

AÑO 13 N° 24. ENERO - DICIEMBRE 2018

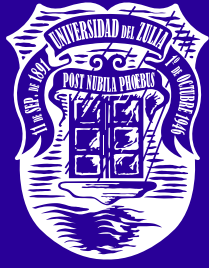
# situArte24

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

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

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





Autoridades universitarias  
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dr. JORGE PALENCIA PIÑA  
RECTOR

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN  
VICERRECTORA ACADÉMICA

Dra. MARIA ARTIGAS  
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ  
SECRETARIA

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dr. HUGO BARBOZA  
DECANO

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTIFICO  
Y HUMANISTICO (CONDES)  
Dr. GILBERTO VIZCAINO  
COORDINADOR-SECRETARIO



# situArte

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

AÑO 13 N° 24. ENERO - DICIEMBRE 2018  
Maracaibo - Venezuela

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

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

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

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

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

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

**DLD ppi 201502ZU4671**

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

Depósito legal pp 200602ZU2376

ISSN 1856- 7134

Diseño de Logo: Roberto Urdaneta

Diseño y Montaje: Reiban Zapata

Imagen de portada: Autor: Elvis Rosendo. Título: De la serie "El Señor de los aviones".

Técnica: Acrílico sobre tela. Medidas: 2,00 x 1,60 mt. Año: 2017.

# CONTENIDO

AÑO 13 N° 24. ENERO - DICIEMBRE 2018

---

**PRESENTACIÓN** 5

**ARTÍCULOS**

**ARTE FISIOGNÓMICO: CONSTRUCTO DE RASGOS FÍSICO-MORALES DE FEALDAD EN LA PINTURA RELIGIOSA DEL BARROCO ESPAÑOL** 7

*PHYSIONOMIC ART: CONSTRUCT OF MORAL PHYSICAL TRAITS OF UGLINESS IN THE RELIGIOUS PAINTING OF THE SPANISH BAROQUE*

Aspacia Petrou y Fabiola Negrón

---

**DESPLAZADAS. PROPUESTA INTEGRADORA DE INVESTIGACIÓN/ CREACIÓN** 18

*DISPLACED. INTEGRATIVE RESEARCH/CREATION PROPOSAL*

Mireya Ferrer, Silvia Martínez y Ameley Rivera

---

**LABORES DE AGUJA: LENGUAJE DE MUJERES ARTISTAS** 22

*NEEDLEWORK: LANGUAGE OF WOMEN ARTISTS*

Katny Ferrer

---

**EL JARDÍN COMO FORMA DE ARTE Y DE REGENERACIÓN DEL TERRITORIO** 26

*THE GARDEN AS AN ART FORM AND REGENERATION OF THE TERRITORY*

Tomás Pérez Valecillos y Carmen Velásquez M.

---

**EL PALOTEÓ: TRADICIÓN DANCÍSTICA DEL ESTADO BOLÍVAR** 32

*THE PALOTEÓ: DANCE TRADITION OF THE STATE OF BOLIVAR*

Fabiola del Pilar Mendoza Fernández

---

**LA NOCIÓN DE TEATRALIDAD EN LOS SOLILOQUIOS DE LA DRAMATURGIA DE CABRUJAS** 37

*THE NOTION OF THEATRICALITY IN THE SOLILOQUIES OF THE DRAMATURGY OF CABRUJAS*

Julio César Márquez

---

**TEATRO, CURRÍCULO Y ENTORNO: DIARIO DE UNA EXPERIENCIA** 41

*THEATER, CURRICULUM AND ENVIRONMENT: DIARY OF AN EXPERIENCE*

Margarita Figueroa, Yoliamer Rondón, Verónica Casanova, Andreina Morillo

---

**ENSAYOS** 44

**“UNA SEMIÓTICA DEL ORGULLO”. JUAN JOSÉ BARRETO GONZÁLEZ**

*A SEMIOTICS OF PRIDE. JUAN JOSÉ BARRETO GONZÁLEZ*

Jesús Rafael Briceño

---

**NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS** 46

**PUBLISHING GUIDELINES** 49

**NORMAS DE ARBITRAJE** 52

---







# PRESENTACIÓN

AÑO 13 N° 24. ENERO - DICIEMBRE 2018

Con gran alegría compartimos con ustedes esta edición de situArte que, como cada vez, es producto de un trabajo en equipo. Detrás de sus páginas hay largas horas de esfuerzo, compromiso y muchas ganas de seguir adelante. Agradecemos especialmente a los profesores Romina De Rugeris, Reiban Zapata y German Cardozo, cuyos aportes, dedicación y acompañamiento dieron un impulso importante a esta publicación. Asimismo, damos gracias al artista Elvis Rosendo, quien nos autorizó para incluir en la portada su obra de la serie "El Señor de los aviones".

Por primera vez les entregamos un número especial de nuestra revista, con la intención de dar a conocer parte del excelente trabajo docente y de investigación presentado en el "Congreso de las Artes", que tuvo lugar en la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia durante el mes de octubre del año 2016. Incluimos aquí textos escritos y visuales, deseando transmitirles una rica experiencia de intercambio de saberes artísticos y culturales, que esperamos pueda repetirse más adelante. Serán necesarios varios números más, para llevar a ustedes la mayoría de los trabajos que fueron parte de dicho evento.

Abrimos esta edición con el título: **Arte fisiognómico: constructo de rasgos físico-morales de fealdad en la pintura religiosa del Barroco español**, de Aspacia Petrou y Fabiola Negrón, quienes sugieren una correlación entre los rasgos fisiognómicos como vinculantes al mal-fealdad y la pintura religiosa del Barroco español. Las autoras identifican los diversos modos de fealdad a partir de la vinculación de la figura pasional de Cristo y de sus santos mártires con el mal. Bajo el paradigma hermenéutico, de tipo documental y diseño descriptivo, esta investigación concluye que la pintura religiosa del Barroco español no siempre da cuenta de rasgos puramente bellos, también la fealdad participa y, en este proceso, el Arte fisiognómico es una herramienta útil a la hora de imponer una visualización, a menudo dramática, de imágenes de contenido universal, como aquellas que representan la Pasión de Cristo y de sus santos mártires.

Seguidamente incluimos dos trabajos que ponen el énfasis en lo femenino: En primer lugar, **Desplazadas. Propuesta integradora de investigación/creación**, de Mireya Ferrer, Silvia Martínez y Ameley Rivero; un performance que conjuga fotografía, danza contemporánea y música, para mostrar el drama del desplazamiento forzado de mujeres en el éxodo mundial que se profundiza en los últimos años, dejando a su paso violencia de género y violación de derechos humanos; pues, sea cual sea su causa, el desplazamiento es siempre traumático, llevando a menudo a las personas a seguir buscando un lugar definitivo para instalarse y convertirse en migrantes, con todo lo que esto suele implicar.

Y luego, con **Labores de aguja: Lenguaje de mujeres artistas**, Katny Ferrer nos invita a repasar la historia de las técnicas de labores de aguja dentro del arte. Mediante una recolección y análisis documental, la autora presenta la historia detrás de las labores, sus posibles orígenes, sus inicios en el arte y su posterior desarrollo, así como las propuestas que han surgido desde los noventa hasta la actualidad. Finalmente, se incluye un análisis del período guzmancista, como único antecedente histórico que permite mostrar las labores de las mujeres y cómo ellas intentaron llevar sus técnicas al mismo nivel que la pintura y la escultura.

Siguiendo otras formas de creación artística poco comunes, tenemos **El jardín**



**como forma de arte y de regeneración del territorio**, de Tomás Pérez Valecillos y Carmen Velásquez M., quienes nos introducen en hermosas zonas verdes, que inspiraron desde los años 60 a artistas-arquitectos, escultores y otros, a mover sus talentos fuera de los estudios y las galerías para mantener con vida el “arte de la jardinería”. Bajo una metodología descriptiva sobre la transformación de la obra escultórica en jardín que conduce a la integración de las artes plásticas con el arte de la jardinería y la relación entre ciudad y naturaleza, se evidencia un progresivo interés por las áreas residuales, marginales y periféricas, lo cual ha representado una alternativa para desarrollar experiencias estéticas, donde el arte público llega a ser regenerador del territorio.

Posteriormente, nos llega desde Guayana **El paloteo: tradición dancística del estado Bolívar**, donde Fabiola del Pilar Mendoza Fernández nos comparte el producto de su trabajo, que procura la preservación del patrimonio artístico y cultural de la región, desarrollado por fases, como parte de un proyecto de investigación, el cual logró estudiar y caracterizar la expresión dancística conocida como El paloteo, como parte de la memoria histórica del estado Bolívar y de la nación, por considerarlo de gran importancia, dado su rico contenido artístico, cultural, histórico, religioso, geográfico y asimismo, para darlo a conocer y promover su conservación y proyección a las nuevas generaciones.

Finalmente tenemos dos trabajos que nos ofrecen miradas distintas acerca del teatro: Primero, **La noción de teatralidad en los soliloquios de la dramaturgia de Cabrujas**, de Julio César Márquez, el cual nos brinda un análisis descriptivo explicativo de cómo aparece transfigurada la noción de teatralidad en los soliloquios de los textos dramáticos de José Ignacio Cabrujas. Siguiendo a Barthes, Pavis y Arana, el autor precisa como elementos de teatralidad: la marca del artificio, el desdoblamiento visual provocado por el enunciador, la iconicidad corpórea y el ecumenismo de artificios sensuales, los cuales identifica plenamente en los textos seleccionados, llegando a concluir que los soliloquios de Cabrujas transmiten efectivamente la noción de teatralidad.

Y después: **Teatro, currículo y entorno: diario de una experiencia**, de Margarita Figueroa, Yoliamer Rondón, Verónica Casanova y Andreina Morillo, nos muestra la experiencia creativa (Ejercicios dramáticos) obtenida durante el proceso de formación, investigación, creación y difusión artística a partir de la unidad curricular “Historia del Teatro”, adscrita a la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación, de La Universidad del Zulia. Partiendo de la fenomenología, como un estudio sistemático de la subjetividad, esta propuesta también se considera un aprendizaje complementario de los alumnos sobre la estética propia de Grotowski, Brecht, Stanislawski y Brook, de la misma manera que las actividades propuestas son estrategias que propician la integración, la motivación y el autoconocimiento del alumno.

Para cerrar, tenemos la reseña **“Una semiótica del orgullo” de Juan José Barreto González**, donde Jesús Rafael Briceño Briceño despierta nuestra curiosidad afirmando que se trata de un autor y un libro “peligrosos” por cuanto invitan al diálogo, a la asimilación de la complejidad discursiva y obligan a pensar y ver las cosas de modo diferente. Se trata de un texto para personas que buscan sentidos nuevos y para aquellos lectores que –de una u otra manera– ven en la academia la razón de ser de su vida. Puesto que en parte expone discursos académicos, que son discursos populares, dado que la academia y la universidad también son pueblo, según Briceño Guerrero. De esta manera, con su estilo ensayístico, Juan José Barreto postula las bases para una semiótica del orgullo.

Les invitamos pues a disfrutar esta edición, donde se abren frente a nosotros múltiples ventanas para admirar y estimularnos a través del arte, la comunicación y la cultura, con sus variadas posibilidades, que nos motivan siempre a nuevos modos de ver, pensar, crear y recrear.

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



# Arte fisiognómico: constructo de rasgos físico-morales de fealdad en la pintura religiosa del Barroco español

## *Physiognomic Art: Construct Of Moral Physical Traits Of Ugliness In The Religious Painting Of The Spanish Baroque*

Recibido: 10-01-17  
Aceptado: 08-03-17

**Aspacia Petrou y Fabiola Negrón**

Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela

aspacia\_petrou@hotmail.com ; fabynegron@gmail.com

### Resumen

Este artículo establece una correlación entre los rasgos fisiognómicos como vinculantes al mal-fealdad y la pintura religiosa del barroco español. Para ello, se identifican las posturas teológico-filosóficas de la fisiognomía española vinculadas con la concepción mal-fealdad. Se vincula el arte fisiognómico con la pintura religiosa del barroco español. Se identifican los diferentes modos de fealdad mediante la vinculación de la figura pasional de Cristo y de sus santos mártires con el mal. Esta investigación ha sido estructurada dentro de un paradigma hermenéutico, es de tipo documental y de diseño descriptivo. Se concluye que la pintura religiosa del barroco español no siempre da cuenta de rasgos puramente bellos, también la fealdad participa. Y en este proceso el arte fisiognómico es una herramienta útil a la hora de imponer una visualización, a menudo dramática, de imágenes de contenido universal, como aquellas que representan la Pasión de Cristo y de sus santos mártires.

**Palabras clave:** Arte fisiognómico, pintura del arte barroco español, mal-fealdad.

### Abstract

This article establishes a correlation between the physiognomic traits as binding to evil-ugliness and the religious painting of the Spanish Baroque. In that matter, there have been identified the most representative philosophical and theological postures of the Spanish physiognomy linked to the concept of ugliness. The Physiognomic Art is linked to the religious painting of the Spanish Baroque. There have been identified the different modes of ugliness that are given by linking the figure of Christ and his holy martyrs with evil. This investigation has been structured under the hermeneutic paradigm, of documental type, and descriptive design. It is concluded, the religious painting of the Spanish Baroque is not always evidence of traits purely beautiful, ugliness participates as well. In that process the Physiognomic Art is a useful tool at the time of imposing a visualization, often dramatic, of images of universal content such as those who represent the Passion of Christ and his holy martyrs.

**Keywords:** Physiognomic Art, painting of the spanish, Baroque Art, evil-uglyness.

## Introducción

La fisiognomía o fisiognómica es una disciplina muy antigua. Acerca de esta emitieron sus comentarios filósofos, médicos, artistas y poetas. Los primeros ejemplos de caracterización fisiognómica o fisiognomía artística se encuentran en los textos homéricos, en los que se establece de forma vívida una clara correlación entre los rasgos físicos externos del ser humano y sus inclinaciones morales. Los retratos que Homero hace de hombres, mujeres y seres fantásticos, suponen ser las características más sobresalientes que definen a un héroe, a un ser vil, a una doncella, a un ser híbrido, entre otros; son retratos generales que se amoldan según peso y medida a particularidades específicas.

A la par de la obra homérica, se encuentra la de los artistas plásticos griegos, aquella que nos pone en contacto directo con la producción de los talleres, marcando desde temprana edad una clara preocupación sobre el significado de la expresión de las emociones o rasgos morales de los hombres y de cómo plasmarlas a través del arte. Aunque la fisiognomía artística, aquella que se ocupa del estudio y de la comprensión de las pasiones morales, una fisiognomía dinámica y plenamente vinculada a la escena dramática no se desarrollará hasta el siglo XVIII (Bordes, 2003).

La mayoría de los estudiosos han visto en Aristóteles el principal referente histórico de la fisiognomía, quizás porque fue el primero en otorgarle a esta disciplina un carácter científico. Además, Aristóteles fue uno de los primeros en considerar las emociones en el ámbito de la imitación de la acción, lo cual queda perfectamente ilustrado en el estudio que el filósofo hiciera acerca de las tragedias. En *Analítica* primera afirma que:

es posible juzgar el carácter del hombre por su apariencia física, si se acepta que tanto el cuerpo como el alma cambian a la vez en sus afecciones naturales y que puede haber una posibilidad de clasificar a otras criaturas de modo paralelo. (Caro Baroja, 1988, p. 27).

La medicina griega, por otro lado, a través de la observación de los rasgos fisiognómicos que se restringían al estudio de la cara, pudo extraer criterios (rasgos sintomáticos) a partir de enfermedades agudas, en que se observaba descomposición de los rasgos, distensiones, espasmos, entre otros. Con esto también se aportaba un significado cultural adicional, a saber, el estudio de una serie de caracteres, complexiones y temperamentos del ser humano. Existe, asimismo, otro aspecto de la fisiognomía, aquel que la relaciona con el arte adivinatorio o quiromancia, un arte que en principio intenta adivinar el carácter del hombre en conexión con los signos exteriores. Además, recordemos el arte de los *metoposcopos*, una especie de adivinos callejeros que tenían por costumbre predecir el porvenir de una persona viendo las líneas del rostro. A través del estudio del rostro, estos adivinos podían

predecir la fecha de muerte y las vidas pasadas de los hombres (Caro Baroja, 1988).

Tomando en consideración un referente más cercano, como es el caso español, tenemos por ejemplo, que en España el tratado de fisiognomía más antiguo data de una fecha tan precoz como es 1517. Se trata del *Libro de la Fisiognomía* escrito por Silvestre Velasco y publicado en Sevilla, del que tan sólo se cuenta con la referencia de Nicolás Antonio en su Biblioteca Hispana Nova (Moreno, 2006, p. 22).

Por otro lado, la difusión de la obra de Giovanni Battista Della Porta, *De humana physiognomía Libri III*, publicada en 1584, considerada como el tratado más importante y de mayor difusión en Europa, gozó de un notable éxito en España, dejando su impronta, no sólo entre la élite intelectual, sino también en los estratos de la cultura popular. Della Porta, partiendo del pseudo Aristóteles, desarrolló sus célebres silogismos fisiognómicos fundamentados en los paralelos existentes entre las morfologías animales y sus correlatos y equivalencias con el hombre. En este sentido, nos comenta:

Cada especie animal tiene unas formas correspondientes a sus propiedades y pasiones. Estas formas se encuentran explícitas en el hombre, por lo que, en consecuencia, éste mantiene un carácter análogo con los restantes animales de la Creación". (Della Porta, 1985, p. 170).

En España no habrían de faltar grandes estudiosos de la fisiognómica, entre los que destacan Jerónimo Cortés (1560-1611), Huarte de San Juan (1529-1588), Esteban de Pujasol (1562-1641), Juan Eusebio Nieremberg (1595-1660), y Ambrosio Bondía (1623-1705) (Moreno, 2006).

Según lo planteado por Sebastián Covarrubias, en su "Tesoro de la lengua castellana o española" (1611), la fisiognomía es tan solo un arte conjetural, por la cual señalamos las condiciones y calidades del hombre, considerando su cuerpo y talle y, particularmente, las señales del rostro y cabeza, como parte principal, puesto que es en esta última donde residen los sentidos del alma. Todos estos tratadistas contribuirían a desarrollar en España durante el Siglo de Oro, unas creencias en las que el rostro era el espejo del alma (*imago animi vultus est*), inclinando sus apreciaciones fisiognómicas hacia la vertiente ortodoxa, e intentando explicar de modo sistemático la correlación entre los rasgos físicos externos del ser humano y sus inclinaciones morales, y la medicina humoral.

La utilización de conceptos fisiognómicos en la práctica pictórica se evidencia en los ejemplos de maestros que, como Pacheco, fueron científicos del arte o artistas de la ciencia. El mismo Leonardo da Vinci, aun criticando la fisiognomía como ciencia falsa, admitía, no obstante, que los hombres que tienen las partes de la cara de gran relieve y profundidad son personas bestiales, violentas e

irracional. Los que tienen líneas muy acentuadas entre las cejas son irascibles, y así sucesivamente. La inclinación de da Vinci hacia la experimentación fisiognómica –mostrada en sus manuscritos realizados en 1490– queda evidenciada en un conjunto de grabados de cabezas grotescas (fig. 1), en los que supo interesarse por los factores fisiológicos responsables de la belleza, de la fealdad, del carácter y la expresión.



**Figura 1**

*Cabezas grotescas.* Leonardo da Vinci. 1490.  
Plumilla. 26 x 20 cm.

Biblioteca Real Windsor. Castillo de Windsor. Reino Unido.  
Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/cabezas-grotescas-leonardo-da-vinci.4ft789>

Este interés por la fisiognomía fue compartido por pintores como Alberto Durero en su Tratado *Della simetría d i vorpi humani, libri quattro*, y en su cuadro *Cristo en los doctores*, obra pintada por el artista en 1506. Amplia repercusión habría de tener entre los pintores y tratadistas del barroco español los principios de la fisiognomía. Las representaciones figurativas de temas como la crucifixión de Jesús, el martirio de los santos, y el castigo de los infieles que descienden a los abismos, nos ponen en contacto con rasgos físicos de fealdad y con cualidades morales que pretendían dar vida a la universal conciencia del pecado en la que tanto insistiría la Iglesia.

