nuevas para salir de lo cotidiano es un indicativo de la búsqueda de un lenguaje plástico que va más allá de la figuración. Esto se evidencia

en el plafón, cuya descripción apunta directamente a una composición abstracta, debido a las múltiples formas geométricas dispuestas de forma dinámica y la ausencia de elementos figurativos claros, a diferencia de otros murales decorativos de la época. El hecho de que se considere que Angulo se encendió con la belleza y la satisfacción estética del estilo Art Decó y del trópico caribeño al combinar lo internacional con lo local, sugiere una reinterpretación personal y sintética de esas influencias, donde la forma y el color se vuelven protagonistas.

El plafón, aunque es una obra decorativa en un espacio arquitectónico, su naturaleza plástica no se subordina a la narrativa o representación, sino que crea una experiencia visual a través de la interacción de formas y colores, lo cual es una característica de la abstracción geométrica aplicada a la arquitectura. Estas razones colocan a Antonio Angulo como pionero en Venezuela, considerándolo como precursor del Art Decó y primer artista abstracto en la historia del país. Esto refuerza la idea de que su trabajo en el plafón trascendió la propia decoración para irrumpir en la abstracción geométrica.

El tema de la abstracción geométrica en su obra no fue una casualidad; la composición se basó en el empleo de formas bien calculadas, sustentadas por el color plano, lo que le dio una tendencia artística incomparable. Por lo tanto, el plafón se justifica por sí mismo al llegar a su apoteosis, negando cualquier referencia a la realidad exterior. Al respecto, Antillano y Figueroa Brett (1977) señalan que: "son formas planas, geométricas simples, ondas, zigzags, espirales. Los colores utilizados son fundamentales (azul, blanco, amarillo, dorado) sin que haya mezcla entre sí."

Esta característica es elemental para las formas geométricas abstractas que tiene el plafón, ya que cada cuadro podría ubicarse en un lugar diferente sin que la composición se viera afectada. El arte debe descubrir lo que lo mueve e innova, y el plafón es un vivo ejemplo de creación plástica. Debe señalarse también que cualquier observador, sin importar su condición cultural o formativa, puede entender esta obra. En su núcleo, el plafón, a través de su abstracción geométrica, no se trata meramente de la simplicidad o complejidad de las formas, sino de las ideas y emociones subyacentes que las formas geométricas pueden transmitir.

Por último, es conveniente señalar que la obra de Angulo crea una sensación de movimiento y tridimensionalidad a través de arreglos precisos de las formas y los colores, lo cual invita a los espectadores a vivir una experiencia visual dinámica. Es un lenguaje que habla de estéticas y principios universales, trascendiendo las fronteras culturales.

## Diseño y estilo

La lámpara central se caracteriza por su geometría y estilización. Al igual que el plafón, exhibe formas geométricas limpias, líneas estilizadas y patrones

repetitivos, que eran distintivos del Art Decó. Esta no sería una lámpara ornamental clásica, sino una con un diseño moderno y aerodinámico para la época.

## **Materiales**

Las lámparas de estilo Art Decó solían utilizar materiales lujosos y modernos, como el metal cromado

o níquel, vidrio opalino, vidrio esmerilado y, a veces, detalles en cristal o latón. Estos materiales contribuían al brillo y sofisticación del conjunto. Para realzar la belleza de la lámpara del Teatro Baralt, se utilizó bronce y vidrios esmerilados coloreados en su construcción. Se inscribe en un área de 6 metros de diámetro comprendidos por 12 pétalos a unos 80 cm de altura (Antillano y Figueroa Brett, 1977).



**Figura 4**  
Detalle del plafón o cielo raso.  
Fotografía: Danilo Patiño, 2023.

FICHA TÉCNICA DEL PLAFÓN O CIELO RASO	
NOMBRE	Plafón o cielo raso
DIMENSIONES	540 m <sup>2</sup>
TÉCNICA	Óleo sobre paneles de celotex preparado.
UBICACIÓN	Sala alta del Teatro Baralt, Maracaibo, estado Zulia, Venezuela.
MOVIMIENTO ESTÉTICO	Se centra en la belleza y la satisfacción estética del estilo Art Decó y del trópico caribeño, articulando lo internacional con lo local en lo original de las formas geométricas, y la disposición de colores fuertes y brillantes. Prevalece la forma y la apariencia por encima del contenido y la moral.
DESCRIPCIÓN	<p>Está sujeto al techo gracias a una estructura de madera, considerado una vanguardia para su fecha de elaboración.</p> <p>Está decorado con abundantes líneas curvas con círculos de gran colorido divididos con cuadrillas de listones de madera que fijan los paneles al techo a semejanza de un gran vitral, pintado directamente sobre el celotex previamente preparado por el artista. Este es un aglomerado de fibras de madera naturales sumamente útil para el aislamiento acústico. Se partió de un croquis previo para su ejecución, la cual estuvo dirigida por el artista, que contó con aproximadamente 60 obreros que trabajaron sobre andamios para la colocación del color. Este es considerado el primer mural con motivos abstractos a escala monumental.</p> <p>En la actualidad el plafón se aprecia completamente restaurado y mejorado técnicamente para otorgarle una mayor funcionalidad: con la adhesión de una especie de anime-propilene en su parte superior que le otorga mayor volumen y le permite reflejar mejor el sonido.</p>

Figura 5

Ficha técnica del plafón o cielo raso estilo Art Decó.

## Integración con el plafón

La lámpara no es un elemento aislado. Su diseño se pensó para complementar y realzar el plafón pintado por Angulo. Así mismo, la lámpara se convierte en el punto focal del techo, y su geometría dialoga directamente con los patrones y las líneas de la pintura circundante, creando una unidad visual en todo el espacio del techo. Al parecer, está diseñada para enfatizar la simetría o los puntos clave de la composición pictórica del plafón.

## Función simbólica y estética

El rosetón central, en la tradición de los grandes teatros y edificios públicos, no solo cumple una función práctica de iluminación, sino que también tiene un valor simbólico. Representa el lujo, la grandiosidad y al estar en el centro, atrae la mirada y se convierte en un símbolo del espectador de la sala. Es un remate visual que corona la experiencia estética del espectador.

## Consideraciones finales

El trabajo de Antonio Angulo en el plafón del

Teatro Baralt de Maracaibo (1932), es una pieza clave para comprender el Art Decó en la ciudad y su impacto en el arte venezolano. En un momento de modernización y efervescencia cultural, el Art Decó llegó a Maracaibo como un estilo que fusionaba la elegancia, la funcionabilidad y una estética vanguardista, y el Teatro Baralt se erigió como uno de sus máximos exponentes arquitectónicos y decorativos.

Las influencias del arte geométrico de Europa en la obra de Angulo son innegables y fundamentales por su singularidad. Aunque inmerso en la corriente Art Decó, que ya de por sí se caracterizaba por la estilización y geometrización, Angulo llevó estos principios a un nivel de abstracción que trascendió la ornamentación. El plafón, con sus formas puras, líneas dinámicas y patrones rítmicos, evidencian una clara aproximación a la abstracción geométrica, donde los elementos plásticos adquieren valor por sí mismos, sin depender de la representación figurativa. Esta audacia lo distingue y conecta con las vanguardias europeas que exploraban la autonomía de la forma y el color.

Debido a su trabajo en el Teatro Baralt, Antonio Angulo es considerado una figura esencial en el arte venezolano. Su obra en el plafón es frecuentemente citada como una de las primeras manifestaciones de abstracción en la historia del arte venezolano. Este hecho lo posiciona como un pionero, un artista que, a través de una obra monumental y pública, introdujo y popularizó un lenguaje



visual moderno y abstracto, abriendo caminos para futuras exploraciones artísticas en el país. El plafón del Teatro Baralt es mucho más que una decoración; es un testimonio de la visión de Antonio Angulo, un reflejo del Art Decó marabino y un hito que marcó el inicio de la abstracción geométrica en el panorama artístico de Venezuela.

## Referencias

Antillano, Sergio y Figueroa Brett, Hugo (1977). *Artistas del Zulia*. Edilago, S.A. Maracaibo, Venezuela.

Benko, Susana (2020). *El teatro Baralt: primer escenario para el arte abstracto*. Disponible en: <https://www.unminutoconlasartes.com/susana-el-teatro-baralt.html>

Hurtado, Ivan y Toro, Josefina (2005). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Episteme Consultores Asociados C. A. Valencia, Venezuela.

Hurtado, Ivan y Toro, Josefina (2007). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio* (5a ed.). Episteme Consultores Asociados C. A. Valencia, Carabobo, Venezuela.

Jiménez Maggiolo, Roberto (1996). *Historia de la*

*Pintura en el Zulia*. Tomo I. Del arte aborigen a la primera mitad del Siglo XX. Editorial de la Universidad del Zulia (EdiLUZ). Maracaibo, Venezuela.

Martínez, Miguel (2015). *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. Trillas. México, D.F., México.

