

# CONSTANTES MORFOLÓGICAS Y CONSTANTES SINTÁCTICAS

Significados lingüísticos y translingüísticos

SYNTACTIC AND MORFOLOGIC CONSTANT DETERMINANTS  
OF MALÚ FUENMAYOR'S WORK

Linguistic and translinguistic meanings

A R T Í CULO



## RESUMEN

Este artículo parte de un estudio documental que encuentra sustento metodológico en la teoría relacional propuesta por Juan Acha (1979), la cual facilitó el abordaje de los aspectos más importantes vinculados con el análisis de las constantes morfológicas, sintácticas, y de los significados lingüísticos y translingüísticos, determinantes de la obra de Malú Fuenmayor. En ésta se observa su deseo de reflejar algunos de los elementos y costumbres propias del estado Zulia y, al compararla con la obra de otros artistas ingenuos de la región, se observa un evidente enriquecimiento y madurez en la ejecución de sus trabajos que marcan la diferencia y la definen como una de las pinturas ingenuas más puras de la región. La cual es aquí tomada como referencia, para analizarla y, a través de ella, realizar un recorrido por los acontecimientos históricos más resaltantes de la pintura ingenua en Venezuela y en la región zuliana. Con la realización de este estudio se pretendió revalorar, a través de la obra de ésta artista, la importancia que tiene la pintura ingenua como parte fundamental de las características socioculturales y la plástica nacional.

**Palabras clave:** pintura ingenua, Malú Fuenmayor, pintores zulianos, constantes morfológicas y sintácticas.

## ABSTRACT

*This paper is the result of a study that finds methodological contributions in Juan Acha's Relational Theory (1979), which has facilitated an approach to the most important aspects associated to the analysis of the syntactic and morphological constants that define the naïve work of Malú Fuenmayor. Her will to reflect some of the elements and traditions of the State of Zulia is notable in her work, and a clear enrichment and maturity in her creation is also distinguished when compared to the work of other naïve artists of the region. These conditions make her work unique and define it as one of the region's purest naïve painters. This study assesses the most outstanding historical events of the Venezuelan and regional naïve painting, and attends to reinstate, using Malu Fuenmayor as reference, its social-cultural importance as part of the national artistic production*

**Key words:** Naïve painting, Malú Fuenmayor, Zulia, syntactic and Morphological constants

"Pintar es como sacar un barco del puerto hacia el mar..."  
Malú Fuenmayor

"Painting is like moving a boat from the port towards the sea..."  
Malú Fuenmayor

## Introducción

La pintura ingenua, disciplina practicada por personas que carecen de una formación académica en el campo de las artes plásticas y quienes trabajan con la libertad de temas y estilos sin caer en lo convencional, es la expresión pura de una obra sentida; esta pureza es lo que da fuerza a su contenido temático y expresa una gran sensibilidad en el manejo de los elementos de expresión artística, cuyo único interés es la representación de su cotidianidad. Cargadas de una fuerza plástica expresiva muy individual y espontánea como característica esencial de este tipo de pintura, puede llegar a emparentarse con la pintura expresionista aunque ésta no sea su intención, ni finalidad.

Recientemente, se ha incrementado el interés dado por la pintura ingenua en Venezuela, ya que es un medio de expresión cultural de las costumbres y tradiciones de los pueblos que "consiste en dar repuesta de la manera más simple y natural del mundo, a aquellos problemas que conforman y resuelven la plástica de los grandes maestros que se mueven en el mismo tiempo histórico del pintor común" (Camón, 1977:9).

Este artículo, pretende retomar esta manifestación plástica para ampliar la visión que se tiene de esta propuesta pictórica y revalorarla a través del estudio de la obra de Malú Fuenmayor; así se analiza y establecen comparaciones entre sus obras, en las cuales confluyen cada uno de los intereses plásticos y temáticos de la artista, y se destacan las contribuciones plásticas aportadas por esta artista a la pintura ingenua del estado Zulia.

### 1. Arte popular y artesanía

Carmen Adela López de la Roche (1991), reconocida promotora del arte popular en Venezuela, admite que ciertamente no existen criterios absolutamente unánimes sobre lo que debe entenderse por "arte popular", y no faltan incluso quienes lo niegan o rechazan por considerarlo casi como una curiosidad (actitud un poco despectiva de algunos críticos).

Aún cuando, generalmente, se usa este término para contraponerlo al arte considerado como "culto" ó "académico" –patrimonio de elites formadas en el contacto o la confrontación de las tendencias y modelos generados en los centros mundiales del arte– el térmi-

no "arte popular" abarca también una dimensión socioeconómica que permite conocer su verdadera naturaleza e implicaciones.

Como plantea López: "en cuanto popular se refiere al pueblo, el arte así objetivado, alude básicamente al producido para su propio consumo por la clase trabajadora, diferenciándolo del arte consumido por las clases altas y medias que, como destinatarias del objeto fetichizado, constituyen el mercado del arte culto" (López, 1989:9).

El arte popular proviene del pueblo y es para el pueblo, ya que "lo popular" comprende las masas y al colectivo, pero lo popular o "pop" no sólo hace referencia al pueblo sino también a objetos típicos o muy conocidos, lo cual los hace ser populares y ser objetos de consumo para el pueblo.

Según López, constantes confusiones se presentan, igualmente, no sólo respecto al arte "culto" y al popular sino respecto a éste, el cual se considera como artesanía popular e incluso, cercano a las manualidades.

Si bien es cierto que un determinado grado de habilidad es imprescindible para las artes y la artesanía, la persona que hace manualidades utiliza patrones creativos ajenos y realiza una actividad básicamente repetitiva y poco original, independientemente de que el producto final sea visualmente agradable o no. Es por ello que las manualidades distan mucho de ser catalogadas como arte, ya que no sólo se limitan a la mera repetición de cosas ya planteadas, sino porque no llevan la sensibilidad, individualidad y espontaneidad con que el artista realiza sus trabajos –cargados con todas sus emociones– para poder expresar algo o transmitir sus sentimientos.

El artesano, en cambio, se distingue básicamente por el toque individual otorgado a cada obra que sale de sus manos, incluso en sus imperfecciones se encuentra una

huella personal creativa que traza una línea diferencial, tanto con las obras realizadas industrialmente o producidas en masa, como con las simples manualidades. Este caso, generalmente, obedece a una necesidad o tendencia personal de expresión que tiene raíces tradicionales, locales o regionales. De allí que la artesanía tradicional tenga tanta importancia en cuanto al mantenimiento y rescate de los valores culturales de un país determinado, y se considere que reforzarla contribuye también a afianzar los valores nacionales (López, 1991:10).