Para nadie es un secreto que la Iglesia supo echar mano de las providencias que el arte brindaba, como forma de trascender a partir de las cosas materiales para llegar a la comprensión de las verdades eternas. Una especie de labor pedagógica, cuyo fin consistía en enseñar a través de las imágenes lo que el pueblo no era capaz de leer en los libros.

Las obras que se analizan en líneas subsiguientes corresponden, específicamente, a la pintura española del Siglo de Oro, destacándose las contribuciones de artistas emblemáticos como Francisco de Pacheco (1564-1644), José de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). En estas obras, los efectos del tenebrismo y la expresión del volumen a través de la figura, se unen a las particularidades del artista para expresar también lo desagradable de la vida, lo que repugna, como en el caso de los martirologios que se recrean en la representación de la muerte, del sufrimiento, de la agonía, de la sangre y de la violencia, que tanto Cristo como sus santos mártires hubieron de padecer.

A través de este artículo se analiza la fisiognomía aplicada, incluyendo el gesto y la pose como somatización del *pathos*, la codificación de tipo estético plástica como planteamiento espacial, compositivo, escenográfico, lumínico y cromático, así como la codificación comunicativa relacionada con la indumentaria, y los instrumentos de martirio o símbolos de la pasión, conocidos como *Arma Christi*.

## Breve aproximación fisiognómica a la pintura barroca española

Al referirse al Barroco, Maravall (2002, p. 327) sostiene que se trata de un período que parte de una conciencia del mal y del dolor. Al respecto, comenta:

En medio de este mundo (...) contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia (...) Al tenerse que preguntar, con más dramatismo que en otros momentos, sobre el entorno de su existencia, por cuanto la siente amenazada críticamente, el hombre del Barroco adquiere su saber del mundo,



su experiencia dolorosa, pesimista, acerca de lo que el mundo es, pero también constata, con simultaneidad tragicómica, que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos. De la noción de esa polivalente mixtura del mundo, saca los elementos para construir su propia figura (...) la que le llevara a construirse la visión del mundo ante la que se instalara).

Con el Barroco inicia una nueva etapa en el arte, se trata de una nueva forma de ver y representar la imagen, importa ahora mirar la realidad concreta e inmediata, buscando la inspiración entre los restos de la sociedad, en lo imperfecto de las cosas, o en la violencia del mundo. En este tipo de arte, los rasgos fisiognómicos que sólo se restringían al rostro, trascienden hasta abarcar el cuerpo en su totalidad. Gestos, miradas, ropajes, movimientos corporales, entre otros, forman parte de ese constructo plástico que se rige a partir de concepciones fisiognómicas que se incorporan a la técnica, y anuncian un estilo que se convierte paulatinamente en una cartografía de las pasiones del alma. Un proceso de construcción plástica que demanda, entre otros, la utilización de tratados de anatomía.

Ciencia y arte se unen para elaborar una retórica de la salvación. Algo muy propicio y que se adecuaba a los fines de propaganda impuestos por la Iglesia. La fisiognómica, al igual que el resto de las ciencias del período Barroco, las artes, la moral de la religión, la política, entre otros, está animada por un espíritu de propaganda y, en este sentido, la imagen se convierte en un recurso eficaz. Vale destacar que el arte fisiognómico no está confinado únicamente a la representación de lo bello, como algunos parecieran pensar; en este tipo de arte surge también la idea de un tipo de mal o descomposición moral, que es coincidente con aquella fealdad que exhiben los rasgos físicos externos.

Los seres feos del Barroco como los verdugos de Cristo, los perseguidores de los santos, los demonios, los verdugos, el diablo, así como la muerte, el dolor, el hambre, las guerras, las pestes, la tortura, y las deformaciones físicas, no sólo deben ser feos, sino causar repulsión a todo aquel que los observa. Y en esto, el arte de la pintura va a tener un papel relevante. Además, la utilización del claroscuro, que en su etapa más radical derivará en un tenebrismo de gran dramatismo, es la técnica por antonomasia de la que se servirán los grandes maestros de la pintura española como José de Ribera, Francisco Herrera el Viejo (1590-1654), Francisco de Pacheco, Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez (1599-1660), entre otros, a la hora de representar fondos siniestros y temáticas dramáticas y violentas, como la crucifixión o los martirologios.

Si bien el hecho del martirio o de la crucifixión de Cristo o de sus santos es deleznable y cruel, el arte ha insistido en hacer de este tipo de temáticas verdaderos

testimonios de la más acabada belleza. Sin embargo, al hacer esto se soslaya un aspecto importante que está siempre presente en temáticas como las anteriormente destacadas, a saber, el mal y su causa formal la fealdad, como contrario o antítesis del bien y la belleza. Hoy sabemos que el arte no responde a un concepto unívoco. En su *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann* (1999), Moshe Barasch plantea una noción de arte que responde a múltiples lecturas. Lo cierto es que existe una contraparte de este arte de bellas formas que encarna violencia, tal y como se destaca en las líneas subsiguientes.

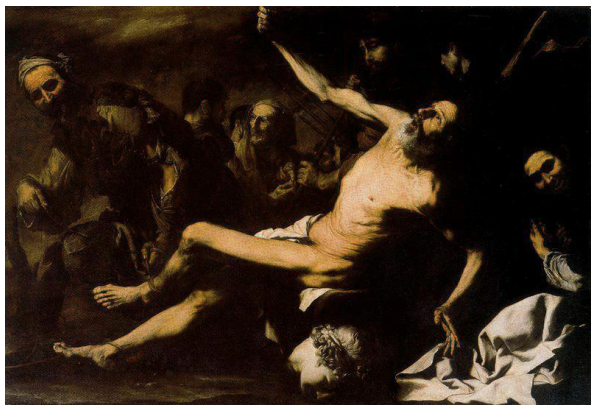
## Del martirio de los santos de José de Ribera

Indiscutible fue el influjo del naturalismo y tenebrismo caravaggesco en la vida de José de Ribera. Caravaggio (1571-1610) iba a romper con toda la pintura que se había realizado durante el siglo XVI mediante el rechazo sistemático de las bellezas ideales, y el tratamiento novedoso de la luz con acusados contrastes de luz y sombra. Pronto los artistas jóvenes, entre ellos Ribera, que se convirtieron al *novus ordo* (nuevo orden) impuesto por Caravaggio, comenzaron a pintar de manera natural las escenas más oscuras y violentas, siguiendo los pasos de este artista que gustaba de pintar efebos.

Para muchos, la producción pictórica de Ribera ha pasado a la historia por sus cuadros tenebristas de temáticas religiosas, en los cuales nos presenta escenas desgarradoras, oscuras y sanguinarias. Sus cuadros de martirios fueron tantos que se dijo de él que pintaba empapando sus pinceles en la sangre de los santos. Entre sus escenas más dramáticas se cuenta la de san Felipe, que prefirió morir colgado de un mástil antes que renunciar a su fe en Cristo; san Bartolomé, que escogió ser desollado vivo antes que renunciar a sus creencias religiosas; la Beata Lucía, que se arrancó los ojos para entregárselos en una bandeja al hombre que se había enamorado de ellos perdidamente; y san Pablo, el ermitaño, que renunció al trato con los hombres y destinó el resto de su vida a reflexionar sobre la muerte en el interior de una cueva (S/A, 1962).

En el caso de *El martirio de san Bartolomé* (fig. 2), Rivera pone su énfasis en los últimos momentos de vida del santo. Se trata de un óleo realizado hacia 1628, inspirado en un relato apócrifo medieval descrito por Jacobo de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. En este cuadro de gran formato de composición compleja, abierta y dinámica, domina la figura del santo, pintado con una gran fuerza mística, en actitud de abandono. La luz ilumina su rostro, revelando sufrimiento y resignación. Los contrastes de luces y sombras de su cara potencian el dramatismo de la tortura. En esta pintura se ha visto la escena de martirio arquetípica de Ribera, tenebrosa y reconcentrada, insobornable en la representación del sufrimiento e implacable en la imitación de la carne ajada y envejecida. Aquí Ribera se asegura de

no descubrir totalmente la desnudez del santo, apelando para ello a la túnica que con violencia ha sido arrancada de su cuerpo debilitado, ubicando una pequeña parte de esta a nivel de su baja cadera, y cubriendo así sus zonas pudorosas.



**Figura 2**

*El martirio de san Bartolomé.* José de Ribera.

Óleo sobre tela. 2.10 m x 1.53 m.

Museo Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, España.

Disponible en: [https://www.es.wahooart.com/8lhs-jusepe.de.ribera-\(lo-spagnoletto\)-el-martirio-de-san-Bartolomé-2-](https://www.es.wahooart.com/8lhs-jusepe.de.ribera-(lo-spagnoletto)-el-martirio-de-san-Bartolomé-2-)

Ribera ha representado al santo en escorzo, en una postura forzada que sugiere un movimiento en caída; se trata de una acentuada diagonal –heredada de Caravaggio–, con la que refuerza la sensación de violencia del momento. Como la mayoría de los artistas barrocos, Ribera trabaja con una perspectiva corta que focaliza la atención del espectador sobre el asunto principal, que se desarrolla siempre en primer término. El Bartolomé de Ribera es un hombre maduro de figura estilizada y largas extremidades, cuyo cuerpo es bellamente encarnado y seco, su barba es canosa y su mirada penetrante. El gesto del santo es uno de los elementos centrales de la escena, con gran expresividad de ojos y boca tremendamente abiertos y el ceño fruncido, que delatan el gran dolor experimentado.

El artista ha trabajado con esmero la superficie del cuerpo, reproduciendo fielmente las arrugas o pliegues de una carne macilenta, ajada por el tiempo y la penuria. En la parte izquierda del cuadro, destaca un verdugo con harapos que ata los pies del santo, y en el lado opuesto, el otro verdugo de rasgos similares está ya desollando el brazo del santo. Ambos verdugos responden a un mismo tratamiento fisiognómico: dureza de rasgos mediante un claroscuro muy acusado que resalta el carácter diabólico de sus expresiones. Aquí los seres viles no son solamente malos, también deben parecerlo. Al respecto, cabe destacar lo mencionado por el cardenal Paleotti, en su *Discurso sobre las imágenes profanas y sagradas* (1582), acerca de la representación iconográfica de los malos o viles:

Los malos son repulsivos y groseros y, ante

todo, feos (...) se expresan con una gestualidad específica, una gestualidad descompuesta y desaliñada. Su mímica les delata (...) Pero también, al igual que la mímica, les delata el color de su pelo, el tamaño de sus ojos, la configuración de su frente o el formato de su cráneo". (Barocchi, 1961, p. 352).

Para darle mayor impacto a estos personajes, Ribera los retrata mirando maliciosa y directamente al espectador; uno de ellos, el de la izquierda, muestra la sanguinaria herramienta con la que atentará contra el santo. Ambos en postura similar, como en una equivalente semántica. Aquí las sombras no sólo funcionan como un elemento de cohesión que desdibuja los límites del espacio y, por ende, suspende la diferencia cualitativa entre la figura y el fondo, también son la representación del mal. Al igual que los sayones, los varios personajes anónimos que se ubican detrás del santo en un segundo plano, han sido encerrados en un aura de oscuridad. En algunos casos, son siluetas que no pasan de ser meras sombras, que se desplazan y se mezclan con el fondo, sin que se pueda apreciar sus verdaderas proporciones, ni su forma, ni su figura. Aquellos que destacan un poco más, exhiben fisiognomías un tanto duras, mustias o toscas; no hay bondad en ellos, tampoco belleza.

A todo este efectismo se suma la potencia de la luz que lo baña todo y divide en varias secciones el cuadro. La ilusión de profundidad no se da aquí mediante el uso de la perspectiva, sino a través del claroscuro, distribuyendo las luces de manera puntual y dejando grandes superficies en sombra. Por consiguiente, estamos ante una puesta en escena muy dinámica que nos descubre la lucha de las fuerzas perceptivas primarias, a saber, las fuerzas de cohesión y las fuerzas de segregación.

En la parte inferior de la pintura destaca el fragmento o cabeza de una estatua clásica, se cree que sea una reproducción del *Apolo* de Belvedere. El episodio representado coincide con el texto medieval de *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, en el que la cabeza del dios Baldach (ídolo pagano de la India) es destrozada milagrosamente por san Bartolomé (Aguado, 2000). Esta cabeza, contrario a lo que pudiera pensarse, es un motivo muy pregnante y llamativo, por desempeñar una función dramática de primer orden, ya que se trata de la victoria del Bien sobre el Mal.

Ribera ha colocado la cabeza del dios justo en el punto donde convergen varios vectores o líneas de dirección, además, el tratamiento de la luz acentúa la relación de contraste con el fondo, lo que la convierte en un punto luminoso aislado que reclama la atención del espectador de manera especial. Es importante destacar la dicotomía plasmada en el tratamiento de las fisiognomías de los personajes. Los sayones rudos y grotescos, sobre todo el representado de medio cuerpo apareciendo por la izquierda, y que parece disfrutar con morbo su encargo, así

como el resto de los personajes que se ubican al fondo de la escena, contrastan con la serenidad y resignación del santo.

## De las representaciones pasionales de Cristo y de sus santos

La muerte barroca es una muerte ostentosa, en las pinturas antes descritas como en aquellas que exhiben la crucifixión de Cristo, el sufrimiento que conlleva el martirio y la muerte están indisolublemente ligados a una doble interpretación. Por un lado, está el culto al martirio que encuentra su culmen en la muerte. La Iglesia siempre alentó el culto al martirio; en su *Libro de la vida*, Santa Teresa recuerda que de pequeña pensó muchas veces en escapar de su casa para ir a gozar de Dios, y con esto lo que intentaba era conseguir que los moros le cortasen la cabeza (Santa Teresa, 1994). Por otro lado, está el mal que se patentiza en los oscuros personajes (trátese de sayones, verdugos, demonios, que se deleitan en el sufrimiento que infligen en sus víctimas), en el dolor, en la dureza de los rasgos, en la penumbra, en el horror del sufrimiento, en el pecado que anima lo vil, que insufla terror y victimiza.

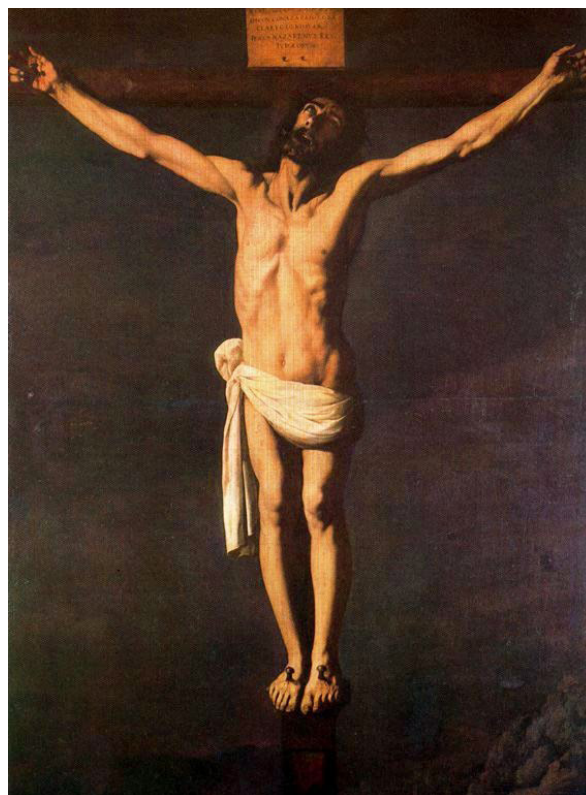
De igual forma, las escenas de la Pasión (especialmente las que se refieren a la crucifixión) –aquellas que se convirtieron en los más usuales motivos de reflexión de la cristiandad, y que sumió en arrebato místico a muchos de nuestros santos–, pondrán su énfasis en lo emotivo. Se trata de escenas cargadas de gran patetismo, en las que el fervor se confunde con el dolor. Aquí la figura del Cristo muerto suele representarse con los ojos cerrados, el pecho descubierto, brazos en prolongación ligeramente arqueados, al igual que los muslos y las piernas, que parecieran sucumbir ante el peso del cuerpo. El sentimiento de lo amargo, de lo trágico, de dolor se acentúa a través de rasgos fisiognómicos de gran dramatismo.

En algunos casos, como el español, la cruz –motivo de la más cruel violencia–, desaparece en su totalidad a través del recurso que pone a disposición la técnica del claroscuro. Entre los pintores más destacados del siglo XVII de la pintura española que gustaron de representar los motivos pasionales de la muerte cristológica está Francisco de Pacheco; su enfoque realista de la figura humana y la representación de la muerte cristológica, pintada directamente del natural e iluminada dramáticamente contra un fondo oscuro, sorprendió a sus contemporáneos y abrió un nuevo capítulo en la historia de la pintura. Pacheco fue uno de los protagonistas más destacados de la pintura sevillana que iniciaba el Barroco; sus famosas representaciones de cristos crucificados con cuatro clavos, así como el resto de sus representaciones sacras parecen haberse guiado, en principio, por los tratados de Della Porta, Paleotti y Molano.

En el libro tercero del *Arte de la Pintura*, Pacheco establece con riguroso moralismo una guía iconográfica para los pintores de su época y posteriores, acerca de

la fidelidad con que se deben representar las historias sagradas y los personajes religiosos. Dedicó el mismo detalle para caracterizar los seres viles dotados de fealdad, como a aquellos que encarnan la más pura santidad. La visión reglada y canónica de las imágenes sagradas y viles que lleva a cabo el pintor en su Tratado –luego traducida a su obra pictórica–, nos ofrece un cierto parentesco con las reglas extraídas del más puro conocimiento fisiognómico.

Así, a manera de ejemplo, cuando cita al Padre Alonso Flores con respecto al modo de representación de los demonios, no oculta que éstos en sus pinturas no representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. El aspecto externo de estos seres, en consecuencia, ha de mostrar su condición moral interior, su naturaleza malévol y terrorífica (Pacheco, 1990, p. 570). En este Tratado también establece los principios científicos bajo los cuales erige su teoría del *Cristo crucificado con cuatro clavos*. Un Cristo sufriente y en total soledad (fig. 3).



**Figura 3**

*El Cristo crucificado con los cuatro clavos.*

Francisco de Pacheco. 1630-1639. Óleo sobre lienzo.

247 x 160 cm. Museo del Prado. Madrid, España.

Disponible en: [sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/tres-crucificados-de-francisco-pacheco-html](http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/tres-crucificados-de-francisco-pacheco-html)

Pacheco sostenía la idea de la crucifixión con cuatro clavos, frente a la más extendida representación del crucificado sujeto al madero con solo tres clavos, cruzado



un pie sobre el otro. Creyendo que era imposible que los pies pudieran ser atravesados únicamente por un clavo. En una carta fechada en 1620, Pacheco defendió la pintura del *Crucificado con cuatro clavos*, basándose en las revelaciones que recibió santa Brígida de Suecia, patrona de Europa, en las que pudo ver la muerte y torturas que Cristo sufrió (Borregales, 2002).

El Cristo de Pacheco es un Cristo expirante de mediana edad, de abundante barba y larga cabellera negra que se fusionan con el oscuro fondo, y deja entrever de manera trémula el estéril paisaje de unas montañas rocosas que asoman en el borde inferior derecho de la composición. Este paisaje estéril y desértico es coincidente con la soledad del crucificado. La crucifixión es un momento en el que Jesús no sólo se enfrenta al juicio indiscriminado de sus captores, sino también la ira del Dios-Padre.

La muerte en la cruz fue de derramamiento del juicio divino contra la persona de Cristo. "Más yo soy gusano, y no hombre; oprobio de los hombres, y despreciado del pueblo. Todos los que me ven me escarnecen; estiran la boca, menean la cabeza, diciendo: se encomendó a Jehová, líbrele él" (Sal 22. 6-8). Pacheco se esfuerza en pintar músculos y tendones. Su cuerpo es real, demasiado humano según se ha dicho y, por ello, su martirio y muerte también lo son, tanto como su soledad, imagen sagrada sin contexto narrativo, de la que nace su fuerte carga emotiva y su contenido devocional, pues estando solo Cristo, el espectador también es dejado solo frente al crucificado.