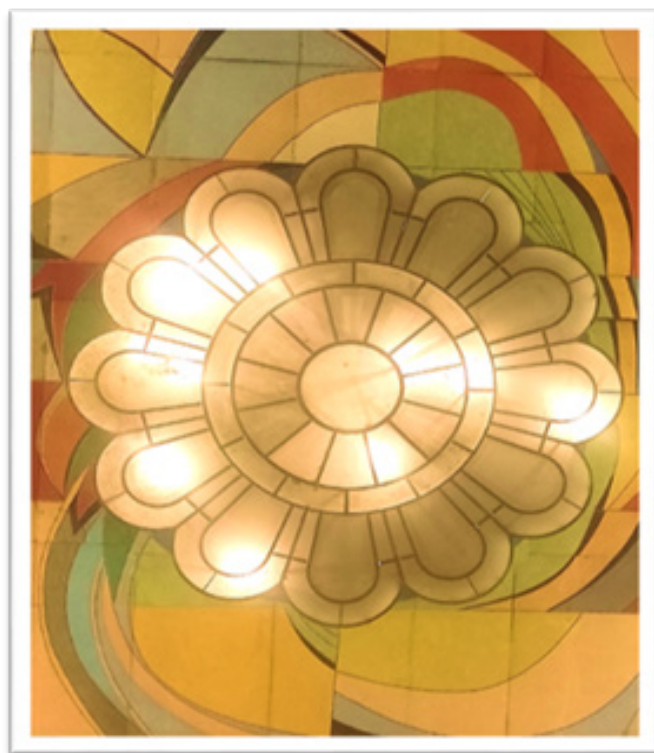
Petit de Iguarán, Nereida (2005). El arte decó en la Maracaibo premoderna. *Revista Venezolana de Ciencias Sociales*, 9(2), 371-387. Cabimas, Venezuela.

Reguera, Alejandra (2008). *Metodología de la investigación lingüística*. Edit. Brujas. Argentina.

Urdaneta Medina, Danilo (2019). *El malecón de Maracaibo como patrimonio cultural: reconocimiento y propuesta de criterios de intervención* [Tesis de postgrado]. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

Semprún Parra, Jesús Ángel y Hernández, Luis (2018). *Diccionario General del Zulia* (2a ed.). Sultana del Lago Editores. Maracaibo, Venezuela.

Valladares Sánchez, Norka (2015, 12 de abril). Un poco de historia sobre el teatro y el cine en el Zulia (fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX). Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín. Maracaibo, Venezuela.



**Figura 6**  
Gran lámpara central del Teatro Baralt estilo Art Decó.

FICHA TÉCNICA DE LA LÁMPARA CENTRAL O ROSETÓN	
<b>NOMBRE</b>	Lámpara central o rosetón
<b>DIMENSIONES</b>	Tiene un área de 6 m de diámetro y 80 cm de altura, de los que corresponden 30 cm al centro circular y 50 cm a la sección correspondiente al grupo de pétalos. El centro circular es un cilindro achatado de 3 m de diámetro dividido en tres círculos concéntricos, de los cuales los dos exteriores están seccionados en 12 partes.
<b>TÉCNICA</b>	Vitral, con una estructura de bronce y cubierta por vidrios esmerilados y coloreados.
<b>UBICACIÓN</b>	Centro del techo de la sala alta del Teatro Baralt.
<b>MOVIMIENTO ESTÉTICO</b>	Se centra en la belleza y la satisfacción estética del estilo Art Decó, priorizando la forma y la apariencia por encima del contenido y la moral.
<b>DESCRIPCIÓN</b>	La lámpara es una pieza de estilo Art Decó cuyo diseño geométrico se asemeja a una flor o rosetón, compuesta por doce pétalos. Con un área de 6 metros de diámetro y 80 centímetros de altura, su centro circular de 30 centímetros de altura es un cilindro achatado de 3 metros de diámetro, dividido en tres círculos concéntricos. Los dos círculos exteriores están seccionados en doce partes, lo que le otorga una composición equilibrada y rítmica.

**Figura 7**

Ficha técnica de la gran lámpara central, estilo Art Decó.

# La construcción discursiva y simbólica del conflicto en el mito wayuu

## *The discursive and symbolic construction of conflict in Wayuu myth*

Recibido: 13-08-23  
Aceptado: 25-11-23

**Vivian Rodríguez Uranga y Lourdes Molero de Cabeza**

Universidad del Zulia  
Facultad Experimental de Ciencias  
Facultad Experimental de Arte  
Maracaibo, Venezuela  
vivianuranga@gmail.com  
molero.lourdes@gmail.com

### Resumen

El conflicto ha marcado la dinámica cultural del wayuu ya que está íntimamente vinculado a su estructura social; de ahí el rito de la negociación y compensación como "práctica" en la resolución de éstos. Esta investigación se propone analizar la construcción de la noción de conflicto en el mito wayuu "Ala'Ala y Juyá" recopilado por Ramón Paz Ipuana (1972) desde la encrucijada de dos aproximaciones teórico-metodológicas: la antropolingüística, el análisis del discurso desde el modelo semántico pragmático (Molero, 1985-2003) y la antropología de lo simbólico, desde "El método" de Edgar Morin (1998-2003) y las nociones de lo simbólico de Dan Sperber (1988), Paul Ricoeur (1975-2006) y Gilbert Durand (1968-1999). Se concluye que el mito como un bucle generativo productor de metalenguajes y de conocimientos representa, en el texto de la cultura, la posibilidad desde sus enseñanzas, de manejar los conflictos y mantener el equilibrio social.

**Palabras clave:** Mito wayuu, discurso mítico, discurso y conflicto, simbolismo y discurso, simbolismo wayuu.

### Abstract

For hundreds years, the conflict has marked the cultural dynamics of the Wayúu people instituting the rite of negotiation as "practice" and mechanism for resolution. This research is intended to address the construction of the notion of conflict in wayúu myth "Ala'Ala and Juyá" from the crossroads of two theoretical and methodological approaches: the antropolingüística perspectives (discourse analysis from the pragmatic semantic model) (Molero, 1985-2003) and symbolic anthropology, from the contributions of Dan Sperber (1988), Paul Ricoeur (1975-2006), Gilbert Durand (1968-1999) and "El Método" of Edgar Morin (1998-2003) as the foundation our contribution: a "Systemic Model for Symbolic Analysis of Myth". Is concluded that the myth is a generative loop metalanguages and knowledge producer, and that, it may go to the wisdom of myth as collective memory and feed his teachings on the mechanisms for resolving contradictions, conflict management and maintenance of social equilibrium.

**Keywords:** Wayuu Myth, mythic discourse, discourse and conflict, symbolism and discourse, Wayuu symbolism.

## Introducción

La lengua, como vehículo de la cultura y como creación humana ha capturado desde siempre la atención de los etnógrafos e investigadores quienes se aplicaron tanto al estudio de sus usos prácticos, como al análisis de sus estructuras y relaciones. Así, desde la Antropología social y cultural y la Antropolingüística, las relaciones entre lengua, cultura y sociedad constituyen un campo de reflexión e investigación constante, dada la complejidad de estas nociones y donde los mitos se incluyen como uno de los aspectos más completos y dignos de estudio, por toda la amplia gama de características y simbologías culturales que incorporan.

Esta investigación seleccionó el mito de Ala'Ala y Juyá para el estudio de la noción de conflicto en la etnia wayuu, tomando en cuenta que en este tipo de discurso convergen diversos elementos que tienden a reflejar una gran variedad de temas y problemáticas de la vida humana, relacionadas de alguna u otra forma con las disputas que pueden surgir en un grupo social.

Surgieron entonces algunas interrogantes, tales como: ¿Cuáles son los elementos que caracterizan el mito wayuu?; ¿Cuáles son las prácticas discursivas que van asociadas a los mitos wayuu?; ¿Sirven los mitos wayuu para la enunciación y reproducción de las prácticas culturales de negociación y solución de conflictos?; ¿Expresan los wayuu los conflictos en sus mitos?

Como objetivo general, la investigación se propuso analizar en el mito wayuu "Ala'Ala y Juyá", el proceso de construcción discursiva y simbólica del conflicto, desde la perspectiva antropológica, la cual articula la dimensión antropológica y la dimensión que se refiere a la conciencia propia del sujeto (pensamiento, lenguaje).

## Aspectos teóricos

La fundamentación teórica del estudio de lo simbólico en esta investigación, requirió de cuatro nociones fundamentales: discurso, conflicto, símbolo y mito, entrelazadas en nuestro objeto de estudio. Esta cuadruplicidad constituida en forma interdependiente, facilitará el análisis de la construcción del concepto "conflicto" en el mito wayuu, develando la particularidad de los elementos discursivos y simbólicos que lo caracterizan.

### 1. Algunas teorías sobre el conflicto social

Las principales teorías sobre el conflicto provienen de campos como la sociología, la psicología social y la antropología.

Para Funes Lapponi (2009), el conflicto es un proceso relacional que tiene una dimensión procesual y

cuyas fases serían: antecedentes, detonante, surgimiento, desarrollo y desenlace. Puede presentar tres estados: destructivo-polarizado, de latencia (enquistado) o constructivo. Puede tener intensidad baja, media o alta. Los intereses/necesidades pueden ser de recursos sustantivos o tangibles (como la tierra, el agua, el poder, el control social) o intangibles como los valores y las creencias.