Pero, en la práctica, del lado de los propios artífices del arte popular, ocurre que muchos artistas populares se identifican a sí mismos como artesanos, tal vez, no sólo por razones de modestia, sino también, porque desconocen la validez estética de sus obras que la diferencian de la artesanía. Será que, cuando comprendan la trascendencia de sus trabajos dentro de las artes plásticas, dejen de calificarse como artesanos.

## 2. La pintura ingenua en Venezuela

Los orígenes de la pintura en Venezuela proceden de la época colonial, cuando a partir del siglo XVII se da inicio a la formación de pequeños grupos de pintores en los que participan maestros traídos de España. Ellos trabajan en forma colectiva, surgen así los imaginarios populares que realizan en los retablos para las iglesias y los retratos de los burgueses de la época.

El inicio del interés por el arte ingenuo en Venezuela se establece hacia 1948, ya que a partir de esta fecha se realiza un seguimiento histórico de los artistas ingenuos. Para este año toma posesión de la Presidencia de la República el escritor Rómulo Gallegos, en cuyo plan de gobierno se contempla fomentar, en el pueblo venezolano, un conocimiento del folclor nacional, para lo cual, en los días 17 y 21 de febrero de ese mismo año, realiza en las instalaciones del Nuevo Circo de Caracas, “La Fiesta de la Tradición” o el gran acto de revitalización del folclor venezolano. Este es el primer acto con proyección nacional efectuado por un gobierno venezolano para resaltar el folclor nacional (Liscano, 1950), lo cual se ratifica en la cita siguiente:

A partir de la segunda mitad del siglo XX comenzaron a aparecer los “descubridores” de los artistas ingenuos, cuyas obras solían ser despreciadas por las comunidades donde vivían, y permanecían

ignorados y casi ocultos: La llegada de un descubridor, los conducía a un escenario público del gran mundo de las artes, donde recibirían la aprobación de los guardianes del arte, para salir del anonimato (Díaz, M. 1981:12).

Es así como se da a conocer la obra de Feliciano Carballo, quien, según el Taller Libre de Arte, es el primer pintor ingenuo que apareció en Venezuela. En 1949, el Taller Libre de Arte, presenta una exposición de Carballo, la cual es considerada como el punto de partida del movimiento ingenuo venezolano (Erminy, 1975:12).

Unos años después, ganó el Premio Nacional Feliciano Carballo, alcanzando así su consagración definitiva. Este premio constituyó, a su vez, un reconocimiento oficial a la validez estética de la pintura ingenua venezolana. Así se entendió, lo cual sirvió de estímulo, pero no faltaron los adversarios que protestaran contra dicho premio, alegando que estaban en contra del cinetismo, y en particular de Carlos Cruz Diez, con quien se lo disputó Carballo (Díaz, 1981).

Los críticos, Calzadilla y Erminy, coinciden en afirmar que a partir de Feliciano Carballo es cuando empiezan a surgir importantes representantes de este estilo pictórico, entre los cuales se pueden nombrar a Víctor Millán, Lourdes Armas; Esteban Mendoza, y, el hallazgo y lanzamiento de Bárbaro Rivas en 1956, considerado por los críticos como un verdadero fenómeno plástico.

Bárbaro Rivas, constituyó el más sorprendente salto de la situación del arte ingenuo venezolano. Con sus pinturas, que nunca tuvieron nada de complacientes ni de convencionales o decorativas, se dio el inusitado consenso de la aprobación generalizada (Díaz, 1981:26). Fue pintor de brocha gorda, albañil, constructor de bateas, peón y banderero en el ferrocarril. Pintó y coloreó sobre papeles, cartones, hojalatas y maderas, donde representó a su pueblo con verdadera obsesión, pintó vírgenes, cristos, su propia casa, sus pertenencias y realizó autorretratos.

El crítico Francisco Da’Antonio, organizó una exposición realizada en el bar “Sorpresa”, en Petare, el 23 de febrero de 1956, donde pudo reunir a Bárbaro Rivas, Jesús María Oliveros, Víctor Guitián y otros. Posteriormente surgieron otros ingenuistas como Cruz Amado Facundes, Apolinar y Elsa Morales, con lenguajes muy distintos.

Jesús María Oliveros, durante el cumplimiento de su oficio como portero nocturno, ayudado por el silencio y la soledad, realizaba sus dibujos con creyones en un cuaderno en los cuales dibujaba cosas fantásticas, ciudades luminosas de pulcras casas con una arquitectura de finos ornamentos y jardines alegóricos. Luego pasó a crear también una flora fantástica y ordenada con un bestiario de animales (Díaz, 1981:30).

Cruz Amado Facundes, por su parte, fue un hombre inquieto que anduvo por los más diversos oficios, cochero de quitrín, mecánico, alambiquero, pesador de trapiche, vendedor de bodega, hasta conserje de la casa de la cultura, y es allí cuando comienza

su deseo de pintar. En su obra se representan escenas de lo bíblico y lo terrenal, lo religioso y lo público, las costumbres y los lugares de su pueblo.

Elsa Morales, otra artista ingenua, nació en 1943 en Santa Teresa del Tuy, pintó en forma gráfica y simple, trabajando los símbolos de la naturaleza, flores, raíces, santos y prostitutas, soles y tinieblas, risas y melancolías, vivió memorizando lo que veía para llevarlo al lienzo, traducido en su particular forma de pintar, simple y espontánea (Díaz,1981:264).

Pablo Apolinar, trabajaba en su marquería cuando murió Bárbaro Rivas y de repente se presentaron muchas personas buscando los cuadros de Rivas y de otros artistas ingenuos, es cuando comenzó a pintar; realizó obras con relieves de una mezcla de aserrín, cola plástica y bórax que él mismo inventó, en sus pinturas hay puntitos y brillo con lo que logró expresar un mundo cósmico. En 1969 comenzó a realizar cuadros como libros de cuatro hojas donde contaba una historia simbólica de los personajes representados.

La zona de los Andes venezolanos es considerada como una de las más ricas en contenidos populares, de donde sobresalió la obra pictórica de Salvador Valero, la cual fue dada a conocer por Carlos Contramaestre y Rodolfo Izaguirre. Además de la destacada propuesta pictórica de Valero, es oportuno nombrar a otros artistas que sobresalieron en esta zona, como: Antonio José Fernández, Isabel Rivas, Juan Ali Méndez, Homero Navas y Josefa Sulbarán, entre otros.

