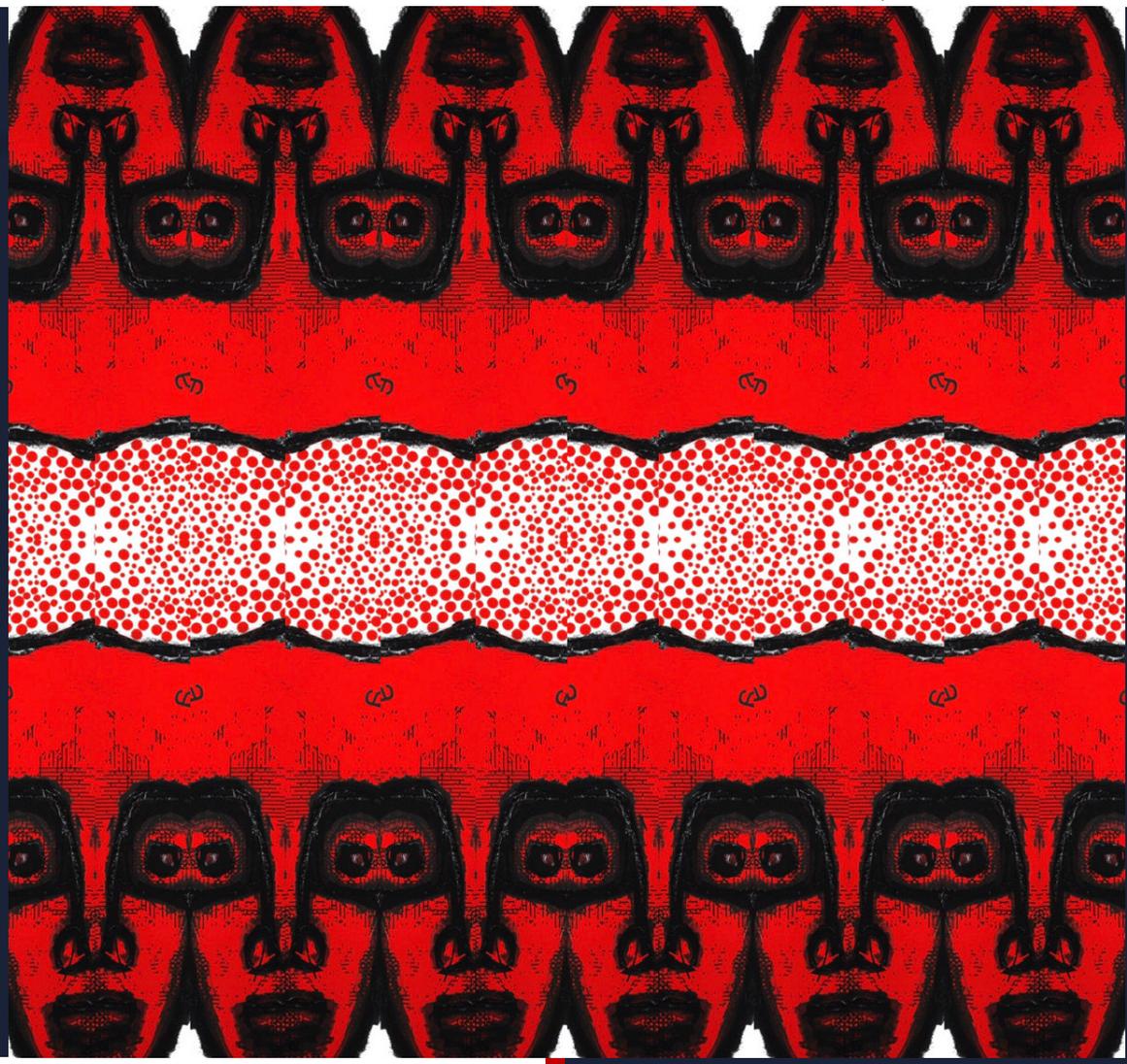


# 25 situArte

AÑO 14 N° 25. ENERO - DICIEMBRE 2019



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

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

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



Autoridades universitarias  
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dr. JORGE PALENCIA PIÑA  
RECTOR

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN  
VICERRECTORA ACADÉMICA

Mgs. MARIA GUADALUPE NUÑEZ DE PARRA  
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 14 N° 25. ENERO - DICIEMBRE 2019  
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: Ricardo García.

Imagen de portada: Autor: Luis Gómez. Título: "Arrepentidos por la misma razón".

Técnica: Mixta sobre papel (pintura, vinyl). Medidas: 80 x 80 cm. Año: 2018.

# CONTENIDO

AÑO 14 N° 25. ENERO - DICIEMBRE 2019

<b>PRESENTACIÓN</b>	5
<b>ARTÍCULOS</b>	
<b>LA ESTÉTICA DE LA LUZ EN LA PINTURA MEDIEVAL</b> <i>THE BEAUTY OF LIGHT IN THE MEDIEVAL PAINTING</i> Lucrecia M. Arbeláez G.	8
<b>DANZA CONTEMPORÁNEA Y VALORES ÉTICOS PARA LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA</b> <i>CONTEMPORARY DANCE AND ETHICAL VALUES FOR UNIVERSITY EDUCATION</i> Hugo Barboza y Javier Esís	14
<b>LA FOTOGRAFÍA DE MODA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS</b> <i>FASHION PHOTOGRAPHY IN PUBLIC SPACES</i> Juan Pablo Méndez Moreno	18
<b>SEDIMENTARIAS: POÉTICA DE LA ACUMULACIÓN</b> <i>SEDIMENTARY: POETICS OF ACCUMULATION</i> Neydalid Molero	27
<b>UN TEATRO PARA MARACAIBO: EL BARALT DE EICHNER</b> <i>A THEATER FOR MARACAIBO: THE BARALT OF EICHNER</i> Aura Cecilia Berríos Ortigoza y Víctor Hugo González Lozano	34
<b>LA RESPONSABILIDAD SOCIAL EMPRESARIAL EN EL FILME MACURO (2008)</b> <i>CORPORATE SOCIAL RESPONSIBILITY IN THE FILM MACURO (2008)</i> Gerardo Jesús Molero García e Írida García de Molero	40
<b>POSTALES DE LENINGRADO: LA GUERRILLA VENEZOLANA DESDE LA MIRADA INFANTE</b> <i>POSTCARDS FROM LENINGRAD: THE VENEZUELAN GUERRILLA FROM THE INFANT GAZE</i> Gilberto Polo y Romina De Rugeriis	44
<b>SEMIOSIS Y RITUAL EN EL ACTO DE GRADUACIÓN DEL INTÉRPRETE-PIANISTA</b> <i>SEMIOSIS AND RITUAL IN THE ACT OF GRADUATION OF THE INTERPRETER-PIANIST</i> Vivian Rodríguez Uranga y Jacqueline Vílchez Faria	52
<b>NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS</b>	58
<b>PUBLISHING GUIDELINES</b>	61
<b>NORMAS DE ARBITRAJE</b>	64





# PRESENTACIÓN

AÑO 14 Nº 25. ENERO - DICIEMBRE 2019

¡Y llegamos al número 25 de situArte!

Un número especial, porque cada uno es diferente y singular, pero además este recoge –como habíamos prometido en la edición anterior– otro tanto de los maravillosos procesos y productos de investigación y creación artística expuestos en el Congreso de las Artes, realizado a finales de 2016 con mucho esfuerzo y significativo éxito en la Facultad Experimental de Arte de nuestra Universidad del Zulia.

Sin más preámbulo, abrimos con el trabajo **La estética de la luz en la pintura medieval** presentado por Lucrecia Arbeláez, cuyo propósito es establecer los rasgos más resaltantes de la metafísica de la luz dentro de las ideas estéticas desarrolladas por los teólogos cristianos durante el período medieval, especialmente desde los inicios de la Patrística hasta la Escolástica, con el fin de ser representada plásticamente a través de las diversas manifestaciones artístico-religiosas que produjo la Iglesia Católica durante el proceso de consolidación de la doctrina cristiana a través de la catequización de las poblaciones del continente europeo como del americano. Metodológicamente, se trata de una investigación documental, básica, descriptiva y hermenéutica, la cual concluye afirmando que las manifestaciones pictóricas del occidente cristiano medieval se caracterizaron por la presencia de elementos y signos plásticos relacionados con la luz como el dorado empleado en las aureolas de los personajes sagrados.

Luego tenemos un estudio acerca de la **Danza contemporánea y valores éticos para la enseñanza universitaria**, en el que Hugo Barboza y Javier Esis describen los orígenes de la danza contemporánea que se corresponden con los valores éticos para la enseñanza universitaria, utilizando el paradigma epistemológico positivista, de tipo descriptivo, con un diseño no experimental, transeccional y de campo, para el cual entrevistaron a 50 docentes. Teóricamente este estudio se apoya en Escobar (2003), Guerra (2003), Fabelo (2004), Kujawa (1997), Pérez (1999), Rincón (2010) y Baril (1977). Con la aplicación y análisis de los cuestionarios, concluyeron que la media arrojó un 3,34, por lo tanto, se ubica como “Muy manifestado”, es decir, que en las universidades la danza contemporánea se corresponde con los valores éticos, enmarcados en las banderas de libertad, además de respeto por la democracia.

Seguidamente, el texto **La fotografía de moda en los espacios públicos** de Juan Pablo Méndez Moreno, aborda la fotografía de moda como objeto de comunicación que ha complementado la exposición ideológica en los espacios públicos. Con base en las teorías de Heidegger (2012) y Dubois 1990) sobre las implicaciones de la fotografía en el espacio físico, el autor analiza este fenómeno en la actualidad y su involucramiento en la virtualidad por medio del internet. Estas imágenes buscan el fanatismo del consumidor y hacen referencia al yo ideal; incentivan el consumo de productos y las formas de concebir la etnia, la vestimenta, la identidad y el cuerpo, reduciendo éste a una forma plástica bidimensional. Como conclusión, esta investigación contribuye a la creciente área del uso de las imágenes en los sitios de concurrencia, el *marketing* sensorial y la representación del cuerpo a través de ella; e incentiva posturas reflexivas en relación a los mensajes en los medios de comunicación masiva.

De inmediato, compartimos el trabajo **Sedimentarias: Poética de la acumulación** de Neydalid Molero, quien nos presenta una serie de obras plásticas bidimensionales, donde la estrategia de acumulación es el eje desde distintas facetas, considerando cómo ésta se integra en el proceso creativo y su producto, al experimentar con: la estructura morfológica de los elementos sedimentarios (geología), la puesta en conexión de elementos de distintos procesos (acumulación procesal), la acumulación compulsiva como estrategia de creación plástica (psicología) y la construcción de memoria implícita en la acumulación. En este proyecto exploratorio y empírico, la práctica artística es la principal herramienta para producir este



particular modelo de conocimiento que es la obra de arte. Teóricamente el estudio parte de la entropía de procesos, la fenomenología del tiempo y la poética de la memoria, con base en la filosofía, la ciencia y la teoría del arte. En palabras de la autora, esta investigación aportó a su propuesta artística el paradigma del “No orden”, como principio de reconocimiento de lo marginal y limítrofe.

A continuación, presentamos **Un teatro para Maracaibo: El Baralt de Eichner** de Aura Cecilia Berríos Ortigoza y Víctor Hugo González Lozano, quienes analizan el objeto arquitectónico como parte de la memoria colectiva y como patrimonio tangible e intangible, haciendo referencia al proyecto elaborado por el ingeniero alemán Heinrich Eichner de un Teatro para Maracaibo que iba a sustituir al teatro Baralt, construido en 1888. Dicho proyecto cumplía con las necesidades que habían sentenciado al teatro decimonónico a su destrucción, pero esto no sería suficiente para que se concretara su realización. Al final, se decidió edificar el proyecto desarrollado por el ingeniero belga León Höet, dejando la propuesta de Eichner como parte de la memoria de un Teatro para Maracaibo.

Seguidamente, incluimos tres trabajos que consideran a la semiótica como teoría y metodología idónea para el análisis de procesos y productos artísticos. En primer lugar, el texto **La Responsabilidad Social Empresarial en el filme *Macuro* (2008)** de Gerardo Jesús Molero García e Írida García de Molero, quienes plantean que el individuo como ser social posee un conjunto de atributos que cuentan mucho en sus relaciones cotidianas con la familia, la comunidad donde vive y el trabajo donde labora, propiciando una efectiva unidad social. Teniendo como objetivo mostrar cómo a partir de las exigencias de un pueblo organizado, la Responsabilidad Social Empresarial (RSE) pasa a ser considerada como política de mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad donde labora la empresa, se utiliza la metodología semiótica textual interpretativa (Lotman, 1996) y las nociones de ‘actividad situada’ y ‘recursos técnico-expresivos’ (García de Molero, 2007). Una conclusión, entre otras, es que la comunidad organizada, haciendo uso de su capital social, puede lograr que las empresas que laboran en su medio tomen en cuenta sus problemas y necesidades existenciales para que sus soluciones formen parte de las políticas de RSE.

De igual manera, ***Postales de Leningrado: La guerrilla venezolana desde la mirada infante***, de Gilberto Polo y Romina De Rugeriis analiza usando la perspectiva semiótica el filme de Mariana Rondón, desde la mirada infante como vehículo narrativo, desarrollando un estudio cualitativo de tipo descriptivo, que expone las estrategias narrativas empleadas para representar el universo infantil, mostrando una historia que alcanza una posición incisiva y novedosa sobre la guerrilla venezolana. Metodológicamente se recurrió a entrevistas abiertas y a la revisión bibliográfica-documental, con base teórica en Münsterberg (1916, en Dudley, 1993), y algunos elementos de los métodos propuestos por Sulbarán (2000), Metz (1993), García de Molero (2007), García y Mendoza (2005) y Bordwell (1990). Finalmente, se muestran los elementos y estrategias usadas por la directora del filme en la representación de la infancia y el desarrollo dado a este método narrativo en el que converge la mente infantil en un entorno de disputa entre la guerrilla y las Fuerzas Armadas venezolanas.

Y finalmente presentamos el texto **Semiosis y ritual en el acto de graduación del interprete-pianista**, de Vivian Rodríguez Uranga y Jacqueline Vílchez Faria, quienes exponen una aproximación al análisis semiótico y antropológico del ritual de graduación del intérprete pianista en la sociedad marabina, específicamente en el Conservatorio de Música “José Luís Paz”, basando sus observaciones en la semiosis de la cultura (González de Ávila, 2002; Lotman, 2000) y el análisis ritual (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973) en su interrelación con los mitos y creencias musicales de la cultura occidental. A partir de entrevistas, observación etnográfica y análisis semiótico (Finol, 2006), las autoras logran describir las características del ritual y la construcción histórica del sentido, considerando simultáneamente los signos sociales y la sociedad que los produce.

Y para cerrar esta introducción, queremos agradecer a quienes, como aliados desinteresados e incondicionales, se esfuerzan por apoyar cada publicación de nuestra revista; esta vez reconocemos especialmente a la profesora Romina De Rugeriis y María Margarita Fermín y al diseñador de esta edición: Ricardo García. De igual manera, resaltamos el excelente trabajo y la generosidad del artista Luis Gómez, quien nos permitió incluir en la portada su obra “Arrepentidos por la misma razón”.

Esperamos que ustedes disfruten este paseo por las artes, la comunicación y la cultura, con la exposición de trabajos creativos, académicos y sistemáticos, suficientemente sustentados metodológica y teóricamente, que demuestran una vez más que las ciencias y el arte se complementan y potencian mutuamente de maneras siempre relevantes.

Aminor Méndez Pirela  
Editora-Jefe

# La estética de la luz en la pintura medieval

## *The beauty of light in the medieval painting*

Recibido: 10-02-18  
Aceptado: 17-03-18

**Lucrecia M. Arbeláez G.**

Escuela de Filosofía.  
Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.  
lucarbel@hotmail.com

### Resumen

Esta investigación pretende establecer los rasgos más resaltantes de la metafísica de la luz dentro de las ideas estéticas desarrolladas por los teólogos cristianos durante el período medieval, especialmente desde los inicios de la Patrística hasta la Escolástica, con el fin de ser representada plásticamente a través de las diversas manifestaciones artístico-religiosas que produjo la Iglesia Católica durante el proceso de consolidación de la doctrina cristiana a través de la catequización de las poblaciones del continente europeo como del americano. La metodología de la investigación se basa en un diseño documental; por su propósito es básica; por su nivel de profundidad es descriptiva y por el método utilizado es hermenéutica. Las conclusiones se enfocan en afirmar que las manifestaciones pictóricas del occidente cristiano medieval se caracterizaron por la presencia de elementos y signos plásticos relacionados con la luz, como el dorado empleado en las aureolas de los personajes sagrados.

**Palabras clave:** Estética medieval, Metafísica de la luz, Claridad, Teología de la luz, Simbolismo del color.

### Abstract

This research aims to establish the most striking features of the metaphysics of light within the aesthetic ideas developed by Christian theologians during the medieval period, especially since the beginning of the Fathers to Scholastica, in order to be represented plastically through various religious artistic manifestations that produced the Catholic Church during the process of consolidation of Christian doctrine through the indoctrination of the populations of Europe and the Americas. The research methodology is based on a documentary design; its basic purpose; its level of depth descriptive and the method used in hermeneutical. The conclusions state that focus on pictorial manifestations of medieval Christian West were characterized by the presence of signs and plastic elements related to light as the gold used in the halos of holy personages.

**Keywords:** Medieval aesthetics, Metaphysics of light, Clarity, Theology of light, Color symbolism.

## Introducción

Adentrándose en la época medieval, las ideas estéticas tuvieron su origen fundamentalmente en la antigüedad clásica, durante la cual éstas adquirieron un significado novedoso al ser incorporadas en la vida humana, en el contexto sociocultural y en el religioso, propios del cristianismo. En tal sentido, al abordar la concepción estética y al proponer normativas en la producción artística, la antigüedad clásica se enfocaba más hacia la naturaleza, mientras que los medievales se fundamentaban en la tradición cultural de esa época, apropiándose de sus rasgos más importantes y redimensionándolos a la luz de la fe y la teología.

En consecuencia, la edad media se caracteriza por la belleza inteligible, la armonía moral y el esplendor metafísico. Al respecto el Pseudo-Dionisio expresa, que la belleza es un atributo divino y debe entenderse la hermosura de las cosas creadas a partir de la belleza divina. Plotino distinguía entre belleza y bondad, pero el Pseudo-Dionisio las identifica. Las cosas hermosas lo son porque participan de la hermosura; ésta es la causa de todo ser hermoso, del esplendor y de la armonía, a la manera de una luz que reparte sus rayos a todas las criaturas. Esta hermosura se llama *kalos* y es bella, eterna e inmutable, en todas sus partes, y todos los entes pulcros dependen de ella al ser causa eficiente, movedora y principio trascendental de todas las cosas (Estrada, 1998, p. 567). Otro concepto plotiniano que el Pseudo-Dionisio introduce en la estética cristiana es el de la luz. Lo Uno, según Plotino es como la luz e irradia como la luz en sus emanaciones.