Por su parte, *El Cristo crucificado con san Lucas* (fig. 4), siempre ha sido considerado una de las imágenes más interesantes de Zurbarán, ya que parece ser que el pintor se autorretrató en la figura del santo. Ante un fondo oscuro y tenebroso se recorta la figura casi escultórica del crucificado, al que devotamente mira un pintor. El Cristo de Zurbarán pone su énfasis en la distensión o alargamiento de un cuerpo que lucha terriblemente por nivelar las fuerzas de tensión. Esto hace que las costillas, caja torácica, estómago y vientre sean mucho más marcados que en otros crucificados. La postura del Cristo de Zurbarán es una de las más tortuosas, por cuanto se ha eliminado el supedáneo.

Sin embargo, lo que el artista ha intentado aquí es acelerar la proximidad de la muerte, y con esto intenta reproducir, lo más fidedignamente posible, los últimos momentos de Cristo en la cruz. La muerte de Cristo, cruel y agónica como fue, fue una muerte rápida: "Pilatos, admirándose de que tan pronto hubiese muerto, hizo llamar al centurión, y le preguntó si efectivamente era muerto. Y habiéndole asegurado que sí el centurión, dio el cuerpo a José" (Mr 15, 44-45). Aunque Zurbarán ha decidido colocar los cuatro clavos, lo hace de una manera muy particular, atravesando las palmas de las manos con clavos y cruzando los pies horadados respectivamente por clavos que se fijan directamente al poste (*stipes o palus*) de madera (posiblemente de olivo o de acacia). Al eliminar la ménsula o supedáneo, el peso del cuerpo recae directamente sobre las manos o muñecas del crucificado, haciendo que éste

se tensione mucho más, con lo que se confiere mayor dramatismo a la escena de la crucifixión.



**Figura 4**

*San Lucas como pintor ante Cristo en la cruz.*

Francisco de Zurbarán. 1630-1639.

Óleo sobre lienzo. 105 cm x 84 cm.

Museo del Prado. Madrid, España.

Disponibile en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-en-la-cruz/58976fb>

El sufrimiento insoportable de la crucifixión desvela la agonía de un cuerpo psicológicamente torturado hasta la extenuación; sin embargo, aunque se trata de un Cristo que sufre en toda su generalidad, Zurbarán dirige cuidadosamente todo el peso del dolor hacia el cuerpo y, aunque existe cierta idealización en la figura de Cristo, no deja de sorprender cómo se le marcan las costillas y la caja torácica, las carnes están ajadas y el cuerpo debilitado.

La muerte por crucifixión podía tardar horas o días; este método de castigo había sido diseñado para exponer a la víctima a una muerte lenta y agónica. Sin embargo, al no tener ningún apoyo en los pies para poder incorporarse y respirar, se precipitaba la asfixia en poco tiempo. Esto también intenta aproximar el hecho de la muerte por crucifixión a la realidad. El supedáneo con el que usualmente suele representarse la crucifixión de Jesús no aparece mencionado en las fuentes antiguas. Sin embargo, lo que sí se menciona es que se añadía a la cruz el *sedile*, que no es otra cosa más que un asiento puntiagudo cuya función consistía en sostener el cuerpo y prolongar la

agonía del condenado.

Este tipo de muerte bien podría describirse de la siguiente manera: al estar colgado por los brazos y sin ningún punto de apoyo sobre el cual los pies puedan descansar, los brazos tiran del diafragma, oprimiendo los pulmones, no se puede respirar y es entonces cuando el cuerpo se yergue para tomar aire pero, al inclinarse y descansar todo el cuerpo sobre los clavos de los pies, el dolor es tan intenso que se desploma; al desplomarse el cuerpo se ahoga y se vuelve a erguir buscando una nueva bocanada de aire (Talmage, 2000). Al erguirse y desplomarse, las manos giran sobre el clavo, destrozando el nervio mediano, lo que produce un dolor de paroxismo. Jesús debió morir de dolor. La naturaleza humana no puede aguantar tanto dolor. Luego se inhibe, sobreviene un síncope y se muere de dolor.

Por un lado, está el hecho de la cruz. La cruz de la que pende el Cristo expirante es una cruz latina o *crux immissa*, de características un tanto toscas, como aquella en la que seguramente murió Cristo. Este tipo de cruz será muy utilizado por el cristianismo. Trátase de una cruz cuyo brazo inferior es más largo que los demás. Los romanos refinaron esta forma de ejecución con aditamentos como el travesaño para prolongar el sufrimiento del condenado, con lo que llegó a ser más común los tipos de *crux compacta* o *crux commissa* (T) y *crux immissa* (+). La cruz es el instrumento de martirio que simboliza tanto la pasión y el suplicio sufrido como la resurrección de Cristo, su victoria sobre la muerte. Por encima de la cruz se ubica el *titulus* de condena que asoma la frase INRI *Iêsus Nazarênus Rex Iudaeôrûm* (Jesús el Nazareno Rey de los Judíos).

El *titulus*, considerado como parte de los instrumentos o símbolos de la Pasión de Cristo (*Arma Christi*), es una tablilla de madera que tenía por función especificar el motivo de la condena. Generalmente precedía al condenado de camino al lugar de ejecución, o se le colgaba de su cuello. Aunque no eran imprescindibles, las inscripciones eran habituales, y existía cierta liberalidad en la redacción, al punto de permitirse burlas, como en el caso de Cristo. En la tablilla constaba el nombre del reo, eventualmente se le agregó su lugar de procedencia, y la causa de su condena (Cfr. Mt 27,37; Mr 15, 26, Jn 19, 19-22).

Por otro lado, está el hecho de la crucifixión, forma de condena que se había fusionado con la costumbre romana del rito del *patibulum*. En algunos casos, como en el de Jesús, el condenado era flagelado luego y durante el trayecto hasta el lugar de ejecución, obligándole a cargar un yugo de madera (*patibulum* o *furca*) sobre sus propios hombros, que posteriormente se usaba como travesaño de la cruz (sujetado por medio de una clavija en la parte superior) (MacArthur, 2005). Se cree que el poste vertical permanecía fijo en los lugares de ejecución. Al reo se le ataban los brazos al larguero transversal y se le obligaba a portarlo hasta esos lugares. Una vez allí, se le izaba sobre el poste central. En la crucifixión, la muerte podía sobrevenir como resultado de una asfixia (caso más común), una rotura del corazón, sepsis, deshidratación, insolación, cansancio

crónico, causas estas que podían ocasionar un paro cardíaco. Todo esto dependía también de si el condenado tenía o no una base para apoyar los pies.

Al lado del crucificado está san Lucas. El artista continúa con los dictados del naturalismo tenebrista y utiliza imágenes muy realistas, hasta el punto de representarse él mismo como el santo. Las leyendas hagiográficas cuentan que san Lucas, además de evangelista, fue médico y pintor. Ejerció durante su vida la medicina en Siria, los pintores le consideran también su patrón, ya que la leyenda le atribuye el retrato de la Virgen. Zurbarán, ha elegido su efigie para representar a su santo patrón, con la paleta de colores en la mano y con la mirada devota de un santo que mira al Dios-hombre exhalar su último aliento de vida en la cruz.

En lo que respecta al momento de la crucifixión cristológica, la narrativa lucana introduce algunos aspectos novedosos, como el perdón y la misericordia hacia los que lo matan y por el buen ladrón, así como la paz y confianza en Dios. Este último aspecto, el de la paz y confianza en Dios, momento previo al exhalar su espíritu, es el que nos presenta Zurbarán. Un Cristo que intenta erguirse para tomar una bocanada de aire, un momento de inspiración en el que el diafragma se contrae y baja, mientras que los músculos entre las costillas se contraen y suben, aumentando el tamaño de la caja torácica, hundiendo estómago y vientre.

Otro pintor que destaca por la maestría de sus representaciones pasionales es Bartolomé Esteban Murillo. No se trata solamente de un pintor religioso, sino también de un pintor decididamente católico, es decir, que sus temas están orientados a expresar plásticamente aquellos aspectos más problemáticos del cristianismo, en los que Roma había tomado partido irrevocable en dirección contraria a las iglesias reformadas (Ballesteros, s/f). El *Cristo crucificado* de Murillo (fig. 5), es un Cristo muerto que pende de una burda cruz. El hecho de que la cruz y el fondo hayan sido trabajados bajos una misma tonalidad de colores (gradaciones de marrones y verdes), hace que figura y fondo se fusionen a través del elemento cruz, al tiempo que la figura de Cristo (ubicada en el plano central de la composición) emerge por encima de las sombras, como si estuviera flotando.

Aquí Murillo pone su acento en el cuerpo muerto de un Cristo de marcada musculatura, horadado por tres clavos y atravesado en su costado derecho por una lanza. De su herida brota tenue sangre, que corre hasta su cintura, perdiéndose en el blanco luz del paño de pureza. A los pies de la cruz reposa la imagen de una calavera, tenuemente simulada. Haciendo alusión al nombre del campo donde Cristo fue crucificado (Gólgota), o al propio Adán, primer hombre creado por Dios.

El Cristo muerto de Murillo no es un Cristo sufriente. A pesar de los clavos y la herida del costado no se revelan las marcas de tortura previas a su crucifixión; muy por el contrario, es un Cristo que yace sereno, impávido ante el dolor, su cuerpo no reviste la tensión que implicaba el

estar colgado a una cruz. El simbolismo de la calavera al pie de la cruz se debe a una antigua tradición judeocristiana, que suponía que en el monte Gólgota era donde estaba enterrado Adán, hombre por el que entró el pecado y la muerte en el mundo. Esa vieja tradición explicaba que allí donde yacían los restos mortales del primer hombre pecador, se izó la cruz en la que el Hijo de Dios murió inmolado para redimir al hombre del pecado original y rescatarlo de la muerte (Talmage, 2000).



**Figura 5**

*Cristo crucificado.* Bartolomé Esteban Murillo.

1667. Óleo sobre lienzo. 71 cm x 54 cm.

Museo del Prado. Madrid, España.

Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-en-la-cruz/54326btf>

Dios, en su segunda persona divina se hizo hombre y descendió a este mundo, y se sometió a todas las tentaciones posibles. Fue también en su forma humana que debió vencer el pecado de la humanidad, redimiendo al hombre a través de la muerte, la más cruel de todas. Y si por un solo hombre, Adán, entró el pecado en el mundo, por un solo hombre, Jesús, entraría también la salvación de la humanidad. Y aquí se contraponen una vez más, las ideas de bien-mal, vida-muerte, luz-oscuridad.

Por otro lado, la sangre que emana del costado de Cristo, además de evidenciar el terrible precio que el Hijo de Dios pagaba por el pecado de la humanidad, es también símbolo de la sangre que en otrora fuera derramada por los toros y los machos cabríos (prototipos simbólicos de Cristo), una y otra vez sobre al altar del templo de Jerusalén como expiación del pecado. Sin embargo, Jesús, el cordero

pascual sin mácula, mediante sacrificio perfecto ponía su vida una vez y para siempre, y con esto se abolía el antiguo pacto que había sido dado al pueblo de Israel mediante la Ley, y se instauraba uno nuevo y más perfecto con sello de sangre. Pero la sangre también nos recuerda que la lanza asendada por el soldado romano al costado de Cristo –a quien los Evangelios apócrifos describen como Longino–, impidió que hueso alguno del cuerpo del crucificado fuera quebrantado. Condición *sine qua non* prescrita para los corderos pascuales que eran degollados en el altar del Templo (Ex 12, 46; Nm 9, 12; Sal 34, 20; Jn 19, 36; I Cor 5,7).

De esta manera, la necesidad de Murillo de mantener una interconexión entre fondo y figura, nos conecta con una serie de implicaciones metafísicas que vale la pena destacar. Por un lado, está la penumbra del fondo, que se conecta con la figura del primer plano (Cristo crucificado) a través del elemento cruz (*Arma Christi*).

El *Evangelio de Marcos*, nos dice que Jesús fue clavado en la cruz antes del mediodía del viernes, probablemente entre las nueve y diez de la mañana. Sin embargo, al mediodía se opacó la luz del sol, y densas tinieblas se extendieron por todo el país. La tenebrosa oscuridad continuó durante un período aproximado de tres horas. Hasta ahora, la ciencia no ha podido explicar satisfactoriamente este fenómeno, quedando descartada la teoría de un eclipse solar, ya que era época de luna llena. Murillo –al igual que sus coetáneos–, nos dice que la oscuridad que domina el fondo del cuadro, es el resultado de una milagrosa operación de las leyes naturales bajo el dominio de un poder divino. Fue una señal adecuada de la profunda lamentación de la tierra por la muerte inminente de su Creador.

A la hora *nona* (como a la tres de la tarde) Cristo, comprendiendo plenamente que la misión en la carne había llegado a su gloriosa consumación, exclamó: “Consumado es” (Mt 27, 50; Mr 15, 37; Lc 23, 46; Jn 19, 30). Luego con reverencia, resignación y alivio, se dirigió al Dios Padre para entregar su espíritu: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Mt 27, 50; Mr 15, 37; Lc 23, 46; Jn 19, 30. ), inclinando la cabeza y entregando su vida. Muestra de lo cual el artista inserta en el borde superior derecho del cuadro a través de un blanco luminoso (pasta blanca) que rompe abruptamente con las tonalidades ocre del fondo, como forma de cielo que se abre ante Cristo y ratifica la presencia del Dios-Padre. Por último, está la relación signica que el artista establece entre el blanco empastado del cielo, el blanco pergamino de líneas serpenteantes, y el blanco luminoso del perizoma, en alusión a la Santa Trinidad.

Así pues, el blanco empastado del borde superior que se abre a manera de cielo, es Dios (Primera Persona). El blanco luz del perizoma, ubicado tenuemente al nivel de la cadera, acentúa las blancas carnaciones de un Cristo que se hace presente en el plano central de la composición (Segunda Persona). El pergamino (a manera de *titulus*) que se ubica de forma serpenteante sobre la tablilla de madera, cual paloma que abre sus alas, alude al Espíritu Santo

(Tercera Persona).

## A modo de conclusión

Representar rostros y movimientos corporales en armonía con los estados del alma no fue tarea fácil para el arte. No obstante, el Barroco consiguió plasmar en la pintura esas maravillosas obras que emocionan, en virtud del movimiento que permanece escondido en el alma. En ese sentido, el arte fisiognómico ha sido una herramienta útil a la hora de proponer una forma diferente de contemplar, interpretar y vivir imágenes de contenido universal como aquellas que representan la vida o pasión de Cristo y de sus santos mártires.

Si preguntáramos cuáles son los dos grandes temas de la agonía en la pintura religiosa barroca, tendríamos que la Pasión de Cristo y el martirio de los santos se cuentan entre los más importantes. En ambos se torna indispensable la búsqueda del máximo acercamiento al último suspiro, con toda la violencia y *pathos* que entran en juego. Sin embargo, de los griegos se heredó la idea de que cualquier forma de fealdad podía ser redimida por una representación artística fiel y eficaz. En su *De audiendis poetis*, Plutarco afirma que en la representación artística lo feo imitado sigue siendo feo, pero recibe como una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista.

Al contemplar las obras de estos grandes maestros de la pintura barroca, no podemos menos que asombrarnos y conmovernos ante tal expectación de belleza. Nunca antes la muerte y el dolor habían sido representados tan bellamente. Pero lo cierto es que esto es solamente una parte del todo de la obra. Más allá del tecnicismo con el que el artista representa bellamente la vileza del verdugo, el martirio o tormento del santo, o la agonía de la muerte cristológica, se destacan otros modos de fealdad que se vinculan a aspectos estéticos, teológicos y filosóficos. Así pues, la fealdad ontológica de un Cristo diezmado, expirante o muerto, o la imagen de un santo que se somete ante la tortura del martirio, nos pone en contacto con la corrupción moral de la humanidad, y nos muestra aquello que está detrás del ícono.

Existe también otro aspecto que reviste vital importancia para este tipo de temáticas, que por sus connotaciones metafísicas ha sido imposible pasar por alto, a saber, el concepto de la muerte. El que la crucifixión o los martirologios hayan sido un tema tan recurrente en la pintura española, y más específicamente, en la pintura sevillana, se debe en parte a su acercamiento a la muerte.

La exaltación de la muerte, del placer buscado en el dolor que se inicia con el arte Medieval, encuentra su más acabado modelo en el Arte Barroco. Esto lo expresa muy bien Hegel cuando advierte que, con la llegada de la sensibilidad cristiana y del arte que la expresa, el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, y las deformaciones físicas que sufren tanto las víctimas como los verdugos, adquieren

una importancia central (especialmente en relación con la figura de Cristo y de sus perseguidores). Lo que nos dice que el que las sangrientas escenas de la Pasión o martirologios, se hayan convertido en los más usuales motivos de reflexión de la cristiandad barroca, no es una casualidad. Aquí, la fealdad como concepto que se patentiza a través de la obra de arte, es un fenómeno de captación capaz de generar igual estado de fruición que la obra de arte más bella.

## Referencias

- Aguado, Elena y otros (2000). *Joyas de un patrimonio*. Estudios. Diputación Provincial de Zaragoza. Cultura y Patrimonio.
- Ballesteros Arranz, Ernesto (s/f). *Historia del arte español*. Madrid: Editorial Hiars.
- Barasch, Moshe (1999). *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barocchi, Paola (1961). *Trattati d'arte del Cinquecento*. Vol. II. S/E. Bari.
- Bordes, Juan (2003). *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la proporción, la fisiognomía*. Madrid: Cátedra.
- Borregales Fuguet, Eumenes (2002). *Historia y tradición. El Cristo crucificado con cuatro clavos*. Disponible en <http://jrotazo.blogspot.com/2014/04/historia-y-tradicion-el-cristo.html>
- Caro, Baroja (1988). *Historia de la Fisiognómica*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Cordido, Ivork (1999). *El contrapunteo estético de lo bello y la inagotable lucha de lo feo. En: Un paseo por la estética*. Venezuela. Editorial Sinamaica.
- Covarrubias, Sebastián (1987). *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*. Editorial Alta Fulla. Barcelona, 597.
- Della Porta, Giovanni Battista (1985). *Fisionomía naturale*. Bologna: Edizioni Analsi.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Trad. Pons Irazazábal, María. Borgaro Torinese: Editorial Lumen.
- Kierkegaard, Sören (1968). *El concepto de la angustia*. 5ª edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- MacArthur, John (2005). *El asesinato de Jesús*. Michigan: Editorial Portavoz, Estados Unidos.
- Maravall, José Antonio (2002). *La cultura del Barroco*. 9ª edición. Barcelona: Editorial Ariel.
- Moreno, Arsenio (2006). Fisiognómica, pintura y teatro. Atrio. *Revista de Historia del Arte*. Nº 12, Pp. 19-32. Facultad de Humanidades. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla.
- Pacheco, Francisco (1990). *Arte de la pintura*. Edición a cargo de Basegoda, Batista. Madrid: Cátedra.
- Sagrada Biblia* (1844). Traducida al español de la Vulgata Latina. Tomo IV del Antiguo Testamento. Barcelona: Libreros Editores.
- S/A. (1962). Obras completas. Tomo VIII. *Revistas de Occidente*. Madrid.



Aspacia Petrou y Fabiola Negrón

**Arte fisiognómico: constructo de rasgos físico-morales de fealdad en la pintura religiosa del Barroco español**

Talmage James (2000). *Jesús el Cristo*. Trad. Balderas Eduardo. Intellectual Reserve, Inc. New York.

Teresa, Santa (1994). *Libro de la vida. Obras completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.

Wölfflin, Heinrich (1986). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa-Calpe. Madrid. 1985; Renacimiento y Barroco. Barcelona: Paidós.

# Desplazadas. Propuesta integradora de investigación/creación

## *Displaced. Integrative research/creation proposal*

Recibido: 06-12-16  
Aceptado: 08-02-17

**Mireya Ferrer, Silvia Martínez y Ameley Rivera**  
Universidad del Zulia, Facultad Experimental de Arte  
Maracaibo, Venezuela  
mireyaferrer@gmail.com ; tenteempiedanza@yahoo.com ;  
ameley\_rivera@hotmail.com

### Resumen

En este trabajo de integración artística, fotografía, danza contemporánea y música, se conjugan para la puesta en escena de un drama que nos aqueja a nivel mundial, poniendo de manifiesto en muchas ocasiones la falta de humanismo, como es el tema del desplazamiento, que por diversas causas se ha intensificado, hasta convertirse hoy día en una especie de diatriba social, donde muchos de los afectados pierden la vida en búsqueda de solidaridad humana. Rábago (2009) señala que en nuestra época la sociedad esta desequilibrada, con grandes avances tecnológicos pero con un humanismo enano. Asimismo, la frase del pintor Cuagliata: "hay espacios para vivirse y espacios para sentirse", adquiere gran relevancia y nos invita a meditar acerca del vivir con armonía y equilibrio, dando la misma importancia a los aspectos materiales, emocionales y espirituales del ser humano, siendo el arte una herramienta indispensable para lograrlo.