Desde un punto de vista antropológico Max Gluckman (2009) ha sido considerado el "padre" del abordaje antropológico del conflicto en la cultura, en procura de una aproximación sistemática y científica a las problemáticas del orden social y los mecanismos de ruptura, negociación, mediación y equilibrio social. En su enfoque, el conflicto juega un papel positivo, benéfico y restaurador en la vida social.

Siguiendo al mismo autor, los conflictos que surgen en los microniveles o subsistemas de una sociedad pueden ser resueltos a partir de los valores, las costumbres y las leyes sociales, permitiendo así un reacomodo periódico de las partes antagonistas. Cuando la frecuencia de los antagonismos aumenta incrementando su importancia en el funcionamiento social, las tensiones dan lugar al conflicto. De esta forma, las contradicciones entre grupos diferentes y con un cuerpo de valores diferentes, originan fuertes conflictos que afectan tanto en la personalidad individual como en la estructura social.

Para Marc Howard Ross (1995, pp. 24, 38, 39) el conflicto se configura culturalmente y en el mismo se produce el desacuerdo de las partes respecto a la distribución de recursos materiales o simbólicos y la acción de las mismas movidas por la incompatibilidad de metas o por una profunda divergencia de intereses. Según este autor, el examen del conflicto presenta diferentes niveles: el nivel societario, el nivel intrapsíquico y el nivel intrapersonal. Los conflictos pueden ser individuales y colectivos y no todos son violentos. Los vínculos sociales y políticos bien establecidos limitan la intensidad del conflicto y ayudan a su resolución. Para este autor, el conflicto social es un desacuerdo en el que son importantes los elementos conductuales (acciones) y los elementos perceptuales (motivaciones subyacentes).

### 2. Sobre el mito. Breves referencias

Al realizar un estudio sobre el mito es indispensable hacer referencia a Lévi-Strauss y a su extensa investigación en "Mitológicas" (1968) donde plantea que los mitos constituyen en sí mismos un sistema en el cual se representan ciertas configuraciones estructurales, tan importantes y dinámicas que actúan simultáneamente en diferentes niveles a los cuales denominaba códigos. Así definía una perspectiva del mito en la cual se destacaban las polarizaciones o contradicciones que evidencian el contraste entre naturaleza y cultura.

Lévi-Strauss demostró que las sociedades tribales tenían una lógica (una lógica binaria) diferente a la nuestra,

de ahí que, para él, los mitos servían como mediadores de conflictos. La pluralidad de detalles y análisis con los que trabajaba Lévi-Strauss estaba sustentada en su afirmación de que cada detalle de un mito tenía un significado que debía ser elaborado en el análisis mismo de su estructura. Para Lévi Strauss los mitos, como modelos que eran, debían mostrar cómo opera la mente humana. Su concepción partía de una lógica abstracta sustentada en una concepción semiológica del objeto.

Otro autor como Kirk (1985) asigna determinadas características a los mitos, relacionadas con la particularidad de los héroes y los personajes, las configuraciones de las relaciones familiares y su vínculo con una región determinada que va cambiando en la medida en que la oralidad transcurre. La presencia de un elemento sobrenatural que produce cambios drásticos e inesperados en el movimiento progresivo de la trama manifiesta una fantasía sin límites que tiene un carácter paradójico. Kirk afirma que los estudiosos de los mitos coinciden en que los personajes principales suelen ser sobrehumanos, dioses o héroes semidivinos y también animales que se transforman en héroes en tiempos específicos de la creación humana.

Por otra parte, para Gilbert Durand (1993), el mito es un sistema dinámico de carácter simbólico que contiene arquetipos y esquemas y que como sistema dinámico actúa bajo el impulso de un esquema y tiende a componerse como relato. Para el autor, es un relato ejemplar que integra los elementos fundadores, las divinidades y atributos novedosos. Como relato o discurso acerca de los dioses expresa la lógica del dilema, otorgándole un lugar al hombre en el mundo, en un mundo al cual pretende ordenar.

Augé (1996, pp. 12, 16), por su parte, afirma que el mito es el resultado de la creación del pasado a la luz de las inquietudes del presente: De ello resulta la relación refractaria entre dioses y hombres. En los mitos, los ritos y en las descripciones de sus dioses, los humanos buscan descifrar la naturaleza y los límites de la identidad individual, de la relación social y los vínculos entre ambos términos. Dios se halla presente en el mito: por ello, el lenguaje de los dioses sirve para formular explícitamente las prácticas de los hombres. El mito sería un elemento que posibilita la comprensión de las prácticas. El mito provoca al lector para que este se vea reflejado en el discurso y este acto reflejo le permita a su vez, comprenderse.

### **3. El conflicto en la cultura wayuu**

En este punto es interesante el estudio del conflicto en Weildler Guerra Curvelo (2002), quien aborda la geometría de la organización sociopolítica wayuu, en la constitución de los clanes, los apūshi y los oupayū (parientes uterinos del padre), reafirmando la importancia de las mujeres de mayor edad, cuando la tensión social requiere de la prudencia y la sensatez, para la solución de las disputas.

El jefe wayuu elegido por consenso es la figura que

en las disputas legales, conflictos interétnicos o intraétnicos vela por los intereses del grupo. No solo interviene en los acuerdos que necesariamente van a reparar los agravios infringidos, si no en las reclamaciones por agresiones o enfrentamientos.

En cuanto al origen de las disputas, el autor señala que para un wayuu, una disputa surge cuando una parte siente que sus derechos han sido negados o interferidos por otra parte. Esta diferencia se relaciona con el carácter público o privado de la disputa, considerada un desacuerdo si no necesita la intervención de un tercero y tratada como disputa si se expresa en un espacio público.

En cuanto a los tipos de disputa, Guerra Curvelo afirma que se relacionan con la competencia por el poder político, por controlar territorios en los que se encuentran las fuentes de agua y, por último, las que se refieren al robo de ganado y el homicidio como flagelo que quebranta las normas sociales.

El mencionado autor considera que las representaciones simbólicas acerca del territorio que son fuentes de conflicto se sustentan en tres principios como mecanismos de apropiación: el principio de precedencia, el principio de adyacencia y el de subsistencia. El primero se asocia a los cementerios familiares que simbolizan la antigüedad del asentamiento de un grupo familiar específico. El principio de adyacencia está dado por las cercanías a las fuentes de agua y de caza. Por último, el de subsistencia se refiere al reconocimiento social que se le hace a un grupo familiar como tradicionales explotadores de recursos naturales que están cerca de su territorio.

Según el autor, existe un patrón de conflicto ya que dos grupos se pueden disputar un territorio. Las fuentes de agua como recurso sobrevalorado están reflejadas en las tradiciones orales del pueblo wayuu, ya que muchas veces se negaba a los grupos ajenos el acceso a las fuentes ubicadas en un territorio, hecho que se agudizó a partir de la introducción del ganado.

Por otra parte, el manejo de las querellas es un escenario que genera estatus. El rito de la negociación instituido como una práctica social y ritual se constituye en un escenario en el que los procedimientos sociales establecidos exponen la generación de status, lo que para Guerra Curvelo representa una meta y se expresa en dos tipos de pérdidas; por el ofensor, al quebrantar una ley o norma social y por la víctima, por la ofensa recibida. El proceso de negociación, en este caso, incide elevando o disminuyendo el estatus de las partes.

En las disputas, el palabrero es designado por un jefe tradicional reconocido por sus parientes uterinos más importantes. Generalmente, es una figura elegida por su prestigio o ascendencia sobre el grupo que ha generado la disputa. Esto se concreta en un escenario público en el que aparecen los miembros del grupo afectado. Según el autor, el Pütchipü'ü o palabrero, vinculado en la tradición simbólica a los pájaros, condensa en su figura todo el sistema de compensación wayuu, por tanto tiene una



connotación y un origen míticos.

Por su parte, Saler (1988, p. 116) ha afirmado que los conflictos wayuu son dramas sociales que nos permiten entender sus estructuras políticas. La solución de estos conflictos depende de la comprensión del sistema de parentesco wayuu, el cual establece diferentes grados de responsabilidad. Al escoger las víctimas potenciales de sus ataques, los wayuu reflejan la lógica que gobierna sus enfrentamientos y su conexión con las formas de parentesco y organización política vigente. Las mujeres juegan un papel importante en el desarrollo de los conflictos cuando su grupo familiar está envuelto en uno de ellos. Cuando dos grupos familiares wayuu se encuentran en una potencial o real situación de conflicto, la sociedad wayuu sigue con atención el desarrollo de estos acontecimientos, en un papel similar al coro en la tragedia griega.

De esta forma, el pueblo wayuu ha generado un sistema de manejo de los conflictos que permite el mantenimiento del orden social. Ante una ofensa, una pérdida, la sangre derramada, la violación de un convenio y otras tantas formas de agresión e incumplimiento, el wayuu maneja complejos y sutiles mecanismos de presión social hasta alcanzar la compensación del daño; estos mecanismos incluyen el pago y la venganza.

Cuando las negociaciones conducidas por el Pütchipu (mediador wayuu) arriban al acuerdo de las partes, el agresor o agresores acuden al pago de fuertes sumas de dinero o de pertenencias: piedras semipreciosas llamadas "tumas", ganado u otros bienes. A ello deben contribuir todos los miembros del parentesco uterino o clan.