También el Pseudo-Dionisio se refiere a la belleza como luz y claridad, y hace un gran aporte al combinar esta noción con los antiguos conceptos de orden y simetría para definir la belleza. La belleza será entonces, armonía y claridad (Estrada, 1998). Asimismo, los medievales poseían sus apreciaciones sobre el tipo de belleza sensible, dando énfasis tanto a la belleza natural como a la belleza artística. Por consiguiente, para los estudiosos del área, éstas eran consideradas las vías a través de las cuales el hombre puede acceder al amor de Dios, debido al goce estético que ellas producen en el alma del ser humano.

## La metafísica de la luz y el color como origen de la belleza

En el ámbito estético, los estudiosos cristianos planteaban que lo sensible está impregnado de gran significación espiritual. En tal sentido, San Basilio plantea que la belleza es una relación que se establece entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado. En consecuencia, la belleza pertenece a este contexto relacional donde el hombre siempre la desea y la busca con el fin de alcanzar la belleza suprema, simbolizada en el amor a Dios. Por ende, la belleza sensible estará vinculada con el gusto que se

genera al apreciar las representaciones artísticas que, a su vez, son consideradas instrumentos didácticos al servicio de la Iglesia. Por consiguiente, las formas sensibles se transforman en símbolos de las verdades reveladas.

Durante el siglo XIII, el movimiento escolástico de tendencia neoplatónica, reflexionará sobre la doctrina de la luz en dos aspectos esenciales: el enfoque cosmológico físico y estético defendido por Roberto Grosseteste y San Buenaventura y el enfoque ontológico de la forma planteado por San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. El que planteará la teoría de la luz en el terreno metafísico-estético será Roberto Grosseteste, definiendo a la belleza como la conveniencia de un objeto consigo mismo y la armonía de todas sus partes en sí mismas y de cada una con respecto a las demás y a la totalidad, y de la totalidad con respecto a cada una de ellas (De Bruyne, 1994, p. 88). En textos subsiguientes como el *Hexaemeron* consolida su pensamiento sobre la temática de la luz, tratando de resolver la oposición entre los principios cualitativo y cuantitativo. En esta obra, define la luz como la plenitud de las proporciones, y la adecuación consigo misma al plantear que la luz es bella de por sí, dado que su naturaleza es simple y comprende en sí todas las cosas juntas. Por ello, está vinculada plenamente y proporcionada a sí misma de manera concordante por la igualdad. La belleza entonces, es la concordancia de las proporciones.

En tal sentido, la identidad se convierte en la proporción por excelencia y justifica la belleza indivisa del Creador como fuente de luz, puesto que Dios –que es de naturaleza simple– es la máxima concordancia y conveniencia de sí consigo mismo. Su pensamiento neoplatónico al respecto, lo conduce a su preocupación por el problema de la luz visualizando una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa que es fuente al mismo tiempo, de la belleza y del Ser. Al respecto, se distingue el enfoque de carácter emanatista, ya que de la luz proceden por rarefacciones y condensaciones progresivas, las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos y, por consiguiente, los matices infinitos del color y los volúmenes geométricos-mecánicos de las cosas.

La proporción del mundo es el orden matemático en el que la luz se difunde creativamente y se materializa de acuerdo a las diversificaciones que le impone la materia en sus resistencias: “por tanto, o la corporeidad es la luz misma, o bien actúa de ese modo y confiere las dimensiones a la materia, en cuanto que participa de la naturaleza de la luz y actúa en virtud de la misma” (Eco, 1997, pp. 63-64).

Para San Buenaventura, quien sigue el pensamiento agustiniano, la belleza es la igualdad en la diversidad rimada; es decir, viene a ser la *aequalitas numerosa*, que se identifica con la igualdad y la proporción. Esto se puede constatar en su obra *Itinerarium mentis in Deum*, cuando expresa que no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en los números. Por eso, se requiere que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, el número es el modelo

principal en la mente del creador y la huella presente en los objetos que se dirige hacia la sabiduría. En cambio, la luz es simple y, por ello, todas las cosas que son proporcionadas son luminosas, ya que ésta les confiere armonía y orden, mientras que la luz les entrega la nobleza.

Por ello, la nobleza y la belleza de las cosas se miden de acuerdo al grado de luminosidad coloreada. Es así como San Buenaventura junto a la estética de la proporción de la igualdad armoniosa, desarrolla la estética de la luz, la cual se encuentra en las substancias terrestres y celestes, características de las criaturas y de la divinidad respectivamente. “La luz visible que todo lo baña, de la que todo nace, es en este mundo material, la imagen que da a los sentidos la semejanza más hermosa de la Deidad” (De Bruyne, 1963, p. 639).

Cabe destacar que San Buenaventura influenciado por el Pseudo-Dionisio, San Agustín y Escoto Eriugena, retoma planteamientos similares a los de Roberto Grosseteste en cuanto a la metafísica de la luz, pero con el rasgo distintivo de asimilar también el hilemorfismo aristotélico –conformación del ser por la materia y la forma–, la naturaleza y el proceso creativo de ésta, alejándolo así del neoplatonismo y acercándolo hacia el aristotelismo. La luz en el pensamiento buenaventuriano es la forma sustancial de todos los cuerpos; principio de toda belleza deleitable en sí misma y causa de múltiples colores en el cielo y en la tierra; la luz en estado puro, es forma sustancial y fuerza creadora; en cuanto color y esplendor, es forma accidental.

Es importante señalar que, según F. Copleston (2000, p. 288), la metafísica de la luz de San Buenaventura tiene tres rasgos fundamentales: creación, ejemplarismo e iluminación, por lo que su pensamiento metafísico constituye la unidad en la que la doctrina de la creación muestra al mundo como procedente de Dios, creado a partir de la nada y enteramente dependiente de Él. La doctrina del ejemplarismo revela el mundo a las criaturas estando con Dios, en la relación de la imitación al modelo, del *exemplatum* al *exemplar* y, por último, la doctrina de la iluminación traza la ruta del alma hacia Dios, por medio de la contemplación de las criaturas sensibles, de sí misma y finalmente del ser perfecto.

Asimismo, siguiendo el enfoque de Eco y de De Bruyne, se concluye que la luz se puede definir bajo tres aspectos: En cuanto *Lux*, se considera en sí misma, como difusividad libre y origen de todo movimiento penetrando las entrañas de la tierra, formando ahí los minerales y los gérmenes de vida, llevando a las piedras y a los minerales esa *virtus stellarum*, que es obra de su velada influencia. En cuanto *Lumen* posee el *esse luminosum* y es transportada por los medios transparentes a través del espacio. En cuanto *splendor*, la luz aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que ha tropezado. En ese sentido, se hablará de *esplendor* en relación con los cuerpos luminosos que la luz hace visibles, y de color de los cuerpos terrestres.

El color visible se origina del encuentro de dos luces, la primera se introduce en el cuerpo opaco y la irradia

a través del espacio diáfano y, la segunda, actualiza a la primera. Es decir, la luz en estado puro es forma sustancial –fuerza creativa de carácter neoplatónico–, la luz en cuanto color o esplendor del cuerpo opaco, es forma accidental –carácter aristotélico–. Es así, como San Buenaventura basado en el misticismo y el neoplatonismo, es inducido a resaltar los rasgos cósmicos y estáticos de una estética de la luz, ya que la luz resplandecerá en sus cuatro propiedades básicas: claridad –*claritatem* o *claritas*–, que ilumina, la impasibilidad –*impasibilitatem*– por su incorruptibilidad, la agilidad –*agilitatem*– y la sutileza o penetrabilidad –*penetrabilitatem*– mediante la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos (De Bruyne, 1963, p. 63; Eco, 2005, p. 129).

Otro autor a considerar es Ulrico de Estrasburgo, quien plantea que la luz física es la causa formal y eficiente de la belleza y de todo lo visible:

Es la causa formal de lo bello, pues es la luz la que constituye la sustancia misma del color inmediatamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta. Por otra parte, la luz es la causa eficiente de la belleza, y el sol, al difundirla hace visible el color creando todo esplendor estético (...). Ulrico se limita a repetir a Grosseteste al afirmar que la luz es la belleza y el adorno de toda criatura visible. (De Bruyne, 1963, p. 82)

El segundo enfoque sobre la ontología de la forma está integrado por los planteamientos de San Alberto Magno y de Santo Tomás. Para el primero, la bondad es uno de los trascendentales en su metafísica, siendo predicable de todos los seres y hallándose presente en todas las categorías aristotélicas; es el Ser visto en relación con el deseo o el apetito. Lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad: “lo que ultima el movimiento del apetito en forma de descanso en la cosa deseada, se denomina agradable. Y la belleza es aquello que agrada a la vista –*pulchra enim dicuntur quae visa placent*–” (Estrada, 1998, p. 408).

Asimismo, en los textos que anteceden a la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino, éste no se desliga completamente de las concepciones estéticas de San Alberto Magno, ya que es en esta gran obra, donde se presenta un ideario estético más coherente y sistemático. Así, el Aquinate instaura una estética novedosa tomando de Alejandro de Hales la belleza en función de ciertas cualidades que se le adjudican al objeto. Así, Santo Tomás, la condiciona por su relación con la conciencia.

Por eso, si en San Alberto Magno, la belleza es el bien deseado en cuanto verdadero conocido, para Santo Tomás será lo verdadero conocido en cuanto bien apreciado. Para San Alberto, el estado estético culmina en un acto de conocimiento que aprehende en el Ser su verdadera bondad juzgándolo bello. En cambio, para Santo

Tomás, la conciencia estética finaliza en un acto de gozo, que se deleita amorosamente con la aprehensión del Ser, juzgado como bello, no en cuanto formalmente bueno en sí, si no, por ser deleitablemente contemplado por el espíritu.

En tal sentido, aunque la estética tomista se construya sobre la relación ente sujeto-objeto, no es de carácter subjetivo, ya que reconoce en el objeto cualidades objetivas para que se goce contemplándolo. Es decir, que la belleza es la misma que el bien, pero se distinguen según la razón, debido a que se denominan buenas las cosas que todos desean. Pertenece a la esencia del bien aquietar el apetito de lo real. Además, la naturaleza formal de lo bello es colmar el apetito del hombre, no por posesión de la realidad del objeto, si no por el conocimiento de su aspecto o de su forma estética. Para finalizar, se debe puntualizar que:

En la percepción de la belleza, la función de los sentidos es importante e indispensable, ya que nuestra inteligencia no es intuitiva como la del ángel. Santo Tomás ha tomado en consideración el hecho de que el conocer humano sólo es posible mediante un volverse del entendimiento hacia los datos de la fantasía emanados del conocimiento sensible (*convertendo se ad phantasmata*). El resplandor de la forma bella, por más puramente inteligible que pueda ser en sí mismo, es percibido en lo sensible y por el sensible y no separadamente de él. (Estrada, 1998, p. 409)

## Simbolismo cristiano de los colores

Según el historiador Michel Pastoureau, la Edad Media habla raramente de los colores, a pesar de la importancia de la Metafísica de la luz, de haberse interesado en la óptica e inventar las gafas, de iluminar manuscritos, policromar esculturas, y de producir esmaltes, vitrales y textiles como testimonio elocuente del uso del color.

Aunque para los hombres de la ciencia el color es luz, los teólogos no lo conciben de igual manera. Para San Bernardo, el color es materia y no luz, es *vanitas* y, por lo tanto, algo vil, inútil y despreciable que debe erradicarse del templo. Para Grosseteste la luz es la sola parte del mundo sensible que es a la vez visible e inmaterial. Es la visibilidad de lo inefable, la emanación de Dios. Hay prelados cromófilos que asimilan el color a la luz, como Suger y los Clunicienses, para quienes la catedral será un templo del color; pero en la misma época hay prelados cromófobos que, apoyándose en San Bernardo, rechazan el color. Esta es la razón por la cual el color está ausente en las iglesias Cistercienses. Además de cromófobo, San Bernardo era enemigo del lujo y un iconoclasta que solo toleraba el crucifijo (Pastoureau, 1999, pp. 122-124).

Científicos y teólogos como Grosseteste, Pecham, Bacon, Thierry de Freiberg y Witelo –que descubren o

redescubren los *Meteorológicos de Aristóteles*–, se interesan en el arco iris y distinguen tres –rojo, verde y azul, como Aristóteles– cuatro o cinco colores. Sólo Roger Bacon indica seis: azul, verde, rojo gris, rosa y blanco (Pastoureau, 2005, pp. 135-136). Como bien lo explica Pastoureau:

Sobre la estricta cuestión de la visión de los colores, el balance científico medieval (...) es pobre. No obstante, el historiador de los colores no queda completamente insatisfecho. De los numerosos escritos referidos a la óptica puede extraer una cantidad de informaciones pertinentes. Antes que nada, la idea, compartida por todos los hombres de ciencia (pero no por todos los teólogos), de que el color es luz; luz que se ha atenuado u oscurecido al atravesar los distintos objetos o medios. Su debilitación se produce en cantidad, en intensidad y en pureza y, de ese modo, da nacimiento a los diferentes colores. Es por eso que, si colocamos los colores sobre un eje, todos se sitúan entre un polo blanco y un negro, los cuales forman parte plenamente del universo de los colores. Sobre ese eje, los colores no se organizan en absoluto en el orden del espectro, sino en un orden heredado del saber aristotélico, redescubierto en el siglo XII y enseñado hasta el siglo XVII: blanco, amarillo, rojo, verde azul, negro. Sea cual fuere el campo estudiado, estos seis colores son los colores básicos. A veces se agrega un séptimo color a fin de constituir un septenario: el violeta, que se ubica entonces entre el azul y el negro. En efecto, el violeta medieval no se piensa como mezcla de rojo y de azul, sino como un seminegro, o subnegro, como lo muestran las prácticas litúrgicas y como lo indica explícitamente el término latino más corriente para designarlo: *subniger*. (Pastoureau, 2005, p. 137)

El negro se usaba para las misas de los muertos y el Viernes Santo; el violeta, es decir, seminegro, para los tiempos de aflicción y de penitencia: el Adviento y Cuaresma. Antes del siglo XVII, el espectro cromático y la clasificación espectral de los colores son desconocidos en Occidente. Existían diferentes sistemas para clasificar el color, siendo el aristotélico la referencia fundamental hasta la publicación de la óptica de Newton en 1704 (Sanz, 2001, p. 95). El círculo cromático de Moisés Harris aparece en 1776 y las tres dimensiones del color: croma, saturación (intensidad o pureza) y luminosidad, se formulan con mayor claridad en las teorías científicas del color en los siglos XVIII y XIX (Kemp, 2000, p. 279).

Lejos de las teorías de Newton que demuestran que el color es un fenómeno vinculado a la descomposición de la luz, para Platón el color es una apariencia y lo concibe como unas partículas proyectadas sobre el ojo (Timeo, 67d). Para Aristóteles, el color es un accidente y no una verdadera

sustancia, una mezcla de luz y de oscuridad. La luz se oscurece al atravesar los objetos o medios, dando origen a seis colores básicos. El sistema de Aristóteles ubica el blanco y el negro como extremos de una escala, entre los cuales se incluyen el amarillo, rojo, verde y el azul, ocupando el rojo la mitad de la secuencia. Para Aristóteles, el sol es blanco, pero si se mira a través de una nube, su apariencia es oscurecida hacia el rojo. El sistema aristotélico del color hace referencia a la combinación de los cuatro elementos. El blanco es el fuego y el negro la tierra. Aunque el aire y el agua no tienen un color en sí mismos, contribuyen al color de los cuerpos al hacerlos más claros (aire, seco) o más oscuros (agua, húmedo) (Sorabji, 1972, pp. 293-294).

Para comprender y abordar este sistema, el color debe entenderse como valor, como luz y oscuridad, y no como croma. El sistema de color de Roger Bacon utiliza cinco colores: blanco azul, rojo verde, negro. El de Grosseteste tiene dieciséis, con el blanco y el negro en los extremos, siete colores hacia el blanco y siete hacia el negro. El de Urso de Salerno, ubica el verde en el centro de la escala del blanco y el negro (Woolgar, 2006, pp. 156-157).

En términos generales, los colores de la Edad Media son los seis básicos de Aristóteles, a los cuales se añade el violeta. En la mitad de la "secuencia" se encuentra el rojo. Diversos textos medievales explican que el rojo se obtiene de la mezcla en cantidades iguales de blanco y de negro. Todos los amarillos se sitúan entre el blanco y el rojo. El verde es vecino del rojo y, durante muchos siglos, la yuxtaposición de estos dos colores fue considerada de bajo contraste. El azul y el violeta se sitúan en el otro extremo, cerca del negro. El violeta no es ni percibido ni concebido como mezcla del azul y del rojo, sino como un seminegro. De igual forma, el verde no es ni percibido ni concebido como la mezcla del amarillo y del azul (Pastoureau, 2012).

Es importante resaltar que, tanto en la Grecia Antigua como en la Edad Media, la mezcla de los pigmentos era una práctica altamente desaconsejada. Según Plinio, los grandes pintores griegos eran tetracromistas y sólo usaban cuatro pigmentos: blanco, negro, amarillo y rojo; sin embargo, análisis científicos han demostrado que la paleta era más rica. Para Empédocles, la mezcla de cuatro colores es el ideal de armonía porque equivale a los cuatro elementos, pero Plutarco considera la mezcla como una putrefacción. Para Platón, las mezclas de colores son peligrosas al ser potencialmente incontrolables. En este sentido Philip Ball sostiene que,

la tendencia de los griegos a la idealización y a la abstracción intelectual dio pie a la noción de que los colores mezclados eran inferiores a los pigmentos naturales «puros» y a los colores «verdaderos» de la naturaleza. De modo que no tenía sentido que el pintor mezclara sus colores para intentar igualar a los de la naturaleza. Los académicos clásicos desalentaron esta práctica. «La mezcla provoca conflicto», dijo Plutarco en el siglo I. Era corriente referirse a la fusión de

pigmentos como «desfloración» o pérdida de la virginidad. Aristóteles llamó a la mezcla de los colores «un morir». Pero también había una inhibición técnica hacia la mezcla. Dado que los pigmentos disponibles no eran colores primarios puros, mezclarlos provocaba una disminución del tono hacia el gris o el pardo, de modo que esto verdaderamente implicaba una degradación. El rechazo a mezclar los pigmentos podría explicar algunas de estas curiosas afirmaciones sobre pintura que aparecen en la literatura clásica, que hubieran podido descartarse mediante experimentos. Como que el rojo y el verde podían generar amarillo, o que (como sugería Aristóteles) ninguna mezcla de pigmentos podía generar violeta o verde. Los pintores griegos eran capaces de recubrir un color opaco con otro traslucido, pero las mezclas «en la paleta» se limitaban generalmente al uso del blanco y el negro para iluminar o ensombrecer. (Ball, 2003, pp. 37-38)

En la Grecia Antigua, la Edad Media y el Renacimiento, las mezclas van a consistir principalmente en la adición de blanco o negro para aclarar u oscurecer el pigmento. El pintor ordena los colores puros sobre la superficie pictórica, como un plano de color al lado de otro. Cennino Cennini, por ejemplo, ordena minuciosamente los pigmentos mezclados con blanco o con negro para obtener la sensación de volumen (Ball, 2003, pp. 38-39).