**Palabras clave:** Integración, Danza Contemporánea, Fotografía, Música, Investigación/Creación

### Abstract

In this work of artistic integration, photography, contemporary dance and music are combined for the staging of a drama that afflicts us worldwide, highlighting on many occasions the lack of humanism, such as the issue of displacement, that for various reasons has intensified, until today it becomes a kind of social diatribe, where many of those affected lose their lives in search of human solidarity. Rábago (2009) points out that in our time society is unbalanced, with great technological advances but with a dwarf humanism. Likewise, the phrase of the painter Cuagliata: "there are spaces to live in and spaces to feel", acquires great relevance and invites us to meditate on living with harmony and balance, giving the same importance to the material, emotional and spiritual aspects of the human being, art being an indispensable tool to achieve it.

**Keywords:** Integration, contemporary dance, photography, music, research / creation



## Introducción

El performance “Desplazadas” consiste en la puesta en escena del proceso de investigación/creación a través de la fotografía, la danza y la música para representar el dilema del desplazamiento forzado de mujeres en un éxodo mundial que se profundiza en esta década, dejando una estela de violencia de género y violación de derechos humanos; pues, sea cual sea su causa, el desplazamiento es siempre traumático, llevando a menudo a las personas a seguir buscando un lugar definitivo para instalarse y convertirse en migrantes.

## Desarrollo

Referirnos al desplazamiento forzado nos remite a los más de 65 millones de personas que, según el informe anual 2015 de ACNUR, se encuentran en la actualidad en esta condición, debido a diversas causas como la violencia, el despojo de tierras, desastres repentinos, entre muchos otros, dejando una lamentable historia de desarraigo violento marcada por una constante violación a los derechos humanos.

En el 2015, en promedio 24 personas por minuto, se vieron obligadas a huir de sus hogares y buscar protección en otro lugar, ya sea dentro de las fronteras de su país o en otros países. Unos 12,4 millones de personas se convirtieron en nuevos desplazados por los conflictos o la persecución en 2015. Entre ellos había 8,6 millones de personas desplazadas dentro de las fronteras de sus países y 1,8 millones de nuevos refugiados. De los 65,3 millones de personas desplazadas forzosamente hasta el 31 de diciembre de 2015, 21,3 millones eran refugiados (16,1 millones bajo el mandato del ACNUR y 5,2 millones registrados por el UNRWA), 40,8 millones desplazados internos y 3,2 millones solicitantes de asilo. Además, ACNUR calcula que al menos 10 millones de personas eran apátridas a finales de 2015. Sin embargo, los datos recabados por los gobiernos y comunicados a ACNUR se limitaban a 3,7 millones de apátridas en 78 países”. (ACNUR, en línea)

Por su parte, según el informe de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), la cantidad de personas desplazadas a nivel mundial fuera de las fronteras de sus países, ya sea por la fuerza o por voluntad propia, diferenciándolos de los refugiados internos alrededor del mundo, supera los 20 millones de personas.

Un estimado de 22 a 25 millones de personas han sido desplazadas por la fuerza dentro de su propio país por conflicto armado, conflictos internos y violaciones serias de los derechos

humanos. Muchos están en necesidad aguda de protección y asistencia, privados de alimento, asistencia médica y albergue y están expuestos a cualquier forma de violencia e inseguridad física. Además, el impacto del desplazamiento interno se extiende más allá de las poblaciones desarraigadas. El conflicto y el desplazamiento separan a comunidades y sociedades completas, debilitando la estabilidad interna de un país. Si no se aborda, una situación de desplazamiento interno también puede extenderse a las fronteras de los países vecinos y alterar también la paz y seguridad regional e internacional (...). Las personas desplazadas en el interior a menudo son desarraigadas por las mismas razones que los refugiados. Sin embargo, debido a que permanecen dentro de su propio país y bajo la jurisdicción de su gobierno, son excluidos de la protección internacional otorgada a los refugiados.” (OIM en línea)

En esta situación, las mujeres son un sector particularmente susceptible, no sólo por pertenecer al grupo de población desplazada más numeroso, sino también por las particulares vulneraciones que enfrentan (CODHES, 2012). Sumándose éstas a las ya muchas opresiones sufridas por el sexo femenino a lo largo de la historia, que van desde la utilización de sus cuerpos como trofeos de guerra, sumisión, subestimación de capacidades, relegación a los quehaceres domésticos, en fin, una larga lista de vejámenes por su condición de *sexo débil*, poniendo en riesgo su importante papel en el desarrollo de la sociedad, enmarcado en la denominada cultura patriarcal como modelo de dominación global.

se caracteriza principalmente por el antagonismo de género, cuyo significado se refleja en la sumisión de las mujeres y el dominio de los hombres; es por ello que el poder patriarcal se expande en cualquier relación opresiva y se articula bajo criterios clasistas, étnicos, religiosos, políticos y raciales. A partir de estos criterios, es posible definir a los objetos de la opresión patriarcal a los (as) campesinos, los (as) indígenas, los (as) obreros, los (as) maestros, los (as) discapacitados, los homosexuales, los niños y las niñas, los jóvenes, los ancianos, y las mujeres, entre otros”. (Rodríguez, 2011)

Agrava el problema el hecho que muchas de estas mujeres deben enfrentar la gestación, alumbramiento y crianza de sus hijos en la situación de despojo y desarraigo que ocasiona el desplazamiento. Se destaca entonces, el papel que estas mujeres asumen en el éxodo. Basándonos en esta realidad que nos conmueve y a la cual no escapan los países de América Latina, se propone el abordaje del tema a través de un performance que involucra la danza,

fotografía y música, como ensamblaje de investigación/ creación en una puesta en escena de 30 minutos, donde una serie de fotografías del espacio deshabitado en condición de destrucción del edificio patrimonial La Ciega (ver figuras anexas), fungen como la escenografía, proyectadas en pantalla gigante a lo largo del escenario para adentrar al espectador en el concepto de desplazamiento forzado, sirviendo como marco a la propuesta dancística donde una mujer-ave se desplaza recorriendo los espacios en una especie de laberinto que agota sus esfuerzos, llevándola a buscar la salida hacia nuevos horizontes, en una improvisación de movimientos para representar los sentimientos encontrados que se manifiestan en el éxodo migratorio, en respuesta espontánea a la melodía interpretada en vivo con un piano, que es también utilizado como elemento escenográfico, el cual aporta dinamismo en el manejo del espacio.

Para el performance seguimos los planteamientos de Marja Kokkonen (2012), quien afirma que los bailarines "deben tener habilidades creativas en el ámbito de la improvisación, ya que la respuesta espontánea a la música con el fin de crear nuevos movimientos es uno de los procesos creativos fundamentales en el arte de la danza". Por su parte, Enghouser (2007) afirma que la clave para conseguir un descubrimiento creativo y alcanzar la condición de artista escénico no consiste en imitar, sino en escuchar nuestro cuerpo y la voz con la que nos habla. Esto se complementa con lo expuesto por Kokkonen:

Ni el hecho de crear coreografías, ni el de interpretarlas, hace de la danza un arte escénico si no se representa ante un público ni la valoran otras personas. Al contemplar una obra de danza, los espectadores la viven visualmente, de manera muy similar a lo que ocurre con la pintura y la escultura, aunque en el caso de la danza dicha vivencia no es estática, ya que está definida tanto por aspectos temporales como espaciales. Dado que es una experiencia esencialmente emocional y una forma de comunicación no verbal, la interpretación de una danza, en su máxima expresión, nos conmueve o nos habla.

Por su parte, la versatilidad de la fotografía nos permite trasladar el espacio virtual al escenario, entendiendo las imágenes en el sentido que Saussure le otorga al valor de la lengua, como apartado de la significación, en este caso, como el sentido que adopta la imagen en el contexto de los procesos mentales (sensación, percepción, ilusión, imaginación, reflexión y razonamientos por representaciones).

## Conclusiones

Hoy día el desplazamiento forzado es una

problemática reconocida a nivel mundial y tiene implicaciones económicas, políticas y sociales, pues la población desplazada mantiene una constante lucha por ser reconocida como sujeto de derecho que les permita acceder a mejores condiciones de vida y, siendo las mujeres las principales afectadas, se evidencian además grandes cambios en las estructuras familiares en su papel en la sociedad y en las posibilidades de construcción de un proyecto de vida en esta nueva condición en los lugares de llegada.

## Ficha técnica de puesta en escena

Fotografías: Mireya Ferrer

Performance: Silvia Martínez y Ameley Rivera

Piano: María Angélica Varela y Mariangélica Urdaneta

## Figuras



Figura 1



Figura 2





Figura 3



Figura 6



Figura 4



Figura 5

## Referencias

ACNUR. *Tendencias globales*. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2016/10627.pdf> Consultado en agosto de 2016.

<http://www.iom.int/jahia/Jahia/aboutmigration/developing-migration-policy/migration-displacement/lang/es>. Consultado en agosto de 2016.

CODHES INFORMA. *Boletín de la Consultoría para los derechos humanos y el desplazamiento*. Número 79 - Bogotá, Quito, Marzo de 2012.

Rodríguez (2011). [www.e-mujeres.gob.mx](http://www.e-mujeres.gob.mx). Consultado en julio de 2016.

Enghauser, R. (2007). «Developing listening bodies in the dance technique class». *The Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 78(6), pp. 33-37.

Kokkonen, M. (2014). Artículo Danza. Informe Creatividad.

Vanegas Rábago, C. (2009). *La importancia de la integración de las artes en la sociedad*. Disponible en: <http://arteintegral09.blogspot.com/2009/01/la-importancia-de-la-integracion-de-las.html>. Consultado en agosto de 2016.

Villanueva, C. *La Integración de las Artes*. Disponible en: [http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra\\_clave=&q=&url=CIV1e.htm](http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra_clave=&q=&url=CIV1e.htm) Consultado en julio de 2016.

# Labores de aguja: Lenguaje de mujeres artistas

## *Needlework: Language of Women Artists*

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

**Katny Ferrer**

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

### Resumen

La presente investigación tiene como objetivo repasar la historia de las técnicas de labores de aguja dentro del arte. Se hizo una recolección y análisis documental de trabajos de grado, propuestas plásticas, artículos y otros documentos que abarcan temas como el arte textil, las mujeres artistas y, sobre todo, el tejido tradicional aplicado al arte. Se presenta la historia detrás de las labores, sus posibles orígenes, sus inicios en el arte y la historia que desarrollaron las artistas que las practicaron, así como las propuestas que han surgido desde los noventa hasta nuestros días. Por último, se incluye un análisis del período guzmancista, como único antecedente histórico que permite mostrar las labores de las mujeres y cómo ellas intentaron llevar sus técnicas al mismo nivel que la pintura y la escultura.

**Palabras clave:** Labores de aguja, tejidos, mujeres artistas, arte textil.

### Abstract

This research aims to review the history of needlework techniques on the art scene. A collection and documentary analysis of graduate work, plastic proposals, articles and other documents were submitted, covering topics such as textile art, women artists and, above all, traditional weaving applied to art scene. The history behind the works is presented, their possible origins, their beginnings in art, and the history developed by the artists who practiced them, as well as the proposals that have emerged from the nineties to the present day. Finally, an analysis of the Guzman period is included, as the only historical background that allows us to show the work of women and how they tried to bring their techniques to the same level as painting and sculpture.

**Keywords:** Needlework, textiles, women artists, textile art.

## Introducción

Las labores de aguja son técnicas textiles, mediante las cuales se producen obras tejidas, cosidas, bordadas con telas o hilo; técnicas milenarias que a través de siglos han acompañado a las mujeres en su día a día; utilizadas con fines recreativos, productivos, terapéuticos o sociales. Técnicas valorizadas y desvalorizadas continuamente por el paso del tiempo, las cuales últimamente se van dejando atrás, debido a la modernidad de la sociedad y la pérdida de interés en este tipo de actividades por parte de la población juvenil. La historia de las labores de aguja tiene tan estrecha relación con la historia de la mujer, que no es de extrañarse que, mientras éstas ganaban espacio en las salas expositivas, sus obras técnicas textiles y específicamente, la aguja, se convirtiera en símbolo de un mundo interno poco explorado: el femenino.

Esta investigación pretende mostrar la historia de las mujeres y sus técnicas textiles menos conocidas dentro del arte, la técnica del tejido a ganchillo, el tejido a tricot, el macramé, el bordado y la costura. Al hablar de arte textil generalmente se refiere al tapiz que en Venezuela ha alcanzado un gran desarrollo, especialmente en la población zuliana y sus raíces en las técnicas del tapiz wayuu; pero el desarrollo de las otras técnicas anteriormente nombradas se ha visto limitado debido a la connotación despectiva que maneja el público en general. Es de hacer notar que el desconocimiento histórico de lo que han logrado las mujeres en el arte contribuye a la discontinuación y desvalorización de la misma, impidiendo nuevas propuestas artísticas que muy fácilmente satisfacen conceptos modernos.

## Labores de aguja dentro de la historia del arte

### *Arts and Craft y la Bauhaus*

En el arte las mujeres no fueron participes activas hasta la segunda mitad del siglo XX, gracias a los estudios de las feministas de los años 70. Se han recuperado nombres de mujeres artistas a las cuales la sociedad no permitía exponer sus trabajos como piezas de arte, si no como parte de su educación. Los primeros países que comenzaron a experimentar con las labores de aguja para elaborar productos artísticos fueron Gran Bretaña y Alemania a mediados del siglo XIX, dando inicio a un nuevo período conocido como *Arts and Crafts*, cuya ideología consistía en recuperar los productos de calidad que la industria no podía reproducir, realizándolos a mano. Bajo esta influencia surgieron muchas escuelas que mezclaban el arte y los oficios, así como aparecieron escuelas de diseño que preparaban a personas que aplicasen los conocimientos de dibujo y composición a la industria textil.

Otro gran momento en la historia del arte para

las técnicas textiles se desarrolló en Alemania, pero con marcada influencia arquitectónica, debido a que en 1909 se inauguró la Escuela de la *Bauhaus*, por Walter Gropius en Weimar; sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época, de acuerdo con el socialismo de su fundador. Se tenía como intención romper con los estereotipos del arte academicista, creando así un arte que se pueda fusionar con los oficios, tanto como con la arquitectura.

En la *Bauhaus* el textil y el diseño era estudiado mayormente por mujeres, debido a que Walter Gropius se mostraba preocupado por el alto número de estudiantes femeninas y las relegaban a las artes menores o "artes femeninas": el taller de tejido, impidiéndoles estudiar arquitectura, considerada el arte más importante de la escuela. Apoyadas por Paul Klee, Gunta Stölzl y Anni Albers, investigaron y trabajaron arduamente para hacer del taller de tejido uno de los ejemplos con mejores resultados en la *Bauhaus* del diseño orientado a la industria que se mantuvo durante todo el periodo de tiempo que vivió la escuela, disuelta oficialmente en 1983.

## El arte textil a partir de 1990

A medida que diversos artistas comienzan a utilizar técnicas textiles, se empiezan a transformar las opiniones del público y de los críticos con respecto a su utilización, alejándose de las connotaciones que recibía en el pasado. Ahora cada una de las técnicas simbolizará lo que el artista les atribuya como significado. En la contemporaneidad, según la investigación de Larrea (2007), la técnica textil se puede clasificar en cinco epígrafes: "La ropa como tema", "los objetos y entornos", "la representación del cuerpo humano", "la acción como tema" y la "pintura como referencia".

Dentro de los cinco epígrafes, donde se ve mayor utilización y participación de artistas con labores de aguja es en "la representación del cuerpo humano", "la pintura como referencia" y "los objetos y entornos". En lo que respecta a la representación del cuerpo humano, muchos artistas contemporáneos han retomado el tema como una herramienta para la creación de obras de arte, basándose en el sufrimiento físico y psicológico, para cuestionar todos los tabúes y conflictos humanos que el cuerpo ha ido llevando. A partir de los años setenta comienzan a surgir nuevos conceptos del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino, debido a que este aspecto era una de las intenciones de las feministas de ese periodo. Cuando se hablaba de estética feminista, se referían también a la representación del cuerpo, cuestionando los ideales estéticos que prevalecían en el arte y creando un nuevo cuerpo cargado de connotaciones psicológicas y sociales.

La faceta más común del tejido es su aspecto bidimensional, dentro del cual muchos artistas crean obras que mantienen tratados pictóricos en ellas, las cuales han



sido categorizadas dentro del epígrafe “la pintura como referencia”. La mayoría de las artistas trabajan el textil como un medio similar a la pintura, pero su sentido es desafiar esta técnica, debido a que es valorizada como máximo símbolo de una cultura masculina. En este aspecto, en el campo del arte textil, ha sido el tapiz el medio preferido por los artistas debido a su naturaleza que ya le confeccionaba un acercamiento a la pintura. En pocas ocasiones vemos a artistas que utilizan otras técnicas textiles para crear obras bidimensionales.

Con la revalorización del *readymade* que surgió en los años setenta, muchos artistas han continuado con la filosofía Duchpiana y actualmente aún pueden verse ejemplos de ello. Mediante la intervención de objetos o la utilización de objetos comunes, se está haciendo un nuevo análisis del hombre a través de sus cosas y de su entorno, intentando establecer sus relaciones psicológicas y sociales. En el caso de las mujeres, este lenguaje fue tomado con mucha comodidad debido al enlace social que existe de la mujer y los objetos: al utilizarlos como parte de una obra de arte estos pierden su funcionalidad y llegan a convertirse en significantes o representaciones de la realidad, surgiendo así un nuevo placer estético que despierta la sensibilidad del espectador.

Asimismo, la intervención de objetos y entornos a través de los tejidos ha alcanzado un importante desarrollo en las últimas décadas, debido a un movimiento social de arte urbano, donde mujeres y hombres se reúnen para cubrir áreas públicas con tejido, el cual ha recibido diferentes nombres: *Yarn Bombing*, *yarnstorming*, *guerrilla knitting*, *urban knitting or graffiti knitting*. Este tipo de arte callejero, que suele compararse con el grafiti, surge en Europa y se ha extendido a varias partes del mundo gracias a la internet; a diferencia del grafiti, este movimiento surge con la intención de la recuperación y personalización de espacios públicos, estériles o fríos, además no daña la propiedad pública y en cualquier momento puede ser removido. Muchos artistas de la fibra se han unido al movimiento; la mayoría de los participantes prefieren mantener el anonimato debido a que la práctica es ilegal, aunque no se persigue con tanta fuerza como el grafiti.

## Conclusión

Las labores de aguja han simbolizado dos facetas de las mujeres: las socialmente aceptadas y las impuestas por ellas mismas. Desde todo punto de vista, las técnicas y las mujeres han vivido las mismas experiencias: las mujeres sólo producían artes menores; es decir, sus labores eran consideradas artesanías. Para los críticos de arte fue difícil aceptar, tanto las propuestas artísticas de las mujeres, como las labores como técnicas textiles de arte. Al romperse el paradigma, los nuevos temas a discutir eran: hasta qué punto algo podría considerarse o no arte o artesanía, y plantearse nuevos conceptos del arte, esta vez propuestos y definidos por las mujeres que estaban defendiendo una

historia ignorada y exigiendo una realidad igualitaria para ambos sexos.

Una de las más destacadas características de las propuestas textiles de las mujeres artistas es la utilización de objetos de su cotidianidad. El *readymade* fue uno de los conceptos que más se adaptó a estas propuestas, debido a la relación que ya tienen las mujeres con respecto a los objetos. A diferencia de lo que anteriormente se había planteado, estas hablan de una perspectiva del mundo muy diferente a la que se pensaba. Prácticamente los discursos estaban cargados de dolor, traumas, confusión, insatisfacción acerca de un mundo difícil de comprender y en el cual no es fácil encajar. Así, la aguja se convirtió en símbolo de denuncia social. Las mujeres artistas feministas empezaron a tener una postura más crítica y filosófica de la cultura androcéntrica. Más allá de los discursos feministas, muchas mujeres que continuaron con el uso de las técnicas, buscaron trasladarlos a campos fuera de la realidad femenina.