Entre los wayuu, el conflicto se encuentra asociado al control de territorio y recursos naturales de las tierras, el robo de ganado, la existencia de procesos locales de jerarquización social asociados a diferencias por la posesión de las fuentes de agua y las disputas por el liderazgo político en los territorios ocupados.

## 4. El conflicto en el mito

Todas las culturas tienen en su haber relatos en los que se expresan los contenidos básicos de su experiencia y el conjunto de creencias asociadas a éstas que conforman su tradición mitológica. En estos relatos también se transmiten los conflictos que responden a la naturaleza del hombre y de su existencia.

Muchos relatos míticos son famosos por los conflictos contenidos en ellos: el relato de Caín y Abel (Libro del Génesis); el enfrentamiento de David contra Goliath, la lucha de Arjuna contra los Kauravas (Bhagavad Gita); el conflicto entre Urano, Cronos y Zeus y la guerra de éste con los titanes (Mitología griega). Muchos de estos mitos contienen expresas etiológicas que aspiran a la explicación y la comprensión del mundo.

En el relato de "Ala'Ala y Juyá" seleccionado para esta investigación, es evidente el tema del conflicto entre los dos personajes más importantes, es decir entre Ala'Ala

y Juyá. Las secuencias narrativas, descriptivas y dialogales que conforman el relato expresan las categorías anotadas en cuanto a las caracterizaciones del conflicto en la cultura wayuu, tal como quedará en evidencia en el análisis.

## 5. El simbolismo

Para el tratamiento de lo simbólico en la investigación se consideró la posición de cuatro autores: de Dan Sperber (1988) la perspectiva cognitiva y su noción de "dispositivo simbólico"; de Edgar Morin (1998-2003), "El método" como estrategia para el abordaje de la complejidad en el mito, el pensamiento analógico como fundamento del universo mitológico y el tetrólogo como estructura relacional de carácter replicante que le permite comprender la complejidad organizacional viviente evidenciada en la presencia simbólica de los cuatro elementos aire, agua, tierra, fuego.

De Paul Ricoeur (1995), se tomó en cuenta su consideración acerca de la metáfora y el pensamiento metafórico como elemento fundamental del desarrollo cognitivo, dado su carácter creador; la función poética del lenguaje en el texto mítico, incluyendo el antes y el después del texto en su tesis de Mimesis I y II al referirse al proceso simbólico en la transmisión oral del mito. Es importante además su noción acerca de la acción como estructura que universaliza la trama y muestra al narrador como un "compositor de tramas" y su teoría de la "atribución", al aproximarse a la problemática de la memoria, ubicando el lenguaje como intersección de dos discursos.

Por último, de Gilbert Durand (1981) se tomó su noción de lo Imaginario; su concepción del símbolo como resultante de la actividad del "aparato simbólico"; su perspectiva del concepto de arquetipo (el cual toma de Jung); su concepción metodológica de las estructuras del "trayecto antropológico" (noción abordada ya por Bachelard) y de la "convergencia" como método relativista para el tratamiento de las constelaciones de imágenes y su equivalencia morfológica y estructural: "los símbolos constelan porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo" (Durand, 1981, p. 38).

Ya Lévi-Strauss sostenía que las culturas desde una perspectiva sistémica y dinámica estaban constituidas por símbolos compartidos sustentando la memoria semántica que deviene en las creaciones culturales. Estos símbolos, gracias a la inmensa memoria de la cultura, derivan hacia los textos míticos, relatos, elementos y configuraciones propias de la lengua. Partiendo entonces de una concepción semiológica del objeto, los símbolos para Lévi-Strauss se evidencian desde su posición lógica y a través de relaciones que se expresan en sistemas paradigmáticos y cadenas sintagmáticas.

## Marco metodológico

### 1. Selección del corpus o muestra

En esta investigación la muestra estuvo conformada por el mito “Ala’Ala y Juyá”, recopilado y reelaborado por Ramón Paz Ipuana y publicado en su libro “Mitos, cuentos y leyendas guajiros”, editado en 1972. La selección del corpus fue intencional y se sustentó en la identificación en el mismo de los principales elementos constitutivos de la noción de conflicto entre los wayuu.

### 2. El análisis del relato de “Ala’Ala y Juyá”. Enfoque semántico-pragmático

Con el propósito de aproximarnos a la relación lengua, cultura y sociedad a través de la construcción discursiva del conflicto en el mito wayuu, se asumió el enfoque semántico-pragmático del análisis del discurso y, de esta forma, la revisión de los niveles referencial, lógico-conceptual, lingüístico y discursivo. Para el análisis del discurso se sigue el enfoque semántico-pragmático (Molero, 2003), basado en postulados de la semántica lingüística (Pottier, 1992, 1993).

Desde esta perspectiva se asume que el relato seleccionado no es un simple reflejo de la realidad, porque en él (con él) se construye o reconstruye una noción o una “realidad” -en este caso el conflicto-, en consecuencia, el análisis intenta acercarse a las razones por las cuales se cuenta o se relata una “pararealidad discursiva”. La concepción de discurso que aquí subyace lo entiende no sólo como una unidad lingüística o una práctica discursiva, sino también como una práctica social que expresa o refleja entidades, comportamientos y relaciones y que, además, los constituye y conforma (Molero, 2003, p. 7).

Se tomaron cuatro niveles. Se procede en primer lugar y como unidad de segmentación, a identificar las secuencias con la sucesión de eventos que muestran el desarrollo del conflicto. El nivel referencial presenta una aproximación a los elementos que sirven de referentes al texto: el contexto sociológico, cultural; refiere la complejidad del mundo en el que se enmarca la cultura y se aborda a partir de los ante-textos o elementos culturales que se refieren al hecho estudiado (Molero, 2003b, 2007, 2008, 2009).

En el nivel lógico-conceptual se identificaron los temas y las zonas actanciales que revelan los procesos de evolución, transformación y degradación, los cuales sintetizan cognitivamente la confrontación de las fuerzas en conflicto en el texto.

El nivel lingüístico opera a partir de las unidades lexicales (lexías, campos lexicales, recursos léxico-sintácticos, semánticos). Dado el interés en la construcción discursiva del conflicto, se entiende la necesidad de conocer desde qué dominios se construye; estos permiten

identificar las prácticas sociales y discursivas a las cuales acude el emisor para encontrar el marco adecuado que le permita obtener los significados que desea atribuir a la noción de conflicto. La representación social tiene, en el nivel lingüístico, una dimensión simbólica (nivel semiótico), en la que se atribuye significado.

En el nivel discursivo se analizaron los modos de organización discursiva y las variables que intervienen en la situación de comunicación. Aquí encontramos un espacio externo (datos de la situación de comunicación) y un espacio interno (puesta en discurso enunciativo) (Molero, 2003b, 2007, 2008, 2009).

## Análisis de los resultados

Como se planteó en el objetivo general, se procedió a analizar la construcción discursiva y simbólica de la noción de conflicto, tal como es expresada en el relato wayuu denominado “Ala’Ala y Juyá” de Ramón Paz Ipuana.

### 1. Los antetextos

Un primer aspecto a tomar en consideración son los antetextos del mito analizado, es decir, todos aquellos relatos anteriores o coexistentes generados en la cultura wayuu, cuyo tópico central gire en torno al tema del conflicto. Este tema ha sido narrado en muchos relatos orales compilados, entre otros, por Miguel Ángel Jusayú y por Ramón Paz Ipuana. Los mitos de origen del pueblo wayuu recurren a menudo a la temática del conflicto: las distintas versiones del origen del fuego, la historia de los mellizos transformadores y la historia de Uleepala son buenos ejemplos. De igual forma, las leyendas como “Juyá, Uleepala y Jamú”, “La leyenda de Waleeker”, “Un castigo de Maleiwa” y “Neima y los espíritus perversos” presentan las lógicas de los intereses confrontados y los usos del poder como elementos originarios de los conflictos en la cultura wayuu.

### 2. Las secuencias en el mito

A pesar de que el texto es sumamente extenso y con múltiples eventos, es posible sintetizar la historia en algunas secuencias que lo resumen:

- a) Arraliatu-Warratuy deja en su origen a Juyá sin el poder del Rayo-Trueno, puesto que se lo concede a Ala’Ala. Juyá pide agua a Ala’ala y se la da por una sola vez. Vuelve a secarse la tierra y entonces Juyá planea deshacerse del tirano Ala’ala.
- b) Juyá y Simit su hermana planean una fiesta para quitarle las armas (el rayo-trueno y la lluvia) a Ala’ala. Juyá nombra palabreros que hagan posible que Ala’ala acepte la invitación para la fiesta. Los palabreros no son aceptados y entonces Simit planea seducirlo para luego despojarlo de las armas.

- c) Ala'ala emprende el viaje y asiste a la celebración. Simit acepta el cortejo de Ala'ala; este se emborracha y cae en la inconsciencia. Simit roba las armas, se las entrega a Juyá y este adquiere el poder.
- d) Juyá huye a Occidente perseguido por Ala'ala. Este es vencido al no conseguir atrapar a Juyá en el tiempo estipulado en la profecía de Anakuay. Es derrotado y convertido en mono araguato, y así se le conoce en la cultura wayuu.