La obra de Salvador Valero condena la injusticia social. En sus obras, repletas de personajes, aparecen cristos, santos, curas, monjas, beatas y murmuradores, músicos y hermosas muchachas campesinas de mirar velado por la nostalgia; su obra es una protesta constante cargada de mitologías, donde concurren lo profano y lo sagrado.

Antonio José Fernández, mejor conocido como “el hombre del anillo”, nació en Escuque, Estado Trujillo, en 1922, su obra es producto de sus ilusiones internas, realizadas en madera tallada y pintada, en las cuales representó escenas de su tiempo dedicado a la enfermería, a los familiares, a las costumbres y a los paisajes de su pueblo (Díaz, 1981:128).

Por su parte, Josefa Sulbarán pintó su pueblo con sus calles, sus casas y sus iglesias como ella los veía, y como le han quedado los recuerdos en su memoria, al mismo tiempo que representó a la gente de su pueblo realizando sus tareas cotidianas, las fiestas de tambores, los bailes de San Benito y los paisajes de la región.

En la pintura ingenua venezolana se encuentran diversos temas: religiosos, patrióticos, paisajes, personajes, celebraciones patronales de los pueblos y escenas costumbristas en abundancia, sobre todo aquéllas de índole festivo, más que las domésticas o de trabajo.

### 3. La pintura ingenua en el Zulia

A partir de 1960, comenzaron a aflorar los pintores ingenuos en el Zulia, aunque existieron casos muy aislados, pero fue realmente en esta época cuando comenzaron a surgir y a ser tomados un poco más en serio estos artistas en el estado. Posteriormente, ocurrió un acontecimiento importantísimo para estos artistas ingenuos, el “Congreso Cultural Cabimas '70”, en el cual se llamó a la reflexión para darle seriedad a las manifestaciones espontáneas e incrementar el interés por el arte popular del estado Zulia. Aquí, lamentablemente, los artistas ingenuos fueron marginados social, cultural y económicamente por las autoridades culturales, por los pintores academicistas y hasta por el mismo pueblo, el cual al desconocer sus valores plásticos ignoran también sus propias raíces, y es por esta circunstancia que cada día se palpa en la realidad el rechazo y la situación desventajosa en la cual se encuentran los artistas ingenuos de la región, con respecto a otros artistas plásticos del estado Zulia.

Entre las ciudades del estado Zulia más destacadas por la mayor concentración de artistas ingenuos, se encuentra Cabimas; aquí nació Emerio Darío Lunar, considerado por el crítico de arte Sergio Antillano como un pintor popular en sus comienzos, que luego logró trascender a este calificativo, ya que pasó a ser un artista ingenuo autodidacta.

Rafael Vargas, nació en Pedregal, estado Falcón, el 24 de octubre de 1915. Transcurrió su infancia en los puertos de Altigracia para luego trasladarse a la ciudad de Cabimas, ciudad en la que desarrolló su obra y en cuyo honor se creó el Museo de Arte Popular de esta ciudad. Aquí se dedicó a la actividad del conuco, la cual tuvo que abandonar por problemas de salud y es entonces cuando comenzó a desarrollar su interés por la pintura. Pintó en maderas y lienzos; sus personajes favoritos fueron Eva y Adán, cristos, José Gregorio Hernández, San Benito y principalmente las escenas de novios en una boda, a quienes hacía de mayor dimensión que al cura, a la iglesia y al cortejo. Siempre pintaba los mismos novios (Díaz, M., 1981:68).

Además de Lunar y de Vargas es de gran importancia nombrar a otros destacados artistas ingenuos de esta ciudad como son: Margarita Soto, Blanco Aparicio, Petra Navarro de Mariñez y Rafael Chirinos.

Margarita Soto, nació en Cabimas el 19 de junio

de 1917, comenzó a pintar cuando decidió dejar su oficio de partera, el cual desarrolló durante 42 años. Margarita, pintó sus recuerdos y las cosas que veía. El tema preferido en sus obras eran los paisajes, las fiestas y Bolívar, sus personajes casi siempre parecen niños, quizás por su antiguo oficio de partera, representando a los niños que trajo al mundo. Muere el 10 de octubre de 1994.

Rafael Chirinos, nació en Churuguara, estado Falcón, en 1922. Al año y medio de edad fue trasladado a Cabimas, donde se desarrolló en todos los aspectos. Trabajó como bedel de día y terminó el sexto grado de noche; fue trabajador petrolero, comenzó a pintar en la década de 1950 haciendo dibujos los cuales mostró a Emerio Darío Lunar, quien en ese entonces pintaba letreros de negocios. Alentado por Lunar continuó pintando en grandes formatos; hace retratos de Bolívar y de San Benito.

En Maracaibo, sobresale la figura de José Hernández Criollo, uno de los primeros pintores ingenuos de la ciudad, sus obras pictóricas datan de 1940 (Da'Antonio, 1974). Hay que destacar, además, la trayectoria artística de José Ruperto Azuaje, Isabel Barreto y Malú Fuenmayor.

José Hernández Criollo, uno de los pioneros dentro de la pintura ingenua en el Zulia, realiza sus pinturas con relieves y texturas, utiliza una mezcla de maicena, manteca, cola plástica, cloruro de sodio y formol inventada por él mismo; pinta, también, con óleo. Sus temas predominantes eran la llegada de Colón a América, las tradiciones indígenas, las guajiras, las religiosas y, en especial, los acontecimientos históricos relevantes en el Zulia (Díaz, 1981:132).

#### 4. Malú Fuenmayor. Aspectos biográficos

María de la Luz Ruiz Reyes, nació en Pueblo Nuevo de Paraguaná, estado Falcón, el diez de Mayo de 1902, hija de Magdalena Reyes y Manuel Ruiz. Malú, como popularmente se le conoce, pasó su infancia en Sabarigua. Sus recuerdos de la niñez se concentraban en el pueblo de la Serranía de Coro y el mar. Malú, perteneció a una familia proveniente de la burguesía agraria falconiana de aquellos tiempos, que abandona sus tierras por razones familiares, y se instala humildemente en Maracaibo. Fue una niña feliz, desarrollando su capacidad creadora desde la infancia, y elaborando muñecas de trapo y sus propios juguetes.

En 1914, Malú viajó en burro de Sabarigua a Paraguaná, desde donde se trasladó a Maracaibo en piragua con su hermano Alfonso Ruiz; ya en esta ciudad se había residenciado su madre con el resto de sus hermanos. Haber llegado a Maracaibo por vía del puerto le dejó recuerdos que plasmó en muchas de sus obras. De niña amó siempre el mar, buscaba cerros para observar el horizonte marino, los barcos, las playas, el cielo limpio, el paisaje a orillas del lago, también gustaba pasear por el malecón, y desde allí ver a Maracaibo, sus barrios viejos como Santa Lucía, tal como lo señala J. Peralta (1987:87).