R. Parker y G. Pollock, reconocen el riesgo de que la mujer sea de nuevo solamente identificada con el cuerpo, la casa o la aguja: cualquier asociación con las tradicionales prácticas de aguja y el arte doméstico puede ser peligroso para la artista, especialmente cuando esa artista es mujer. El riesgo existe y se supera cuando las preocupaciones estéticas van más allá del hecho de ser mujer: superar las consideraciones feministas para adentrarse en los terrenos psicológicos donde residen los traumas que son comunes para ambos sexos. Las técnicas en su mayoría son practicadas por mujeres, pero actualmente se ha estado incrementando el número de hombres interesados en ellas y que han desarrollado su propuesta personal.

Aldo Lanzini ha realizado vestimentas y máscaras de crochet con las cuales interviene los cuerpos y hace fotografías, realizando una crítica social de la identidad de género. Ernesto Neto, por su parte, es un artista brasileño que ha realizado intervenciones en amplios espacios arquitectónicos con figuras de telas blandas con las cuales el espectador puede interactuar. El arte textil aún se encuentra en desarrollo y las labores de aguja tienen mucho que ofrecer; han roto los esquemas del arte y sus propios esquemas, cuando los artistas que la utilizan dejan de exhibirla en una mesa o una pared y comienzan a llevarla a la calle, con escalas nunca antes imaginadas y materiales que van más allá de los hilos, como las bolsas de plástico o retazos de telas.

Mediante el estudio de las técnicas, cualquier persona con conocimientos artísticos puede identificar su potencial y su diversidad. Entre más personas comiencen a prestar atención a estos nuevos lenguajes (pero milenarios en el mundo) mayor será el desarrollo y aumentará el público que reconocerá a las labores de aguja como técnica de expresión artística y no simplemente como antigua artesanía. Así el arte textil dejará de ser comprendido solo a partir de tapices o intervenciones de cuadros mediante telas aplicadas, y los hilos y tejidos podrán entrar en el arte



venezolano con mucha mayor facilidad que con la que entraron las labores de las mujeres venezolanas del siglo XIX.

## Referencias

Calzadilla, P.; Dávila, M.; Galindo, L.; Ernst, A. (2009). *La Exposición Nacional de 1883: Memoria, identidad y nación*. Primera Edición. Caracas, Venezuela. Fundación Centro Nacional de Historia.

Ecker, Gisela (1989). *Estética Feminista*. Primera Edición. España: Icaria Editorial.

Gonzalez S., Beatriz (2004). La aguja subversiva: el des-borde de la ciudad letrada. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX, Núm. 206. Págs. 159-182.

Jiménez, I. (2006). *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. España. Universidad de Valencia. Disponible en: <http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/Tesis%20Louise%20Bourgeois.pdf>.

Kennedy, Andrew (2006). *La Bauhaus*. Primera edición. Madrid: Edimat Libros.

Larrea, I. (2007). *El significado de la creación de*

*tejidos en las obra de mujeres artistas*. País Vasco. Universidad del País Vasco. Disponible en: [http://www.argitalpenak.ehu.es/p291content/eu/contenidos/informacion/se\\_indice\\_teshpdf/eu\\_teshpdf/adjuntos/Iratxe\\_Larrea.pdf](http://www.argitalpenak.ehu.es/p291content/eu/contenidos/informacion/se_indice_teshpdf/eu_teshpdf/adjuntos/Iratxe_Larrea.pdf).

Munevas, D., Díaz N. (2009). *Del tejer y del coser al arte textil*. Disponible en: <http://inicio.ensambladoencolombia.org/documentos/doramunevar/deltejerydelcoser.pdf>.

Nicole, Andreu Cooper. *Del tapiz al arte textil*. Agenda Artística internacional internacional. Disponible en: [http://www.andreuarquitectos.cl/pdf/agenda\\_internacional\\_52.pdf](http://www.andreuarquitectos.cl/pdf/agenda_internacional_52.pdf).

Raquejo, Tonia (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Visor.

Romero, Alicia; Giménez, Marcelo (sel., trad., notas) (2005). *Rosemarie Trockel. De artes y pasiones*. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: [www.deartesypasiones.com.ar](http://www.deartesypasiones.com.ar).

Viñolo, María (2009). *Coser y cocinar como formas de resistencias en el arte feminista a partir de los 70*. II Jornadas Feministas Estatales. Barcelona, España.

W. Chadwick (1991). *Women Artists and the Surrealist Movement*. Primera Edición. Washington, D. C.: Editorial Thames and Hudson.

# El jardín como forma de arte y de regeneración del territorio

## *The Garden as an Art Form and Regeneration of the Territory*

Recibido: 20-02-17  
Aceptado: 08-05-17

**Carmen Velásquez M. y  
Tomás Pérez Valecillos**

Facultad de Arquitectura y Diseño  
Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela  
cvvm68@gmail.com

### Resumen

La imagen del siglo XIX del jardín tradicional de lujos y caprichos barrocos, fue repudiada durante el movimiento moderno, en donde se favorecía las grandes masas asfálticas y los jardines eran asociados con zonas verdes impersonales. Durante la segunda mitad de los años 60, los artistas-arquitectos, escultores y otros, movieron sus talentos fuera de los estudios y las galerías intentando mantener con vida el "arte de la jardinería", dando paso a un movimiento paralelo a los demás campos de producción artística. Se parte de una metodología descriptiva sobre la transformación de la obra escultórica en jardín que conduce a la integración de las artes plásticas con el arte de la jardinería y la relación entre ciudad y naturaleza. Evidenciándose un progresivo interés por las áreas residuales, marginales y periféricas, lo cual ha representado una alternativa para desarrollar experiencias estéticas, donde el arte público llega a ser regenerador del territorio.

**Palabras clave:** Arte, jardín, regeneración del territorio.

### Abstract

The image of the 19th century of the traditional garden of luxuries and baroque caprices, it was repudiated during the modern movement, where the big asphalt masses were favored, and the gardens were associated with impersonal green spaces. Nevertheless, during the second half of the 60s, the artists - architects, sculptors and others, moved their talents out of the studies, the garrets and the galleries in the landscape, trying to keep the "art of the gardening alive", giving way to a movement parallel to the other fields of artistic production. The starting point is a descriptive methodology on the transformation of sculptural work into gardens that leads to the integration of the plastic arts with the art of gardening and the relationship between city and nature. All of this demonstrated a progressive interest in residual, marginal and peripheral areas, which has represented an alternative to develop aesthetic experiences, where public art becomes a regenerator of the territory.

**Keywords:** Art, Garden, Regeneration of the Territory.

## Introducción

El escultor Constantin Brancusi, en 1938 realiza un monumento a los héroes de la resistencia en la ciudad rumana de Tirgu-Jiu, proporcionando el punto de partida definitivo para la expansión de la escultura hacia el jardín. Otro escultor propulsor del arte público a través de la jardinería es el japonés Isamu Noguchi, con su obra *Esculturas de jardín*. Del mismo modo, se pueden señalar entre los artistas modernos al australiano Herbert Bayer, formado en la Bauhaus y el brasileño Roberto Burle Marx.

Bajo esta perspectiva, el jardín como una forma de arte y como escenario de la historia, es analizado siguiendo la propuesta de Maderuelo (1999), quien enuncia tres caminos que conducen a la integración de las artes plásticas con el arte de la jardinería: a) La reubicación de la escultura en el jardín, b) la transformación de la escultura en jardín y c) la aproximación del jardín a lo escultórico. Estos tres modos de entender el arte de la jardinería en el arte público, serán desarrollados a través de la ejemplificación de algunas obras de artistas como Fernando Casás y Serra, representante del *site specific*, es decir, la reubicación de la escultura en el jardín; Ian Hamilton Finlay, Siah Armajani y Pipper, quienes transforman la escultura en un jardín; finalmente, Roberto Burle Max, quien aproxima la jardinería a lo escultórico.

## La escultura en el jardín

La escultura en el jardín aparece en los años setenta y su fundamento proviene del *site specific*, el cual consiste en la instalación de una obra específica dentro de un emplazamiento natural, como una nueva forma de manifestación. Este tipo de intervención artística se caracteriza por el uso de elementos del bosque, troncos, árboles, piedras y rocas, que en conjunto dan un orden y armonía global. Algunas obras representativas de esto son las de Alberto Carneiro y, en España, la Isla de las esculturas de Fernando Casás y el Mur de Serra.

En el caso de las obras de Fernando Casás, los paisajes naturales de Brasil y Galicia han sido el reflejo de sus obras a través del uso de los diferentes materiales que le brinda la naturaleza, desde los troncos del Amazonas hasta los materiales del litoral gallego. En ellos ha llevado a cabo uno de los puntos básicos de su trabajo: la investigación de los diversos procesos de transformación de la naturaleza por elementos naturales como el viento o los insectos y por materiales industriales como el poliéster.

Las esculturas de Casás tienden a ser monumentales, con ellas persigue eliminar las fronteras que la civilización ha construido entre la naturaleza, el mundo de la cultura y su percepción. Intenta lograr que las personas modifiquen su sensibilidad hacia la naturaleza y perciban el paisaje desde el respeto.

La pieza realizada en Huesca *Árboles como arqueología* está situada en la zona de Monearos y es el resultado de la impresión que ofrecía en el pasado el paisaje formado por bosques de grandes sabinas que

impregnaban la zona de verde oscuro. Actualmente se encuentra transformada por la reorganización que el hombre ha hecho de su entorno con sus cultivos. Sin embargo, esto no disminuye la espectacularidad del ambiente, en el que las colinas desgastadas por el viento ofrecen una visión de aspecto prehistórico y lunares.

La escultura consta de dos árboles naturales plantados en el centro de un conjunto de ocho troncos de granito negro. Un área de 300 metros cuadrados acoge a esta creación de cinco metros de altura. Ubicada en lo alto de una de esas montañas cortadas por el viento y cuyos laterales son totalmente erosionados, esta escultura puede ser vista desde la distancia integrada en el entorno monumental: arqueología de una vida que ha existido.

En Barcelona, el escultor norteamericano Richard Serra (que desde 1981 va a presidir la concepción y realización de sus esculturas de carácter público) bajo el concepto de *site specific* ejecutará la obra del Mur, ubicada en la plaza de las Palmeras del barrio la Verneda de Sant Martí. La obra fue concebida en colaboración directa con el proyecto de urbanización de los arquitectos municipales Bernardo de Sola y Pedro Barragán, a partir de un espacio arquitectónico y urbanístico residual con una palmera como único elemento distintivo, ubicado dentro de los dos muros circulares y concéntricos que acentúan con cierta dinámica.

La configuración de las dos curvas separadas y una zona neutra será lo que caracterizará el Mur; la zona neutra será de reposo con bancas para lecturas, pérgolas de música, y servirá para dividir las dos atmósferas, hacia donde abre el muro, una árida explanada en un terreno arenoso y cálido con dos acacias que flanquean la palmera, representando el sol y la luna. Y es en este sentido que la escultura enfatiza la indeterminación del paisaje, liberándola de toda decoración, de allí la sobriedad de los materiales, el hormigón y el mármol.

## La escultura como jardín

Los artistas del «Land art» desde mediados de los años sesenta han ayudado a fijar la atención sobre la naturaleza y han iniciado el proceso dialéctico entre la ciudad (opresora y alienante) y la naturaleza, lo cual han logrado a través de la creación de obras escultóricas específicamente ideadas para rincones o lugares de un jardín concreto. Maderuelo (1999, p. 83), señala que “la transformación de la obra escultórica en jardín es uno de los fenómenos más sorprendente del arte contemporáneo”. Efectivamente, sorprende porque la obra deja de ocupar un espacio sólido para llegar a ser accesible, penetrable y mutable, en su apariencia. El mismo autor (1992, p. 86) muestra a Hamilton Finlay, considerado como uno de los más destacados escultores británicos, creador del *Little Sparta* un pequeño jardín que expresa el arte poético (textos filosóficos o líricos suyos) tallados en cada uno de los bancos, piedras y obeliscos de la obra. Finlay ha conseguido que sus obras escultóricas sean realmente un jardín. Su principal obra, una finca denominada *Stonypath*, es un espacio donde se cobija

la filosofía, y se ha ido transformando con una sensibilidad poética, lleno de intenciones artísticas en un complejo y hermoso jardín compuesto de diversas especies botánicas e inscripciones poéticas que hacen alusión al arte.

En este espacio, el artista contemporáneo, inmerso profundamente en los temas tradicionales y el tratamiento del pasado, llega a crear una fusión del pasado y presente, permitiendo ver lo tradicional como actual. Doce años después de iniciada su obra decide cambiarle el nombre, al reconocer que es la gran obra de su vida, denominándola como *Little Sparta* (fig. 1). "Como irónico historiador de la cultura, propone al lector de su obra una meditación sobre ciertas palabras, signos aforismos, objetos, imágenes y hábitos del pensamiento que hacen al lector visitante de su jardín co-responsable de la interpretación" (ob cit, 1992, p. 86).



**Figura 1**

*Little Sparta*. Ian Hamilton Finlay. Disponible en: <https://espores.org/es/es-jardineria/el-jardin-de-los-poemas-de-ian-hamilton-finlay/>

Otro artista de origen iraní radicado en Estados Unidos es el filósofo Siah Armajani, quien llega a conseguir a través de sus obras la unificación de dos conceptos: jardín y lectura, elaborando lo que él denominó un *Diccionario de la construcción* (lanzado oficialmente en el año 1979, con obras trabajadas durante más de 10 años). Esto no es otra cosa que un conjunto de escultura en el que se yuxtaponen unidades primarias de construcción, tales como: ventanas, puertas, escaleras, armarios, así como bancos, cobertizos, puentes, entre otros.

Las estructuras compuestas resultantes permitieron al artista trabajar sobre variaciones de las formas básicas y examinar las implicaciones funcionales de esas alternativas. Uno de los claros ejemplos fue la construcción de los *Reading Garden*, formados por un cobertizo, una especie de corral, mesas y bancos, concebidas para ser ubicadas en los jardines, obras con utilidad, lo cual quedó demostrado en dos de sus obras *La mesa de Huesca* y los *Jardines de la Poesía en la Fundación Lannan* (Los Ángeles).



**Figura 2**

*La mesa de Huesca*. Armajani. Valle de Pineta, 2000.

Disponible en: <http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/siah-armajani-mesa-de-picnic-para-huesca/>

*La Mesa de Huesca* (fig. 2), ubicada en el Valle de Pineta, es el claro reflejo de esos dos conceptos. Se trata de una construcción aparentemente sencilla con una estructura de techo inclinado sujeta por cuatro pilares en los ángulos y reforzada por cuatro pares de apoyos. La estructura se completa con un pequeño atril que contiene poemas y dibujos de Federico García Lorca. El jardín es transformado en un espacio de utilidad, de contemplación a la naturaleza, de lectura. Una obra que, según la propia intención de Armajani, pretende crear un arte para todos, para la comunidad y para su entorno. Asimismo, pensaba que las calles y los parques pueden disponerse esquemáticamente como complemento perfecto; la primera proporciona la experiencia fuerte desordenada, permanentemente inestable y los segundos estaban diseñados para relajar. Según Princenthal (1999, p. 37) "la gran habilidad de Armajani era ver las falsedades en una oposiciones tan aparentemente fijas, es ver la porosidad y mutabilidad en los parques, las historias vertidas en las calles y los motivos de celebración en ambos".

En otro orden de ideas, en la ciudad contemporánea es evidente un creciente interés por las áreas residuales, marginales y periféricas, ya que han representado una alternativa para desarrollar experiencias estéticas. En este sentido, el arte público llega a ser regenerador del territorio. El método consiste en conducir una intervención artística, con toda la carga híbrida y experimental que esto comporta, en el proceso de urbanización de un espacio periférico, convirtiéndolo así en un territorio recuperado. Los antecedentes más remotos a estas actuaciones provienen del «Land art», y en Barcelona, el parque *Estació del Nord* de Beverly Pepper y Carme Fiol, como uno de los pocos ejemplos en la ciudad que conceptualiza la escultura, entendida no como la colocación de una pieza en un lugar, sino como la transformación física del propio lugar en base a unos criterios estéticos.

La obra *Cielo Caído* es un montículo que puede recordar una ola que se eleva unos siete u ocho metros sobre el nivel del césped y que está recubierta de cerámica



azul, que recuerda la superficie del agua. En el extremo del parque se deja espacio para dar paso a la suave onda que forma la espiral arbolada. Los bordes del espiral también están recubiertos de cerámica azul y en toda su longitud han plantado árboles. En definitiva, se trata de la manipulación de una materia para la creación de un paisaje en donde las cualidades vegetales y animales surgen indisociables.

## **La jardinería como escenario de arte en Latinoamérica: Roberto Burle Max**

Acerca de Roberto Burle Max, Maderuelo (1992, p. 84-85), opina que,

ha pasado a la historia de la jardinería a través de diseños concebidos para ser contemplados desde la arquitectura moderna de rascacielos, negando importancia al juego de siluetas y escenarios que a lo largo de su historia el movimiento moderno se ha desinteresado del tema del jardín reduciéndolo a un plano como si de resolver la superficie de un cuadro se tratara.

En contra de la opinión de Maderuelo, César Floriano (1999), afirma que,

aquellos que procuran ver en los jardines de Burle Marx solamente los aspectos pictóricos cometen un grave error, aquellos que solamente vean en los jardines del paisajista, planimetrías coloridas, pues argumenta que al vivir en uno de sus jardines se tiene la inmediata comprensión de haber sido concebido por una mente con pleno dominio de la composición tridimensional.

En acuerdo con Floriano, hay que comprender que, relacionar sus jardines con la pintura, significa ubicarla en lo contemporáneo. Por lo tanto, el principio pictórico no significa necesariamente cuadros planos y eliminación de lo tridimensional.

Las principales obras del artista Roberto Burle Marx se encuentran en Recife, al norte de Brasil (1934), pasando por el emblemático jardín del Ministerio de Educación y Sanidad en Río de Janeiro (1938) y los jardines de Brasilia y del Paseo de Copacabana de los años 70, hasta su último jardín en 1994 el proyecto Árbol de la vida en Israel.

Según Rúbio i Tudurí, la obra de arte aparece cuando el jardinero está inspirado con su creación en la misma dirección que el verdadero pintor (en Floriano, 1999); por lo tanto, los jardines de Burle Marx presentan la cualidad de jardín, en donde el trabajo del pintor y del paisajista siempre tuvo una gran conexión, una doble entrada sensitiva. Dos obras de importante valor para la ciudad, son: el *Parque do Flamengo* de Copacabana (Río de Janeiro) y el *Parque del Este* en Caracas (Venezuela), los cuales reflejan cómo el artista asume consciente la idea de configurar un lugar como espacio artístico y funcional, en medio de un

parque naturalista con una exuberante flora tropical, de donde surgen los jardines constructivos, generando patios, recintos funcionales y contemplativos.

A principios de los años cincuenta, diversos proyectos marcan la tendencia más arquitectónica y constructiva de composición del espacio de los jardines: El *Parque de Ibirapuera*, construido por Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, dibujó una secuencia de jardines constructivos y biomórficos; lamentablemente esta propuesta no fue realizada dentro del parque que albergó los edificios de la Bienal de São Paulo; sin embargo, este principio no desaparece, sino que se mantiene en otras obras posteriores; por lo tanto, es uno de los claros ejemplos en donde prevalece su actitud de trabajo artístico unitario, en el cual el jardín, por medio de la pintura, la arquitectura, la escultura y la vegetación, se expande hacia la categoría de arte público.

## **Actuaciones artísticas emblemáticas**

### **Paseo Copacabana, Rio de Janeiro**

El proyecto original de Copacabana, realizado en 1783 pierde su situación junto al mar, al iniciarse las construcciones de grandes avenidas; la primera, la avenida Beira-Mar y más tarde la avenida Flamengo. La propuesta de Roberto Burle Marx, fue tratada en diferentes épocas por la magnitud del trabajo, puesto que no solo era paisajístico sino también viario.