## Consideraciones finales

Se puede concluir que los pensadores cristianos de la Edad Media se preocuparon por fundamentar teológicamente la importancia de la luz dentro de la doctrina, asociándola con Dios y, por consiguiente, con la idea estética de la belleza ininteligible de carácter metafísico. De allí que la estética medieval sea fundamentalmente una estética metafísica que va a encontrar en las distintas manifestaciones de las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura) y literarias, su modo de expresión más alto y simbólico al otorgarle a cada color, objeto, persona, elementos naturales y animales, una variedad de significados positivos y negativos, que variarán de acuerdo a los contextos epocales, culturales como a las directrices doctrinales y litúrgicas en materia de fe de la Iglesia Católica.

## Referencias

- Ball, Philip (2003). *La invención del color*. Madrid: Turner.
- Barbier de Montault, X. (1898). *Traité d'Iconographie Chrétienne*. Paris: Société de Librairie Ecclésiastique et Religieuse.

Lucrecia M. Arbeláez G.

**La estética de la luz en la pintura medieval**

Copleston, Frederick (2000). *Historia de la filosofía. De San Agustín a Escoto*. Vol. II. Barcelona: Editorial Ariel.

De Bruyne, Edgar (1994). *La estética de la edad media*. Madrid: Visor.

Doerner, Max (1973). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverte.

Eco, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.

Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Milán: Lumen.

Estrada, David (1998). *Estética*. Barcelona: Herder.

Kemp, Martin (2000). *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal.

Pastoreau, Michel (1999). *Le temps mis en couleurs: des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XIIe-XIIIe siècles)*. Bibliothèque de l'école des chartes. Volumen 157, París.

Pastoreau, Michel (2005). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz Editores, Buenos Aires.

Pastoreau, Michel (2012). *Les couleurs du Moyen-Âge*. Conferencias realizadas en el Louvre, del 8 noviembre al 13 de diciembre de 2012.

Sanz, Juan Carlos y Gallego, Rosa (2001). *Diccionario Akal del Color*. Akal, Madrid.

Sorabji, Richard (1972). *Aristotle, Mathematics and Colour. The Classical Quartetly*. Cambridge University Press. New Series, Vol. 2. Inglaterra.

Woolgar, C. M. (2006). *The Senses in Late Medieval England*. Yale University Press, Inglaterra.

# Danza contemporánea y valores éticos para la enseñanza universitaria

## *Contemporary dance and ethical values for university education*

Recibido: 12-06-18  
Aceptado: 08-09-18

**Hugo Barboza y Javier Esis**

Facultad Experimental de Arte.  
Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.  
hugobarboza6@hotmail.com; jeesis@gmail.com

### Resumen

El presente artículo describe los orígenes de la danza contemporánea que se corresponden con los valores éticos para la enseñanza universitaria, utilizando el paradigma epistemológico positivista, de tipo descriptivo, con un diseño no experimental, transeccional y de campo, entrevistando a 50 docentes. Se soportó teóricamente en Escobar (2003), Guerra (2003), Fabelo (2004), Kujawa (1997), Pérez (1999), Rincón (2010) y Baril (1977). Se usó la técnica de encuesta y como instrumento un cuestionario, tipo escala de Likert. Se concluye que la media arrojó un 3,34, por lo tanto se ubica como "Muy manifestado", es decir, que en las universidades la danza contemporánea se corresponde con los valores éticos, enmarcados en las banderas de libertad, además de respeto por la democracia.

**Palabras clave:** Valores éticos, danza contemporánea, enseñanza.

### Abstract

This article describes the origins of contemporary dance which correspond to the ethical values for university education, using the positivist epistemological paradigm, descriptive, with a non-experimental and field transeccional design, interviewing 50 teachers. It was supported theoretically in Escobar (2003), Guerra (2003), Fabelo (2004), Kujawa (1997), Pérez (1999), Rincón (2010) and Baril (1977). The survey technique was used as instrument a questionnaire, Likert scale type. It is concluded that the average dropped 3.34, therefore ranks as very Manifested, that is universities contemporary dance is corresponding with ethical values, framed by the flags of freedom, in addition to respect for democracy.

**Keywords:** Ethical values, contemporary dance, teaching.

## 1. Introducción

El desarrollo de los estilos dancísticos en la historia está íntimamente relacionado con el acontecer político-social de las épocas donde surge, tal es el caso de la danza moderna, la cual está enmarcada en las banderas de libertad, además de respeto por la democracia. Por ello, refiere Escobar (2003, p. 79), “el arte, al reflejar la vida humana en todas sus manifestaciones, puede ayudarnos a comprender el mundo de la moral”, contribuyendo al desarrollo de la moral vivida o moralidad manifiesta en la experiencia, características del género humano en el desarrollo de valores éticos, para acercarnos a la *ethica utens* (moral vivida).

Dentro de la variabilidad de movimientos ejecutados por el cuerpo como medio expresivo, Guerra (2003), manifiesta que cada cultura realiza algunas características dentro de sus estilos dancísticos, relacionándolos con la estructura, la forma y el contenido social, es decir, la manera de interpretar el sentir del hombre. Así, la danza como toda actividad humana, es producto de una evolución en la trayectoria de siglos, creando formas, maneras y estilos, que han ido desarrollándose a través del tiempo y en cada época han dejado huellas indelebles.

Por lo antes expuesto, este artículo tiene como objetivo describir los orígenes de la danza contemporánea en correspondencia con los valores éticos para la enseñanza universitaria, perfeccionando positiva y profundamente la educación de esta disciplina; de tal manera que, se formula la siguiente interrogante: ¿Qué correspondencia existe en el origen de la danza contemporánea con los valores éticos en la enseñanza de la danza universitaria?

## 2. Origen de la danza contemporánea

La danza moderna, producto del siglo XX, nace de la necesidad de algunos artistas convencidos de que es inadmisibles la creación sin tomar en cuenta las inquietudes estéticas del momento; así, para Baril (1977, p. 9), esta “Es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento”; así se convierte en una forma donde el individuo pretende comunicarse a través del cuerpo danzando con los pies descalzos.

Este mismo autor se refiere a dos mujeres americanas como las pioneras: Isadora Duncan y Ruth St. Denis, para quienes la danza es el reflejo de lo que sienten y quieren expresar intensamente con su cuerpo, sin preocuparse por el orden técnico o estético. A estas se añade Ted Shawn, entre los bailarines que rechazan las reglas impuestas del sistema clásico, con el fin de inspirarse y expresar con talante propio. A estas tres se agrega también Loie Fuller. Así, Isadora Duncan, asociándose con Ted Shawn crean el instituto *Denishawn*, el cual se convierte en una

cantera de grandes y cotizados bailarines-coreógrafos; influenciada por los principios del francés François Delsarte, que consistían en el análisis científico del gesto y de la expresión corporal.

Después de este primer grupo de pioneros, surge una segunda generación, como lo expone Baril (1977), a la que pertenece Doris Humphrey y Martha Graham, que junto a Charles Weiman, antiguos alumnos del *Denishawn*, constituyen la generación procedente de esta institución. Especialistas de la técnica, Humphrey y Graham, establecen principios y técnicas personales, crean un lenguaje propio, lo utilizan en las creaciones y lo aplican a las descendencias del presente y del futuro; ambas ejecutan obras trascendentes, reflejando el vehemente descontento que llevan en su interior y expresan las inquietudes de orden filosófico y estético de los años 1930-1950.

Pasados los años cincuenta, según Baril (1977, p. 11), se ofrecen nuevas expresiones corporales con “formas inéditas menos elocuentes que las desarrolladas por la segunda generación (...) la cual abandonó definitivamente toda intención de mensaje político o social”. Nuevas técnicas y vocabularios favorecen la apertura al teatro del absurdo; esta tercera prole de bailarines recurre a la utilización de música electrónica, influenciados por el compositor musical John Cage, como es el caso del bailarín Merce Cunningham.

De esta manera, las creaciones de este tercer grupo requieren una forma de emoción no convencional, como demuestran las sorprendentes abstracciones de Alwin Nikolais, los etéreos gestos cotidianos de Merce Cunningham, las mezclas y movimientos habilidosos de Paul Taylor, así como el estallido del ser interior por Murray Louis; proponiendo la danza del teatro del absurdo, que desplaza a Martha Graham con el teatro dramático, donde expresa las concepciones filosóficas y estéticas de esta coreógrafa.

Así, Baril (1977, p. 12), señala que “A partir de los años setenta, la evolución de la danza está condicionada principalmente por la explotación del factor espacio, en el cual no se había profundizado anteriormente”. En efecto, surgen unos artistas de movimientos y de formas dando origen a una cuarta descendencia, la danza nueva, que sucede a la danza moderna. Las propuestas se caracterizan por el hecho de que se llevan a cabo en espacios no convencionales hasta los momentos de las creaciones coreográficas. Los productores de esta danza nueva tratan el movimiento, ya sea movimiento de danza como movimiento de no danza, respecto a la situación en el espacio, los gestos y los movimientos, reflejando el momento de un acontecimiento inmediato previsible o imprevisible.

Desde la mirada contemporánea, la temática danzaría es el reflejo del mundo exterior tanto de los conflictos psicológicos como sociológicos; en el proceso de relaciones vivenciales de los grupos sociales organizados, fluctúan un sin fin de valores éticos, proyectando y delineando el comportamiento de la colectividad como un

todo.

De manera que, la danza contemporánea brinda a la universidad amplias posibilidades, pues el cuerpo del ser humano es el lugar donde acontecen las metamorfosis de las personas y el lugar habitual del aprendizaje; por esta razón, la vinculación entre la danza y estas instituciones ofrece oportunidades insospechadas de desarrollo en sus actividades específicas y en la creación. El compromiso de la academia es formar integralmente a los estudiantes e incentivar el interés por revertir los conocimientos en acciones hacia la comunidad, generando así un aporte concreto al desarrollo de la identidad cultural y un abordaje del quehacer artístico de imaginarios y referentes colectivos.

### 3. Valores éticos

La educación en los actuales momentos apunta a la formación integral del ser humano dentro de los distintos entornos donde se desenvuelve; los valores éticos son primordiales para alcanzar los estándares adecuados y trascender más allá de la simple enseñanza cognoscitiva o intelectual. Por lo tanto, erigir un ciudadano pleno, que desarrolle sus potencialidades, que sea capaz de conocerse y valorarse, también implica la tarea de enseñar a interactuar con otros y con el entorno, asumiéndose como sujeto con posibilidades de analizar críticamente.

Al respecto, los docentes de danza deben formar valores en los estudiantes, tal y como lo plantea Pérez (1999, citado por Rincón, 2010), quien afirma que "si la educación se orienta a [educar personas] autónomas y ciudadanos responsables [autogestores], tiene que proponer implícita y explícitamente valores (...) y promover y garantizar las competencias fundamentales para una sana convivencia", coadyuvando a direccionar la vida con autenticidad, respeto, participación, responsabilidad, justicia, cooperación, solidaridad, convivencia, libertad, amor y servicio. En este orden de ideas, Kujawa (1997, p. 13), considera como valor:

todo aquello que favorece la plena realización del hombre como persona, es algo deseable y estimable para una persona o para un grupo de personas, es una cualidad que percibimos en un objeto o en una persona y que nos puede complementar y perfeccionar, es algo digno de ser buscado por alguien, es una cualidad de las cosas o personas, que corresponde a alguna necesidad del ser humano, es el grado de excelencia de una persona o cosa. Los valores influyen decisivamente en la existencia, son nuestra autodefinición como personas, ocupan el primer lugar en nuestro orden de prioridades, y orientan nuestras decisiones.

En este contexto, el valor se transforma entonces en lo aspirado o deseado, por cuanto representa un atractivo o un bien estimable, proveedor de satisfacciones o mejoras en un individuo en la sociedad; como consecuencia,

los valores son inspiradores de la conducta humana, y adquieren gran importancia en la vida, como elementos motivadores de las acciones, además del comportamiento del hombre.

Atendiendo a lo anterior, los valores éticos deseados por las personas para el mundo son la paz, la supervivencia ecológica del planeta, la justicia social, entre otros; para Escobar (2003, p. 108), "La ética no puede prescindir de la noción de "valor"; toda vez que las normas que conforman el mundo moral implican valoraciones o apreciaciones que nos permiten formular el concepto de lo que es bueno o malo"; por ello, se considera importante abordar los valores éticos en la enseñanza de la danza en las universidades, por tratarse de ofertas académicas novedosas que respetan las diferencias entre los seres humanos, cuyo norte es el desarrollo humanístico e integral del hombre.

Asimismo, a pesar de los cambios históricos sufridos por la moral, se perciben valores concebidos como universales los cuales, según Fabelo (2004, p. 78) "abarcan el conjunto de fenómenos que poseen una significación positiva para el desarrollo progresivo de la comunidad planetaria en general", por lo tanto, los valores presentes son en gran medida, los del pasado, de la herencia humanística de la comunidad histórica; estos se han ido realizando y recreando en el tiempo, como son paz, racionalidad, amor, justicia, bondad, libertad, tolerancia, entre otros.

Por lo tanto, y en concordancia con Escobar (2003), la tarea de educar en valores éticos es orientar la convivencia de los futuros egresados, en el caso de la danza en las universidades, para la formación de individuos autónomos, responsables y capaces de tomar decisiones; accediendo a nuevas formas de razonamiento, con una autonomía moral, es decir, una mayor capacidad para interiorizar los valores y normas, a fin de poder ser aplicados libremente a situaciones concretas de la vida cotidiana.

### 4. Basamento metodológico

En cuanto a los aspectos metodológicos, esta investigación se ubica en el paradigma positivista. Se parte de un estudio descriptivo, no experimental, transeccional y de campo. La técnica de recolección de información aplicada fue la encuesta, utilizando un cuestionario con formato estructurado de respuestas cerradas, aplicado a 50 docentes, según la escala de Likert, presentando ítems en forma de afirmaciones. Se consideró una actitud favorable ante el reactivo presentando las respuestas "Siempre" y "Casi siempre", mientras que se consideró como una actitud desfavorable las respuestas "Casi nunca" y "Nunca", esto a fin de facilitar el análisis de cada ítem.

## 5. Análisis de los resultados

Se realizó el estudio y análisis de los datos obtenidos en la presente investigación, siguiendo los parámetros de la estadística aplicada, para procesar en forma automatizada el cálculo de las descripciones estadísticas; además, se elaboró un baremo (fig. 1) para la categorización de la media aritmética utilizada para el análisis, el cual se muestra a continuación:

PUNTUACIÓN	CATEGORIAS
$1 \leq X \leq 1,75$	No manifestado
$1,76 \leq X \leq 2,50$	Poco manifestado
$2,51 \leq X \leq 3,25$	Moderadamente manifestado
$3,26 \leq X \leq 4$	Muy manifestado

**Figura 1**  
 Baremo para el análisis.  
 Fuente: Barboza, Hugo (2015).

La figura 2 muestra los resultados del ítem 1, donde se pregunta a los docentes si existe una correspondencia en la danza contemporánea con la libertad de expresión concebida como valor ético. Un 60% piensa que "Siempre", lo cual concuerda con Guerra (2003), en cuanto a que este estilo se caracteriza por una amplia libertad de expresión, basada en la comunicación. De ahí que, según las respuestas del promedio, el 55% considera que "Siempre" establecen la correspondencia de la danza contemporánea con la libertad de expresión, donde el coreógrafo es el constructor básico de está, respondiendo a los valores presentes en la sociedad.

Para el caso del ítem 2, referido a si los docentes explican a los estudiantes que la danza contemporánea responde a los valores presentes en la sociedad, un 50% respondieron que "Siempre" y un 36% respondieron "Casi siempre", de manera que la danza contemporánea promueve un sin fin de valores éticos, proyectando y delineando el comportamiento de la colectividad como un todo.

Sujeto	Ítem	Alternativas de Respuestas (%)				Medidas
		S	CS	CN	N	
	1	60	26	8	6	3,40
Docente	2	50	36	6	8	3,28
Promedios		55	31	7	7	3,34
Interpretación del Baremo		<b>MUY MANIFESTADO</b>				

**Figura 2**  
 Resultados de los ítems.  
 Fuente: Barboza, Hugo (2015).

## Conclusiones

Analizados e interpretados los resultados, partiendo del objetivo de describir los orígenes de la danza contemporánea en correspondencia con los valores éticos en la enseñanza universitaria, el baremo establecido y los valores totales de la media, arrojaron un 3,34; por lo tanto, se ubica como "Muy manifestado"; es decir, en las universidades la danza contemporánea se corresponde con los valores éticos, enmarcado en la bandera de la libertad, además del respeto por la democracia, concebida como la apertura a todas las corrientes del pensamiento universal, filosóficas, políticas, religiosas, culturales y sociales, garantes de un clima de respeto mutuo en beneficio de los más altos intereses institucionales.