En 1920 se casó con Luis Guillermo Fuenmayor, con el cual tuvo 13 hijos. Después de su separación, en 1943, se dedicó a diferentes oficios para mantener a su familia. En el año 1967 comenzó a tallar cristos, vírgenes e iglesias con niños y crucifijos, con tablitas que ella misma recogía, empleando como herramientas cualquier instrumento casero: serruchos, cuchillos, martillos, entre otros. Pasó cinco años trabajando sólo en madera. En 1968, de visita en su casa, Ramón Palomares, Salvador Garmendia y José Balza, quedan fascinados con sus tallas. Así fue como comenzó su entusiasmo y su reconocimiento.

Realizó su primera pintura "La iglesia de la Santísima Trinidad" en 1972, fecha en la cual hizo su primera exposición, en la Librería Logos de Maracaibo. Malú expuso varios individuales y participó en muchas exposiciones colectivas y salones de arte, en los cuales obtuvo condecoraciones y premios. A pesar que nada en la vida de Malú estuvo próximo a a los estudios de pintura o a la cultura en general, su obra está cargada de un extraordinario contenido social plástico que la distinguen entre los pintores ingenuos más importantes del país, al lado de Josefa Sulbarán y Carmen Millán (Rodríguez, 1978:1).

En todos los cuadros de Malú, se encuentra alguna metáfora de la línea y el color; plazas rosadas, pueblos en forma de lirios, de rosa, o de espiral, como por ejemplo en "La iglesia de Santa Lucía", convertida en un barco atravesando las calles azules de la nueva Venecia. Su recorrido pictórico va desde las primeras tablas monocromáticas al empleo de los colores que le encantaban: el verde de las aguas y de las tierras, el rojo de los techos y de las flores, y el amarillo luminoso como su nombre (Fuenmayor, 1990).

Para 1977, realiza su obra "La madre de todos", una de las representaciones imaginarias de un cuerpo grupal aparece en este cuadro, donde la mujer wuayú lleva en su manto numerosas caritas encerradas en círculos; la temática de esta obra podría reflejar el sentido de una fecundidad indígena como la de una ancestralidad común del pueblo zuliano (Fuenmayor, V., 1995).

En 1984, recibió una Mención de Honor del primer Premio Municipal de Pintura Bárbaro Rivas, como reconocimiento a su magnífica obra pictórica "Mi ciudad lago", otorgado por la comisión de Educación y Cultura del Consejo Municipal del Dis

trito Sucre del estado Miranda. Malú, tuvo la oportunidad de viajar por varios países europeos, al igual que por diferentes ciudades de Estados Unidos. De tantos viajes realizados, quedaban en su memoria claros recuerdos de las cosas que veía y que, quizás, no recordará donde las vio, lo importante es que las recordaba y las podía representar en sus pinturas.

Entre los reconocimientos que obtuvo Malú, destaca, en 1987, el Primer Premio de la I Bial de pintura popular Bárbaro Rivas, por su obra "Malecón", otorgado por la Comisión de Educación y Cultura del Consejo Municipal del Distrito Sucre del Estado Miranda.

En 1990 muere Malú y, en su honor, el 10 de Mayo de ese mismo año se inauguró la Mini Galería Malú Fuenmayor, en la Secretaria de Cultura del estado Zulia, y se le otorgó la orden Mérito al Trabajo Primera Clase. En 1991, se le rinde homenaje póstumo en la III Bial Nacional Salvador Valero, además se le da el nombre de Malú Fuenmayor a uno de los premios otorgados. En mayo de 1995, en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo se realiza una exposición retrospectiva de su obra, titulada "Malú un árbol pintado".

## 5. El método relacional

Para el análisis de la obra de Malú Fuenmayor, fue seleccionado el método propuesto por Juan Acha (1979) –reconocido investigador del Arte Latinoamericano, adscrito a la División de Estudios de Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México– por tratarse de un autor latinoamericano, más cercano a la realidad que envuelve a estos artistas, además de ser un método que plantea el análisis de las obras preferiblemente con conocimientos previos de los aspectos biográficos más relevantes de la vida del autor. Acha propone un análisis que va más allá del simple estudio de los elementos morfológicos y sintácticos, ya que conduce al espectador a interpretar la obra a través de sus propios códigos, lo que permite la emisión de múltiples significados.

Para Acha, el análisis formal realizado por los historiadores de arte ayuda sólo a relacionar las formas, olvidando el mensaje temático planteado por las figuras, que pudiera tener la obra. Este autor sostiene que el análisis formal es insuficiente e incompleto para analizar una obra, porque se "enfocan cuestiones lingüísticas y retóricas en lugar de las translingüísticas y poéticas propias del arte" (Acha, 1979:430). Sintetizando que el hecho de conocer los mecanismos psicológicos y sensitivos de los elementos formales deja sin cubrir muchos otros aspectos artísticos del producto e, incluso, dista de agotar los alcances de la forma.

Sobre la producción, expresa Acha, no existe método seguro para la realización de una obra, son los conocimientos viejos o nuevos los que intervienen en la realización del producto artístico. El co-

nocimiento ayuda a la originalidad y a la creatividad del producto. En cuanto al consumidor de la obra de arte, explica que éste, al momento de observar el producto, hace frente a estructuras y no a elementos aislados y bastaría una pequeña transformación en los componentes para que la estructura cambie, por lo cual cada producto tiene una configuración individual, cuyas variantes y constantes sintácticas y morfológicas suscitan diferentes correlaciones sensitivas y demanda diferentes significados.



Figura 1: Iglesia con Figura

Para Acha, el arte contribuye al uso figurado del lenguaje, o sea, es translingüístico. La utilidad de aplicar los conocimientos formales en el consumo artístico depende de si se analiza la subestructura morfológica o la sintáctica. Además, se sabe que desde el ángulo comunicacional, el sentido de las formas es incomunicable, la percepción se encuentra social y culturalmente condicionada y su funcionamiento es estructurante, vale decir, elige la que le interesa y considera lo esencial, convirtiendo unos componentes en figuras y otros en fondos (Acha, 1979:431).