Comienza con la *Plaza Salgado Filho* (1938), ubicada frente al aeropuerto Santos Dumont, continua por el aterramiento de las calles *Flamenco* (1957) y el contorno de *Morro da Viúva* (1965), con un tratamiento de parque urbano, sigue por la playa de *Botafogo* (1954), cuyos jardines se sitúan en pistas de grande áreas de tránsito y finaliza con la playa *Copacabana* (1970), que está volcada hacia un uso turístico. "En el paseo de Copacabana, en otra medida, se aprecia el paso de afirmación del arte como cultura y la función sociológica de conferir un carácter al lugar y hacerle único" (ob cit, 1999).



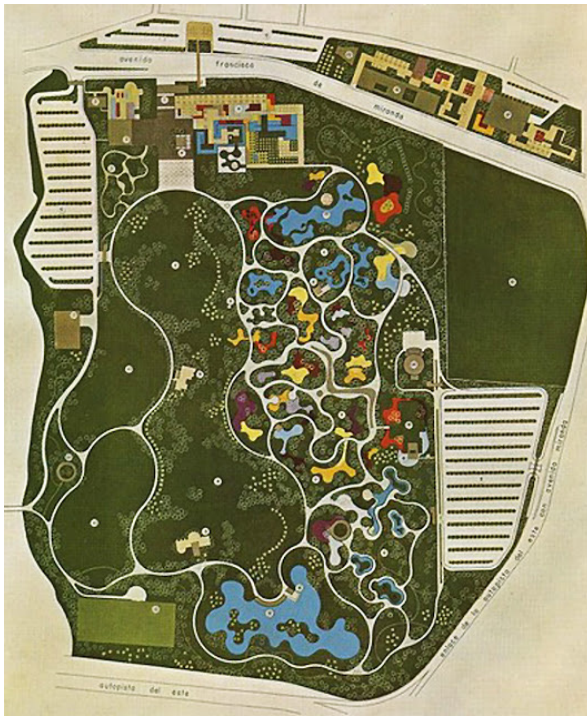
**Figura 3**

Foto aérea del *Paseo Copacabana*. Rio de Janeiro.  
Burle Marx.

Disponible en: [http://oa.upm.es/51898/1/TFG\\_Otero\\_Nunez\\_Mariaop.pdf](http://oa.upm.es/51898/1/TFG_Otero_Nunez_Mariaop.pdf)

Por lo tanto, Copacabana (fig. 3), es una obra artística, que tiene de marco la ciudad, en donde lo arquitectónico y lo pictórico se unen para formar una nueva etapa en la cual los jardines, los azulejos y los mosaicos pasan a componer superficies pictóricas en el suelo, constituyendo pinturas topológicas o jardines minerales; de esta manera, se recupera la tradición portuguesa de los mosaicos decorativos de las aceras públicas, transformándolos en motivos para su arte.

### Parque del Este



**Figura 4**

Plano y fotos del *Parque del Este*. Caracas. Burle Marx, 2006.  
Disponible en: <https://arquiscopio.com/archivo/2012/07/16/parque-del-este-de-caracas/>

En los años 60' otra situación caracterizó el arte en la jardinería de Burle Marx, como lo fue el diseño de parques urbanos que, gracias a sus dimensiones, ofrecían la libertad de plantear soluciones y desarrollar ideas nuevas. El Parque del Este (Caracas, Venezuela) (fig. 4) reúne las condiciones de un jardín zoológico y de un jardín botánico, en una inmensa área, donde se articula el tránsito, el comercio, los aparcamientos y las terrazas.

La función de un jardín botánico es, en esencia, una institución científica en donde es posible investigar y divulgar de manera sistemática o no sistemática la exploración botánica, de colecciones de plantas vivas y de material herborizado. En el caso del Parque del Este, debido a su ubicación cerca de cien hectáreas en plena malla urbana de Caracas, el proyecto fue dividido en varias secciones, siendo el *Crassuletum*, una de las más destacadas. Aprovechando diversos bloques de piedras preexistentes o especialmente introducidas, llegó a establecerse una cantidad de planta de un clima seco, por lo que fueron importadas diversas especies de África, Asia y el Caribe, complementándose con el fiel principio de colocar plantas autóctonas en la medida de lo posible.

Por otro lado, considerando que también era necesario un parque zoológico, fue necesario introducir movimiento en la estructura del parque, y para llevar a cabo una solución funcional y estética simultánea, era necesario un estricto cuidado, a fin de evitar conflictos. Asimismo, como era costumbre, se introdujo el agua, basándose en los jardines renacentistas italianos, de donde se busca la inspiración para sus composiciones, no en su forma, sino en la filosofía del uso. En el caso del Parque del Este, los paneles fueron propuestos para estructurar el espacio y hacerlo más limitado, más arquitectónico. En el centro se buscaba una sensación de sorpresa, en donde era posible la contemplación, el solo "estar"; es decir, un tratamiento más íntimo de recogimiento embalado por el agua que cae de los muros.

### Conclusiones

En el caso de Latinoamérica, el arte de la jardinería había sufrido el "colonismo europeo" (término que emplea Maderuelo para referirse a la importación de modelos traídos de Europa); es decir, el diseño de plazas, parques y fincas, quedaban en mano de arquitectos y paisajistas formados en *l'Escola de Beaux Arts*, de Europa. Estos nuevos espacios eran ornamentados con plantas y viveros europeos, que no respondían a las condiciones climatológicas del lugar y, por ende, desaprovechando las riquezas locales.

Roberto Burle Marx (pintor formalista y arquitecto, discípulo de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, difusores de los principios de Le Corbusier), ha sido uno de los grandes artistas latinoamericanos, cuya producción demuestra como su poética giró alrededor de la experimentación formal y de la ruptura de la fronteras artísticas, gracias a su fascinación por la flora y la sensualidad tropical, recreando el jardín occidental con la abstracción y el color.



## Referencias

Alves, J. F. (2005). "Arte pública: produção, público e teoría" en *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. 16° Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública Cultural, Porto Alegre-RS.

Floriano, C. (1999). *Roberto Bulrle Marx: El jardín como escenario del arte público*. En Actas Arte Público. Arte y naturaleza. Huesca, España. pp 141-162.

Gómez, F. (2004). *Arte, ciudadanía y espacio público*. Fundación César Manrique. En: On the w@terfront Nr. 5. Marzo.

Maderuelo, J. (1999). *De la cultura al jardín,*

en Actas Arte Público y Naturaleza. Huesca: Editorial Mondadori.

Maderuelo, J. (1992). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de bellas artes. Madrid.

Princenthal, N. (1999). Congregacion: Siah Armajani y el arte de reunir a la gente, en *Actas Arte público. Arte y Naturaleza*. Huesca. pp 15-38.

Miles (1997). *Art, Space and the City*, London, Routledge.

Monleon (2000). *Arte Público/Espacio Público*. Disponible en: [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF)

# El paloteo: tradición dancística del estado Bolívar

## *The Paloteo: Dance Tradition of the State of Bolivar*

Recibido: 25-11-16  
Aceptado: 13-03-17

**Fabiola del Pilar Mendoza Fernández**

Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y  
Artes, Universidad Nacional Experimental de Guayana  
Ciudad Guayana, Venezuela  
fabiola41mendoza@gmail.com

### Resumen

Esta propuesta comenzó en 1999, a partir de investigaciones realizadas en la región sobre manifestaciones tradicionales y por planteamientos de docentes en danza sobre la carencia de herramientas y conocimientos teórico-prácticos de la cultura popular del estado Bolívar y de la nación. A partir de ese momento se comenzaron a dar una serie de talleres dictados por profesores de Ministerio de la Cultura y otras instancias privadas y públicas. La última fase del proyecto estudió y caracterizó la expresión dancística conocida como *El paloteo*, como aporte importante a la memoria histórica del estado Bolívar y de la nación, por considerarlo de gran importancia, dado su rico contenido histórico, religioso, geográfico y asimismo, para darlo a conocer, y promover su preservación y proyección a las nuevas generaciones.

**Palabras clave:** *El paloteo*, tradición dancística, estado Bolívar, cultura popular.

### Abstract

This proposal began in 1999, based on research carried out in the region on traditional manifestations and by dance teachers' proposals on the lack of tools and theoretical-practical knowledge of the popular culture of the state of Bolivar and the nation. From that moment on, a series of workshops began to be given by teachers from the Ministry of Culture and other private and public institutions. The last phase of the project studied and characterized the dance expression known as *El paloteo*, as an important contribution to the historical memory of the state of Bolivar and of the nation, because it is considered of great importance, given its rich historical, religious, and geographical content, and also to make it known, and to promote its preservation and projection to new generations.

**Keywords:** *El paloteo*, traditional dance, Bolivar state, popular culture.

## Introducción

Esta investigación plantea principalmente la clasificación del término gestión cultural y su conceptualización, partiendo del cual se hace indispensable determinar el hecho dancístico y, por ende, el diseño del programa de animación sociocultural. Al respecto, Víctor Guédez llama "gestión cultural" a todo aquello que contiene los procesos de la administración cultural y las dimensiones del quehacer cultural que asegure un adecuado y eficiente desenvolvimiento de las políticas, tanto en los sistemas macro sociales como en aquellos relacionados con el comportamiento de entidades, programas o proyectos específicos del sector cultural.

Adicionalmente se encuentran otros aspectos que también forman parte de lo cultural y que deben ser tomados en cuenta para diseñar una política cultural completa, los cuales se vinculan con la información, investigación, educación, financiamiento, asistencia y cooperación cultural. Pero además, hay que destacar la existencia de las áreas de expresión cultural, donde se encuentran todas las artes, así como la cultura popular en sus diversas manifestaciones, donde se ejercen las ideas, habilidades y sentimientos de la creación humana. Lo antes expuesto enfatiza dentro de las áreas culturales a la cultura popular, de valor incalculable en la definición de la entidad de los pueblos, por lo que se hace necesaria su inclusión y difusión a través del sistema educativo.

Favorecer la cultura popular a través de la danza tradicional popular y las diferentes expresiones vinculadas con la misma, implica que la educación asuma el compromiso de generar procesos de apropiación que se traduzcan en acciones, donde se experimenten situaciones y se elaboren productos capaces de ser incorporados a un desarrollo económico, social y cultural alternativo. Este tipo de educación favorece a niños y jóvenes en la consolidación de su propia cultura, los valores éticos y estéticos de su comunidad y de otras comunidades, la formación ambiental, el desarrollo psicosocial como medio de rehabilitación física y mental, en la influencia pedagógica y el reforzamiento de la entidad nacional; es decir, la escuela es el principal agente promotor (formador) de la cultura.

Cabe destacar que en el medio educativo venezolano falta ordenar un cuerpo de fundamentos que explique la presencia de la danza en todas sus manifestaciones y especialmente en la tradicional popular dentro del currículo. Por lo cual, este trabajo propone un programa de animación sociocultural que incluya la presencia de la danza tradicional en el currículo escolar bajo fundamentos educacionales, epistemológicos, psicológicos, sociológicos, filosóficos y estéticos, en aras de contribuir con el proceso de transmisión y difusión de todo este legado cultural hacia las nuevas generaciones.

Las razones antes mencionadas justifican la importancia de la aplicación del programa de animación sociocultural en los municipios Heres y Caroní, dirigido a bailadores, bailarines, animadores, docentes especialistas de cultura y estudiantes de educación de las escuelas

bolivarianas y de la Gobernación del Estado, así como a grupos constituidos de danza que trabajan en las comunidades.

Tomando como fundamento los procesos de gestión cultural desde la cultura popular en Ciudad Guayana con la UNEG, a través del Centro de investigación CIELA y desde la línea de investigación del arte, aspiramos se consolide el proyecto de formación y proyección cultural, donde la universidad desarrolle una acción académica (docencia, investigación y extensión) para el mejoramiento económico, social y cultural de los sectores amplios y desprotegidos, entendido este mejoramiento especialmente desde lo que tiene que ver con la dimensión cultural del desarrollo.



Figura 1

Personajes: la reina, el capitán, el vigía, el vasallo español, el vasallo indígena, los indígenas, los soldados.

## Planteamiento del problema

Las formas tradicionales de ser, sentir y manifestar lo que se ha entendido por siglos como nuestra cultura, viene presentando un franco deterioro en las últimas décadas. El peso arrollador de la modernidad, la globalización y los medios masivos de información dan por sentado formas culturales "extranjeras", donde lo ajeno se impone y lo propio o tradicional se desplaza y se olvida. El devenir de los pueblos es entonces el más claro y abierto flanco de dominación actual al que se proponen pautas culturales homogeneizantes. Las legítimas maneras en que, pese a lo anterior, se sostienen y persisten dichas manifestaciones culturales en los espacios sociales, son cada vez más reducidas y resultan insuficientes si, a nuestro juicio, no se le opone una acción de continuidad en el tiempo de forma consciente, planificada y sostenida, algo que no puede ser siquiera pensando al margen del análisis científico.

Los procesos de conocimiento, divulgación y desarrollo de la cultura popular han sido objeto de atención por parte de las ciencias sociales y humanísticas desde siglos anteriores: la Antropología, las Artes y la Estética –básicamente–, han enfocado sus mejores y más genuinos esfuerzos en acumular el enciclopédico

conocimiento acerca de su historia (como pasado en el presente) enfatizando en los enclaves o nodos sociales que desde siempre han constituido sus soportes. La descripción, clasificación e interpretación de sus elementos constitutivos o rasgos, acumulan una producción científica que hoy se acopia, como riqueza inigualable. No obstante, consideramos que dejar a la espontaneidad su cultivo o, más bien, permitir que se imponga desde las estructuras del poder lo que se va entendiendo como "cultura", atenta y minimiza un pasado de tradiciones, mermando el ser sagrado de lo autóctono.

Esta idea se fue tornando prioritaria, apareciendo y corporeizándose poco a poco en la medida en que, comprometida como venezolana, he experimentando durante años el inmenso placer de aprender y enseñar una parte de la rica cultura venezolana (la denominada Danza tradicional popular) –en franca competencia desventajosa y desleal frente al imperio de la cultura homogeneizadora–, para la cual el modelo educativo (enseñanza) como alternativa para su sostenimiento constituye una necesidad prioritaria. La búsqueda de recursos lógicos, de métodos y su implementación en los contextos institucionales y organizativos para llevar adelante tal propósito ha sido importante para asegurar la necesidad de implementar vías no tradicionales que garanticen tal continuidad.

Si se desmaya en el intento de procurar la elaboración de un camino que le siga otorgando vida al ser de la cultura popular, muchas de sus manifestaciones concretas desaparecerán absorbidas por lo general. Si, por otro lado, con este trabajo se consigue convencer a quienes tienen en sus manos la posibilidad de actuar sobre la necesidad de poner en práctica mecanismos, posturas teórico-metodológicas y pautas de accionar que garanticen su continuidad en las futuras generaciones, habrá triunfado la ciencia en su impacto práctico y transformador.

La cultura popular como parte de la sociedad (su dimensión puede ser significativa o no en el plano cuantitativo) ha sido sostenida en su desempeño por parte de promotores en instituciones y organizaciones mayormente institucionalizadas en las últimas décadas. Promover su alcance por vías no tradicionales se imponía como un reto cuando su introducción en jóvenes generaciones, comunidades en general, y círculos profesionales, sobre todo maestros, animadores y difusores, entre otros interesados, aparecía entonces como una meta que se debía alcanzar.

¿Con qué se contaba entonces para asegurar que todo un caudal de saberes culturales acumulados por décadas mediante los acostumbrados procesos de transmisión no quedaría en el olvido?, ¿qué aportaban las ciencias si su principal interés, centrado en la descripción e interpretación de dicha cultura, no proponía un accionar práctico que permitiera su supervivencia?

Se presenta en este proyecto, luego de un profundo estudio, una visión de la Animación Sociocultural (ASC) como presupuesto teórico y metodológico cuyo alcance no ha sido tratado con justeza y amplitud por parte de otras disciplinas científicas relacionadas con el tema. ¿Sus virtudes? Ofrecer una propuesta que la legitima como

necesaria, y se diría más, imprescindible, si la supervivencia de lo autóctono es el propósito del conocimiento científico. Sin minimizar las aproximaciones que puedan ser expuestas desde otras experiencias, la garantía de haber sido la ASC aliada de este proceso en estos años de duro trabajo, le otorga la confianza necesaria en que pueda ser impulsada por otros investigadores. Los resultados de esta propuesta se ofrecen como aporte a ese fin.

Lo planteado orienta el discurso científico de la presente investigación, cuyo problema quedó formulado de la siguiente manera: La animación sociocultural en la conservación y desarrollo de la tradición cultural *El paloteo* del estado Bolívar, focaliza su estudio en la expresión de la cultura popular con el apoyo de las disciplinas antropológicas y del arte. Por vez primera se realizará una caracterización que permita descubrir sus rasgos más distintivos, establecer una periodización y demostrar sobre la base de la concepción de la ASC, que se pueden reordenar los componentes de *El paloteo* en función del nuevo lugar que vaya ocupando en su proceso de socialización.

El principal objetivo propuesto fue analizar *El paloteo* como manifestación de la cultura tradicional popular del estado Bolívar y su vínculo con la ASC como alternativa para el conocimiento y comprensión en las comunidades venezolanas. Y como objetivos específicos se trazaron los siguientes:

1. Estudiar los antecedentes históricos y la evolución de *El paloteo* como expresión dancística de los estados Apure y Bolívar de Venezuela.
2. Caracterizar *El paloteo* como manifestación que integra el baile y la música en la cultura popular venezolana.
3. Aplicar el programa de animación sociocultural para la difusión y conocimiento de *El paloteo* en el estado Bolívar.



**Figura 2**

Indumentarias. Elaboración de los arcos y elaboración de los garrotes.



## Metodología

La investigación se apoyó en el modelo de análisis teórico del materialismo dialéctico, en el empleo de métodos teóricos (inducción-deducción, análisis y síntesis y lógico e histórico) y empíricos (observación, historias de vida, entrevistas, dinámicas de grupo) y en el paradigma socio crítico como concepción multidisciplinar y transdisciplinar para el análisis de los procesos culturales. La concepción asumida ofreció una mayor cobertura para el trabajo de validación del instrumento de la gestión cultural, aplicado en todas las fases del proyecto, para comprobar los diferentes niveles de comprensión, conocimiento y socialización de la tradición dancística y musical *El paloteo* del estado Bolívar como manifestación cultural mediante la animación sociocultural en comunidades de dicha región.

## Justificación

En el proceso de socialización de las tradiciones culturales, los instrumentos de la gestión cultural ocupan un lugar de significativa importancia. Con ellos, la cultura logra también dinamizar los aprendizajes, construir nuevos referentes socioculturales, reacomodar estructuras de la vida cotidiana, incorporar la modernidad en la tradición, por solo citar los impactos más visibles.

Desde la UNESCO, y a partir de la declaración del decenio mundial del desarrollo cultural, se han promovido políticas encaminadas a implementar procedimientos metodológicos de planificación, los cuales han posibilitado centrar la atención en el “cómo” hacer que los actores sociales participen de sus culturas y garanticen con ello la continuidad en el desarrollo de valores, tradiciones, costumbres y aprendizajes. El producto de esta investigación es el plan de formación y el producto cultural (revista didáctica), cuya novedad se encuentra en los elementos que fueron tomados en cuenta para su elaboración y aplicación: principios, organicidad interna, núcleo de interpretación cultural y metodología; una estructura para su confección y secuencia en la aplicación: antecedentes, origen del proyecto, marco legal, síntesis descriptiva, objetivos, duración, metas, factibilidad, y evaluación de impacto. Los principios elaborados fueron los siguientes: objetividad, principio histórico-concreto, concatenación de los fenómenos culturales, participación y accesibilidad de los actores sociales. Ellos posibilitaron establecer una lógica interna que dotara al instrumento de una determinada organicidad visible a partir de su lectura. Se estableció una marcada relación entre cada una de las partes constitutivas a partir del núcleo de interpretación cultural: la cultura popular.

## Impacto del proyecto

El efecto de esta investigación es la formación y capacitación de docentes de la educación básica, los promotores y animadores socio-culturales, bailadores

y bailarines ubicados entre las comunidades de San Félix y Puerto Ordaz, en el conocimiento de *El paloteo*, manifestación dancística del país y la difusión de la misma en las escuelas y la comunidad. Al lograrse este proceso se verá el conocimiento, el desarrollo psicosocial, la identificación de valores e identidad, el desarrollo cultural para formar un estudiante integral y la proyección como producto de la capacitación de nuestras expresiones autóctonas. Se propicia la investigación como base y sustento de la veracidad de los hechos y del trabajo a desarrollar en la comunidad logrando la integración escuela-comunidad-familia y la reafirmación de la cultura popular venezolana.