## Referencias

- Baril, J. (1977). *La danza moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Escobar, G. (2003). *Ética. Introducción a su problemática y su historia* (5ª ed.). México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana.
- Fabelo, J. (2004). *Los valores y sus desafíos actuales*. La Habana: Insumisos Latinoamericanos.
- Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. Ensayo. La Habana: Letras Cubanas.
- Kujawa, J. (1997). *La ética en el contexto educativo*. Caracas: Ediciones de la Universidad Virtual de Simón Rodríguez.
- Pérez, E. (1999). *Educación en el tercer milenio*. Venezuela: San Pablo.
- Rincón, I. (2010). Cultura de la investigación y educación didáctica en valores. *Tlatemoani, Revista Académica de Investigación* [Revista en línea], 4 (5). Consultado el 10 de enero de 2015, disponible en: <http://www.eumed.net/rev/tlatemoani/04/ibrs.htm>

# La fotografía de moda en los espacios públicos

## *Fashion Photography in Public Spaces*

Recibido: 30-05-18  
Aceptado: 04-08-18

### Juan Pablo Méndez Moreno

Universidad La Salle Chihuahua.  
Doctorado en Educación, Artes y Humanidades de  
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad  
Autónoma de Chihuahua.  
Chihuahua, México.  
jpablomm@gmail.com

### Resumen

Este estudio aborda la fotografía de moda como objeto de comunicación que se ha utilizado como complemento de exposición ideológica en los espacios públicos. El trabajo se centra, principalmente en las propuestas de Heidegger (2012) y Dubois (1990) sobre las implicaciones de la fotografía en el espacio físico. Este fenómeno en la actualidad se involucra en una virtualidad por medio del internet. Estas imágenes buscan el fanatismo del consumidor y hacen referencia al *yo ideal*; incentivan el consumo de productos y las formas de concebir la etnia, la vestimenta, la identidad y el cuerpo, reduciendo éste a una forma plástica bidimensional. La investigación contribuye a la creciente área del uso de las imágenes en los sitios de concurrencia, el marketing sensorial y la representación del cuerpo a través de ella; e incentiva a posturas reflexivas en relación a los mensajes en los medios de comunicación masiva.

**Palabras clave:** Fotografía de moda, interpretaciones, cuerpo, espacios públicos, marketing sensorial.

### Abstract

The study deals with fashion photography as an object of communication that has been used as a complement to ideological exposure in public spaces. The work focuses mainly on the proposals of Heidegger (2012) and Dubois (1990) on the implications of photography in physical space. This phenomenon is currently involved in a virtuality through the internet. These images seek consumer fanaticism and refer to the ideal self; they encourage the consumption of products and the ways of conceiving ethnicity, clothing, identity and body, reducing the latter to a two-dimensional plastic form. The research contributes to the growing area of the use of images in concurrency sites, sensory marketing and the representation of the body through it; it encourages reflective postures in relation to messages in the mass media.

**Keywords:** Fashion photography, interpretations, body, public spaces, sensory marketing.

## Introducción

La fotografía de moda es algo más que un objeto de comunicación, llegando a ser un complemento visual del espacio en la arquitectura, que se integra para construir una ambientación. Dubois (1990) menciona:

la instalación fotográfica se define globalmente por el hecho de que la imagen fotográfica en sí misma aquí sólo tiene sentido puesta en escena, en un espacio y un tiempo determinados, vale decir, integrada a un dispositivo que la supera y le da su eficacia.

La comunicación publicitaria visual busca la comprensión genérica del público, pero depende de un soporte que le permita exponerse, como lo ha planteado Dubois. Aunque el autor se refiere a la fotografía artística que se coloca en los museos, podemos aplicarlo a nuestro estudio, por analogía.

La foto de moda es, por lo tanto, un medio de comunicación de las masas de simple comprensión y entendimiento por diversas culturas (fig. 1); sus intenciones son reconocibles fácilmente por el público que transita por las plazas comerciales o los pasajes, como los ha llamado Benjamin (2005, p. 37), lugares de preferencia para este tipo de imágenes. En ellos, los transeúntes se permiten ser seducidos por la imagen y sus evocaciones, su mensaje sumamente flexible y adaptativo a las múltiples interpretaciones: "La cámara ha tenido tanto éxito en su función de embellecer el mundo, que las fotografías más que el mundo, se han convertido en la medida de lo bello" (Sontag, 2016). Y la fotografía de moda es una referencia exacta a lo que la autora menciona. Se debe contemplar el contexto sociocultural en el que se integran las imágenes, y el proceso automatizado de adaptación a los pasajes, espacios públicos.



**Figura 1**

Zara (2017, 03, 10)

Autor: Pablo Méndez

Plaza comercial Fashion Mall. Chihuahua, Chihuahua.

El contexto sociocultural permite leer e interpretar la imagen de una cierta manera. Lo "espacial", arquitectónico en donde se coloque se articula con las funciones u objetivos que la imagen tenga en su mensaje. Una fotografía de moda, al ser ubicada en un espacio público social y no en uno de exposición como un museo, le da la posibilidad de que sea interpretada de diferente modo. No puede emitir el mismo mensaje con que se pretendió en su creación (Martínez, 2011, p. 30). Lo mismo sucedería con una fotografía que es publicada en un medio digital, en donde es reproducida múltiples veces, cambiando las lecturas contextuales de la interpretación. Esta parte dicotómica de la imagen permite repensar en su re-presentación de acuerdo al espacio y al lector, lo que deja al margen a las imágenes de moda que proponen el mismo mensaje en diferentes sitios culturales en un intento de homogeneizar.

La fotografía de moda desde su antigua y exitosa unión con la imprenta y los medios masivos, ha ido demostrado ser una herramienta versátil para la creación y conducción de mensajes seriales, así como la multiplicidad de los mismos y su dispersión en las diferentes clases sociales; unidas han formado y exhiben un mensaje de fácil absorción entre las diferentes culturas, etnias, razas, guetos creencias y clases sociales; siendo su único propósito colocar en la mente del lector/consumidor una idea que implique una acción que induzca al consumo, no solamente de un producto, sino de una idea que incite y persuada a los diferentes grupos sociales a unirse a él. "Todas ellas coinciden en apoyar la idea de que, dentro de la estrategia de marketing las empresas necesitan conocer bien cómo son, qué quieren y que desean los consumidores a los que van a dirigirse" (Navarro, 2017).

## La lectura de la fotografía de moda como objeto en los espacios públicos

La exposición del dispositivo fotografía – partiendo de la idea de Agamben (2006, p. 23) respecto a este término, quien clarifica que cualquier cosa no natural y producida por el hombre es un dispositivo y además añade al concepto las características de que es "cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes" – se escenifica cuando se trata de proyectar una imagen a la primera superficie física, un acercamiento al lector en los espacios públicos. Se trata de estar en la mente del espectador y de formar una relación directa con él; introducir una idea semilla que germine y se haga parte fundamental de una concepción estereotípica o de imagen corporal y relacionarla con la marca que propone un tipo de persona prototípica. Un embaucamiento, una seducción y persuasión que el mensaje fotográfico cumple, solo si es leído por el transeúnte.

La fotografía es complementada con lo textual, dando paso a una complejidad ecléctica entre el texto

y la parte visual. Este medio masivo de comunicación y reproducción múltiple, da fe de la efectividad del medio y el mensaje a través de su significado y su significante visual para un tipo de impresión publicitaria; ser grabada en la memoria del lector es su objetivo.

Parte de las observaciones del efecto publicitario arrojaron como resultado que la fotografía funcionaba mejor para construir un mensaje evocativo que un dibujo, ya que es un cuerpo cargado de color y contenido icónico comunicativo y el consumidor se identificaba mejor con la fotografía que con solo una frase, un dibujo o una síntesis gráfica.

La unión de estos dos lenguajes (texto y fotografía) propició una evolución en la manera de comunicarnos e interpretar ideas, las cuales se volvieron más abstractas, compactas y de rápida absorción y anclaje a la memoria. Es más fácil recordar una imagen que una frase (Uceda, 2011, p. 338). Lo que da forma y cuerpo a las teorías del consumo y las prácticas de las acciones del consumidor para utilizar la fotografía es que “estamos tan acostumbrados a ser los destinatarios de estas imágenes que apenas notamos su impacto total” (Berger, 1972).

Por su parte, la fotografía de moda cumple una función sumamente importante, en el aspecto de apego a la realidad. Desde 1826 en su nacimiento, el uso de la fotografía se centró en las ciencias, gracias a lo cual se interiorizó orgánicamente que ella grababa aquello que era real; en efecto, Dubois (1990) habla de la fotografía como espejo de lo real. Posteriormente en su uso más popularizado y social, la fotografía ya contaba con esa naturalidad que, indudablemente, daba testimonio de lo real, siendo el mensaje visual, sumando la lectura de símbolos que ayudan a que el mensaje sea analizado para ver su efectividad y que se transfiera la idea central a la mente del consumidor, como un referente. Ahora bien, en las imágenes de moda el peso del mensaje es, principalmente, “algo que alcanzar o a lo que aspirar”, “Nos propone a cada uno de nosotros que nos transformemos, o que transformemos nuestras vidas, comprando alguna cosa más” (Berger, 1972). En este punto, la fotografía de moda, no solo promueve una idea primaria, sino que se convierte en una herramienta comunicativa poliédrica que funciona por medio de las conexiones que se logran con el espacio, el soporte, la reproductibilidad, la técnica y el mensaje. En este último, la imagen intenta formar una comunicación unidireccional con el espectador que se libere de las intenciones de alcanzar el yo idealizado que tanto promueve esta categoría fotográfica, una alusión a pertenecer a un cierto círculo social.

El consumidor piensa a nivel inconsciente que, si adquiere cierto producto, será aquello a lo que hace referencia ese yo ideal del mensaje, tendrá una comunicación directa pero anónima con todos aquellos que eligieron ese producto homogenizante, lo cual les permite ser sectorizados en los diversos grupos sociales que consumen ese producto. Incluso, el consumir estos productos atávicos, también establece la prioridad

que desea tener en la presentación ante la sociedad y jerarquizarse dentro de un determinado estatus social.

Dentro de la composición fotográfica, las formas, las líneas y objetos que se establecen en el cuadro delimitador de la fotografía, son captados por la mente del espectador para crear una idea compleja que tiene que ver con la apreciación de la marca de ropa, fomentando la idea de que cada generación sueña con la siguiente, en un furor fetichista del consumo de productos para ser aquello que “debemos ser” y que solo se representa visualmente. La proyección de lo que somos a la vista de los demás, es la referencia íntima y visual que absorbemos de nosotros mismos en la sociedad.

Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente–. Estas tendencias remiten a la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz. (Benjamin, 2005, p. 39)

Las instalaciones de la fotografía de moda en las plazas comerciales o los pasajes, tienen una relación estrecha con la concepción social masiva del cuerpo y de lo que somos en referencia al espacio social, así como a su manera de ser percibido por los demás dentro de los contextos privados. La fotografía de moda crea un puente directo con aquellos que simpatizan con la ideología de que estar en los pasajes y ser el estereotipo, es ser aceptado y reconocido socialmente, y las imágenes de moda están ahí para confirmarlo.

Las empresas de ropa forman una imagen corporativa a través de los modelos que utilizan, establecen un estereotipo que penetra en las diversas sociedades y culturas. La fotografía de moda vincula la emoción sintética que ella misma genera en los individuos que tengan determinadas características; aspiraciones a ser como el prototipo propuesto por ellos y todo esto tiene que ver directamente con el tipo de público al que pretenden dirigirse, ya sea sectorizado por tipo de ingresos salariales, clase social, gueto, entre otros (Aumont, 1992; Zunzunegui & Díez, 1989).

## Apreciaciones de la fotografía de moda en el espacio de las plazas sociales

La sectorización de la fotografía en un determinado espacio establece una serie de líneas de acción para los consumidores. Las plazas comerciales son lugares dentro de las urbes que limitan las acciones, pero hacen sentir a los individuos que pertenecen a un grupo. Así, "La mayoría de los estudios sobre la sociabilidad en el medio urbano están concentrados en los contactos con personas anónimas y extrañas y ponen en evidencia un comportamiento de ensimismamiento, caracterizado por evitar interacciones con los demás" (Moser, 2014). Por lo que, en un sitio como los pasajes, es sencillo mantener el anonimato y, al mismo tiempo, pertenecer a un grupo.

Las fotografías de moda son una incitación a diluir nuestra identidad e introducir una personalidad ficticia –plástica–; un lenguaje visual que se va conformando de connotaciones, colocándose en un espacio físico predeterminado, limitado dimensionalmente; los pasajes son una zona de confort en donde el control es la prioridad y los ambientes se conforman de artificialidad. Dentro de esa dimensión ficticia están las fotografías de moda con su mensaje propositivo de personas bidimensionales sintéticas, alteradas en su apariencia con lugares que no son como la foto los muestra: planos, recortados y perfectos.

En una plaza comercial, la fotografía se coloca como un instrumento catalizador que atrae a sus simpatizantes, lectores que se conectan con su mensaje erótico y que insinúa el género y la sexualidad, dominio y poder, dando la supremacía a una persona que es deseada y tiene la posibilidad de elegir con quien practicar un efímero hedonismo. Por lo que la foto de moda es algo más que una escena bidimensional: es poder, insinuación, comulgación, estereotipo, gueto, política, industria, arte, emoción, cuerpo, desnudez, vestimenta, moralidad, religión, sentimientos, pasado, futuro, historia, objeto, apreciaciones sociales de la humanidad, cultura, medios, industrialización, ecología, identidad, diversidad, fanatismo, creencia, fetichismo, voyerismo, discriminación, clase social, prototipo, juventud, vejez, tótem y más. Al respecto, Lipovetsky (1987) comenta:

Con la hegemonía del gadget, el entorno material se ha hecho semejante a la moda; las relaciones que tenemos con los objetos ya no son de tipo utilitario, sino de tipo lúdico; (...) lo que nos seduce son los juegos a que dan lugar, juegos de mecanismos, de manipulaciones técnicas.

La cámara digital en su inserción en los múltiples dispositivos ha permitido que se democratice el quehacer fotográfico, más aún, lo ha automatizado de tal forma que cualquiera puede ser un fotógrafo, un hacedor de fotos (es decir, un usuario u operador de cámaras digitales en los múltiples aparatos tecnológicos que ya no requieren del conocimiento de la luz o bien de los conocimientos de técnica y composición para realizar fotografías) que

convierte a la imagen en objeto de varias interacciones lúdicas, un dispositivo de actuación social que se ha mezclado orgánicamente con los quehaceres sociales a través de internet y, en especial, en las redes sociales. Los jóvenes son la prueba más verás de este fenómeno: "Hoy todas las cosas quieren manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, los artefactos de toda clase, quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser grabados, ser fotografiados" (Baudrillard, 2006).

Para ser más efectiva en su propósito, la fotografía de moda generalmente unifica a su contenido el lenguaje textual y el iconográfico. Esta interacción que se da con el lector empírico y permite que el usuario imite a los modelos de moda de esa marca con la que simpatiza; lo manifiesta a través de las redes sociales, creando y alimentando su página web "su muro o perfil" en donde tiene la posibilidad de exponer sus imágenes miméticas, haciendo una analogía a fotos expuestas en los pasajes. Los demás usuarios visitantes ven sus fotos como una semejanza al modelo estereotípico a los que se ha acostumbrado el público y guarda en su imaginario colectivo. Posiblemente las imágenes se exponen sin las marcas o iconos, pero si como una muy similar copia de los estereotipos. En ese sentido, la fotografía se vuelve más "líquida".

La esencia de las redes sociales está en el intercambio de información personal. Los usuarios se alegran de <<revelar detalles íntimos de su vida personal>>, <<colgar información detallada>> y <<compartir fotografías>>. Se estima que el 61 por ciento de los adolescentes británicos de entre 13 y 17 años <<tienen un perfil personal en una red social. (Bauman, 2014)

Los lectores y fanáticos más comunes de esas imágenes, son los adolescentes que buscan una identidad. No hay duda: lo mediado despliega ante el sujeto un sinfín de oportunidades en las que manifestarse y, en consecuencia, una dispersión de la subjetividad en un mar de posibilidades que debe repercutir en la configuración de la identidad (...) Las mismas voces, las mismas imágenes, los mismos programas en cualquier lugar. Todo esto ha de repercutir en la identidad buscada. (Pindado, 2006)

Una comprensión visual fácil y unificación con la marca, traslada los valores de la empresa a los usuarios, para su adaptación al momento de que se crea la interacción de lectura entre objeto foto y lector. La adición del diseño gráfico que exhibe el logo, el imalogo, el eslogan o frase de la campaña, todo ello acompañando a la fotografía, exhibe un concepto, una ideología de la empresa. La fotos de moda cumplen su propósito en los pasajes micro-cósmicos asépticos.

En una plaza comercial la fotografía de moda se segmenta por marcas, son mensajes genéricos, pero cada

empresa da un muestreo de sus productos y concepciones sobre los individuos de la sociedad. Es una forma en la que las marcas establecen una "utopía" con sus asimilaciones sobre prototipos, edad, género, etnia, condiciones físicas, características corporales y más.

Este espacio arquitectónico se vuelve un contenedor personalizado en colores, formas, estilos y ambientación. Y la fotografía une todo esto para colocarlo como una experiencia en una negociación de persuasiones por parte de cada marca, creando un microcosmos donde cada una de ellas compite por nuestra atención y favoritismo: "En este juego social de negociación permanente entre las partes, las apariencias son fundamentalmente porque van a enfatizar y completar, con el poder de la experiencia de la imagen, el conjunto de las actitudes y comportamientos involucrados" (Saulquin, 2014).

Estos microcosmos que las marcas establecen en los espacios públicos, si se unieran, forman un macrocosmos que establece una ideología general de consumo, de cultura y sociedad, así como de posición económica y poder: "Cuando los publicistas emplean un lenguaje o imágenes que apelan a estas necesidades, el público consumidor es incapaz de resistirse por completo al poder persuasivo del mensaje" (Andrews, van Leeuwen & van Baaren, 2016).

Los anuncios publicitarios han evolucionado hasta el grado de ser subjetivos y objetivos; pues bien, se emplea la fotografía como un recurso que contiene un mensaje pluricultural por su reproductibilidad en diferentes localizaciones geográficas al mismo tiempo.

Por otro lado, la temporalidad o la caducidad que pertenece a una imagen se subordina al ritmo de la moda o tendencia, incluso de la producción que tenga la marca. Y ahora, con el *trending "fast fashion"* marcas como Zara se convierten en productoras maquiladoras de ropa a una velocidad vertiginosa:

Estamos frente a una moda rápida en la que las empresas del sector diseñan y producen todo el año distribuyendo la mercancía en periodos cortos de tiempo. Al mismo tiempo, el sistema de distribución de circuito corto nace de la necesidad de entregas más frecuentes y más cortas en volumen. (Martínez Barreiro, 2007)

De igual manera, cada fotografía de moda tiene una fecha de expiración igual de veloz que los productos de esta moda rápida, siendo la temporalidad de un uso efectivo. La caducidad de la fotografía de moda no es debida a la funcionalidad del mensaje que contiene, sino al rápido cambio que establecen las marcas de moda.

## El soporte como medio

La fotografía tiene la dependencia de un soporte, un medio por el cual pueda exponerse. A lo largo del texto *La furia de las imágenes* Fontuberta (2016) va relacionando

el soporte como el medio que la proyecta (pantalla) y con la materia física que permite que se grabe una fotografía; es decir, el papel u otro material en el que pueda plasmarse. Tenemos entonces dos parámetros (lo virtual y lo físico) que establecen un modo de comunicación directa. El medio es el mensaje, como lo ha indicado McLuhan (1988) y este es el que comunica y propone un modo de observar y entender, pues todo en ello es retraído en un rectángulo.