Todo esto demanda diferentes correlaciones sensitivas y demanda diversos significados, ya que una de las características que presenta el arte es la ambigüedad que produce al observador frente a la estructura. El espectador ésta equipado con una serie de códigos de usos diferentes, hay conocimientos y vivencias diferentes en cada espectador. Cada elemento representado en el cuadro genera un significado diferente en las personas y su relación con otros elementos dentro de la obra genera infinitos significados para cada uno de los espectadores.

Acha señala que no se puede compartimentar la obra para ser analizada netamente a través del método sociológico, formal, psicológico, semiológico o biográfico, por lo cual él refiere la utilización de un método estructural. La forma es como una bisagra que une dos hojas, en una están los significados lingüísticos, y, en la otra, los translingüísticos, donde lo lingüístico es lo evidente –la primera impresión que se tiene al observar el producto o el significado inmediato– y lo translingüístico es lo que está detrás del significado convencional o real que el consumidor tiene a través de la utilización de sus códigos de uso personal (Acha, 1979:432).

Existen códigos comunes o generales para todos, pero cada consumidor tiene un código personal interno que interviene cuando está observando el producto y que acompaña toda esta vivencia formal que tiene la obra, por lo cual una obra puede significar una cosa para un espectador y otra muy diferente para otro.

Juan Acha señala que hay que analizar la forma, pero el sólo análisis formal es insuficiente para determinar la totalidad de una obra, ya que sería limitativo, por lo cual la “semiótica lo ha superado y complementado al dirigirse hacia el análisis de las prácticas de significar que exige la sintaxis semántica y pragmática de las formas, tomando a estas por medios y no por fines” (Acha, J., 1979:433).

El autor asegura que las prácticas de significar científicamente el producto artístico se complementan de manera cultural y social entre sí y con las del significado que pone a funcionar el consumidor. Es por ello que Acha propone un método relacional que sea proporcional e ideológico, “el cual considera como el punto de partida más promisorio y con la base más segura para el desarrollo de procedimientos cuya amplitud y dinámica nos permite analizar con eficiencia la totalidad de lo que se entiende por estructura artística, o lo que es igual, todas y cada una de las partes integrantes de lo que concebimos como el fenómeno sociocultural del arte” (Acha, 1979:455). Así postula que el concepto de estructura artística comienza con la estructura significativa, que no es otra cosa que la respuesta obligada y complementaria que da el consumidor a la estructura formal del producto artístico, puesto que existe artísticamente sólo cuando un sujeto la consume en forma sensitiva.

Pero luego la estructura artística se extiende consciente o inconscientemente a la génesis y a los efectos del producto, dado que no existe producto ni consumo sin génesis, ni efectos sin pasados ni presente. Al tener presente que la estructura artística es relacional y procesal o transformacional, generativa y extensiva a la vez, el método estructuralista se ocupará, en consecuencia, de las relaciones tanto internas como externas, tanto diacrónicas como sincrónicas, tanto sociales y semánticas, como las propias del consumidor y productor. Este método comprenderá tres pasos: en el primer paso, el método tendrá por tarea establecer el principio rector o lógica escondida en la estructura artística del producto que se estudia, donde se encuentran tres principios rectores concéntricos e independientes: el de la unidad del producto, el del estilo personal del productor y el de la tendencia del producto (Acha, 1979:457).

En el segundo paso, el método se dirigirá hacia la génesis individual o histórica del producto; sirviéndole de guías, complementos o apoyos el materialismo histórico, y el estructuralismo genético, la historia y la teoría del arte, así como el psicoanálisis. Aquí importa establecer el equilibrio tripartito entre sociedad, sistema e individuo. Pero más importante aún resultará el descubrimiento de la ideología que, a instancias de la base material de la sociedad, regulará el origen individual e histórico del producto.

En el tercer paso, el método propuesto se ocupará de los efectos de la estructura artística en el individuo consumidor, en su sistema de producción y en su sociedad. Aquí también se ubica el principio ideológico que determina dichos efectos y que es él mismo que regula las transformaciones genéticas y evolutivas. Los efectos son de dos clases: los radiales o sincrónicos, concernientes al estado actual de las artes visuales dentro del panorama artístico general, los efectos socio-funcionales que comprenden la distribución, el consumo y los efectos de la estructura artística en el individuo consumidor en su sistema de producción y en la sociedad en general.

## 6. Significados lingüísticos y translingüísticos de la

## obra de Malu Fuenmayor

La obra pictórica de Malú Fuenmayor, es muy rica en cuanto a color, forma, temas, composición y elementos pintados. Para analizarla, se ha clasificado según los temas o elementos representados como: iglesias, pueblos, paisajes marítimos, personajes, flores y animales, ya que éstos fueron los temas predominantes en su obra. En este análisis quedan implícitos los significados lingüísticos y translingüísticos de su obra.

### 6.1. Iglesias

Las iglesias son uno de los elementos o temas preferidos por Malú, las cuales realiza de gran tamaño y con todos los detalles de sus puertas y ventanas, en casi todas sus iglesias es común encontrar un reloj en el centro de ellas, lo que denota la aparente preocupación que sentía Malú por el tiempo.

Las iglesias se encuentran ubicadas alrededor de cadenas montañosas, árboles, flores y caminos, encontrándose en varias de ellas la figura de un Cristo sobre el techo; en todas las iglesias pintadas por Malú está presente el color amarillo, estas iglesias son un poco idealizadas. En la mayoría de las obras realizadas por la artista se hace notoria la presencia de muy pocos o ningún habitante, lo cual podría expresar la soledad que sentía por la pérdida de los hijos que fallecieron.

### 6.2. Pueblos

Los pueblos realizados por Malú sólo existen en su imaginación, ya que no se podría determinar a qué lugar pertenecen; son una mezcla de los países que visitó durante sus viajes y que mantuvo en su memoria para realizarlos en sus cuadros sin ningún detalle particular que los identifique. En sus pueblos aparecen plazas, relojes, calles en forma de hojas y flores, montañas, árboles y flores, iglesias con cristos, vehículos circulando por sus calles. Son pueblos con pocos habitantes y con muchas casas. Éstos transmiten nostalgia por la desaparición de su querido Pueblo Nuevo y una mágica reminiscencia de los lugares que visitó durante sus diferentes viajes.

### 6.3. Paisajes marítimos

En las obras marítimas de Malú, se aprecia la poética representación de barcos grandes y pequeños veleros, canoas y piraguas, que ocupan casi todo el espacio y dan la impresión de que van a chocar entre sí. Las aguas de los paisajes lacustres son siempre muy tranquilas, como lo veía desde las orillas de Lago de Maracaibo, al cual la vinculaban los recuerdos de su infancia. El que sus hijos se hicieran marineros, tiene mucho que ver con la frecuente representación de este tipo de escenas en sus trabajos.