### 3. El nivel conceptual

#### 3.1. Esquemas lógico-conceptuales

En este apartado se identifican los enfoques o perspectivas desde los cuales se conceptualiza el conflicto. El causante mediato del proceso de degradación es Arraliatu-Warratuy (deidad primaria) quien transforma negativamente en sus orígenes la existencia de Juyá (su heredero natural) al dejarlo sin el poder del Rayo-Trueno, puesto que se lo concede a Ala'Ala. Este último es el causante inmediato del proceso de degradación en Juyá. Ala'Ala es descendiente de los antiguos genios, heredó así de Arraliatu-Warratuy las armas que correspondían a Juyá por su propia naturaleza: el Rayo-Trueno. De esta manera, Ala'Ala ejercía un poder casi total sobre el mundo wayuu. La situación inicial de la narración genera así en Juyá (víctima) un proceso de degradación que lo conduce a la pobreza. Esta primera falta propicia la búsqueda por parte de Juyá del elemento propio de su identidad en la cultura wayuu como lo es el rayo-trueno, el cual es al mismo tiempo el origen de un recurso imprescindible para la vida de los poblados de esta etnia como lo es el agua, dada la extrema sequía de los terrenos donde moran los wayuu. Juyá quiere decir lluvia, invierno; la lluvia benefactora que proviene de las nubes; debe en consecuencia, luchar con Ala'Ala para recobrar ese elemento propio de su identificación cultural.

La organización o mapa del conflicto en este nivel se organiza como sigue:

- a) Origen de la disputa (proceso de degradación): tenencia del agua (Juyá desprovisto del rayo-trueno concedido a Ala'Ala);
- b) Desarrollo (intento de modificación del estado inicial): lucha Juyá/Ala'Ala por la posesión del rayo-trueno. Simit aydante de Juyá;
- c) Final (se revierte el estatuto de los personajes principales porque Juyá pasa de víctima a beneficiario, sucediendo lo contrario en Ala'Ala): Juyá obtiene el rayo-trueno. Ala'Ala es convertido en mono araguato.

#### 3.2. Zonas actanciales

En las zonas actanciales podemos observar el desenvolvimiento de los eventos o temas. Se recrean las

causas de los eventos, los actantes y le son atribuidas las acciones: quiénes dominan, quienes son dominados, a través de qué instrumentos se ejecuta la acción, etc. En el caso de este relato mítico, los actantes principales son tres: Ala'Ala, Juyá y Simit. Estos personajes son agentes y pacientes en distintas acciones. Entre las causas se encuentran:

- a) El temor a una fuerza incontrolada y despiadada como la que personifica Ala'Ala y que genera sequía, hambre, desolación y pobreza; estos elementos amenazan al wayuu expuesto a un medio agreste y desértico que lo impulsan a huir hacia Occidente, las cumbres de las serranías o hacia mejores tierras;
- b) Las invitaciones rituales y la normativa del protocolo wayuu que rigen las prácticas sociales en el interior del grupo y sirven de estrategias para la regulación de los conflictos;
- c) La búsqueda de diferentes palabreros para convencer Ala'Ala de asistir a una celebración;
- d) La vanidad, la lujuria, la negativa o displiencia que, junto a la intemperancia y la autoconfianza, causarán el declive de Ala'Ala;
- e) La lealtad de Simit y su alianza solidaria con Juyá que pone de manifiesto la importancia de la mujer en el mundo de las relaciones de parentesco, profundamente arraigadas en el pueblo wayuu.

En la figura 1 se observa que la zona de la anterioridad se corresponde con el inicio del conflicto donde se manifiesta la causa del mismo. La zona central del evento contiene la bipolaridad actancial de Juyá y Ala'Ala y la transformación que el mito revela entre ambas deidades. La zona de la posterioridad asume el final del conflicto.

#### 3.3. Construcción de las identidades

En este apartado se identifica la construcción de las identidades a partir del relato y de tres elementos sociolingüísticos: Referencias al papel social de los personajes, estrategias discursivas y recursos lingüísticos. La construcción de las identidades discursivas viabiliza, en el nivel lingüístico, la construcción discursiva de la identidad y la alteridad. En el caso de Juyá, la referencia a su papel en el grupo se manifiesta así: Hijo de los genios, deidad wayuu, pródigo, razonable, magnánimo, terco, fecundante padre de la vida, sentido de la justicia, la deidad mítica benéfica wayuu, representa la lluvia, la fertilidad, es el invierno, sentido de la justicia y la bondad. Se observan de esta manera los atributos positivos de Juyá a través de los cuales el mito construye su imagen.

Por otra parte, el relato para este personaje utiliza las siguientes estrategias discursivas: inclusión, denominación, atribución, solidaridad y cercanía. Los recursos lingüístico-discursivos que aparecen en el relato para el personaje de Juyá son los siguientes: "nosotros" inclusivo, narrativización de acciones, "Tú" inclusivo, cortesía positiva, descripción positiva, valoración, metáforas tales

como: Pródigo como su propio nombre, el fecundante padre de la vida.

Asimismo, aparece la identidad confrontada, el “otro”, construido negativamente en el relato; la alteridad en conflicto personificada en el rol de Ala’Ala, que azota sin piedad y amenaza la vida del wayuu. La referencia al papel en la sociedad wayuu el mito lo construye así: deidad wayuu, señor de señorío ilustre, gran jefe, origen de los Sapuana, respetado por temor, dueño del rayo-trueno, especie de ogro, no permitía a nadie acercarse, celosísimo por sus armas, podía permitirse todas las mujeres, no admitía

reproches ni reclamos, mezquino, egoísta, de corazón duro, malintencionado, tirano, despiadado, orgulloso de su maldad, fuerte y soberbio, soberano, inflexible, el de la barba espesa, deshonesto, sarcástico, irónico.

Las estrategias discursivas en la presentación de este actante son las siguientes: exclusión, amenaza, declaración de venganza. Los recursos lingüístico-discursivos referidos a Ala’Ala son los siguientes: cortesía negativa, descripción negativa, metáforas (“más duro que una piedra”).

ZONA DE LA ANTERIORIDAD		ZONA DEL EVENTO		ZONA DE LA POSTERIORIDAD	
CAUSA	INSTRUMENTO	AGENTE	PACIENTE (víctima)	DESTINATARIO	FINALIDAD
<p>Origen de la disputa: -Ala’ala poseía el rayo y el trueno que le correspondían como heredero natural a Juyá.</p> <p>- Monopolio del uso del agua por parte de Ala’ala.</p>	Rayo y trueno	<p>1. Ala’ala (mientras posee el rayo y el trueno)</p> <p>2. Juyá (cuando recobra los instrumentos en poder de Ala’ala) (Recuperación de estatus)</p>	<p>1. Juyá: paciente-víctima mientras Ala’ala posee el monopolio del agua</p> <p>2. Ala’ala después que Simit roba las armas y se las entrega a Juyá (Disminución de estatus: de humano a animal)</p>	Miembros de la cultura wayuu	Restituir al heredero natural el rayo, el trueno y la lluvia

**Figura 1**  
 Las zonas actanciales en el mito.

#### 4. El nivel lingüístico

A continuación, se presentan los Dominios de Experiencia relacionados con el “poder” y la “lucha”. Estos dominios permiten observar las prácticas sociales y discursivas a las cuales recurre el emisor del relato para la construcción discursiva del conflicto en el mito wayuu “Ala’Ala y Juyá”.

En el dominio del poder se sitúa únicamente Ala’Ala. Aquí el relato revela el poder utilizado para el sometimiento y la supremacía. En el dominio de la lucha aparecen en escena ambos contrincantes.

La figura 4 muestra los campos léxico-semánticos que aparecen en el mito vinculados con la construcción discursiva de Juyá, Ala’Ala y el conflicto.

El campo semántico de la “pobreza” pertenece al período en el cual Ala’Ala poseía el agua. La prosperidad es asumida por Juyá, una vez que recobra el rayo-trueno. La seducción es el campo semántico atribuido a Simit, la hermana de Juyá, responsable de despojar a Ala’Ala del rayo-trueno. La celebración alude al evento en el cual debe producirse el despojo.

Dominios	Texto
<b>PODER</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ala'ala... señor de ilustre señorío (+)</li> <li>• Era el personaje más respetado sobre la tierra (+)</li> <li>• Era riquísimo, dueño de muchos bienes y renombrada estirpe (+)</li> <li>• Todos lo respetaban, era más por temor que por virtud</li> <li>• Era una especie de ogro que no permitía que nadie se le acercara</li> <li>• Todos los Uchii temblaban ante él</li> <li>• Nadie era capaz de hostilizarlo</li> <li>• La dictadura de Ala'ala, dueño absoluto de la tierra y único señor del mundo</li> <li>• Ala'ala el soberano</li> <li>• Soy poderoso, las cosas viven por mí!...</li> <li>• Se envanecía de su poder</li> <li>• Soy quien les doy vida</li> <li>• Algún día venceré a todos los hijos de Saiiññ- Palaa, el corazón del mar.</li> <li>• El rayo jamás lo soltaba de su mano</li> </ul>

**Figura 2**

El dominio del "poder" en el mito.