**Figura 3**  
Vestuarios

## Producto de la investigación

Se elaboró una publicación titulada: *El paloteo, conocimiento, comprensión y socialización como expresión dancística del estado Bolívar*, como producción cultural que recoge todo el trabajo realizado de carácter didáctico que puede ser aplicado en escuelas, instituciones especializadas en la danza, como lectura de conocimiento de tradiciones, para ser proyectado y que pase a ser de una manifestación en peligro de extinción a una expresión tradicional popular venezolana.

## Referencias

Acosta A., Díaz I. (1988). “El paloteo: música, baile y fiesta”. *A Contratiempo*. N°5, Bogotá. pp. 50-68.

A-VENEZUELA (s/f.). Disponible en: <http://www.avenezuela.com/mapas/map/html/viales/apurev.html> Consultado en junio de 2010.

El paloteo. Disponible en: <http://www.paloteos.com>



blogspot.com/ Consultado en junio de 2010.

FUNDAFOLK (s/f). Disponible en: [http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=21277&URL\\_DO=DO\\_PRINTPAGE&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=21277&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html) Consultado en junio de 2010.

Galán E., Rodrigo A. (2008). "Recuperación de las Danzas". Revista *Lazos*. Nº19, Mayo.

Gobierno en línea (Apure). (s/f). Disponible en: <http://www.apure.gob.ve/view/26i2rc0t0.php> Consultado en junio de 2010.

Gobierno en línea (s/f). Disponible en: [http://sian.inia.gob.ve/repositorio/revistas\\_tec/FonaiapDivulga/fd50/paloteo.htm](http://sian.inia.gob.ve/repositorio/revistas_tec/FonaiapDivulga/fd50/paloteo.htm) Consultado en junio de 2010.

Hurtado, Carmen (2009). Testimonio de la cultura. Fundación Guayana Es. Ciudad Bolívar. Estado Bolívar.

Hurtado, Ramón (1997). Testimonio del cultor. Ciudad Bolívar. Estado Bolívar.

Inventario del Patrimonio Turístico del estado Bolívar. Corporación de Turismo del estado Bolívar, Gobernación del Estado Bolívar.

La tradición oral. Catálogo del patrimonio cultural venezolano 2004-2006. Municipio San Fernando de Apure.

Las manifestaciones colectivas. Catálogo del

patrimonio cultural venezolano 2004-2006. Municipio San Fernando de Apure.

Lizardo E., Hernández B., Vera V. (2005). *Integración de conocimientos y saberes culturales en los contenidos programáticos a través de colectivos de sistematización*. IV Encuentro Ibero-Americano de Colectivo Escolares e Redes de Profesores que Fazem Investiga Çaona Sua Escola. 24-29 Julio 2005. Rio Grande do Sul, Brasil.

Miñaña, C. (2000). "Entre folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contratiempo*. Nº11, Bogotá 2000, pp. 36-49.

Phillips, José (2009). Testimonio del cultor. Ciudad Bolívar. Estado Bolívar.

Silva, Gustavo (2010). Testimonio del cultor. Petare. Dtto Capital.

Túnez, Diomedes (1993). Testimonio del cultor. Ciudad Bolívar. Estado Bolívar.

Nota: Todas las imágenes fueron tomadas del libro de Fabiola del Pilar Mendoza Fernández: "El paloteo, conocimiento, comprensión y socialización como expresión dancística del estado Bolívar" (2012).

# La noción de teatralidad en los soliloquios de la dramaturgia de Cabrujas

## *The Notion of Theatricality in the Soliloquies of the Dramaturgy of Cabrujas*

Recibido: 30-11-16  
Aceptado: 24-05-17

**Julio César Márquez**

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

### Resumen

Este trabajo presenta un análisis descriptivo explicativo de cómo aparece transfigurada la noción de teatralidad en los textos dramáticos de José Ignacio Cabrujas, específicamente en los soliloquios presentes en ellos. Para cotejar esta constante, se parte de los indicadores conceptuales implícitos en las definiciones de los teóricos Barthes, Pavis y Arana sobre lo que involucra el fenómeno de la teatralidad; estos son: la marca del artifice, el desdoblamiento visual provocado por el enunciador, la iconicidad corpórea y el ecumenismo de artificios sensoriales. El proceso del estudio se desarrolló analizando los soliloquios escogidos de las obras dramáticas de José Ignacio Cabrujas, identificando cada uno de estos elementos directamente en el texto. Se concluye que en los soliloquios del autor en estudio existen las características que transmiten la noción de teatralidad.

**Palabras clave:** Teatralidad, soliloquios, José Ignacio Cabrujas.

### Abstract

This work presents a descriptive analysis of how the notion of theatricality appears transfigured in the dramatic texts of José Ignacio Cabrujas, specifically in the soliloquies present in them. To compare this constant, we start from the conceptual indicators implicit in the definitions of the theorists Barthes, Pavis and Arana about what the phenomenon of theatricality involves; these are: the mark of the artifice, the visual unfolding caused by the enunciator, the corporeal iconicity and the ecumenism of sensual artifices. The process of the study was developed by analyzing the soliloquies chosen from the dramatic works of José Ignacio Cabrujas, identifying each of these elements directly in the text. It is concluded that in the soliloquies of the author under study there are the characteristics that transmit the notion of theatricality.

**Keywords:** theatricality, soliloquies, José Ignacio Cabrujas.

## Introducción

José Ignacio Cabrujas es uno de los dramaturgos más importantes y valiosos que tuvo el nuevo teatro venezolano (Azparren, 2012, p. 21, 22). Los méritos más trascendentes en ese proceso renovador que logra Cabrujas en el discurso del teatro nacional, van más allá de su propuesta nueva de la escena, alcanzando una escritura que revierte o subvierte el localismo del costumbrismo, cuando propone al espectador que comprenda históricamente su costumbres. Estos planteamientos de una nueva forma de escribir teatro están expresados principalmente en los sistemas de enunciación de los personajes, hecho que, en las obras cabrujianas, se hace notar como marca distintiva de su estilo dramaturgico. Estos indicios son: exordios extensos y tautológicos en la apertura de los textos, el tono prosopopeyico que emplea el personaje para construir sus descripciones y narraciones, el ritmo oscilante y variado con el que se auto-sermonean los personajes y la ambigüedad de sentidos, especialmente, si se parte de las formas de expresión literarias más usadas en sus creaciones, como lo es, por ejemplo, el uso constante del recurso del soliloquio en cada una de sus obras.

El objetivo de la presente investigación es analizar cómo José Ignacio Cabrujas presenta la noción de teatralidad en los soliloquios de sus obras dramáticas, con base en las teorías de Roland Barthes, Pavis y Arana. ¿Qué elementos evidencian en estos soliloquios la noción de teatralidad?, ¿cómo Cabrujas en la construcción de los soliloquios utiliza los recursos que en un texto dramático transmiten la noción de teatralidad? Al respecto, Pavis (1998) define el soliloquio como:

El discurso que una persona mantiene consigo misma. El soliloquio, remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando así, gracias a una convención teatral, lo que permanecería simple monólogo interior.

Y este mismo autor, en el *Diccionario del teatro*, explica que la teatralidad es:

Lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral, es decir todo aquello que no obedece a expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo; y sus elementos son: la marca del artificio, del juego, del procedimiento artístico claramente mostrado como tal y que no persigue engañar con respecto a la naturaleza de la representación (...) es a veces sinónimo de especificidad del teatro (...) hay que mencionar la interferencia y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo

y del gesto. (Pavis, 1998, p. 321)

Por su parte, Roland Barthes (1992, p. 45) plantea la noción de teatralidad de la siguiente manera:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior.

Asimismo es pertinente agregar lo que Thamer Arana Grajales (2007, p. 85) expone sobre la teatralidad:

Es una totalidad mimética enunciativa, con todas las modalidades de enunciación natural de la realidad, narrativa, discursiva y poética; de naturaleza artificial, mimética, redundante, especular, presencial y ritual; es re-presentación: en un caso, como lo espacial, visual y expresivo, de una escena espectacular e impresionante y en otro caso, la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciadador (personaje/actor), que da cuenta del contenido latente de un pre-texto. Se establece desde el interpretante cuando este considera cualquier modo de conducta como teatral y por lo tanto puede aparecer en cualquier lugar; se funda en la teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas escénicas. Desde esta perspectiva, el teatro constituye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo. Es política de la mirada, interacción autopoética. O, en palabras de Kleir Elam, producción de significado en la escena.

De manera que, en el contexto del texto dramático, la noción de teatralidad puede estar representada por ciertas formas en cómo se dispone el discurso: el estilo de los enunciados, el uso de figuras del lenguaje que marcan entonaciones específicas sugiriendo imágenes de ciertas gesticulaciones; la modalidad en la que aparecen algunos signos ortográficos, para sugerir silencios, reticencias, pensamientos, entre otros.

## Metodología

Este es un estudio descriptivo analítico de los soliloquios del autor en relación a la constante de la teatralidad presente en ellos. Se procedió primeramente a leer toda la dramaturgia de José Ignacio Cabrujas, identificando en las obras los soliloquios presentes. Posteriormente se realizó una selección de doce soliloquios correspondientes a siete obras dramáticas del escritor.

Estos textos son de los personajes: Echeverría de la obra *Juan Francisco de León*; Pío Miranda de la obra *El día que me quieras*, Aristides Lander de *El Americano ilustrado*, Herminia de *Acto Cultural*, Francisco Xavier de *Acto Cultural*, Fernando de *Días de Poder*, y los de Vergara y Flor de Fango de *Una noche oriental*.

Se procedió al análisis y descripción de los elementos de la noción de teatralidad presentes en los soliloquios escogidos y, finalmente, se realizó una lectura personal de las consideraciones que señalan que Cabrujas hace uso original del soliloquio para introducir elementos de teatralidad en sus obras.

## Elementos de teatralidad presentes en los soliloquios de Cabrujas

Las evidencias textuales de José Ignacio Cabrujas, como signos de la noción de teatralidad aparecen fundamentalmente en el sistema de enunciación de los soliloquios presentes en su dramaturgia. El primer elemento que salta a la luz en el análisis del lenguaje, y que es afín a todos los soliloquios estudiados, es la marca del artificio. Esta se corresponde con los procesos de creación a través de los cuales el autor simula por medio del juego retórico, una ruptura de los referentes culturales, sociales e ideológicos del imaginario del lector. Este es ostensible cuando el personaje llega a un momento en su declaración que se abstrae del tal modo en imágenes subjetivas que las palabras dejan de ser semánticamente unívocas a la realidad y se comportan como objetos de juego para crear ilusiones escénicas distantes de lo verosímil.

Hay un momento en el que los personajes entran en una etapa en la que su manera de decir las cosas se vuelve poética, filosófica, irónica, surreal, onírica. Esto es susceptible de ser asociado por el lector/espectador como una intención estética de la creación propia del juego teatral, puesto que se sugieren sonoridades, iluminaciones, distanciamientos evocativos, recreados por los juegos de intensidad que devela el personaje.

Otro elemento de teatralidad es el ecumenismo de artificios sensoriales, el cual se define como el efecto en la percepción del texto en el que el lector espectador ve como una sola ilusión espectacular un evento exclusivo donde un conjunto de actos, episodios, situaciones, objetos, sonidos y texturas independientes en forma y función se fusionan y armonizan para que ese momento se vuelva escénico, único y trascendente. Este elemento se proyecta literariamente a través del juego de superposición de imágenes sensoriales que emplea el autor para describir los matices de cada momento que vive el personaje durante su revelación, recreando a un ser desesperado, caótico y fragmentado existencialmente.

En los soliloquios el autor convierte al personaje en alguien histriónico, de emociones muy variables e intensas. Los personajes gritan (exclamando con

frecuencia), hacen silencios prolongados, cambian de un tema a otro abruptamente, cuentan su verdad como un cuadro patético y melodramático. El lector percibe el soliloquio como un espectáculo episódico donde concurren imágenes sinestésicas que originan la teatralidad. Así Cabrujas convierte en una unidad dramática un conjunto de imágenes híbridas que de manera caótica se superponen una a la otra, pero que están justificadas por una sola fuente de origen: la verdad reprimida del personaje. De ésta manera, el lector percibe el sincretismo de creencias e imaginarios de los personajes.

La interferencia y redundancia de códigos diversos, es otro de los elementos consistentes en los soliloquios de Cabrujas, fundamentalmente en el modo como se autoreconoce el personaje. Pío Miranda, por ejemplo, es el resultado de una serie de experiencias que, por muy disonantes que fuesen, construyen la realidad del personaje. Fue rosacruz, seminarista, cajero y maestro, pero termina siendo un mismo Pío. Con el personaje de Vergara en *Una noche oriental* el autor realiza un retrato crudo de la niñez del personaje: es hijo de un cura, lo obligan a disfrazar las emociones alterando el significado y uso del lenguaje, irrespetan su dignidad, etc. En su soliloquio este se regodea en los detalles de un recuerdo que le hiere pero que es sucesivo e importante para explicar lo que él es, sea esta verdad como fuere. En el fragmento del texto de *Flor de fango*, estos elementos están trabajados por una deformación de la elocuencia y el hilo conductor de lo que el personaje quiere decir sobre su vida, lo que es, lo que quiere hacer esa noche, conllevando esto a un estado de confusión que se transforma en una sonoridad sobreactuada para quien lo percibe.

Otro elemento que se destaca es la marca de la corporeidad icónica sugerida por los textos. Ellos insinúan la imagen de una espacialidad espectacular y un ritual escénico en desarrollo. Por ejemplo, se observa cómo en los soliloquios cabrujianos aparecen referencias de objetos y símbolos que están interconectados a las intensidades con la que los personajes quieren develar sus verdades. Estos objetos son libros, pistolas, trajes, cigarros, que facilitan al lector una representación del momento. Aquí ocurre algo simultáneo desde el punto de vista del entrecruzamiento de los elementos de la teatralidad, porque no solo se cumple lo que Arana plantea acerca de la expresión de iconicidad del cuerpo y del gesto como expresión de lo teatral, sino que también se corrobora la tesis de Barthes acerca de que la teatralidad está mostrada y subsumida fuera del texto, creando aquello que Pavis sostiene pues, para que el fenómeno de la teatralidad ocurra, ésta debe representar una "ilusión perfecta". Así, las sensaciones son sugeridas por el énfasis que los personajes proyectan a través de sus descripciones del hecho.

Es relevante precisar que las obras de Cabrujas incluyen el recurso del soliloquio de manera marcada. Se infiere entonces, por lo que el autor sostiene de los personajes que crea, que es una forma de expresión



productiva para desarrollar los argumentos de los mismos, puesto que, como se evidencia en su mayoría, son extensos de palabras, porque tienden a ser confesiones, revelaciones o evocaciones reprimidas que estos liberan. Desde el soliloquio, José Ignacio Cabrujas deja entrever que su visión de la teatralidad se exterioriza cuando el texto dramático se muestra fragmentado en su linealidad; es decir, la acción que se va describiendo sistemáticamente en la acción de un personaje para llegar a una meta final en la historia, se rompe intempestivamente con el uso de este recurso.

El desdoblamiento visual del enunciador es un elemento de la teatralidad observable en soliloquios cuando los personajes arriban a momentos en los que sus revelaciones se sumergen en imaginarios surreales que crean la ilusión de desdoblamiento del personaje.

Por último, es importante reconocer que estos elementos le dan como identidad a la obra de Cabrujas un carácter de dramática intimista, sobre todo porque el principio esencial en el texto es esa síntesis y simbiosis entre el alma del personaje y el alma del autor, fusionados para originar lo que Pavis denomina la "teatral ilusión perfecta". José Ignacio Cabrujas crea personajes que retratan la dimensión del ser venezolano con una figuración distinta.

Otra de las fortalezas del soliloquio cabrujiano como proyecto literario está en que, por medio de la inclusión frecuente en sus obras, el autor plantea la necesidad de que la estructura del diálogo posmoderno cambie y se modele en formas más monológicas, para crear el efecto de una literatura más oral, más próxima a la piel del lector. El soliloquio es la voz de un personaje pensante que se interroga a sí mismo quien, a la vez, interroga a la propia obra en la que aparece inmerso y desenmascara la intención que el personaje no quería expresar. José Ignacio Cabrujas es un escritor que viene marcado por la ópera, así como por Chejov, Shakespeare, y estas influencias las entretiene en el diseño de sus soliloquios, en los cuales se evidencian rasgos de una escritura que juega con las dimensiones temporales y sensitivas del lector y lo extrapola en diferentes ritmos a diversidad de mundos.

Por otra parte, una de las evidencias gráficas que marca la huella de lo "espectacular" comunicada desde la palabra escrita es la introducción del silencio gráfico. Ese que está denotado por los consecutivos empleos de puntos suspensivos usados aquí, no solo para informar pausas, sino para funcionar como anuncios de transiciones emotivas del personaje que lo elevan a niveles de dramaticidad extrema. Asimismo juega un papel importante en estos procesos

que rompen la ilusión de la realidad en el soliloquio el constante uso de la reticencia, de frases inconclusas que advierten intenciones no expresadas. La noción de teatralidad esta descrita en el soliloquio cabrujiano como retratos de topografías psicológicas, físicas y emotivas, que se alejan por un momento del drama de la obra logrando imposibilitar al lector de sospechar un desenlace predecible de la historia que lee.

## Referencias

- Azparren Giménez, Leonardo (1983). *Cabrujas en tres actos*. Caracas, Venezuela.
- Azparren Giménez, Leonardo (2010). Prolegómenos para una lectura del Teatro de José Ignacio Cabrujas, en: *Cabrujas, José Ignacio* (2010). Obra Dramática, tomo I, Caracas: Equinoccio.
- Azparren Gimenez, Leonardo (2012). *José Ignacio Cabrujas y su teatro*. Caracas: Bidco editor.
- Barthes, Roland (2002). *Ensayos críticos*. pp.384. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- Bourillon, Aimé y Graterol, Javier (2010). *José Ignacio Cabrujas: Entre las Tablas y el papel*. Tesis de grado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.
- Cabrera, Erubí (1993). *Nicolás Curriel, tiempos de teatro*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura (CONAC).
- Díaz, Luis (2009). *El mundo según Cabrujas*. Artículo periodístico. Editorial Alfa, Colección Hogueras.
- El Nuevo grupo (2006). *Estudios sobre el teatro venezolano*. FHE. Caracas: Rectorado Universidad Central de Venezuela.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Piñango Sequera, Nancy G. (2009). *Visión panorámica y muestrario del teatro venezolano*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.
- Rengifo, César (1989). *El Teatro en Venezuela: artículos y ensayos*. Tomo VI. Universidad de los Andes. Mérida.
- Thamer Arana Grajales (2007). El concepto de teatralidad. *Artes, la revista*, ISSN 1657-3242, Nº. 13, 2007, págs. 79-89. Universidad de Antioquia, Colombia. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=6527>
- Vidal, Javier (2013). *¿Qué es el teatro?* Caracas: Editorial Vidal.

# Teatro, currículo y entorno: diario de una experiencia

## *Theater, curriculum and environment: diary of an experience*

**Margarita Figueroa, Yoliamer Rondón,  
Verónica Casanova, Andreina Morillo**

Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad del Zulia  
Maracaibo, Venezuela  
figueroamar66@gmail.com

Recibido: 05-12-16  
Aceptado: 27-03-17

### Resumen

Esta investigación tiene como propósito mostrar la experiencia creativa (Ejercicios dramáticos) obtenida durante el proceso de formación, investigación, creación y difusión artística a partir de la unidad curricular "Historia del Teatro" (2do período de 2015), adscrita a la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación, de La Universidad del Zulia. Se parte de la fenomenología, ya que es un estudio sistemático de la subjetividad (Tesch, 1990, p. 48). Esta propuesta también se considera un aprendizaje complementario de los alumnos sobre la estética propia de cada uno de los teóricos estudiados en clase: Grotowski, Brecht, Stanislavski y Brook, ya que son estilos de puesta en escena, productos artísticos y de consumo cultural, de la misma manera que estas actividades son estrategias en el aula para propiciar la integración, la motivación y el autoconocimiento del alumno.