Es común encontrar en sus obras la consecuente colocación de casas alrededor de los lagos. Un detalle muy particular de Malú, es la colocación de la bandera de Venezuela en casi todos los barcos, aspecto simbólico que define una exaltación por la bandera de su país.

### 6.4. Personajes

Para esta clasificación se tomaron aquellas obras en las que aparece una figura como elemento único en el cuadro. Entre los personajes representados por Malú en sus obras se encuentran Bolívar, guajiras, bailarinas, mujeres, cristos, artistas y su autorretrato. Cada uno de ellos posee rasgos que, al observarlos, inmediatamente permiten reconocer y recordar al modelo real. Estas personas casi siempre aparecen sobre un fondo de uno o dos colores planos.

### 6.5. Flores

Las flores son elementos muy frecuentemente utilizados en las obras de Malú, las cuales aparecen en sus cuadros de pueblos, iglesias, marinas y personajes pero también se encuentran como elemento principal en forma de bodegón. Utiliza diferentes tipos de flores como rosas, claveles, tulípanes y margaritas, las mismas se acomodan dentro del cuadro de tal forma que no quedan cortadas en ninguna de sus partes, siempre están acompañadas de muchas hojas, colocadas dentro de un jarrón diferente en cada cuadro y cubren casi la totalidad de la superficie. Los colores preferidos de Malú para pintar flores son el rojo, el blanco, el amarillo y en algunos cuadros aparecen el azul, el violeta y el marrón. Éstas se muestran como un regalo para deleitar los sentidos y refrescar el contenido de la belleza, la alegría, lo poético y la sencillez interna que caracteriza su obra.

### 6.6. Animales

Su representación no es tan frecuente como sucede con los elementos anteriores, pero existe cierto número de obras en las cuales las figuras principales son animales, por lo que es necesario incluir esta clasificación.

En sus comienzos como pintora trabajó más la figura de los animales, entre los cuales se encuentran los gatos, los perros, los gallos, las gallinas, los patos y el pavo real, apareciendo en unos cuadros como únicos elementos y en otros dentro de los paisajes o granjas. Estas figuras están vinculadas a los recuerdos de su niñez en Sibarigua, donde frecuentemente se encontraba rodeada de animales con los cuales solía jugar. La forma de representar las figuras zoomorfas denotan el gran afecto que sentía por ellos, razón por la cual los plasmaba en sus trabajos.

## 7. Características de la obra de Malú Fuenmayor

Para analizar las características de la obra pictórica de Malú Fuenmayor, es importante acotar algunos señalamientos que la definen y le dan un acento muy personal a su obra, los cuales se explicaran con claridad y exactitud a través del análisis de las constantes morfológicas y sintácticas propuestas por Juan Acha en su método relacional.

### 7.1. Constantes Morfológicas

Característica muy particular y constante en los trabajos de Malú es la utilización de los colores: rojo y anaranjado para los techos de las casas e iglesias, ya que en ninguna de las obras analizadas se observan techos de otro color. Otro aspecto característico de sus trabajos es la constante utilización de líneas curvas, aunque incluye líneas rectas sin sacrificar la soltura y la espontaneidad de sus trazos.

Las líneas se aprecian en las obra de Malú, pero no delimitan contornos, se presentan de tal manera que se integran en perfecta armonía con el todo. La línea en sus obras siempre cumplen una función como calles, aceras, árboles, ramas o como en el caso de su obra "Puente Sobre el Lago", donde representan columnas que sostienen el puente.

El color es uno de los elementos mejor utilizados y de mayor importancia en sus trabajos plásticos, a pesar de no presentar modulación o degradación cromática, ni perspectiva atmosférica, puesto que el pigmento es aplicado puro sobre la superficie con mucha libertad, lo cual le da una riqueza cromática única a su obra.

Siendo tan importante el color en su obra, suele situarlo subordinado a la silueta, donde lo decisivo no es lo particular sino el conjunto. La obra de Malú se caracteriza por el uso de colores fuertes y muy luminosos con predominio de los colores cálidos sobre los fríos. Entre los usados con mayor frecuencia aparecen el amarillo, el rojo, el anaranjado, el verde y el azul.

La ausencia de la perspectiva es otra característica predominante en su obra, en su lugar aparece la superposición de formas planimétricas.

El soporte se caracteriza por la frecuente utilización de la madera; escoge este material porque le permite hacerle incisiones, tallarla y rasgarla, logrando cierto volumen que complementa la pintura, prevaleciendo la bidimensionalidad de la obra. Los trabajos

realizados en madera resaltan algunos aspectos escultóricos que devienen de su anterior trabajo de tallar madera, y denotan cierto interés por el material al sacarle provecho dejando ver su color y textura original.

Cuando realiza sus trabajos en cartones y lienzos le es indiferente el soporte, ya que no le refleja nada a la obra, sólo lo utiliza para desarrollar lo que le interesa plasmar en ellos.

### 7.2. Constantes Sintácticas

Una de las principales características de la obra pictórica de Malú es el predominio de los temas religiosos, evidenciado por la constante representación en sus trabajos de grandes iglesias, cristos, santos, nacimientos y festividades religiosas. También es una constante la representación de pueblos y paisajes marítimos, así como el encerrar sus cuadros en un borde de color que cubre los laterales y la parte inferior del cuadro y que, en algunas ocasiones, rodea toda la composición.

La exaltación de la naturaleza es otra constante, árboles, flores, montañas y animales siempre están presentes en sus cuadros. Un elemento resaltante en la obra de esta artista es la representación de pocos habitantes, sobre todo en los pueblos. La frecuente aparición de relojes en plazas, pueblos e iglesias es otra constante de la obra de Malú.

No existe la utilización de los cánones de proporción clásicos, ya que convergen en un mismo trabajo elementos muy grandes y otros muy pequeños, dispuestos según su propia convicción, como se puede observar en su obra "La madre de todos" en la cual las figuras o personajes indígenas no guardan relación de tamaño entre sí, ni con la naturaleza existente a su alrededor y mucho menos con las viviendas o bohíos, que al ser de menor escala, dan la impresión de casitas de muñecas. En su representación de la figura humana, ésta aparece con una proporción irreal, simbólica y sub-real, con las cabezas muy grandes –al igual que las manos– en relación con el cuerpo, lo cual se asemeja a las representaciones humanas realizadas por los antiguos egipcios. Esta característica se puede observar en su obra "Nacimiento".