<b>LUCHA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los continuos disgustos y reclamos terminaron por romper su amistad</li> <li>• No puedo ordeñar las nubes porque vos las alejáis cuanto más las queremos alcanzar</li> <li>• Juyá devanaba su cerebro en buscar una fórmula para deshacerse del tirano</li> <li>• Las cosas en el mundo iban de mal en peor</li> <li>• Si las cosas continuaban en tal forma, todo acabaría con la dictadura de Ala'ala</li> <li>• ¡Qué dolor maldito me da! Quien pudiera echar un veneno en el corazón de mi cuñado</li> <li>• decidle a mi cuñado Juyá que no quiero sus regias diversiones</li> <li>• todo nos hace presentir peligro cuando ese despiadado se emborracha</li> <li>• Ala'Ala se acerca en son de guerra, habrá matanza y brutales desafíos</li> <li>• temblaron de miedo y quisieron huir hacia los montes</li> <li>• escondiéndose entre las piedras acusaron a Juyá</li> <li>• Ala'Ala rugió colérico</li> <li>• Traidor...! Hijo bastardo de los genios</li> <li>• Ladrón calculador, os buscaré hasta el fin del mundo y os mandaré a la prisión de las sombras</li> <li>• Enrumbó hacia Occidente en persecución de Juyá</li> </ul>
--------------	---

**Figura 3**

El dominio de la "lucha" en el mito.



<b>Campos Semánticos</b>	<b>Lexías asociadas</b>
<b>POBREZA</b>	Escuálida, gusano, secar, sequía, hambre, sed, matando, extinguían, yermo, desnudo, triste, desolada.
<b>PROSPERIDAD</b>	Agua, refrescar, tierra, cosecha, siembra, abundancia, floreciente, remojar, regar, reverdecir.
<b>SEDUCCIÓN</b>	Mala intención, lecho, entregarme, requerimiento, besaba, acariciaba, locas ansiedades, resistía, secretos de mujer, cuerpo, poseerla, caricias, antojos, desvaríos.
<b>CELEBRACIÓN</b>	Bailes, competencias, comidas, libaciones, fiesta, bebida, júbilo, diversiones, jolgorio, algazara, orgía.

**Figura 4**  
 Los campos semánticos en el mito.

## 5. Nivel discursivo

En este nivel se observa que la secuencia predominante es la narrativa desde la situación inicial hasta la resolución del conflicto. En la situación inicial: Ala'Ala niega agua a Juyá, señor de menor renombre, pobre, sufre la ausencia de agua. En la fase de complicación Juyá quiere derrotar a Ala'ala. Prepara con Simit una gran fiesta. Invitan a Ala'ala. Este no acepta hasta que Simit lo seduce y le ofrece sus encantos. Ala'ala prepara su viaje. En la acción-evaluación Ala'ala llega a la fiesta. Simit le hace beber hasta emborracharlo. Lo despoja de sus armas. En la resolución Juyá huye con su familia a Occidente. Ala'ala despierta y lo persigue. Es derrotado por Juyá y se convierte en mono araguato.

Las secuencias descriptivas contribuyen a adjudicar significaciones a cada uno de los personajes del relato. Hay múltiples asociaciones que están vinculadas al mundo simbólico del pueblo wayuu. Este aspecto se señaló con detalle en el apartado de la construcción de identidades.

En el nivel discursivo, es importante definir los elementos de la situación de comunicación. Aquí encontramos un espacio externo (datos de la situación de comunicación) y un espacio interno (puesta en discurso enunciativo) (Molero 2003b, 2007, 2008, 2009). En la figura 5, se presentan los elementos constitutivos de cada uno de los espacios de la situación de comunicación.

## 6. La noción de conflicto en las teorías y en el mito analizado

En la figura 6 se presenta una comparación entre

las teorías sobre el conflicto en los wayuu y la construcción discursiva y simbólica de esa noción en el mito de Ala'Ala y Juyá.

## Conclusiones

a) Sobre la construcción discursiva del conflicto: Los wayuu, al expresar los conflictos en sus mitos, enuncian y reproducen las prácticas culturales de negociación y solución de los mismos. En lo referente a la temática del conflicto, las estructuras discursivas están eficientemente organizadas colaborando estrechamente con la unidad y la intencionalidad del texto mítico. Tanto narrativa, como descriptiva y argumentativamente, el narrador wayuu construye óptimamente la noción de conflicto haciendo uso de los recursos lingüísticos apropiados. En el nivel conceptual, el mapa del relato muestra cómo se ha ordenado la narración (origen, desarrollo y finalización del conflicto).

Discursivamente, el narrador expone el proceso de degradación que da origen al conflicto (el despojo de Juyá cuando Arraliatuy-Warratuy le otorga sus poderes a Ala'Ala), el motivo desencadenante del conflicto (el ejercicio tiránico del poder por Ala'Ala) y el proceso de restauración del orden benéfico cuando el poder retorna a Juyá (su heredero original), una entidad pródiga y bondadosa. El análisis de las zonas actanciales ha develado además del control del agua, otras causas menos explícitas de los conflictos como, por ejemplo, el temor a las fuerzas incontrolables como la que representa Ala'Ala y que genera grandes males a los wayuu; así como ciertos valores negativos (vanidad, lujuria, intemperancia) que erosionan la convivencia en el grupo. Los dominios de experiencia revelaron las prácticas sociales y los elementos míticos a los cuales acude el narrador para hablar de las relaciones conflictivas, por ejemplo, la presencia

de una entidad sobrenatural como Arraliatuy-Warratuy que produce cambios drásticos e inesperados en una deidad benéfica como Juyá. Ha quedado en evidencia en el análisis que el conflicto se produce y resuelve para restaurar el desequilibrio original.

b) Sobre la construcción simbólica del conflicto: En el mito, la construcción simbólica del conflicto se realiza a partir de la puesta en juego de las imágenes arquetipales en torno al ejercicio del poder/contrapoder y la posesión/carencia de bienes simbólicos que guardan su contraparte en el mundo real (agua/vida) y la activación de mecanismos para su resolución (la mediación, y el uso de la astucia y el sabio consejo de la mujer) como valores estrechamente ligados a la herencia cultural del grupo (Gluckman, 2009; Guerra, 2002; Ross, 1995). De igual forma, se activan las cualidades simbólicas de los elementos míticos de la cultura.

Juyá personifica al dios benefactor del pueblo wayuu. Sin embargo, en este relato se advierte la intención de asimilarlo a la figura mítica de una deidad que atraviesa una calamidad y que, en consecuencia, ha perdido su carácter como actante benefactor. La deidad benefactora es rebajada en su simbología cultural hasta despojarla de los elementos naturales que le permiten paliar las situaciones de sequía y de malestar de su pueblo. Las figuras cosmogónicas de Ala'Ala y Juyá se transforman en el devenir de la narración. Se advierte una intención de asimilación del hombre wayuu con la figura mítica de Juyá y se destaca la importancia de la intervención de la mujer (Simit) y su astucia ante la presencia del conflicto en la cultura wayuu.

Se aprecia una simbiosis magistral entre el mito como estructura discursiva y estructura simbólica cuando todos los elementos del relato se entretajan. Así, podemos observar el acoplamiento de los símbolos cosmológicos, las secuencias discursivas, los modos de organización del discurso, el uso de la topología y la toponimia mítica para anunciar y complementar simbólicamente los procesos de degradación y restauración experimentados por el binomio arquetipal de origen (Ala'Ala y Juyá).

c) Sobre la dimensión modelizante del mito. Paralelamente descubrimos, además de la dimensión discursiva y la dimensión simbólica, que el mito presenta una dimensión modelizante. En este sentido, los símbolos ofrecen nuevas lecturas que reinstauran su poder en la cultura, se trata de exponer aquellas características modelizantes que permitan construir un nuevo pensamiento sobre el orden social, el poder y el conflicto desde la perspectiva del wayuu; proponiendo modelos comportamentales y de liderazgo que benefician al colectivo. El conflicto, tal como lo expresa el relato, juega un papel ejemplarizante, benéfico y restaurador. Intenta establecer el equilibrio allí donde las fuerzas míticas cosmogónicas han instaurado la desigualdad.

El conflicto se construye simbólicamente a partir de la contraposición de los dos personajes principales y

el orden instaurado por Ala'Ala. En el mito wayuu, Ala'Ala posee el agua y la niega a los humanos sin considerar las consecuencias de su proceder. Así, somete a Juyá y al resto de los humanos, animales y plantas a situaciones de extrema precariedad que llegan a atentar contra la vida misma. De esta manera, plantea el conflicto como forma de dominación. Para Ala'Ala, estas situaciones de precariedad y carencia sientan las bases de un control y un poder omnímodo al convertirse en espacios de transacción y penetración: controla a placer las situaciones y al negar el agua o cederla, domina a todos. Juyá tolera su intemperancia, hasta que ésta roza los límites de la supervivencia.