El medio es el que dirá de qué modo se propone una lectura completa pues, al igual que el arte, el qué y el cómo tendrán que unirse para exponer una idea visual, una metáfora de lo ilusorio a la cual se hará posiblemente una referencia histórica en un futuro. En el presente se establecerá como un objeto ilusorio que contiene una anécdota fantástica: "Las figuras plásticas son cuerpos. Su masa, compuesta de diferentes materiales, está configurada de múltiples maneras. La configuración acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite" (Heidegger, 2012).

La diversidad de materiales que existen para imprimir permite acercar a la fotografía al espacio, volverse parte de él. El medio para transmitir un cierto mensaje, los acrílicos, por ejemplo, permiten el paso de la luz a través de él y eso hace que la imagen se ilumine y sea una connotación diferente a si no estuviese prendida: "El cuerpo plástico corporeiza algo. ¿Acaso corporeiza el espacio? ¿Se adueña la plástica del espacio? ¿Es la plástica una dominación del espacio? ¿Responde entonces la plástica a la conquista tecno-científica del espacio?" (Heidegger, 2012).

La suposición de la luminosidad detrás de la fotografía efectúa una sensación de divinidad que acentúa la grandeza de la marca. Cuando se une al espacio arquitectónico, los colores, los olores, la temperatura, la altura, la proxemia y muchos otros factores, provocan toda una sensación en los transeúntes.

Las fotografías de moda se reproducen en los sitios físicos y virtuales, pero ambos están conectados. Una marca de ropa homogeniza su vista empresarial, es una constante renovación, una forma de mantenerse activos, como si las empresas se antropomorfizaran y cobraran vida, lo que provoca que tengan movimiento, dinamismo y se encuentren en un constante cambio. Estas son consecuencias del *fast fashion* en conjunto con los avances tecnológicos.

A lo largo, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX, los más sagaces estudiosos de la <<cultura de masas>> han examinado su complejidad imaginativa, y han concluido que prensa, fotografía, cine, radio, publicidad, propaganda, televisión y ahora internet contribuyen a modelar y modular los imaginarios colectivos, y ejercen palpable influjo en los personales. Desde su arranque, *los media* han sido poderosamente mitogénicos: grandes fraguas de figuras, trasuntos y narraciones sobre la realidad que expresan e inspiran a un tiempo. (Chillón &

Álvarez, 2012)

La unión entre los espacios físicos y virtuales facilita a las marcas de ropa el segmentar al público y, al mismo tiempo, tener un alcance de mayor magnitud sobre los que no han sido seducidos por ella.

La forma en la que se designa el espacio en las tiendas de ropa en las plazas comerciales, no es solo para llenarlo con sus artículos, sino como una manera de consumir. Ahora más que productos de moda, se vende una experiencia de identidad, que, por cierto, cambia vertiginosamente (fig. 2).

En el mercado de la moda se trabaja mucho la variable aprendizaje a través del punto de venta, sobre todo los aspectos que tienen que ver con el marketing sensorial, como los olores, la colocación de los productos, la decoración de la tienda ayudan al consumidor a identificarse con una marca en un primer momento y a conocerla antes de haber probado sus productos. (Navarro, 2017)



Figura 2

Disponible en: <https://insideretail.asia/2017/02/09/abercrombie-fitche-unveils-new-store-concept/> (2018, 05, 06).

Lo que publican las empresas de ropa en las redes sociales, en revistas digitales e impresas, en páginas web, en televisión, cine y otros, es comunicación de masas. Si en algún momento se trató de vender, ahora se trata de la identidad individual/colectiva ante los otros: "Lo que se fotografía por la mañana, ese mismo día ya está accesible en la web, que tiene unos 9 millones de compradores activos (en 2013 eran 7.1 millones), recalca la cifra de Orlando. Así de rápido quieren saciar el hambre de tendencias" (Navarro, 2017).

Por otro lado, Heidegger (2012) hablaba de que las artes plásticas corpoerizan los espacios físicos; ahora con las extensiones de lo físico a lo virtual, las fotografías visten ambos sitios y es tan fuerte la presencia, hábito y acceso al internet, que los dos sitios deben considerarse como espacios de interacciones públicas.

La fotografía intenta ser un medio por el cual se establezca una comunicación entre una posición política

y el lector, el público. Regularmente la marca apela al lado sensitivo construido a través de décadas por las mismas empresas que publican masivamente estos mensajes:

lo nuevo vive de lo viejo, y lo viejo en lo nuevo. La dialéctica entre variación e invariación, cambio y continuidad, historia y estructura está enterañada en la comunicación moderna, que rebusca incansable en el acervo tradicional para abastecer a industrias y audiencias. (Chillón & Álvarez, 2012)

El sensacionalismo que provoca la fotografía de moda, se coloca como una base de gusto y criterio para poder ser un factor de suma importancia en el consumo. Las tiendas de ropa o de marca, mejor dicho, sustituyen la producción del atavío por una serie de productos complementarios que visten todo el cuerpo. Bolsas, perfumes, collares, lentes, guantes, zapatos y otros (fig. 3). Además de que la marca personaliza a cada consumidor como maniquí, se logra afinar una posición ideológica de fanatismo con la marca (Navarro, 2017).



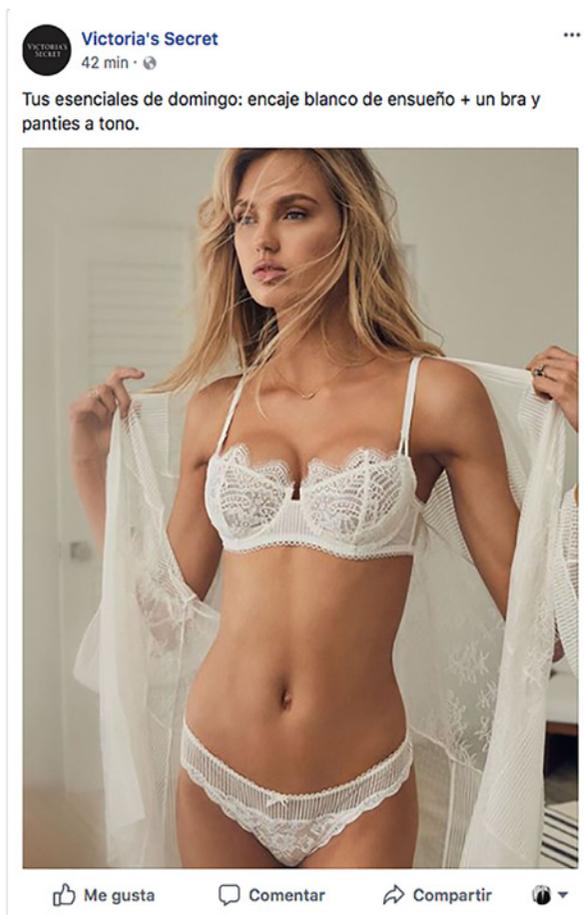
Figura 3

Victoria's Secret (2018, 05, 06).  
Disponible en: <https://www.facebook.com/victoriassecretmexico/>

El modelo en ciertas empresas es un punto de ignición de la imagen; lo que promueve por medio de un cuerpo, es sinónimo de la creencia ética, moral, política, racial, económica de la marca. Aunado a ello, los modelos son lo que la marca quiere que sean; alinean todos los aspectos de lo visible para proponer quienes usan sus productos, delimitando al público.

Las campañas de moda interior para hombre de Armani llevan asociado un alto componente de atracción sexual, mostrando un modelo seductor y estimulando la atracción de su público objetivo. O los famosos desfiles de moda de la marca de ropa interior femenina Victoria's Secret, que transmiten sensualidad no solo con sus diseños, sino con las modelos que son el sello de identidad de la firma. (Navarro, 2017)

La fotografía de moda sintoniza al público, le indica qué y cómo deberá ser para usar sus productos, es una agnosia que se maneja en la imagen (fig. 4).



**Figura 4**

Victoria's Secret (2018, 05,06).

Disponible en: <https://www.facebook.com/victoriasscretmexico/>

En el sensacionalismo de la imagen se puede apreciar una apariencia que responde a una fantasía. Una imagen que no evoque la sensación que se quiere transmitir podría perjudicar a la empresa; aunque sería un caso poco probable, pues la mayoría de las compañías utilizan cuerpos estereotipados.

La fotografía de moda debe exponer en su mensaje una naturalidad, como si fuera una escena que estaba ahí. Históricamente la foto de moda de 1924 del Barón Adolf de Meyer (Hall-Duncan, 1977) (fig. 5) intentaba que la ropa fuese el protagonista, el énfasis en la imagen; pero el momento de intervenir en la pose, la iluminación, el encuadre, la composición, es artificial.



**Figura 5**

Baron Adolf de Meyer

Opposite: Dinarzade Reproduced in Vouge, 1924. Gelatin silver print.

En las fotografías actuales, se intenta que sean "más naturales" y otras caen en los extremos de la extravagancia (figs. 6 y 7). La imagen de moda es un instrumento que deberá proporcionar una idea de genérica multinterpretativa, que permita una vinculación con diversos públicos.



**Figura 6**

Calvin Klein (2018, 05, 06).

Disponible en: [https://www.instagram.com/p/Bh2bzk\\_ABjd/?taken-by=calvinklein](https://www.instagram.com/p/Bh2bzk_ABjd/?taken-by=calvinklein)



**Figura 7**

Dolce Gabbana (2018, 05, 06).

Disponible en: <https://www.instagram.com/explore/tags/dgvenezia/>

## Conclusiones

La fotografía de moda básicamente consiste en exponer un mensaje sobre estereotipos sociales, grupos culturales, estatus económico, sectorización geográfica, identidad, raza, poder, política, felicidad, éxito y otros. A través de los espacios públicos, es ahí donde se encuentra su poder de manipulación e influencia.

Los modelos humanos usados en la moda intentarán ser un punto de anclaje sobre las concepciones colectivas que hacen referencia al cuerpo.

Los sitios de concurrencia social y la fotografía de moda se han unido para conformar una dinámica del espacio que excluye a todos aquellos que no se unan a estas propuestas sobre la conciencia ideológica del ser humano.

Las imágenes configuran nuestro imaginario colectivo al ser parte de nuestros espacios lúdicos (Pitarch, 2004, p. 19).

Las interacciones que se dan entre las fotografías y los espacios públicos, en especial en los pasajes (plazas comerciales) y los puntos de venta de las marcas, deben ser analizadas continuamente y observar los lazos que se construyen entre los entornos y la imagen como decoración.

El reducir al individuo y al cuerpo a una bidimensionalidad, no solo recae en una concepción del yo plástico, sino en una fantasía que provoca problemas de identidad, alteraciones de la apariencia física del ser y consecuencias frívolas de aceptación social. Aunado a ello, se han comprobado problemas de trastornos alimentarios por la exposición a este tipo de imágenes.

A este respecto, Hamilton y Waller (58) realizaron un estudio experimental mostrando imágenes neutras e imágenes de modelos de revistas de moda a un grupo de mujeres con AN o BN y a un grupo control, encontrando como resultado que las pacientes con TCA presentaban un incremento del 25% en la distorsión de su imagen corporal tras la visión de las fotografías de modelos con respecto a la visión de fotografías neutras. (Guerro-Prado, Barjau Romero, & Chinchilla Moreno, 2001, p. 407)

Cada imagen de moda representa una puesta en escena que debe ser analizada con cuidado y contemplar los alcances de poder que tienen estos medios al exponerse ante la sociedad en los sitios de esparcimiento.

Además, sería conveniente fomentar vorazmente posturas críticas desde iniciativas educativas y gubernamentales con respecto a los mensajes de los medios de comunicación masiva para no caer en una cosificación. Revitalizar los valores sociales permitiría que los individuos se sintieran más seguros de su identidad y su apariencia física.

## Referencias

- Agamben, G. (2006). *¿Qué es un dispositivo?* México: Anagrama.
- Andrews, M., van Leeuwen, M. L., & van Baaren, R. B. (2016). Persuasión: 33 técnicas publicitarias de influencia psicológica. Gustavo Gili. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/persuasión/id1109349195?mt=11> Consultado en enero de 2018.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. (A. L. Ruiz, Ed.). Barcelona: Paidós. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=zE8qTjg8C7UC> Consultado en enero de 2018.
- Baudrillard, J. (2006). El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas. (I. Agoff, Trad.). Amorrortu. Disponible en: <http://bajapub.com/book/el-complot-del-arte/> Consultado en enero de 2018.
- Bauman, Z. (2014). *Vigilancia líquida*. Expresso Zahar. Disponible en: <https://www.epubgratis.org/vigilancia-liquida-zygmunt-bauman/> Consultado en marzo de 2018.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. (R. Tiedemann, Ed., L. F. Castañeda, Trad.). Ediciones Akal. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=Kd\\_I4FneuVUC](https://books.google.com.mx/books?id=Kd_I4FneuVUC) Consultado en enero de 2018.
- Berger, J. (1972). *Modos de Ver*. G Gili. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/modos-de-ver/id1075790501?mt=11> Consultado en febrero de 2018.
- Chillón, A., & Álvarez, L. D. (2012). *Un ser de mediaciones: Antropología de la comunicación*. Herder Editorial. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/un-ser-de-mediaciones/id631966659?mt=11> Consultado en enero de 2018.
- Dubois, P. (1990). *El acto fotográfico y otros ensayos* (2da edición). Buenos Aires: La marca editora.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Galaxia Gutenberg*. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/la-furia-de-las-imágenes/id1157064717?mt=11> Consultado en marzo de 2018.
- Guerro-Prado, D., Barjau Romero, J. M., & Chinchilla Moreno, A. (2001). Epidemiología de los trastornos de la conducta alimentaria e influencia mediática: una revisión de la literatura. *Actas Esp Psiquiatr*, 29(6), 403-410. Consultado en febrero de 2018.
- Hall-Duncan, N. (1977). *The History of Fashion Photography*. New York: Alpine Book Company, Inc.
- Heidegger, M. (2012). *El arte y el espacio: Die Kunst und der Raum*. Herder Editorial. Disponible en: [https://www.herdereditorial.com/el-arte-y-el-espacio\\_1](https://www.herdereditorial.com/el-arte-y-el-espacio_1) Consultado en enero de 2018.
- Lipovetsky, G. (1987). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama. Disponible en: <https://www.epubgratis.org/el-imperio-de-lo-efimero-gilles-lipovetsky/> Consultado en febrero de 2018.
- Martínez, Á. M. D. (2011). La imagen metafórica publicitaria. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 27-42.
- Martínez Barreiro, A. M. Á. (2007). Un modelo de empresa innovadora y flexible: el caso Zara. RIPS. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 6(1). España.
- McLuhan, M. (1988). *El medio es el mensaje*. (Q. Fiore, J. Agel, & L. Mirlas, Eds.). Paidós. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=5yPVv4rpmFUC> Consultado en enero de 2018.
- Moser, G. (2014). *Psicología ambiental: Aspectos de las relaciones individuo-medioambiente*. Ecoe Ediciones. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/psicología-ambiental/id1160626129?mt=11> Consultado en febrero de 2018.
- Navarro, G. M. (2017). *Marketing y comunicación de moda*. Madrid: ESIC Editorial.
- Pindado, J. (2006). Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, 11(21).
- Pitarch, J. E. A. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (Vol. 20). Editorial UOC.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias*. Grupo Planeta Spain. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/política-de-las-apariencias/id934756929?mt=11> Consultado en marzo de 2018.
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Penguin Random House Grupo Editorial España. Disponible en: <https://itunes.apple.com/mx/book/sobre-la-fotografía/id527485360?mt=11> Consultado en enero de 2018.
- Uceda, M. G. (2011). *Las claves de la publicidad*. ESIC editorial.
- Zunzunegui, S., & Díez, S. Z. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=l8li-MefbowC> Consultado en marzo de 2018.

# Sedimentarias: Poética de la acumulación

## *Sedimentary: Poetics of Accumulation*

Recibido: 14-05-18  
Aceptado: 27-07-18

### **Neydalid Molero**

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

### **Resumen**

Se presenta una serie de obras plásticas bidimensionales donde la estrategia de acumulación es el eje desde distintas facetas, considerando cómo ésta se integra en el proceso creativo y su producto. Se experimenta con: la estructura morfológica de los elementos sedimentarios (geología), la puesta en conexión de elementos de distintos procesos (acumulación procesal), la acumulación compulsiva como estrategia de creación plástica (psicología) y la construcción de memoria implícita en la acumulación. Este proyecto es exploratorio y empírico, siendo la práctica artística la principal herramienta para producir este particular modelo de conocimiento que es la obra de arte. Se enfoca teóricamente en la entropía de procesos, la fenomenología del tiempo y la poética de la memoria, con base en la filosofía, la ciencia y la teoría del arte. La investigación ha aportado a la propuesta artística personal el paradigma del "No orden", como principio de reconocimiento de lo marginal y limitrofe.

**Palabras clave:** Acumulación, residuos, tiempo y obra artística.

### **Abstract**

This project is the production of a series of two-dimensional plastic works where the accumulation strategy is the axis of the proposal, from different facets of this phenomenon and how it is integrated into the creative process and its product. We experiment with these ideas: the morphological structure of the sedimentary elements (geology), the connection between elements of different processes (procedural accumulation), the compulsive accumulation as a strategy of plastic creation (psychology) and the construction of memory implicit in the accumulation. This project is of an exploratory and empirical nature, being the artistic practice the main tool to produce this particular model of knowledge that is the work of art. It focuses theoretically from: the entropy of processes, the phenomenology of time and the poetics of memory, from philosophical, scientific and art theory texts. The research has contributed to the personal artistic proposal the paradigm of "No order", as a principle of recognition of the marginal and borderline.

**Keywords:** Accumulation, waste, time and artistic work.

## Introducción

El proceso creador de un artista es la médula de su definición y, aunque también implique su ejercicio profesional, más profundamente es su modo de vida, su modo de estar en el mundo. De tal manera, el desarrollo de este proceso está atravesado por todo lo que construye al sujeto artista, constituyéndose una vivencia intensa llena de decisiones, tanto pragmáticas como emocionales, intelectuales y sociales. Siendo así, sus características varían de sujeto a sujeto, según las condiciones materiales y psicológicas de su vida.

A pesar de las diferencias, si tenemos la oportunidad de visitar los sitios de trabajo de un artista plástico, sus talleres, es posible identificar al menos dos áreas comunes: espacios de trabajo según la naturaleza del mismo y espacios de depósito, almacenamiento o disposición de los recursos de trabajo. De una forma significativa, las características del taller están íntimamente relacionadas con el modo de crear y de relacionarse con el mundo del sujeto artista.