Característico de la pintora es la forma de acomodar los elementos de la estructura del cuadro, de tal manera que los objetos y elementos representados se moldean según las líneas curvas o rectas de la composición, sin dejar por fuera detalle alguno.

La obra de Malú Fuenmayor se caracteriza también por la representación narrativa y escenográfica de los hechos que ha vivido. Su obra es ambigua, existiendo elementos con doble significado, como por ejemplo en "La ciudad" y "Pueblo flor", en las cuales las calles dan la impresión de ser ramas y hojas de árboles; a veces en sus pueblos se encuentra una gran flor como un sol en el centro de la obra.

La forma de representar sus trabajos en picada, o visión aérea a vuelo de pájaro, es otra de las características constantes un su

obra, trata así de abarcar la mayor cantidad del espacio que le sea posible y realiza de un mismo objeto vistas de frente y aéreas simultáneamente.

El espacio está constituido por las formas representadas, éste es aprovechado hasta el último centímetro de la superficie; esta característica la lleva a llenar todo el espacio de la mayoría de sus obras, en los cuales trabaja todo el conjunto y le da importancia a cada uno de los elementos, todos tratados en primer plano.

La ausencia de la representación fotográfica caracteriza su obra, puesto que a Malú no le interesaba realizar una fotografía de las cosas que pintaba, sino presentarlas como las sentía y las recordaba, realizadas con deformaciones sensibles, desarrolladas según su propia convicción o lógica irracional de representar las cosas.

## 8. Análisis de sus obras

Para analizar la obra de Malú Fuenmayor, se escogieron como ejemplo tres trabajos: “Puente sobre el Lago”, “La madre de todos” y “guajira”. Esta selección no se realizó al azar sino que se justifica. Para realizar el análisis, se tomaron en cuenta las constantes morfológicas y sintácticas, los significados lingüísticos, translingüísticos y poéticos de cada obra.



Figura 2: Puente sobre el lago, (1975) acrílico sobre tela, medidas 1.82 x 86 cm.

### a) Constantes morfológicas y sintácticas

La obra se presenta con una estructura en la cual lo principal es el dibujo y la profusión del color, predominando el tono anaranjado que, junto con el amarillo y el blanco, le dan brillo al trabajo. No

existe modulación cromática, puesto que los colores colocados en primer plano aparecen en los planos posteriores con la misma intensidad. El punto de interés de la obra es el puente, resaltado por la luminosidad del blanco.

La línea está presente cumpliendo una función que no es precisamente la de delimitar o encerrar los contornos de las figuras, sino que existe transformada en color. La estructura del cuadro presenta, simultáneamente, una vista aérea y frontal de los elementos que allí aparecen; la disposición de las casas no corresponde con el ordenamiento urbano de las adyacencias del Puente sobre el Lago.

### b) Significados lingüísticos, translingüísticos y poéticos

Los significados lingüísticos presentes en esta obra son muy claros, incluso el mismo nombre de la obra “Puente sobre el Lago” está connotando el tipo de elementos que pueden existir a su alrededor, como son los barcos veleros, las piraguas, las canoas y las góndolas, el Lago y el puente, los vehículos que circulan sobre él, y las calles; el paisaje urbano con las casas, los edificios, la vegetación, los postes, las flores y los habitantes.

En la realidad, el puente está uniendo dos costas, la este con la oeste, aspecto que no está presente en su obra, ya que, a pesar de la curvatura que presenta el puente en la estructura del cuadro, da la impresión de estar uniendo la misma costa.

### a) Constantes morfológicas y sintácticas

Una incongruencia histórica, o una remembranza de la autora, apunta al hecho de que el puente coexista con piraguas –los veleros parecen piraguas con velas– y no es que las piraguas no existieran después de construido el puente, sino que no se observaban con la misma frecuencia que muestra su obra, donde incluso ya existe la presencia de automóviles circulando sobre el puente y sobre las calles de la ciudad. Quizás la remembranza está relacionada con el hecho de haber llegado de Paraguaná a Maracaibo en piragua por las aguas del Lago, en 1914.

El cuadro se presenta con unas deformaciones sensibles de la realidad, la cual se centra en la expresión de los objetos propios del paisaje, colocando la figura humana en segundo término. El color azul de las aguas del lago refleja la cristalinidad y pureza de otras épocas, y no el color que –por la contaminación– ha adquirido actualmente. El patriotismo de Malú se ve reflejado por la colocación de la bandera de Venezuela en todos los barcos, pequeños y grandes. La mágica sensibilidad y la madurez de Malú para narrar poéticamente sus sentimientos y recuerdos están presentes en todas las obras.

### 8.2. La madre de todos

El cuadro presenta una composición organizada en dos líneas horizontales de figuras humanas, todas en primer plano, existiendo una relación de tamaño que no define la distancia en que están colocadas las figuras entre sí, superponiéndolas unas detrás de las otras. El fondo lo constituye el espacio verde, o la naturaleza, y algunos bohíos; tampoco se siente la presencia de la línea de horizonte.

La línea no existe como contorno para definir la figura, es usada para representar el tallo y las ramas de los árboles y las decoraciones de los vestidos, la línea del dibujo inicial desaparece para dar paso al color. Existe la preferencia por los colores planos y los puros, solamente se siente cierta modulación en los verdes del fondo. La forma de los elementos y figuras representados en la obra es totalmente cerrada, puesto que el color no se difumina. Las figuras, tanto naturales como humanas, obedecen a la sensible convicción de Malú de representar la realidad.

### b) Significados lingüísticos, translingüísticos y poéticos

La estructura del cuadro define una escena de figuras humanas en conjunto, los nativos guajiros son colocados unos en el frente, como posando, y otros detrás, realizando alguna actividad o ritual; aparece una figura de espaldas que se aleja de la escena. Éste es un conjunto de figuras humanas ubicadas en su propio contexto, un medio virgen donde no se observa ningún artefacto de la actualidad.



Figura 3: La madre de todos, (1977) acrílico sobre tela, medidas 51 x 61 cm.

El título de la obra interviene en la interpretación de los significados translingüísticos. “La madre de todos”, es la guajira, quien lleva en su vestimenta los rostros de sus hijos, dando la impresión de que están dentro de ella y que se asomaran por una ventana para ver lo que ocurre a su alrededor, reflejando la atención puesta por Malú en la maternidad y sus hijos.

Las figuras dan la impresión de estar narrando algún hecho importante por la secuencia en que están colocadas. La obra es una composición mágica, con la que se podría hacer poesía a través



Figura 4: Guajira, (1981) madera pintada, medidas 22 x 56 cm.

de los rituales, las costumbres y las vestimentas de la etnia Wayú, que exalta el matriarcado de la mujer guajira y las condiciones de vida que llevan, segregados y marginados.