La libertad de Juyá y los wayuu queda así amarrada, sometida a los caprichos de Ala'Ala construyendo un espacio en que niega a la súplica toda eficacia. La negociación se transforma en una acción imposible y la transgresión se convierte en la única acción capaz de revertir el orden instaurado por Ala'Ala. En el mito, Ala'Ala, con su intolerancia a las necesidades ajenas, su intemperancia, su propensión a la ira y al ejercicio del poder desmedido, se constituye en un ejemplo de lo que debe ser superado. Por el contrario, Juyá representa un nuevo liderazgo solidario, tolerante, dialógico y benefactor, que permite al pueblo wayuu reorientar el conflicto al interior de su vida social, organizando sus luchas, en beneficio del colectivo.

Desde nuestra concepción sistémica, se concluye que el mito constituye un bucle generativo productor de metalenguajes y de conocimientos y que, como emergencia de la cultura, es posible acudir a la sabiduría del mito desde la memoria colectiva, asumiendo sus enseñanzas sobre los mecanismos para la solución de las contradicciones, el manejo de los conflictos y el mantenimiento del equilibrio social.

## Referencias

- Augé, Marc (1996). Dios como objeto. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Durand, Gilbert (1981). Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Barcelona, España: Taurus Ediciones, S. A.
- Durand, Gilbert (1993). De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona, España: Anthropos, S.A.
- Funes Lapponi, Silvina (2009). Teoría del conflicto. Universidad Carlos III de Madrid. sfunes@polsoc.uc3m.es (Material didáctico).
- Gluckman, Max (2009). Costumbre y conflicto en África. Lima, Perú. Fondo Editorial UCH Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Guerra Curvelo, Wildler (2002). La disputa y la palabra. La ley en la sociedad wayuu. Colombia: Ministerio de la Cultura. I/M Editores, LTDA.
- Kirk, G. S. (1985). El mito. Su significado y

funciones en la antigüedad y otras culturas. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Levi-Straus, Claude (1968). *Mitológicas I*. México: Fondo de cultura económica.

Molero, Lourdes (2002). El personalismo en el discurso político venezolano. Un enfoque semántico y pragmático, en *Espacio abierto*, Vol. 11, Nº 2: 291-334.

Molero, Lourdes (2003a). Recursos lingüísticos y estrategias discursivas en la construcción de la imagen del pueblo en el discurso político venezolano, en *Oralia*, vol. 6: 215-235.

Molero, Lourdes (2003b). El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso. Visión teórica actual, en *Lingua americana*, Año VII, Nº 12: 5-28.

Molero, Lourdes; Romero, María Gracia y Cabeza, Julián (2003c). Revolución y oligarquía: la construcción lingüística y discursiva en procesos e identidades en el discurso político venezolano, en *Dea* 5: 47-65.

Molero, Lourdes y López, María del Pilar (Editoras) (2007a). *El análisis del discurso en las ciencias humanas y sociales*. Maracaibo: Universidad del Zulia/Petróleos de Venezuela.

Molero, Lourdes (2007b). El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso: Teoría, método y práctica, en Bolívar, A. (comp.) *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, pp. 201-225. Caracas: El Nacional.

Molero, Lourdes y Cabeza, Julián (2008). Seminario "Análisis del discurso político". Maracaibo, Doctorado en Ciencias Humanas. Universidad del Zulia.

Molero, Lourdes (2009). *El poder, el querer y el protestar. Análisis semiolingüístico del discurso*. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia. Ediciones del Vice Rectorado Académico. Ediciones Astro-Data.

Morin, Edgar (1998a). *El método II. La vida de la vida*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Morin, Edgar (1998b). *El método IV. Las ideas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Morin, Edgar (1999a). *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.

Morin, Edgar (1999b). *El método III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Morin, Edgar (2003). *El método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.

Paz Ipuana, Ramón (1973). *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas, Venezuela: Instituto Agrario Nacional. Gerencia de Promoción y Desarrollo.

Pottier, Bernard (1992). *Teoría y análisis en lingüística*. Madrid: Gredos.

Pottier, Bernard (1993). *Semántica General*. Madrid: Gredos.

Ricoeur, Paúl (1975a). *Hermenéutica y Estructuralismo*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis. Asociación Editorial La Aurora.

Ricoeur, Paúl (1975b). *La métaphore vive*. París: Le Seuil.

Ricoeur, Paúl (1995). *Teoría de la interpretación*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

Ricoeur, Paúl (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo veintiuno editores.

Ricoeur, Paúl (2001). *Ideología y utopía*. Barcelona (España): Editorial Gedisa.

Ricoeur, Paúl (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.

Ross, Marc Howard (1995). *La cultura del conflicto. Las diferencias interculturales en la práctica de la violencia*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Saler, Benson (1988). *Los Wayu (Guajiro)*, en Fundación La Salle/Monte Ávila Editores. *Los aborígenes de Venezuela. Volumen III. Etnología contemporánea*. Caracas, Venezuela.

Sperber, Dan (1988). *El simbolismo en general*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.

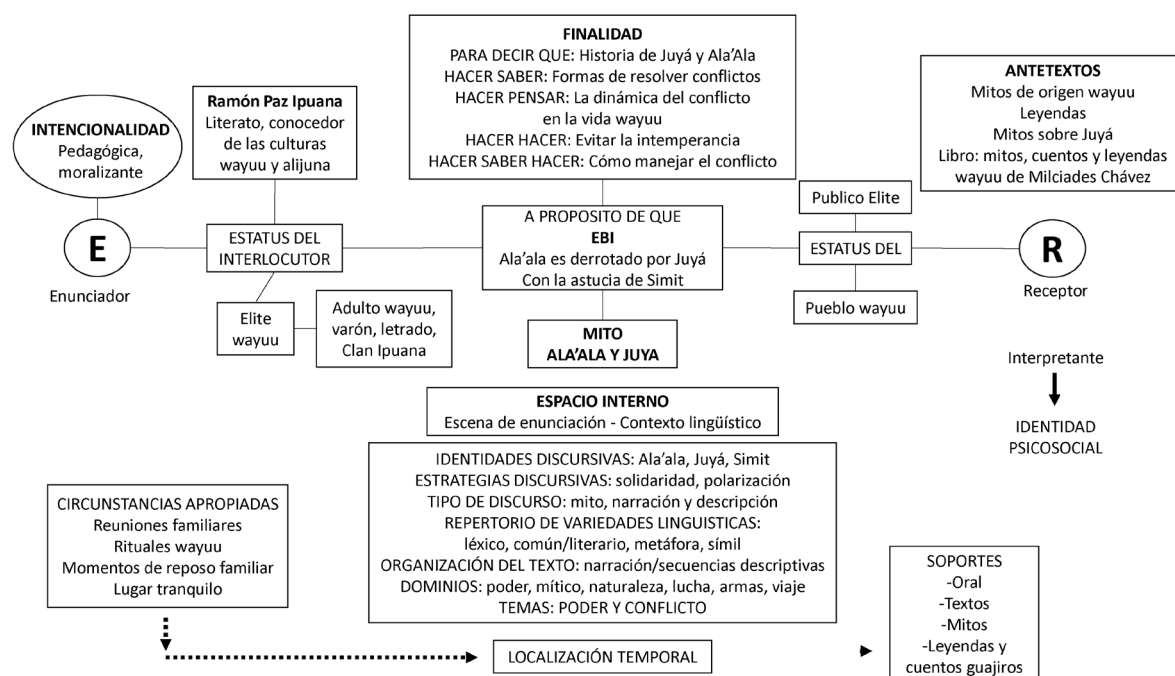


Figura 5

La situación de comunicación en el relato de Ala'ala y Juyá.  
Fuente: Rodríguez (2020), adaptado de Molero (2003b, p. 24).

LA DISPUTA EN LOS WAYUU PERSPECTIVA TEÓRICA (SEGÚN GUERRA CURVELO Y SALER)	TRATAMIENTO DE LA DISPUTA EN EL MITO ALA'ALA Y JUYÁ	OBSERVACIONES
Origen: Fuentes de tensión entre individuos o grupos humanos que pueden resultar o no en una pugna declarada. Las fuentes de agua como recurso sobrevalorado en la tradición oral wayuu.	<i>Episodio 1</i> Ala'ala poseía el rayo y el trueno que le correspondían como heredero natural a Juyá. Origen del disgusto entre ambos actantes: Ala'ala después de una petición de Juyá concede la lluvia por una sola vez.	<i>Secuencias descriptivas</i> 1. Descripción de Ala'ala, cuñado de Juyá, descendiente de los grandes genios que vivían antes del gran diluvio y dueño del rayo, el trueno y la lluvia 2. Descripción de Juyá descendiente de los grandes genios y heredero natural del rayo, el trueno y la lluvia.
<i>Rango del asunto:</i> Derechos infringidos	Competencia por el dominio sobre el rayo y el trueno que permiten el control de la lluvia. Según el criterio de Roberts (1979, en Guerra Curvelo 2002, p. 86), en el mito estudiado se	Causa de la fricción: El derecho de Juyá sobre la lluvia está fundamentado en el ámbito mítico y religioso y en los principios de la organización social wayuu. Juyá es el hombre-lluvia, único,