En mi caso particular, la naturaleza de las técnicas que utilizo, y la importancia conceptual que le atribuyo a los materiales con los que trabajo, determinan una intensa actividad acumuladora. Esta pulsión me ha llevado a guardar, a veces caóticamente, la mayoría de los desechos materiales de mis procesos de producción: retazos de tela, trozos de hilo o fibra, pedazos de madera, botones, cintas, lienzos olvidados, plantillas, letras, impresiones defectuosas, bocetos, entre otros.

Imbuída en este hábitat de trabajo, dentro de mi proceso artístico, he tomado conciencia poco a poco de cómo, la mayoría de las veces, los remanentes materiales de muchas experiencias creadoras, siguen de alguna manera “viviendo”, al margen del producto plástico resultante. Es posible que esta persistencia sea aún más notoria para mí, como efecto del desarrollo de mi sensibilidad a través de mi experiencia como artista accional, pues mis performances, de hecho, constituyeron en sí mismos, investigaciones en torno al proceso vivencial y existencial de mi creación. También de aquellas obras han permanecido huellas materiales en mi taller.

De tal forma, todos los restos que tienen que ver con esos procesos creadores, depositados o simplemente dejados en el taller, van desarrollando una vida propia y una pátina de tiempo que los define y enriquece su potencia referencial. Estos se guardan, organizan, reorganizan, reacomodan, hasta que un día resuenan desde el fondo de los estantes, carpetas y bolsas, hablándome claramente de sus intenciones, mostrándome más discursos, historias, poemas.

Tomar conciencia de este fenómeno me ha hecho decidir desplazar mi atención hacia esos márgenes, valorar los desechos en otra dimensión, dejar fluir mi inclinación hacia lo que muestra heridas de uso o abuso. Con tal ánimo, me he dado a la exploración en los depósitos de

mi taller, dejando fluir esos decires de las cosas, cortando transversalmente las capas sedimentarias de varios años de producción.

*Sedimentarias: poética de la acumulación*, es un proyecto de investigación-creación que sirve de estructura interpretativa para esta búsqueda personal e íntima. En un principio, fue planteado con objetivos básicos definidos por la analogía formal con la sedimentación geológica; pero el mismo desarrollo de la investigación ha ido abriendo puertas hacia la sedimentación como acumulación de restos entrópicos de los numerosos procesos de creación desarrollados.

Lejos de ser un fenómeno exclusivo de determinados sujetos, la acumulación está frecuentemente presente dentro del proceso de producción artística plástica. Esto es perfectamente normal, considerando que, como en cualquier otro proceso de producción, se requiere mantener una buena disponibilidad de materiales y tecnología. Sé de primera mano, por medio del testimonio de varios compañeros artistas, que muchos también pasan por la experiencia de crear a partir de restos redescubiertos en el universo del taller.

En este punto pienso que es pertinente traer a colación la noción de entropía, una idea que relaciono fácilmente con una dinámica parecida a la producción de restos en el desarrollo productivo artístico, en tanto que justamente se refiere a la parte de energía de un proceso físico o químico, que no puede ser utilizada como trabajo, lo cual en muchas áreas, es entendido como una pérdida inevitable en los procesos. También la noción de entropía se relaciona con el “desorden” del sistema:

La entropía puede verse como una medida de *desorden molecular*, o *aleatoriedad molecular*. Cuando un sistema se vuelve más desordenado, las posiciones de las moléculas son menos predecibles y la entropía aumenta (...) Así, la entropía es una medida de desorden molecular, y el desorden molecular de un sistema aislado aumenta siempre que experimenta un proceso. (Boles y Çengel, 2012, p. 346)

Al aplicar esta propiedad a cualquier proceso de producción, estaríamos hablando de que, a mayor entropía, menor eficiencia. Pero en el caso de la creación artística este principio no funciona así porque, de cierta manera, el nivel de impredecibilidad puede ser valioso en el desarrollo de la intuición creadora, en cuanto que es buen terreno para la invención y el descubrimiento de nuevas relaciones entre las imágenes, los objetos, los sujetos. Esto es, el valor de la propiedad de la entropía representa un camino de posibilidades divergentes dentro del desarrollo creador.

Hay que aclarar que la anterior afirmación ha sido una de las interpretaciones dadas a la hora de aplicar el concepto de entropía al campo de la creación artística, y que desde otros puntos de vista la propiedad entrópica, por el contrario, se ha colocado en un lado más bien negativo

de las propuestas artísticas. Rudolf Arnheim, por ejemplo, afirma que: “La desintegración y excesiva reducción de la tensión debe atribuirse a la ausencia o impotencia de una estructura articulada” (citado por Kuspit, 2006, p. 53). El conocido teórico lanza esta aseveración refiriéndose al arte moderno y lo califica como un estado patológico del mismo, y llega a señalar como uno de los objetivos positivos de aquél “una necesidad casi desesperada de arrancarle un orden a un entorno caótico”.

Algunas décadas después de esta observación de Arnheim, hay que reconocer que se deja ver un sesgo reaccionario en su crítica al arte moderno, siendo que uno de los cambios paradigmáticos que viene desarrollándose en el arte contemporáneo –no sin fuertes reacciones entre los defensores de los principios tradicionales del arte– está relacionado con la postulación, a través de las propuestas artísticas, de una especie de “no orden” –en el sentido estrictamente gestáltico–, donde la exploración expresiva cada vez menos recurre a la “buena forma”.

Este último es el contexto investigativo en donde nace mi valoración hacia los “restos” que van llenando mi espacio de trabajo en cada jornada de producción. Lo que en un principio consistió simplemente en recoger y guardar el material que me pareciera reutilizable para trabajos futuros, devino poco a poco en la acción acumuladora de guardar todo, comenzando entonces a ir agrupando cosas como los cabos sobrantes de hilo o cualquier mínimo pedazo de tela apartado. Cada vez con menos condiciones, más allá de mi fascinación por las estructuras caóticas que iban formándose en el suelo, en mi mesa de trabajo, en la máquina de coser.

De acumular conscientemente pasé de manera natural a explorar el “desorden” de los espacios de almacenaje de mi taller, para allí también ir descubriendo los diálogos planteados por ese universo de materiales que discurre continuamente entre el ordenamiento y el caos. En esta puesta en valor de lo acumulado, se devela la película del tiempo que habla de las huellas del uso y del abandono, que descubre la memoria, la vivida y la ficcionada.

El afán por la simplicidad, según dice Arnheim (en Kuspit, 2006) respecto al arte moderno, promueve la sujeción a un orden y, digamos, su degradación de nivel de complejidad. Él se refiere, por ejemplo, a la tendencia a la estructura seriada de la cuadrícula, que le parece incluso un fin en sí mismo en muchas obras de arte moderno. Pienso que no es casual que esta estructura visual haya seguido siendo utilizada en el arte contemporáneo, y ya abiertamente como soporte para reducir el protagonismo formalista de la obra, en pro de acentuar su cualidad conceptual.

En mi caso, echo mano también de esta estrategia serial y sus equivalentes, como son la repetición, el agrupamiento y/o el apilamiento. Estas estructuras simples me permiten ahondar en el proceso de elaboración de un discurso fundamentado en el diálogo entre las cosas en sí mismas. El resultado va cada vez más saliéndose de

un formato bidimensional delimitado, para constituirse en objetos más integrados al entorno espacial presente, lo que deviene muchas veces en cualidades muy cercanas a lo instalativo.

Ciertamente, creo que es con las obras de formato instalativo que logro meterme más en el ámbito de lo entrópico, el cual es mi interés por sus potencialidades referenciales más libres respecto al espectador, en cuanto a la posibilidad de compartir mi vivencia poética de estos cúmulos de cosas que, a pesar de ser resultado de procesos del artificio, se mueven y reposan al modo de un paisaje casi natural en el mundo de mis espacios de trabajo.

Parte de mi intención es señalar cómo estas cosas, que son sedimentos de variados desarrollos, devienen en objetos estéticos, y nos permiten construir con el material no físico que es su carga referencial como huellas, como metonimias del tiempo, como archivos de memoria.

Estos restos transmutan en instantes de experiencia que, homogeneizados en su mezclarse, son como moléculas de tiempo. Con esta percepción, las cosas se juntan, se separan, se miran, descubren un mundo común donde antes eran meras partículas desordenadas. Y así es cómo van vislumbrándose un pasado histórico o ficcionado, donde artista y espectador reconozcan su propia memoria. Tal cual afirma Christina Karageorgou (2013, s/p), “Las cosas se vuelven cajas de resonancia y lo que por ellas se deja en claro es la posibilidad de una historia personal y de una auto-anagnórisis”.

El instante es la única noción de tiempo que se constituye en el presente, es el presente. El instante es como el punto en el espacio lineal que representa la temporalidad, la sucesión narrativa de ellos es el medio por el cual, como humanos, figuramos la historia de nuestra existencia personal o socialmente. Luego, el instante aislado, sacado de su *continuum*, puede trabar en sí mismo la esencia de nuestra vivencia temporal: “La del instante es una temporalidad densa en que la palabra se refracta súbitamente en ideas y afectos, acogándose vehementemente en una red de significación” (Karageorgou, 2013, s/p).

La búsqueda creadora en la que estoy imbuida en esta investigación artística, se define así, desde el reconocimiento de que las cosas aparentemente no significantes, abstraídas de su contexto temporal y fenoménico, de un modo casi clandestino, están permanentemente tejiendo un universo de resonancias. Este cosmos es la sustancia del telón de fondo de nuestro relato existencial, especie de emulsión reveladora donde volvemos a confrontar la emoción desmemoriada, que no es otra cosa que la persistencia del presente.

## **Sobre las obras**

Siguiendo la estructura formal planteada inicialmente en este proyecto, en un primer momento se experimentó un poco con collages realizados con pequeñas pilas de tiras de papel reutilizado. Más tarde, se abordó la

realización de obras a partir de un proceso de recolección, teñido opcional, clasificación cromática y preparación de tiras de trozos de tela. Estas tiras se constituyeron en módulos formales que mediante su ordenamiento lineal en el espacio bidimensional y de sutil altorrelieve, van dando lugar a composiciones de estructura seudogeométrica, que se conforman mediante tiras solas y/o pequeños apilamientos de tiras cosidos a máquina sobre un tela teñida pintada o intervenida con bordado.

Elegí este tipo de estructuración por dos razones: la primera: la analogía a las formas de sedimentación geológica y, la segunda: por lo que la disposición mecánica aporta en cuanto a dar un contexto de percepción simple al discurso cromático, textural y objetual que en sí mismo propicia la acumulación material.

Los resultados de este primer momento pueden apreciarse en la obra *Ella fue dejando uno por uno cada pedazo de ala* (fig. 1), donde el color actúa como el más importante aglutinante visual, prevaleciendo el rojo como amarre armónico, sobre el cual resaltan acentos azules y verdes. La tela de fondo y soporte es un género de algodón estampado teñido por mí y escrito totalmente con marcador especial para tela. El teñido opcional de las diferentes telas es un recurso que utilizo habitualmente en mi trabajo textil, con ello puedo manipular con más efectividad la estructuración cromática de la obra.



**Figura 1**

*Ella fue dejando uno a uno cada pedazo de ala.*  
(2016, 50 x 120 cm).

El texto escrito también ha sido una constante frecuente en mi trabajo artístico, en este caso lo he utilizado como parte de la construcción del discurso poético de lo acumulativo. En la referida obra, además, un texto bordado tono sobre tono entre las líneas de tela, aparece igualmente como parte de los signos sedimentados. Ese texto se convirtió en el título del trabajo, su contenido poético viene a ligarse íntimamente al concepto de hechura desde los residuos de otros procesos.

En el mismo sentido, la obra *Se entretejió en la pielágina* (fig. 2), se construye con análogos recursos. Aquí el texto es central, bordado encima de la estructura lineal, introduce una narrativa poética que sigue paralelamente la línea narrativa de la materia textil.

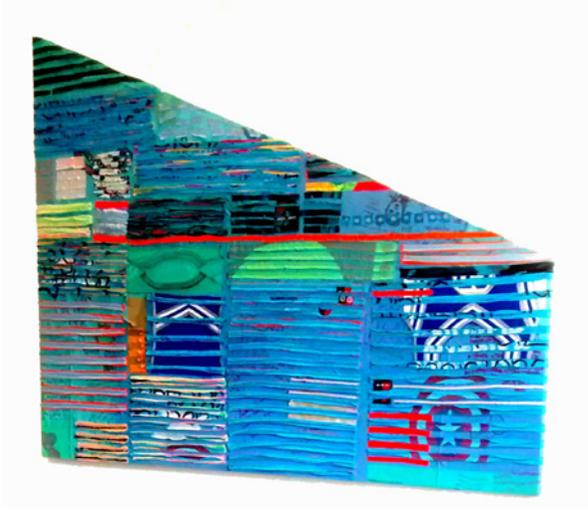


**Figura 2**

*Se entretejió en la pielágina.*  
(2016, 50 x 50 cm).

Luego de las primeras experiencias, decidí aplicar este tipo de narrativa visual "hilada" para contar sobre otras personas, específicamente utilizando cosas familiares acumuladas por un matrimonio, que interesados en mi propuesta, me pidieron hacer una obra que representara, en mi lenguaje, parte de su historia familiar. Entre las cosas que me entregaron había ropa de sus hijos, juguetes, ropa desechable utilizada en uno de los partos y cobijas. La obra resultante es *El hilo de la vida*, en la cual utilicé como soporte una tela formada por trozos de ropa (fig. 3) y trabajé con tiras de ropa y muñecos. Apliqué el recurso de teñido, unificando mucho el material en tonos azules. También conservé algunas partes de las piezas de ropa reconocibles, justamente como enlace perceptivo del origen de todo el material allí utilizado. En este caso, la narrativa poética se conformó en una especie de *memorabilia* familiar, que buscaba conservar de otro modo esos objetos hacia los cuales estas personas sienten tanto apego.

Otra variante formal del concepto que orienta esta investigación, es la disposición de distintos trozos de tela, formando una estructura horizontal donde cada pedazo se solapa sobre el siguiente, de arriba abajo (fig. 4). Aquí el trozo como objeto en sí mismo, presentado tal cual es, refuerza el contenido conceptual, por la minimización de la intervención de los restos de tela, esta especie de lenguas cromáticas superpuestas, recuerda quizá un catálogo de textiles o papel, en su modo constructivo simple, pero está lleno de resonancias sémicas producto de la puesta en relación de la materia y el imaginar.



**Figura 3**  
*El hilo de la vida.*  
(2016, 147 x 190 x 75 cm).



**Figura 4**  
*Literal.*  
(2016, 50 x 50 cm).

Con una técnica de ensamblaje similar, se propone también *Naked Flag* (fig. 5), donde se lleva más lejos la simpleza en la presentación, muchas tiras de tela van superponiéndose, unidas por costura a máquina, en dos largos paños casi de dos metros, sostenidos por un dispositivo de madera que le sirve de especie de sostén o base. Es importante aquí señalar que los trozos de tela no tienen ningún acabado artesanal, se procura intervenir un mínimo y se aprovechan intencionalmente los bordes deshilachados e irregulares, esto acentúa su naturaleza entrópica para hacer divergir más sus posibles significaciones.



**Figura 5**  
*Naked Flag.*  
(Conjunto de dos piezas, 2016, 215 x 30 cm c/u).

Hay dos trabajos que constituyen un aparte dentro de esta estrategia. Pertenecen a una serie de 24 cajas pequeñas, donde se produjo también con recuerdos familiares. Dichos trabajos fueron hechos bajo el mismo principio acumulativo de tiras, en este caso de cartas y de tarjetas de cartulina. Las cartas fueron hechas tiras, entretejidas, pegadas al soporte y pintadas. Las tarjetas fueron hechas tiras más anchas y pintadas, para luego colocarlas dentro de una caja formando una estructura que, de frente, parecen líneas finas.

## Otras formas de sedimentar

Durante el proceso de creación de las primeras obras, fueron surgiendo ideas más esenciales sobre los diversos caminos que pueden hacer las cosas mientras reposan inadvertidamente en los espacios. De esa conciencia surge la obra seriada *Restos de horas* (fig. 6), compuesta por dieciséis piezas, cada una contando su propia historia sutilmente. En este trabajo, desechos textiles, pedazos de papel o cartón, pedazos de objetos, son coleccionados aleatoriamente entre cuadrados de tela traslúcida cosidos. No hay una intención compositiva, sino una presentación mínima de pedazos del caos del taller, que juntos constituyen un todo de lo que queda medrando en silencio. *Restos de horas* tiene un parentesco fuerte con la estructura temporal, sin elaborar una narrativa cronológica, cada una contiene una imagen metonímica del paso del tiempo, en cuanto proceso, en cuanto a gasto físico, en cuanto restos destilados de una elaboración sintagmática.



**Figura 6**

*Restos de horas.*

(serie de 16 piezas, 2016, 30 x 30 cm c/u).

Otro sendero de experimentación, apenas vislumbrado, lo representa la obra *Emotional Plane* (fig. 7). En este caso, pinturas en lienzo que eventualmente habían sido recicladas como plantillas, fueron blanqueadas y coloreadas por detrás, para luego sencillamente unir las con remaches, quedando como un apilamiento blando que ofrece formas variables o aleatorias de ser colgado en pared. El carácter divergente de esta última obra, abre muchas posibilidades de percepción, aquí también podemos apreciar el tiempo transformado en objetos, tanto al ser rastros como al sucederse en un espacio de temporalidad.



**Figura 7**

*Emotional Plane.*

(2016, 70 x 70 cm aprox.).

## Instantánea final

El proceso de investigación artística desarrollado en este proyecto fluyó desde el enfoque deductivo de las analogías formales con lo sedimentario como símiles de la acumulación, hasta una experimentación creadora con los "restos" del entorno de trabajo, enfocada en principios de intervención mínima de las estructuras caóticas que construyen en movimiento orgánico dentro del espacio del taller.

Esta evolución ha sido producto de una intensa reflexión en torno al valor poético de esos remanentes, que descubrimos emparentada con los principios del *Wabi-sabi*, práctica estética de origen japonés que "suggest such qualities as impermanence, humility, assymetry, and imperfection" (Andrew Juniper, 2011, s/p).

A través de este proceso, mi interés creador ha dado un giro, del enfoque en principios compositivos

formalistas a la concentración en el develamiento del “No orden”, y cómo este tipo de mirada despojada me ayuda a tejer una trama de mi suceder existencial, a partir del reconocimiento de lo marginal y limítrofe, como parte trascendente en mi búsqueda estética, “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 2004, p. 34).