**Palabras clave:** teatro, experiencia creativa, ejercicios dramáticos, unidad curricular, actividad extracurricular.

### Abstract

This research aims to show the creative experience (dramatic exercises) obtained during training, research, artistic creation and diffusion from the curricular unit History of Theater (2nd period of 2015), attached to the School of Arts Faculty of Humanities and Education of the university. It is part of a phenomenological study because it is a systematic study of subjectivity (Tesch, 1990, p. 48). This proposal is also considered a complementary student learning about the aesthetics of each of the theoretical studied in class: Grotowski, Brecht, Stanislavski and Brook; as they are staging styles, artistic and cultural consumption. In the same way that these activities are classroom strategies to promote the integration, motivation and self-knowledge of the student.

**Keywords:** theater, creative experience, dramatic exercises, curriculum unit, extracurricular activity.

## Introducción

La cátedra "Historia del Teatro" es una unidad curricular ubicada en el octavo semestre de la Licenciatura en Letras, cuyo contenido programático consta de 4 unidades: Orígenes del teatro en Occidente; El teatro desde la época medieval hasta nuestros días; Teorías teatrales y Crítica teatral. La tercera unidad: teorías teatrales, ha permitido que los alumnos investiguen, creen, promocionen y difundan el resultado de su trabajo, por medio de la presentación de lo que se ha denominado *Ejercicios dramáticos*, actividad extracurricular con una duración de entre 5 y 10 minutos por pares o grupos de estudiantes.

El aprendizaje complementario reflejado en los *Ejercicios dramáticos* está fundamentado en los principios y aspectos característicos propios de cada una de las teorías estudiadas en la unidad, las cuales son básicamente: el teatro pobre de Jerzy Grotowski, el teatro político de Bertolt Brecht, la memoria emotiva de Constantin Stanislavski y las ideas sobre el teatro de Peter Brook. La razón de por qué se escogen estos teóricos corresponde a que representan de manera puntual y precisa las corrientes y estilos de representación más importantes y referenciales del teatro como producto artístico.

En los últimos 15 años aproximadamente, la situación social y presupuestaria universitaria, los problemas de infraestructura, los desacuerdos de tipo gremiales y la inseguridad, entre otros aspectos, se han combinado para incidir desfavorable y directamente en el escenario académico; es decir, como seres humanos sociales, políticos y sensibles quienes ocupan los pupitres en los salones de clase, dicho de otra manera, el recurso humano joven en formación: los estudiantes, han sufrido debido a los sinsabores de ese conjunto articulado de desarticulaciones que ha venido a reforzar, inevitablemente, el desgano, la poca motivación y el bajo rendimiento académico que puede percibirse y constatarse en unas cuantas planillas de notas.

Al no vivir ajenos a la realidad, como docentes, investigadores pero, sobre todo, como artistas productores de cultura, se ha hecho imprescindible la revisión de los programas que se administran de manera personal, con la finalidad de generar espacios que favorezcan la integración, la motivación, el desarrollo de las habilidades propias y el autoconocimiento como resultado visible de la experiencia directa con el arte. Para ello, la lectura de Rilke (1998) puede dar pistas importantes para aprehender el proceso.

## Metodología

Esta propuesta constituye un estudio fenomenológico, ya que describe el significado de las experiencias vividas por los estudiantes en la realización de los *Ejercicios dramáticos*, como actividad extracurricular de la cátedra "Historia del Teatro", de la Escuela de Letras; dicho

de otra manera, los estudios fenomenológicos enfatizan los aspectos individuales y subjetivos de la experiencia. Es decir, se trata de un estudio sistemático de la subjetividad (Tesch, 1990, p. 48). De manera que, se pretende mostrar a través de esta experiencia de clase, cómo los alumnos experimentaron los principios de las teorías teatrales estudiadas para finalmente convertir el aprendizaje intelectual en un proceso de creación y en una experiencia artística, desde las distintas estéticas. Obviamente el grupo de discusión y la narración biográfica han sido soporte básico en el desarrollo de este trabajo.

## Desarrollo

La obra artística es el resultado de la experiencia y de todo un proceso fenomenológico. Angel Rupérez (2007, p. 119) señala que la experiencia sólo se justifica en la obra; de manera que, aunque sólo se dispone de la obra, el autor invita a preguntarnos ¿qué es lo primero: la experiencia o la obra?; sin embargo, afirma que la obra es la única realidad fatual o fenoménica. En este sentido, cabe destacar que en todo proceso creativo existe lo que el autor llama *la experiencia interior* que constituye "un conjunto de procesos psíquicos" que participan en el acto de creación-gestación.

En la experiencia con los estudiantes de la cátedra "Historia del Teatro" se inició dicho proceso de creación-gestación a partir de las lecturas de los autores seleccionados; se ha dicho anteriormente que se trata de material relativo a principios teatrales propuestos por Grotowski, Brecht, Stanislavski y Brook. Las razones de esta elección son las diferencias estéticas bien puntuales para la experiencia creadora y el autoconocimiento, como objetivo primordial de este trabajo.

Lo experimental, el teatro de laboratorio, la técnica escénica, el trabajo del actor y su relación con el público es el principio básico de Grotowski. Mientras tanto, Stanislavski propone un trabajo de búsqueda interior por parte del actor, que le permita huir del estereotipo y la falsedad en la interpretación de un papel. Esa búsqueda del personaje debe partir del mismo actor, de sus intuiciones personales y de estímulos o ayudas externas que ratifiquen dicho proceso interior. Brecht, en cambio, promulga el compromiso político e insiste en un teatro de tipo social, comprometido con los problemas de la época. En otras palabras, un "teatro dialéctico", basado en la argumentación y la discusión, a partir de la imagen reflejada en la escena teatral y su posible relación con el entorno. Finalmente, Peter Brook nos habla del teatro desde un espacio vacío, para referirse a un espacio donde nada es material y en el cual existen energías invisibles que el actor transforma en materia e imagen para que el público pueda percibir las.

En una primera entrada, obviamente, digerir individualmente estas lecturas, cuando ni siquiera se ha ido a ver jamás una obra de teatro, ha de ser un proceso lento que requiere de orientación y retroalimentación. Es

allí donde entra el espacio para la discusión y también para la escucha, el cual se crea en el aula, invitando con ello a los alumnos a experimentar y vivir el proceso creativo de la obra, desde la *experiencia interior*, al decir de Rupérez (2007). Pero “la literatura sería entonces la forma como el lenguaje verbal desentraña una experiencia que a su vez informa a ese lenguaje de su energía espiritual” (Rupérez, 2007, p. 119). Entiéndase, en este caso, la literatura como ese texto literario del cual habla Bobes Naves, para explicar que el teatro es la combinación de un texto literario –lo escrito– y un texto espectacular que es la representación; vale decir, la obra misma. Con experiencia o no frente al teatro, queda claro entonces que se parte de una idea, un guion, un texto literario y, desde la interpretación y la discusión de ese material, se abren las puertas de la creación, teniendo como referente la *experiencia interior*. Ese espacio desde el cual cada alumno experimenta, comprende, procesa y asimila la idea inicial, la teoría con la cual ha de construir su aprendizaje. Ese espacio desde donde la imaginación se desata y construye imágenes que luego serán materializadas en la escena teatral. Y una vez que eso ocurre, lo sabemos casi todos, ya no hay vuelta atrás. Hemos sido “poseídos” por la magia del teatro.

Inmediatamente se va al siguiente paso: pensar de qué manera, con cuáles temas y con cuáles elementos se puede teatralizar una teoría; es decir, crear una escena que dure entre 5 o 10 minutos que refleje los principios fundamentales de cada método, lo cual, indirectamente, va formando al estudiante como público y como espectador de teatro.

Inicialmente la experiencia pudo haber generado ansiedad y cierto temor en los alumnos, a pesar del deseo de querer participar; lo que asustaba era saberse objeto de las miradas del público; sin embargo, con ejercicios previos de improvisación, relajación, se fueron proporcionando herramientas a los estudiantes para pensar en la muestra de los *Ejercicios dramáticos* con otra actitud. Fue valioso para ellos tomar la decisión de hacerlo y atreverse. En este sentido, el valor agregado no sólo fue el trabajo creativo, sino el autoconocimiento y el poder exteriorizar y compartir verbalmente ese descubrimiento.

Una vez que cada grupo comprendió los principios del teórico que le correspondía, la fase de crear el ejercicio fue un trabajo de cada grupo; reuniones, discusiones del material y de las ideas sugeridas; decisiones. Seguido a estas fases se pautó la fecha para la presentación del ejercicio lo cual, a pesar de los nervios, permitió que cada grupo se “internara” en su propia búsqueda, con la finalidad de poder ofrecer un trabajo lo más fidedigno posible a cada autor discutido y seleccionado. El día de la presentación, cualquier temor fue superado por el hecho de tener un público y por el deseo de hacer el trabajo con la mayor calidad posible.

## Consideraciones finales

Luego de la presentación de los *Ejercicios dramáticos*, como producto del trabajo creativo concreto, los estudiantes intercambian saberes y experiencias del proceso con el público asistente. La razón fundamental: aprender herramientas para desarrollar y administrar cursos y grupos con los cuales la creatividad, la motivación y el autoconocimiento favorezcan el aprendizaje y estimulen al individuo a amar y vivir la experiencia.



**Figura 1**

Momento de la presentación de la experiencia en el Congreso de las Artes. FEDA, octubre 2016.

## Referencias

- Brecht, B. Material de la Universidad de Valencia-España.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Ediciones península.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1992). *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada. Editorial Paidós.
- Rilke, R. M. (1998). *Cartas a un joven poeta*. Colección Orinoco. Alfadil ediciones.
- Rupérez, A. (2007). *Sentimiento y creación*. Indagación sobre el origen de la literatura. Editorial Trotta.
- Stanislawski, C. (2012). *Un actor se prepara*. Editorial Diana.



## “Una semiótica del orgullo”. Juan José Barreto González

*A Semiotics of Pride. Juan José Barreto González*

2018  
108 páginas

Editorial Autoreseditores  
Bogotá, Colombia

### Sobre un libro peligroso, de un autor peligroso, para gente que busca aventuras peligrosas

Este libro tiene como autor a un sujeto “peligroso”. En la universidad venezolana un profesor es “peligroso” cuando cumple con la tarea de educar y hacer mudar los sentidos comunes; no sólo es peligroso por eso, es “peligroso” porque el autor invita al diálogo, a la asimilación de la complejidad discursiva y de eso es, precisamente, que se cuidan ciertas figuras sombrías en la academia. Este profesor es “peligroso”, porque obliga a pensar y ver las cosas de modo diferente. Ante la voz del autoritarismo y la “dedocracia”, el autor propone una lectura compleja de la cultura. De por sí, entonces, este libro es para personas que buscan sentidos nuevos y para aquellos lectores que –de una u otra manera– ven en la academia la razón de ser de su vida. Puesto que en parte son discursos académicos, son discursos populares, dado que la academia y la universidad también son pueblo, según Briceño Guerrero.

Este libro es también “peligroso”, porque tiene un requerimiento fundamental: se debe leer primero la “Carta de Jamaica”. Su Excelencia, El Libertador, al plantear este discurso explosivo de integración y centramiento en la Gran Colombia anticipa toda tensión semiótica entre centro y periferia a nivel geográfico. Es decir, tiene un requerimiento de grado sumo de locura. Cuando Shakespeare plantea la figura en la tragedia del joven Hamlet, asimila un personaje que finge locura para investigar el asesinato de su padre; cuando Cervantes recrea al *Ingenioso Hidalgo*, lo hace loco para enderezar el mundo y *deshacer* agravios. Esta es la locura más racional de todas, desde mi punto de vista. El autor de este libro que presentamos, asimila cierto grado de locura: propone una *semiótica terapéutica* para sanar ciertos desquicios dentro del pensamiento y de la locura misma. Sin embargo, ¿está loco el autor o lo que dice es digno de locura? No es de fácil respuesta.

En 110 páginas, con 11 capítulos de estilo ensayístico, Juan José –el hombre de Las Calderas de



Trujillo–, postula las bases para una semiótica del orgullo. Es un tema religioso, este del orgullo. La Biblia tiene más de 40 citas sobre el orgullo, San Agustín lo analiza en su *De Civitate Dei*, sin dejar de pasar por la *Commedia* de Dante –en el Purgatorio–; Tomás de Aquino, en *Summa Theologica* I, q. 63, a. 2 ad 2, queda catalogándola como un “pecado espiritual”. En el imaginario medieval y renacentista, vemos a los orgullosos encadenados al castigo de “la rueda”, donde por la eternidad se le trituran los huesos; Dante es genial, cuando castiga a los orgullosos recreándolos cargando piedras en su visión purgatorial, protegido por su

Maestro Virgilio. Pero este no es el significado de orgullo para nuestro autor “peligroso”; antes bien, el orgullo parte una de comprensión de la patria diferente que –con “vuelo polisémico”– logre mudar el sentido y locación del lector.

Es también este un libro “peligroso”, un reto desde que se visualiza la portada. Tiene este libro una imagen del cuadro de César Rengifo intitulado “El Baile de San Juan”. San Juan es patrono de la ciudad de Valera, estado Trujillo, Venezuela. San Juan en junio, patrono de los negros, mes de los negros, mes de fiestas de negros, incluyendo San Antonio con “El Tamunangue”, tan magistralmente estudiado en “*El Garrote y la Máscara*” por el Filósofo de América (Briceño Guerrero); San Juan, celebrado en el mes de junio (*skirophorioón* en griego, último mes del año griego), pudiera ser patrono de los locos, de los locos que estilan investigar los giros y goznes del mundo y componer agravios, enderezar entuertos con brazo hidalgo y rocín flaco y medio descompuesto. Fue en junio, cuando el proyecto de locura de la *Guerra a Muerte* tuvo su cierre en Venezuela: la Batalla de Carabobo. Pero Bolívar, en su grado de locura fundacional, como fue después la de José Arcadio Buendía, emprendió liberar los pueblos del Sur junto a Sucre –otro personaje con grado de locura fundacional–. Por cierto, nuestro autor “peligroso” nació en el mes de junio de 1960.

Suma nuestro amigo “peligroso”, dentro de sus discursos y meditaciones, una cadena de figuras que han sido catalogadas y fichadas por estar inmersas en delirios de locura: Miranda, Bolívar, Antonio Nicolás Briceño “El Diablo”, Mario Briceño-Iragorry, Mariano Picón Salas, José Manuel Briceño Guerrero, Alberto Rodríguez Carucci, José Arcadio Buendía, García Márquez, Lotman, Ricoeur, entre otros. Figuras de máximo genio creador, muy cercanos a la locura de componer este mundo demencial con la razón

discursiva, los temas que trata son de mayor grado de sinrazón para este mundo donde sólo parece importar la lógica del dinero verde; tales temas como: verdad, utopía, independencia, guerra a muerte, teoría del héroe, ciudad y mundo, tradición, imaginación ebria y, por último, una semiótica que sana la locura misma de vivir en la razón, manifiestan el empeño del autor en razonar las locuras discursivas del mundo torcido por los grandes tanques del pensamiento.

Cuando Briceño Guerrero dice en un tratadito llamado “la evangelización, la inconclusa”, que todo se lo dijo “un loco recluido en el psiquiátrico de Barquisimeto”, es para desternillarse de la risa; porque es una cuestión de locura esta de pensar el mundo al revés, pero bien vale “hacerse el loco” si es por devolver la Edad Dorada, tan anhelada por Cervantes. Bien vale “hacerse el loco” y escribir nuevos libros de caballería, donde ser resalten figuras como las que Juan José ha descrito en sus monólogos y diálogos escriturales.

¡Larga vida a Juan José! Esperamos que con este libro inicie más diálogos de locura e imaginación *ebria*, que nos conviden a montarnos sobre los asnos, al mejor estilo de Sancho Panza, y emprender las más inimaginadas aventuras todavía nunca contadas, como son las de querer componer el pueblo, la universidad, el país, el mundo.

Este libro encierra secretos y es peligroso, así como el epígrafe de Kierkegaard en *Temor y Temblor*:

*Was Tarquinius Superbus in seinen Garten mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote.*  
Hamann.

#### **Jesús Rafael Briceño Briceño**

Universidad de Los Andes. Núcleo Universitario “Rafael Rangel”. Venezuela.

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

---

**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 las siguientes: artes plásticas, música, danza, teatro, artes audiovisuales, y las demás disciplinas relacionadas con las manifestaciones del arte y la cultura. Con excepción de las reseñas, todas las contribuciones recibidas serán arbitradas.

**Dirección** \_\_\_\_\_

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: [revistasituarte@gmail.com](mailto:revistasituarte@gmail.com) o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte, Planta Alta del Módulo IV de la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

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

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

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

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

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

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

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

### Citaciones hemero-bibliográficas

---

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

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

También se podrá citar de la siguiente forma:

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

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

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

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

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

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

### Secciones de la revista

---

#### Aparición regular

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



## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

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

### Aparición eventual

---

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

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

**ESTUDIOS MORFOLÓGICOS:** son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

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

---

**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

## PUBLISHING GUIDELINES

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

### Hemero- bibliographic quotations

---

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

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

Quotations can be made also in the following way:

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

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

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

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

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

### Sections of the journal

---

#### Regular appearance

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

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

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

### **Eventual appearance**

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

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

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



---

## Normas de Arbitraje

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

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

**Año. 13. N°24** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en enero  
2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia.**  
**Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**

**EDITORA-JEFE**

Aminor Méndez Pirela

**Comité Editorial**

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendrós

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 Bellosó 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

Universidade da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

**Fundador**

Javier Meneses

**Web site**

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

situArte

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

## ARTÍCULOS

### **ARTE FISIOGNÓMICO: CONSTRUCTO DE RASGOS FÍSICO-MORALES DE FEALDAD EN LA PINTURA RELIGIOSA DEL BARROCO ESPAÑOL**

*PHYSIONOMIC ART: CONSTRUCT OF MORAL PHYSICAL TRAITS OF UGLINESS IN THE RELIGIOUS PAINTING OF THE SPANISH BAROQUE*

Aspacia Petrou y Fabiola Negrón

---

### **DESPLAZADAS. PROPUESTA INTEGRADORA DE INVESTIGACIÓN/CREACIÓN**

*DISPLACED. INTEGRATIVE RESEARCH/CREATION PROPOSAL*

Mireya Ferrer, Silvia Martínez y Ameley Rivera

---

### **LABORES DE AGUJA: LENGUAJE DE MUJERES ARTISTAS**

*NEEDLEWORK: LANGUAGE OF WOMEN ARTISTS*

Katny Ferrer

---

### **EL JARDÍN COMO FORMA DE ARTE Y DE REGENERACIÓN DEL TERRITORIO**

*THE GARDEN AS AN ART FORM AND REGENERATION OF THE TERRITORY*

Tomás Pérez Valecillos y Carmen Velásquez M.

---

### **EL PALOTEO: TRADICIÓN DANCÍSTICA DEL ESTADO BOLÍVAR**

*THE PALOTEO: DANCE TRADITION OF THE STATE OF BOLIVAR*

Fabiola del Pilar Mendoza Fernández

---

### **LA NOCIÓN DE TEATRALIDAD EN LOS SOLILOQUIOS DE LA DRAMATURGIA DE CABRUJAS**

*THE NOTION OF THEATRICALITY IN THE SOLILOQUIES OF THE DRAMATURGY OF CABRUJAS*

Julio César Márquez

---

### **TEATRO, CURRÍCULO Y ENTORNO: DIARIO DE UNA EXPERIENCIA**

*THEATER, CURRICULUM AND ENVIRONMENT: DIARY OF AN EXPERIENCE*

Julio César Márquez

---

## RESEÑA

### **"UNA SEMIÓTICA DEL ORGULLO". JUAN JOSÉ BARRETO GONZÁLEZ**

*A SEMIOTICS OF PRIDE. JUAN JOSÉ BARRETO GONZÁLEZ*

Jesús Rafael Briceño

---



Elvis Rosendo  
De la serie "El Señor de los aviones"  
Técnica: Acrílico sobre tela.  
Medidas: 2,00 x 1,60 mt.  
Año: 2017