### 8.3. Guajira

#### a) Constantes morfológicas y sintácticas

Es una obra conformada por la única figura de una mujer colocada en primer plano. Realizada en colores primarios, negro y blanco, los cuales son aplicados puros sobre la superficie plana; sólo en el azul del fondo se muestra cierta intención de matizar el color. La línea del dibujo inicial desaparece para dar paso al color, solamente se observa el uso de la línea en los tallos de las flores. Se utilizan los contornos cerrados para representar las formas. El espacio está casi totalmente ocupado por la figura. El modelado del rostro es rápido y violento.

#### b) Significados lingüísticos, translingüísticos y poéticos

En esta obra se presenta la figura única de una mujer guajira con la piel oscura que parece estar posando para una fotografía, con su vestimenta típica: la manta guajira, que se decora con ramas de hojas y flores blancas y rojas. Esta mujer lleva puesta una banda tricolor y en su cabeza, lleva una cinta de colores y la flor nacional, la orquídea, está ataviada con zarcillos, gargantilla y alpargatas. Todos estos accesorios crean una perfecta armonía con la figura y el tema planteado, en el que están presentes símbolos patrios a través de los colores de la bandera y de la flor nacional. Es posible que, en el fondo, la mujer guajira representa a los primeros aborígenes del país, a la tierra venezolana, así como la bandera y la flor nacional pretenden exaltar el amor que Malú sentía por su país.

### Conclusiones

La pintura ingenua como disciplina pictórica debe ser vista principalmente a través del contexto social, cultural, religioso y costumbrista que determina el estilo personal del artista dentro de una misma tendencia.

Una vertiente pictóricamente incomprendida que plantea la exaltación, la idealización y la representación de las costumbres, las tradiciones, las creencias, los elementos históricos o contemporáneos y los geográficos y el sentir del pueblo, a través de las interpretaciones sensibles de la realidad o del recuerdo, todo esto enmarcado en una actividad de compro-

miso ante los mismos por parte del artista.

En la pintura ingenua de Malú se evidencia esta actitud de compromiso activo, sin vacilaciones ni desvíos artísticos hacia otras corrientes. Dicho compromiso, surge de la integración de una profunda sensibilidad social y de su actitud como artista.

Malú Fuenmayor maneja como elementos temáticos: las iglesias, los pueblos, las marinas, las flores y los animales con los cuales aportó elementos diferentes a la generalidad de los pintores ingenuos. Este enriquecimiento de marcadas diferencias, la identifican y definen como la obra más característica del arte ingenuo, además de su demostrada su sensibilidad en el manejo de lo que se convierte en las constantes morfológicas y sintácticas en su obra.

Los múltiples significados lingüísticos y translingüísticos la hacen ser una de las más ambiguas, el espectador consume el producto según sus códigos personales, produciendo significados diferentes en cada persona. La obra de Malú se enriquece a nivel poético, al no decir las cosas tan directamente como otros artistas ingenuos. Sus obras denotan una madurez para organizar los elementos dentro de la estructura del cuadro, que podría compararse con una intención surrealista y onírica, ya que emplea elementos pensados y vividos en la mente y el recuerdo, representados con la lógica irracional de los sueños, aunque éste no sea su propósito o finalidad.

La marcada madurez que se siente al observar las obras de Malú se debe, en gran parte, a la evolución que tuvo esta artista en sus pinturas, ya que ella no se repintaba. Al analizar cronológicamente sus obras es muy notoria la evolución lograda, lo cual se evidencia en las marcadas diferencias que existen entre sus primeros trabajos y sus últimas obras, en las cuales se observa la madurez de una obra pensada pero, sobre todo, sentida.

La propuesta de Malú, implica un crecimiento de la pintura ingenua, la cual debe seguir creciendo y manteniendo su vigencia con la profunda vitalidad de los actuales y futuros artistas ingenuos, no sólo en la región zuliana y el país, sino en todo el mundo. A través de esta tendencia se ponen de manifiesto la exaltación de las verdaderas raíces y valores sociales, culturales, religiosos, folclóricos... de cada país.

## Referencias

- Acha, Juan (1979). *Arte y Sociedad Latino Americana. El producto artístico y su estructura.* México: Fondo de cultura económica.
- Bihalji, Oto. *El Arte Naifs (s/f).* Madrid: Editorial labor.
- Bulton, Alfredo (1972). *Historia de la pintura en Venezuela, época contemporánea.* Caracas, Venezuela: Armitano.
- Camón, Aznar (1977). *Pintura Moderna.* España: Plaza y Janes Editores.
- Da'Antonio, Francisco (1974). *El arte ingenuo en Venezuela.* Shell de Venezuela. Caracas, Venezuela: Litografía Tecnocolor.
- Díaz, Mariano (1981). *Fabuladores del Color.* 2ª Ed. Caracas, Venezuela: Fundación Bigott
- Fuenmayor, Víctor. (1990) "Malú, homenaje en el día del artista plástico" Universidad del Zulia. Maracaibo.
- Galería de Arte Nacional, (1985), *Tiempos de Gallegos.* Caracas mayo-agosto.
- Guichard, Jean (1975). *Como mirar la pintura.* Barcelona: Editorial Labor.
- Liscano, J. (1950). *Pintores Venezolanos.* Caracas: Edime.
- López, Carmen Adela (1991). [Un acercamiento al arte popular, la Artesanía y otros Conceptos.](#) En revista SIC. N° 53. Agosto. Pp. 9-10
- López Chuhurra, Osvaldo. (1971) "Estética de los Elementos Plásticos". Barcelona, España: Labor.
- Peralta, J. (1987) "Malú en Estampas". Revista Estampas. Encartada en el Diario el Universal. Caracas: Mayo. Pag. 87
- Perán, Erminy (1975). *Pintores populares del común.* Caracas, Venezuela: Litografía Tecnocolor.
- Perán, Erminy (1993). *Imágenes de genio Popular.* Caracas, Venezuela: Galería de Arte Nacional.
- Quintana, Manuel. (1966) "Feliciano, los ingenuos y el ingenuismo" Ateneo de Caracas
- Rodríguez, Nelson. (1978). *Exposición de Malú.* Trujillo. Venezuela: Museo de arte popular Salvador Valero.
- Silva, Carlos. (1976). *El auge de lo ingenuo.* Revista Actualidades VOL. 1. Caracas: Centro de Estudios Latino Americano, Rómulo Gallegos.