Es importante para mí acentuar el carácter con el cual asumo el diálogo con los materiales que trabajo donde, más allá de ser simples sustitutos de lo pictórico, se constituyen ellos mismos en contenido y forma de mi trabajo, en su propio valor conceptual y sensorial.

## Referencias

- Boles, Michael A.; Çengel, Yunus A. (2012). *Termodinámica Séptima edición*. México: MacGraw Hill Editores.
- Juniper, Andrew (2011). *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, EEUU: Tuttle Publishing. Consultado el 10 de marzo de 2018 en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=objWAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=wabisabi&ots=oAnIm45j1N&sig=EwzUxFUQiaAOZt74CawJ8wt3sww#v=onepage&q=wabisabi&f=false>
- Karageorgou, Christina (2013). *Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria*. Acta poética, 34(1), 177-207. Consultado el 21 de agosto de 2016, en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822013000100010&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822013000100010&lng=es&tlng=es).
- Kuspit, Donald. (2006), *El fin del arte*, Madrid: Akal Editores. Consultado el 24/08/2016 en [https://books.google.co.ve/books/about/El\\_fin\\_del\\_arte.html?id=r8tddfPDF-YC&redir\\_esc=y](https://books.google.co.ve/books/about/El_fin_del_arte.html?id=r8tddfPDF-YC&redir_esc=y).
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y Narración I. "Configuración del tiempo en el relato histórico"*. México: Siglo XXI.

# Un teatro para Maracaibo: El Baralt de Eichner

## *A theater for Maracaibo: The Baralt of Eichner*

Recibido: 05-03-18  
Aceptado: 14-04-18

**Aura Cecilia Berríos Ortigoza y  
Víctor Hugo González Lozano**

Facultad de Arquitectura y Diseño.  
Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.  
berrios.aura@gmail.com ; vhgl@yahoo.com

### Resumen

El objeto arquitectónico como parte de la memoria colectiva es un claro ejemplo del patrimonio tangible, pero éste, a su vez, en la etapa previa a su materialización, es decir, en su fase de proyecto, puede considerarse parte del patrimonio intangible, sobre todo si al final la obra no se llegase a construir. Tal es el caso del proyecto elaborado por el ingeniero alemán Heinrich Eichner de un Teatro para Maracaibo que iba a sustituir al teatro Baralt, construido en 1888. Dicho proyecto cumplía con las necesidades que habían sentenciado al teatro decimonónico a su destrucción, pero esto no sería suficiente para que se concretara su propuesta. Al final, se decidió edificar el proyecto desarrollado por el ingeniero belga León Höet, dejando la propuesta de Eichner como parte de la memoria de un Teatro para Maracaibo.

**Palabras clave:** Patrimonio intangible, patrimonio tangible, arquitectura, teatro Baralt, Eichner.

### Abstract

The architectural object as part of the collective memory is a clear example of the tangible heritage, but this, in turn, in its pre-materialization stage, i.e. in its draft form, can be considered part of the intangible heritage, especially if the building is not erected in the end. Such is the case of the draft prepared by the German engineer Heinrich Eichner of a Theatre for Maracaibo that was to replace the Baralt Theatre built in 1888. This project met the necessities that had sentenced the nineteenth-century theater to its destruction, but this was not enough for this proposal to become a reality. In the end, it was decided that the project developed by the Belgian engineer León Höet was to be built instead, leaving Eichner's proposal as part of the memory of a Theatre for Maracaibo.

**Keywords:** Intangible heritage, tangible heritage, architecture, Baralt Theater, Eichner.

## Introducción

Este trabajo se deriva de la investigación titulada “El teatro Baralt de Eichner”, registrada en el Centro de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Diseño (CIFAD), de La Universidad del Zulia, la cual se planteó como objetivo resaltar la importancia patrimonial que tiene el proyecto de arquitectura, ya que permite reconstruir y conformar la memoria que se teje en torno al hecho construido.

Así, se considera patrimonio al “conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda/transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia” (De Carli, 2006). El término patrimonio transmite entonces la idea de algo valioso y la valoración de lo que se recibe, con lo cual se carga al término de un significado que reclama de la comunidad a quien le pertenece una actitud y conciencia de herederos. Pues el patrimonio es parte de la memoria colectiva de una comunidad, un legado que representa la importancia de la noción del tiempo para el ser humano, de hechos que perduran. Es la conciencia del pasado que se hace presente, porque aquello que no se valora, tiende a olvidarse.

Esa “memoria colectiva” entendida como patrimonio cultural se puede diferenciar partiendo de su materialidad como patrimonio tangible y patrimonio intangible. Para la UNESCO, el patrimonio cultural tangible está conformado por:

obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor (...) excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; los conjuntos, tales como grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; y los lugares, tales como las obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor (...) excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. (UNESCO, 1972)

Mientras que el patrimonio cultural intangible se refiere a:

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (...) que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en

generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003)

Sin embargo lo tangible puede convertirse en intangible y viceversa. Por ejemplo, una partitura musical como objeto tiene tanto significado como el sonido que de ella pueda surgir a través de la interpretación de un músico; una obra de teatro escrita en un texto por un dramaturgo tiene tanta importancia como al ser llevada a la escena por un elenco, siendo en la escena un acto efímero e intangible pero que se preserva en el tiempo en la memoria del espectador; esa puesta en escena solo podrá ser narrada a través de un acto de conversación y de acuerdo al impacto que el espectador pueda recrearle al transmitir sus impresiones sobre esa vivencia, las emociones que experimentó, la importancia del mensaje y otros (Valecillos, 2009).

De igual manera se podría asumir que sucede lo mismo entre el objeto arquitectónico ya construido y su fase de proyecto. Una edificación proyectada en planos, concebida con una detallada memoria descriptiva está cargada de los valores de una época dentro de una sociedad, tanto como el edificio construido a partir de estos documentos. Además de los valores que podrían contener proyecto y edificación, se deben destacar los eventos, situaciones y acontecimientos que pueden condicionar su materialización. Sobre todo, si el objeto arquitectónico es de relevancia en la ciudad. Tal es el caso del proyecto del Teatro Baralt de Maracaibo, realizado a finales de la década del veinte del siglo pasado.

El presidente del estado Zulia para ese momento, el general Vincencio Pérez Soto, bajo la línea del gobierno del Benemérito Juan Vicente Gómez, procuró dotar al Estado de los servicios necesarios. Fue así como se construyeron escuelas, ambulatorios, terminales aéreas y otras edificaciones. En algunos casos y, por diversas razones, se intervinieron los edificios existentes como, por ejemplo, el mercado municipal y el teatro de la ciudad, El Baralt.

El primer Teatro Baralt se construyó hacia 1888; era un edificio de estilo historicista que fue derribado por diversos motivos: capacidad, deterioro y acondicionamiento climático. Para sustituir el vetusto edificio se presentó un proyecto diseñado por el ingeniero alemán Heinrich Eichner hacia 1928 el cual, por razones desconocidas, no se llevó a cabo. En su lugar se construyó el edificio proyectado por el ingeniero belga León Höet (figs. 1 y 2).



**Figura 1**  
Teatro Baralt del siglo XIX.  
Fuente: Acervo Histórico del Zulia.



**Figura 2**  
Teatro Baralt de Höet.  
Tomada por los autores en el año 2016.

## Metodología

La metodología empleada es la histórica y se centra en la descripción y análisis de las fuentes primarias y secundarias. En este caso, las fuentes primarias son los documentos oficiales y la memoria descriptiva realizada por el ingeniero Heinrich Eichner, que se encuentran en el Acervo Histórico del Zulia. La observación y estudio de dichas fuentes permiten la comprensión de dicho proyecto para su posterior reconstrucción digital.

## Desarrollo

El teatro proyectado por el ingeniero Heinrich Eichner fue una propuesta distinta del Teatro Baralt construido en el siglo XX por Höet, según consta en el documento y anexos donde se evidencia que la parcela del proyecto es la misma donde se emplaza dicho teatro (figs. 3 y 4). Todo ello encontrado en el legajo 6 del tomo 2 del Acervo Histórico del estado Zulia que corresponde al año 1930, fecha que coincide con la construcción del teatro actual.



**Figura 3**  
Plano de ubicación de un teatro para Maracaibo por el ingeniero H. Eichner, con terrenos del teatro Baralt actual y el terreno de Beloso.  
Fuente: Acervo Histórico del Zulia.



**Figura 4**

Plano de ubicación de un teatro para Maracaibo por el ingeniero H. Eichner, con terrenos del Teatro Baralt actual y el terreno de la Sociedad de Mutuo Auxilio.

Fuente: Acervo Histórico del Zulia.

El proyecto ideado por el ingeniero alemán Eichner, responde acertadamente a todos los argumentos (González, 2000, pp. 29-35) que para aquel entonces (1928) estaban dándose a conocer para justificar la demolición del teatro decimonónico: la capacidad, el deterioro y el acondicionamiento climático, demandando así la construcción de un nuevo teatro que cubriera estos requerimientos.

## Argumento 1: El problema de la capacidad

El proyecto del teatro Baralt de Eichner, responde ante este problema y a todos los argumentos expuestos, lo cual aparece en el documento descriptivo de su proyecto conformado por 10 partes que denomina "Diseño". A continuación se resaltan los apartados donde se menciona la capacidad del teatro proyectado por Eichner.

- Diseño I (...) El número de espectadores que podrán contener los asientos de platea, será de

1.122 (...)

- DISEÑO II (...) Cabida de los asientos de palco del primer piso: 413 personas (...)
- DISEÑO III (...) Cabida de espectadores: 398 (...)
- DISEÑO IV (...) Cabida de espectadores: 318 (...)
- DISEÑO V (...) Cabida: 540 personas. (Acervo Histórico del Zulia, 1930, Tomo 2, Legajo 6).

Haciendo una sumatoria de la capacidad prevista en el proyecto hace un total de 2.791 espectadores, más del doble de la capacidad del teatro actual del belga Höet.

## Argumento 2: El deterioro del teatro

Al tratarse de un nuevo proyecto, se pensaba demoler el edificio del siglo XIX y construir uno más moderno, como lo planteaba el ingeniero alemán Heinrich Eichner en la memoria descriptiva encontrada:

Los materiales que se emplearán en la construcción del edificio, desde su base hasta la cúpula terminal que lo corona, serán de hierro y cementos en sus distintas formas.

Los pisos en general cubiertos con mosaicos y otro material que lo mejore, muy especialmente los de los palcos que por tener la gradiente algo pronunciada necesitan, además de resistencia, ser antirresbaladizos.

Los del escenario serán de madera. Lo mismo el de la orquesta que debe ir dispuesto de manera que forme una caja armónica por su estructura. (Acervo Histórico del Zulia, 1930)

Representando la majestuosidad en todo su esplendor "El edificio constará de tres fachadas principales y tres secundarias" con una cúpula de 27 mts. de diámetro y una altura de 7 mts; con inclusión de tecnologías.

Sobre el techo del escenario e inmediato a la boca del mismo, irán dos tanques capaces de contener cada uno, trece metros cúbicos de agua. Las tuberías de descarga de dichos tanques surtirán todas las dependencias del edificio, con tuberías especiales convenientemente repartidas para caso de incendio. Para abastecer de agua dichos tanques, debe instalarse en los sótanos del escenario, una bomba que será movida por fuerza eléctrica. (Acervo Histórico del Zulia, 1930)

Las fachadas laterales presentaban: grandes ventanales de romanillas giratorias y las distintas puertas que dan acceso al teatro y sus dependencias. Tanto las puertas como los ventanales serán de hierro acerado (...) los ventanales tendrán mts. 10 de altura por mts. 3,15 de ancho. (...) A los lados de dichos ventanales, irán pilares estriados con sus correspondientes capiteles. (...) Sobre los pilares, la cornisas y sobre

la misma, una balastrada de cemento armado en la cual estarán dispuestas estatuas alegóricas forjadas en cemento. (Acervo Histórico del Zulia, 1930)

Mientras la fachada principal:

En el frente y parte de las fachadas laterales y a la altura del primer piso, va el gran balcón que antecede al foyer (...). La parte inferior de dicho balcón tendrá una abertura central y dos laterales (...) provistas de puertas de hierro corredizas ornamentadas de acuerdo con la arquitectura del edificio. (...) En el centro del balcón del primer piso, una abertura cuya altura mts. 16,90 sobrepasa el cuarto piso. (...) Rematará el cuerpo del edificio, una cornisa truncada en su centro por la abertura central y a ambos lados sobre la misma, una balastrada de cemento armado ornamentada. (Acervo Histórico del Zulia, 1930)

La abertura central termina en un arco, sobre el cual correrá en su cuerpo central "una cornisa de donde arranca la bóveda que cubre la parte central del edificio" seguida de la cúpula terminal. Esta información indica que el teatro que se pensaba construir estaba ideado para cubrir las necesidades de ese momento histórico de Maracaibo que, según consta en documentos oficiales, era necesario reconstruir el antiguo edificio para darle cabida a uno con el aspecto, la comodidad y condiciones higiénicas conformes con "el progreso y desarrollo cultural de esta ciudad".

### Argumento 3: Deterioro y acondicionamiento climático

En la Memoria y Cuenta presentada por el Presidente del Estado, Vicencio Pérez Soto, a la Asamblea Legislativa en el año 1933, expresa lo siguiente "Tanto la construcción como la estructura interior del antiguo edificio era para climas templados i por consiguiente el local resultaba insoportable en nuestro ambiente caluroso" (González, 2000). La propuesta de Eichner, pensando justamente en el clima tropical cálido húmedo que caracteriza a la ciudad, respondía también ante esta situación, lo cual deja por escrito en el diseño:

tubo de ventilación, (que posee) una válvula dividida en ocho piezas que se abrirán y cerrarán automáticamente. Seguirá dentro del tubo, el ventilador que se apoyará en la base de la cúpula terminal. La parte superior del tubo de ventilación irá coronado por un espacio de romanillas giratorias por donde se renovará constantemente el aire. (Acervo Histórico del Zulia, 1930)

Las razones por las cuales no se construyó este proyecto son aún desconocidas, pero se maneja la hipótesis de que el gobierno central intervino en esta decisión, por

cuestiones meramente políticas, privando así a la ciudad de tener un teatro de gran monumentalidad, como lo había proyectado el ingeniero Eichner, según la memoria descriptiva encontrada.

### Consideraciones finales

El proyecto del Teatro Baralt del ingeniero alemán Heinrich Eichner debe ser considerado patrimonio cultural intangible de la historia del Teatro Baralt como objeto arquitectónico y de la ciudad de Maracaibo.

Una de las funciones primordiales de la investigación patrimonial es descubrir las riquezas culturales que merecen ser "patrimonio", contribuir a su preservación y evitar que con el tiempo desaparezcan de la memoria colectiva:

El patrimonio bajo todas sus formas, debe ser preservado, puesto en valor y transmitido a las generaciones futuras en tanto testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fines de nutrir la creatividad en todos los campos del quehacer e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas. (Unesco, 2002)

Por tanto, es nuestro deber descubrir, rescatar y poner en valor aquello que consideremos forma parte fundamental de nuestra idiosincrasia como ciudadanos, y que nos ayude a entender y construir la historia de la ciudad. Es importante recordar que este "proyecto nonato" fue reflejo de la idiosincrasia de aquel momento en la ciudad, por tanto responde a una etapa de la historia de Maracaibo en la que hubo un impulso por su desarrollo.

En la investigación histórica que se está llevando a cabo en el Departamento de Historia de la Ciudad, la Arquitectura y el Diseño de la FADLUZ, sobre este proyecto en particular, se espera que parte de esta memoria del Teatro Baralt se transforme en un patrimonio tangible una vez se construya digitalmente el proyecto de Teatro Baralt del ingeniero alemán Heinrich Eichner.

### Referencias

- Acervo Histórico del Estado Zulia (1930). Tomo 2. Legajo 6.
- De Carli, Georgina (2006). *Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. 1ra Edición. Oficina de la UNESCO para América Central. San José, Costa Rica.
- González, Víctor (2000). *El teatro Baralt del Plan Rehabilitador*. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de profesor Agregado. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Guerrero Matheus, Fernando (1967). *En la ciudad y el tiempo*. Tomo II. Maracaibo, Venezuela.
- UNESCO (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. París, Francia.

Aura Cecilia Berrios Ortigoza y Víctor Hugo González Lozano  
**Un teatro para Maracaibo: El Baralt de Eichner**

UNESCO (2002). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Johannesburgo, Sudáfrica.

UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia.

Valecillos, José (2009). *El patrimonio cultural: definición, evolución y valoración*. Disponible en: <http://fundacionbigott.com/blog/?p=67>. Revisado el 08/08/2016.

# La Responsabilidad Social Empresarial en el filme *Macuro* (2008)

## *Corporate Social Responsibility in the film Macuro (2008)*

**Gerardo Jesús Molero García e  
Írida García de Molero**

Doctorado en Ciencias Humanas. Centro Audiovisual.  
Facultad de Humanidades y Educación.

Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.

soygerardomolero@gmail.com ; iridagarcia@gmail.com

Recibido: 09-07-18  
Aceptado: 27-09-18

### Resumen

El individuo como ser social posee un conjunto de atributos que cuentan mucho en sus relaciones cotidianas con la familia, la comunidad donde vive, y el trabajo donde labora, propiciando una efectiva unidad social. La presente investigación se planteó el siguiente objetivo: mostrar cómo a partir de las exigencias de un pueblo organizado, la Responsabilidad Social Empresarial (RSE) pasa a ser considerada como política de mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad donde labora la empresa. La metodología utilizada fue la semiótica textual interpretativa (Lotman, 1996) y las nociones de 'actividad situada' y 'recursos técnico-expresivos' (García de Molero, 2007). Una conclusión, entre otras, fue que la comunidad organizada haciendo uso de su capital social puede lograr que las empresas que laboran en la comunidad tomen en cuenta sus problemas y necesidades existenciales para que sus soluciones formen parte de las políticas de Responsabilidad Social Empresarial.

**Palabras clave:** Cine venezolano, *Macuro*, Responsabilidad Social Empresarial, Capital social.

### Abstract

The individual as a social being has a set of attributes that have a lot in their daily relationships with family, the community where they live and work where he works, promoting effective social unit. The current investigation set the following goal: to show how from the demands of an organized people, Corporate Social Responsibility (CSR) becomes considered policy of improving the quality of life of the community where the company works. The methodology used was the interpretive textual Semiotics (Lotman, 1996) and notions of 'situated activity' and 'technical expresives resources' (García Molero, 2007). One conclusion, among others, was that the organized community by using social capital can get the companies working in the community take into account their problems and existential needs so that their solutions are part of the policy of Corporate Social Responsibility.