	trataría de una disputa que se puede asociar a las disputas por competencias sobre los recursos naturales.	móvil (Perrin, 1977, p. 172). El control de las fuentes de agua está señalado como el origen de muchas disputas intra e interétnicas, dado que, en una región semidesértica, como la península guajira, se torna un recurso muy valorado (Guerra Curvelo, 2002, p. 90).
<p><i>El estatus de los personajes</i></p> <p><i>Ofensor:</i> quebranta una ley o norma social</p> <p><i>Víctima:</i> recibe una ofensa</p>	<p><i>Ofensor:</i> Ala'ala (desprecia las solicitudes de agua por parte de Juyá para paliar la sequía de los severos y prolongados veranos y, en consecuencia, el hambre de su gente)</p> <p><i>Víctima:</i> Juyá, con un estatus disminuido, como consecuencia de no poder controlar los instrumentos productores de la lluvia.</p>	El desacuerdo se hace evidente desde la introducción del relato, el cual mostrará en sucesivas fases o episodios la pugna declarada y las estrategias para dirimir el conflicto entre ambos personajes. Los roles actanciales y el estatus de Ala'ala y Juyá cambiarán a lo largo del relato.
<p><i>Fases de la disputa</i></p> <p>De la tranquilidad (aparente) hacia un estado de preparación y puesta en escena del conflicto.</p> <p>Imposibilidad de llegar a un acuerdo</p> <p>Puesta en escena de estrategias mediante el ardid para recuperar los instrumentos que por naturaleza pertenecen a otro actante.</p> <p>Huída, persecución y resolución.</p>	<p>La estrategia para deshacerse de Ala'ala: la fiesta en su honor.</p> <p>Preparación para la gran fiesta.</p> <p>Envío infructuoso de los palabreros con la invitación para Ala'ala.</p> <p>Aceptación de la invitación (mediación de la mujer).</p> <p>Realización de la fiesta.</p> <p>Ala'ala se emborracha y Simit lo despoja de sus armas.</p> <p>Ala'ala persigue a Juyá para recuperar el rayo y el trueno.</p> <p>Ala'ala no logra atrapar a Juyá y termina transformado en mono araguato.</p>	<p>Secuencias narrativas predominantes, con secuencias descriptivas y dialogales incrustadas.</p> <p>Punto de vista actancial: la función de los palabreros y de la mujer, en el rol de ayudantes de Juyá</p> <p>Cambio de estatus de los personajes:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ala'ala: de ofensor y agente, disminuye sus estatus y cambia a la naturaleza animal (mono araguato). Cambia su rol actancial a paciente.</li> <li>- Juyá: de paciente-víctima, transforma su rol actancial para situarse al final del relato como agente, con lo cual recupera sus estatus de heredero natural del rayo, el trueno y la lluvia.</li> </ul>
Movilización durante la disputa	Prolongado enfrentamiento entre Juyá y Ala'ala. La movilización en el relato es gradual y pone en escena la "habilidad y astucia" recomendada por Simit a Juyá: preparación del "brebaje" para emborrachar a Ala'ala; preparación del lugar para la celebración de la fiesta; envío de palabreros.	
Consenso del grupo familiar ante las opciones de acción	Vencer a Ala'ala por la fuerza es imposible. Acuerdo secreto entre Simit y Juyá para despojarlo de sus armas.	Secuencia dialogal Juyá/Simit donde se ponderan las fuerzas del oponente y las del propio grupo.
Cuatro tipos de venganza según Saler (1988, p. 55).	El relato escoge un curso de acción que pareciera homologable al primer tipo de venganza de Saler: se decide la venganza como respuesta a una sucesión de graves perjuicios causados por el comportamiento de Ala'ala.	



La elección de los intermediarios o Pütchipü'ü seleccionados por su prestigio, ascendencia o habilidades (connotación y origen mítico).	Varios palabreros seleccionados cuidadosamente por diferentes habilidades fracasan en el intento de convencer a Ala'ala de asistir a la invitación de Juyá. Por último, Simit, lo convence.	Variadas secuencias dialogales entre los palabreros y Ala'ala.
La mujer en las disputas wayuu desarrolla un papel importante (Saler, 1988 y Guerra Curvelo, 2002, p. 121).	Importancia de la mujer en las acciones planificadas. Los consejos de Simit tienen alta ascendencia en su hermano Juyá a quien aconseja y ayuda a vislumbrar la salida.	Causa de la fricción: El derecho de Juyá sobre la lluvia está fundamentado en el ámbito mítico y religioso y en los principios de la organización social wayuu. Juyá es el hombre-lluvia, único,
Características de los palabreros: hábil orador, experiencia en el manejo de conflictos; dedicados a casos de sangre o especializados en los arreglos del precio de la novia. Palabreros menores, palabreros de matrimonio o dedicados a cobrar.	Características de los palabreros seleccionados por Juyá: dos séquitos Primer grupo: elocuencia, prudencia (Jakaaliwa); inteligencia (Iischo); ferocidad (Kalaira). Segundo grupo: ingenio y alcance (Utta); astucia (Walirú), sagacidad (Atpanaa).	Secuencias narrativas, descriptivas y dialogales (predominantes).
Escenario jurídico de la actuación de los palabreros: una enramada, hamaca o bancos.	Enramada y bancos.	

**Figura 6**

Tratamiento de la disputa en el ámbito teórico y en el mito

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

---

### **N**ormas para la Publicación de Trabajos

---

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

#### **Dirección** \_\_\_\_\_

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: [revistasituarte@gmail.com](mailto:revistasituarte@gmail.com) o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Edificio La Ciega, detrás de la Secretaría de Cultura del estado Zulia; Maracaibo, Venezuela.

#### **Procedimiento de arbitraje** \_\_\_\_\_

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

#### **Presentación de originales** \_\_\_\_\_

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

#### **Presentación de trabajos** \_\_\_\_\_

Deben ajustarse a las siguientes normas: **1) Hoja de información:** Título: conciso, en negrita y en referencia directa con el tema estudiado, de hasta un máximo de 60 caracteres. Se aceptan sub-títulos. Nombre y apellido del autor o autores, institución, ciudad, país. Dirección postal del autor. Resumen: debe tener un mínimo de 100 y un máximo de 150 palabras, e incluir los objetivos, metodología, fundamento teórico, aportes y conclusiones del artículo. Palabras clave: se colocarán al final del resumen, con un mínimo de tres (3) y un

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

### Citaciones hemero-bibliográficas

---

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

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

También se podrá citar de la siguiente forma:

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

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

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

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

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

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

### Secciones de la revista

---

#### Aparición regular

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

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

### **Aparición eventual**

---

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

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

**ESTUDIOS MORFOLÓGICOS:** son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no debe ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras. **situArte** recibe artículos y ensayos, como apariciones regulares. Las reseñas, entrevistas y estudios morfológicos son apariciones eventuales que tienen una presencia limitada.

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

---

### **P**ublishing Guidelines

---

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

#### **Address**

---

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

#### **Reviewing procedure**

---

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

#### **Presentation of originals**

---

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

#### **Presentation of papers**

---

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



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

## Hemero- bibliographic quotations

---

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

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

Quotations can be made also in the following way:

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

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

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

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

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

## Sections of the journal

---

### Regular appearance

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

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

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

### **Eventual appearance**

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

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

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

---

## Normas de Arbitraje

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**EDITORIA-JEFE**

Aminor Méndez Pirela

**Comité Editorial**

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendró

José Enrique Finol

Leonardo Azparren Giménez

María Margarita Fermín

Mireya Ferrer

Romina de Rugeris

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

**Editores Asociados**

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

**Fundador**

Javier Meneses

**Web site**

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

situArte

## ARTÍCULOS

### **MARACAIBO NO EXISTE: EL CINE ZULIANO VERSUS LAS FUERZAS DEL POST-COLONIALISMO**

*MARACAIBO DOESN'T EXIST: ZULIA CINEMA VERSUS THE FORCES OF POST-COLONIALISM*

Alexis Cadenas

### **MEMORIA ALTERNA: RECURSO INNOVADOR PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES**

*ALTERNATE MEMORY: AN INNOVATIVE RESOURCE FOR CHARACTER CONSTRUCTION*

Denny Fernández y Freddy Marín

### **BEETHOVEN SECONDO D'INDY E LA POLITICIZZAZIONE DELLA MUSICA**

*BEETHOVEN SEGÚN D'INDY Y LA POLITIZACIÓN DE LA MÚSICA*

Letizia Miglietti

### **HABITABILIDAD LÍQUIDA: LA FLEXIBILIDAD COMO SENTIDO DE APROPIACIÓN**

*LIQUID HABITABILITY: FLEXIBILITY AS A SENSE OF OWNERSHIP*

Mario Esparza Díaz de León y Ricardo López León

### **ANTONIO ANGULO Y LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN VENEZUELA**

*ANTONIO ANGULO AND GEOMETRIC ABSTRACTION IN VENEZUELA*

Danilo Patiño

### **LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA Y SIMBÓLICA DEL CONFLICTO EN EL MITO WAYUU**

*THE DISCURSIVE AND SYMBOLIC CONSTRUCTION OF CONFLICT IN WAYUU MYTH*

Vivian Rodríguez Uranga y Lourdes Molero de Cabeza

Autor: Robert Sánchez.  
Título: "El precio de la libertad".  
Técnica: Acrílico sobre cartón piedra.  
Dimensiones: 90x40 cm.  
Año: 2023.