**Keywords:** Venezuelan Cinema, *Macuro*, Corporate Social Responsibility, Social Capital.

## **Introducción: contextualizando la actividad situada de la RSE en el filme**

Al hablar de Responsabilidad Social Empresarial (RSE) es muy importante tomar en cuenta el fundamento ético filosófico de la dimensión cultural que enmarca este concepto, pensando entre lo obligatorio y lo justo a favor de la calidad de vida de empleados y comunidad en general, aunado a las buenas prácticas empresariales que apunten a una sociedad más justa y solidaria.

Hoy en día el concepto de RSE es utilizado por las empresas que quieren crecer económicamente y además posicionarse socialmente en un contexto competitivo, tomando en cuenta los recursos intangibles como medio para adquirir recursos financieros. En este sentido, la RSE constituye el compromiso de una organización en conocer los impactos que sus decisiones y actividades tienen en sus empleados, en la sociedad y el medio ambiente, dando respuesta a los mismos a través de comportamientos transparentes y éticos en un desarrollo sostenible, al mismo tiempo que considere las expectativas de las partes interesadas, cumpliendo con la legislación local e internacional, integrándose al quehacer cotidiano de la propia organización.

Esta investigación muestra cómo el filme venezolano *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008) del cineasta Hernán Jabes presenta una puesta en escena de un pueblo organizado que lucha con una empresa cementera que labora en la comunidad para que ésta le solvete el problema de la falta de electricidad y puedan realizar sus actividades comerciales, domésticas y cotidianas dignamente. Con esta acción, la comunidad de Macuro conmina a la empresa cementera a emprender el nuevo camino de la RSE, comenzando por los conceptos y la lógica con la que actúa el ser social desde el sentir, pensar y actuar. Esta comunidad exhibe en las relaciones de los que trabajan en la pesca, del que tiene la bodega, del cura de la iglesia, de la secretaria del gerente de la cementera, del obrero vigilante en la cementera, del joven Aeroplano, todos un capital social constituido por la confianza, la solidaridad, la ética, los valores, la reputación y el compromiso, y que también exigen a los líderes organizacionales de la empresa cementera. Asimismo, este filme contribuye a que desde el cine se generen productos que en materia de RSE permitan a empresarios, organizaciones de la sociedad civil, organizaciones gubernamentales y todos los grupos interesados en este tema, acercarse al conocimiento conceptual, clarificación y cambio de percepción de la RSE para dignificar la actividad empresarial en la localidad y en el mundo en favor de la colectividad, y contribuir de este modo en la construcción de una sociedad más justa, más solidaria y más sostenible.

Hoy en día en Venezuela se le está dando relevancia a la RSE y a la vinculación que esta tiene con la obtención de beneficios ganar-ganar en bien de la humanidad. Ante esta realidad, parece necesaria la

asunción de un compromiso por parte del empresariado que induzca al mismo a equilibrar la consecución de los objetivos económicos tradicionales y la contribución a la mejora del bienestar social de accionistas, empleados y sociedad en general (Déniz y Zárraga, 2001).

La participación de las empresas en materia de RSE en Venezuela ha estado dirigida, en términos generales, más al ámbito externo que interno y ha estado motivada por diversas razones como, por ejemplo, el interés de promocionarse y darse publicidad que tienen algunas empresas mercadeando así su imagen y aumentando sus ventas. También otras empresas ven en la RSE la posibilidad de hacer uso de las leyes tributarias que permiten el desgravamen de estas actividades, quedando en entredicho el sentido filantrópico de las mismas.

Por capital social se entenderá el recurso inmerso en la estructura de las relaciones en las personas en sí mismas y entre estas (Coleman, 1990). Lo que indica que el capital social está tanto en el plano individual como en el colectivo o comunitario. Para Putnam (1993) el capital social radica en la confianza, las normas y las redes de asociatividad cívica, elementos que mejoran la eficiencia de la organización social, promoviendo iniciativas tomadas de común acuerdo. Kliksberg (1999) lo define como aquel dado por las relaciones que posee un individuo, y solo representa un conjunto de recursos que éste puede utilizar para el logro de sus propios fines. El capital social se corresponde con el potencial cultural particular, subsumido o contenido a la vez por la cultura global.

## **Corpus, análisis y discusión de la actividad situada de RSE en el filme**

El filme *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008) del cineasta Hernán Jabes, empieza haciendo uso de recursos técnico-expresivos cinematográficos con significado muy descriptivo del espacio territorial con vista al mar, una música instrumental apacible se escucha, la pesca como actividad comercial, el joven Aeroplano con características especiales y sus pasos sobre un puente de madera dirigidos hacia el mar y mirando al firmamento con sentido de búsqueda de liberación, la fábrica cementera (propiedad privada), la plaza y en esta el pueblo reunido en torno a la virgen y su fiesta porque la iglesia está en reparación. En su casa Irma se arregla para irse a la fiesta. En la tarima se presenta la banda infantil y a Genaro el director lo interrumpe el cura Manolo, mientras a Manolo lo interrumpe Aeroplano. En contraplano el batallón de policías trajeados para reprimir. Y la joven Irma enamorada se encuentra con su novio policía.

Las relaciones interpersonales de los macurenses son cálidas con muestras de capital social importante repleto de confianza, solidaridad, valores familiares, sociales y éticos, compromiso por el bienestar de la colectividad por lo que todos deben sumar. En el pueblo cada cual tiene su faena maltrecha, porque hace cinco meses que la planta

eléctrica está dañada y el concejo de Güiría, según palabras de Teo lo “tiene vacilao”. Como no hay electricidad, tampoco hay agua, y la gente transporta el agua en baldes hasta sus hogares. El lugar de acopio del pescado se ve en problemas por la falta de hielo y se pudre el pescado pero también los alimentos en la bodega de Tomás y en las neveras de las casas.

El liderazgo de la comunidad organizada no se hace esperar; solicitan al gerente (Mr. General) de la empresa cementera el préstamo de una planta eléctrica que poseen en reserva y les fue negada. Tomás dice: “la gente se está cansando”; el cura Manolo dice: “los intereses de la fábrica no pueden estar por encima de los intereses del pueblo”, “el pueblo de Macuro sabrá salir adelante”; el viejo Teo dice: “si las cosas no las hacemos nosotros, no las hace nadie” e incita a Tomás: “es un acto de supervivencia, échele pichón Tomás”.

El pueblo organizado se lanza al agua en sus botes para no dejar desembarcar mercancía del Río Caribe II, arengando que “sin planta no hay cemento”, haciendo que el barco se regresara a Puente Hierro. El pueblo en marcha hacia la cementera y en contramarcha la policía. El comandante del pelotón les pide que se retiren porque no van a llevarse nada de la propiedad privada. Tomás le pide al comandante hablarle para enseñarle copia de la carta de autorización otorgada en Caracas y éste no acepta copia sino original, que no existía, porque la había roto el gerente de la cementera por pura soberbia. La gente entra en la fábrica y la policía reprime. El joven, exnovio de Irma, mata a tiros a Aeroplano, el vigilante detiene al gerente y el comandante ordena el cese de la represión. El filme culmina con el entierro de Aeroplano tocando la banda infantil. Hasta aquí la sintaxis fílmica de la película analizada que ubica la actividad situada de la RSE con la presencia del capital social de la colectividad de Macuro y la falta de liderazgo proactivo y ético del gerente de la cementera.

Una actividad situada en un filme constituye un principio ordenador de los procedimientos técnicos y de los contenidos temáticos sociales considerados como objetos profílmicos que trabaja el cineasta o director-realizador del filme para articular la realidad y la imagen cinematográfica en materias significantes. Y los recursos técnico-expresivos son todos aquellos operadores formales técnico-expresivos que contribuyen a destacar la sintaxis o sintagmática del filme y aseguran la existencia material de la puesta audiovisual estética y que pueden llegar a constituir huellas de la producción de un autor cinematográfico (García de Molero, 2007).

El capital social de los habitantes de Macuro rebasa todo interés personal. Sandra, la esposa de Tomás, es la secretaria ejecutiva de la gerencia de la cementera y, sin temor a perder el cargo, se adhiere a la protesta; mientras que Antonio, vigilante de los portones de la cementera, deja brotar su solidaridad con la comunidad por encima de su puesto de trabajo y detiene al propio gerente; y ni se diga de Irma, quien corre a su novio por intentar golpear

a Aeroplano cuando la salva de una pretendida violación. No obstante, se infiere el desquite y la venganza que juró el joven policía contra Aeroplano que perpetró en la toma de la fábrica cementera sin permiso de su comandante.

Son las acciones de un pueblo unido y organizado las que logran sus objetivos a favor del bienestar de la comunidad. Se encuentra aquí una lección de cómo contrarrestar la sobrevivencia y de cómo hacer reflexionar a las empresas acerca de la responsabilidad social que tienen con la sociedad y el ambiente.

## A modo de conclusión

La comunidad organizada haciendo uso de su capital social puede lograr que las empresas que laboran en la comunidad tomen en cuenta sus problemas y necesidades existenciales para que sus soluciones formen parte de las políticas de RSE.

El sentido de pertenencia de los empleados en la empresa y de ésta en la comunidad donde labora es fundamental, para que los individuos orienten sus acciones desde la solidaridad y la confianza hasta el logro del desarrollo sustentable de la empresa que muestre un equilibrio entre lo económico, lo social, lo ético y lo ambiental en favor de la colectividad.

El filme venezolano *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008) del cineasta Hernán Jabes presenta una puesta en escena de un pueblo organizado que lucha con una empresa cementera buscando la reivindicación de un bien necesario para la comunidad, por cuanto la empresa privada no puede ni debe estar a espaldas de los problemas sociales de la localidad donde labora. De esta manera, también por su parte el director del filme ejerce su responsabilidad social cuando a través del medio cine promociona el desarrollo de la RSE.

## Ficha técnica del filme *Macuro, la fuerza de un pueblo* (2008)

Guión: Eduardo Troche, Hernán Jabes, Rafael Pinto, José Luís Varela y Gustavo Michelena.

Producción: Lorena Almarza y Marco Mandaraín.

Fotografía: Daniel García.

Montaje: Hernán Jabes y Yolimar Aquino.

Música: Grupo Fosforera.

Director de Arte: María Morela Erminy.

Intérpretes: Gonzalo Cubero, Sebastián Falco, Leonidas Urbina, Tatiana Padrón, Julio César Castro, Eduardo Gil, Malena Alvarado, Beto Benites, Julio Bernal, Ana Sarmiento, Christopher Bencomo, Osman Miranda, Marcos Campo.

Distribución: Amazonia Films.

## Referencias

Coleman, James (1990). *The Foundations of Social Theory*. Cambridge: Harvard University Press.

Déniz, M y Zárraga, C. (2001). La dirección de los grupos de interés en la nueva era del conocimiento: La importancia de una adecuada estructura organizativa. *Revista de economía y empresa*. N° 41, Volumen XV.

García de Molero, Írida (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Universidad del Zulia. Mérida, Venezuela: Ediciones del Vice-Rectorado Académico.

Kliksberg, B. (1999). *Un tema estratégico: el rol del capital social y la cultura en el proceso de desarrollo*. Series Editor: Tamara Riquelme-Manzoni. Latin American Studies Center. University of Maryland, College Park.

Lotman, Iuri (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Putnam, Robert (1993). *Para hacer que la democracia funcione*. Venezuela: Editorial Galac.

## ***Postales de Leningrado: La guerrilla venezolana desde la mirada infante***

### *Postcards from Leningrad: The Venezuelan Guerrilla from the Infant Gaze*

Recibido: 25-08-18  
Aceptado: 17-10-18

**Gilberto Polo y Romina De Rugeriis**

Facultad Experimental de Arte.  
Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.

g.polo85@hotmail.com ; rominaderugeriis@hotmail.com

#### **Resumen**

Con el propósito de interpretar la película *Postales de Leningrado* (2007) de Mariana Rondón, desde la mirada infante como vehículo narrativo, se desarrolla este estudio cualitativo de tipo descriptivo, exponiendo las estrategias narrativas empleadas por esta autora para representar el universo infantil, mostrando una historia que alcanza una posición incisiva y novedosa sobre la guerrilla venezolana. Metodológicamente se recurrió a entrevistas abiertas y a la revisión bibliográfica-documental, basados teóricamente en Dudley (1993) quien explica la teoría desarrollada por Münsterberg (1916), y algunos elementos de las metodologías de análisis propuestas por Sulbarán (2000), Metz (1993), García de Molero (2007), García y Mendoza (2005) y Bordwell (1990). Finalmente, se muestran los elementos y estrategias usadas por Mariana Rondón en la representación de la infancia y el desarrollo dado a este método narrativo en el que converge la mente infantil en un entorno de disputa entre la guerrilla y las Fuerzas Armadas.

**Palabras clave:** Visión infante, narrativa fílmica, cine, Mariana Rondón.

#### **Abstract**

In order to interpret the film *Postcards of Leningrad* (2007) by Mariana Rondón, from the infant gaze as a narrative vehicle, this qualitative study of a descriptive type is developed, exposing the narrative strategies used by this author to represent the children's universe, showing a history that reaches an incisive and novel position on the Venezuelan guerrilla. Methodologically, we resorted to open interviews and bibliographic-documental review, theoretically based on Dudley (1993) who explains the theory developed by Münsterberg (1916), and some elements of the analysis methodologies proposed by Sulbarán (2000), Metz (1993), García de Molero (2007), García and Mendoza (2005) and Bordwell (1990). Finally, the elements and strategies used by this author in the representation of childhood and the development given to this narrative method in which the child mind converges in an environment of dispute between the guerrilla and the Armed Forces are shown.

**Keywords:** Infant vision, film fiction, cinema, Mariana Rondón.

## Introducción

Desde la perspectiva existencial, el cine para Mariana Rondón se ha convertido en la oportunidad de hacer catarsis ante temas que para ella son importantes de mostrar a la sociedad, y en los que tiene una posición muy firme, lo cual se palpa en su primera producción en solitario, donde se convierte en una vocera que desempolva la historia venezolana, como ella misma lo enfatiza, “Hubo gente que durante mi proceso de investigación, me preguntaba ¿Y es que aquí hubo guerrilla?”. Para Rondón era vital llevar a la pantalla su historia familiar, pues *Postales de Leningrado* la denomina como “una película bastante autobiográfica (...) es un cuento que tenía pendiente conmigo misma como hija de padres guerrilleros” (Blanco, 2007).

Mariana Rondón es hija de Pavel Rondón, ex combatiente guerrillero venezolano, y su abuelo fue uno de los fundadores del Partido Comunista Venezolano (PCV) en 1931, de allí el interés en contar esta historia, con la particularidad de tomar a una niña y a un niño como narradores de toda la trama: “yo la tenía que contar desde mi punto de vista. Esa historia la viví siendo niña y no me gustaba verla desde la adultez” (Rondón, 2018). A su vez, refiere que “no tenía ganas de ser veraz, sino más bien de respetar mis propios recuerdos de cómo llegaron, de manera torpe o desordenada. Lo más importante es que tuviera esa estructura de pensamiento humano” (Blanco, 2007).

Esta primera película en solitario produce un cambio en Mariana Rondón desde ese universo infantil que, sin ningún tipo de vergüenza, relata algo tan privado como su niñez con sus padres guerrilleros, creando una historia que se siente colectiva. Aquí se corrobora lo planteado por la teoría psicológica de Münsterberg (en Dudley, 1993) cuando explica lo relativo a las experiencias vividas y de cómo el autor las puede usar para crear esos mundos donde la historia supera las formas del exterior, ajustándose a las formas del mundo interno, produciendo la atención, la memoria, la imaginación y la emoción en el espectador, tal y como lo logra Mariana Rondón en esta producción.

Desde el punto de vista narrativo, *Postales de Leningrado* es una historia con una mirada muy personalista e íntima de la autora, quien entiende que recurrir a la visión infantil es la mejor forma de contarla, dándole ese estilo de recuerdos por retazos, con un tono infantil, donde lo lúdico es esencial.

## Una aventura entre postales y superhéroes

Cuando Sulbarán (2000) hace referencia a la descripción del género y el valor que este adquiere en su estudio, vemos que *Postales de Leningrado* es una película de ficción en la que una niña de seis años relata la historia de su infancia y, desde su imaginación, toma

los disfraces, escondites y nombres falsos para retratar su realidad como hija de dos combatientes de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional. A través del juego, ella y su primo *Teo*, se unen en un viaje donde las persecuciones y la clandestinidad se convierten en una aventura de superhéroes, mientras esperan que sus padres regresen de las montañas, temiendo cada vez que llegan las postales de Leningrado.

## Una niña sin nombre

La importancia del análisis de los personajes en las películas es un elemento esencial según Sulbarán (2000), quien asevera que conocer al personaje ayuda a entender el propósito de la historia y, en el caso de esta película, uno de los personajes principales es “*La niña*” narradora, que no tiene nombre y es conocida al iniciar la historia como “la bebé de Maicao” y “el paquete”; pequeña y muy observadora de las cosas que suceden en los lugares donde se encuentra para convertirse en el “hombre invisible”, como ella se autodefine, y que es el disfraz que más le gusta. Ella no conoce el nombre verdadero de su madre, juntas se cambian los nombres cada vez que tienen que partir de un lugar a otro. Conoce a los compañeros de sus padres que están combatiendo, pero con sus nombres falsos.



Figura 1  
“La niña” narradora.

Durante toda la película, *La niña* aparece escasamente, permanece muda mientras se le ve interactuando en las escenas, encargándose de narrar desde su punto de vista (infantil), cuyas explicaciones son muy lejanas a las que un adulto aportaría, pues ella desde su esencia imaginativa crea personajes como “El hombre invisible”, la “Mujer maravilla” o el “Hombre rana”, todos estos superhéroes y disfraces se encargan de retratar las acciones de sus padres dentro de su entorno. Por otra parte, *La niña* vive desde el principio con su madre, y al final de la historia termina viviendo con su padre, quien para ella es el “Hombre rana”.

Bordwell (1990), por su parte, cuando se refiere a la narración y los tipos de narradores dentro de una

película, resalta que estos le darán el tono a la historia. Por ello, en esta película *La niña* es ese vehículo narrativo de la historia, y lo hace como una narradora homodiegética, que se encuentra presente en toda la historia, narrando en primera persona y, en oportunidades, en tercera persona, afectando de manera directa la historia y convirtiéndose desde su aparición en la película en el detonante de toda la trama.

Asimismo, Sulbarán (2000) habla sobre la esquematización de la estructura de los puntos de giros y detonantes en una película, y la importancia en el proceso narrativo que conllevará en la consecución de la historia, lo cual en *Postales de Leningrado* vemos en la primera escena, donde se muestra la rodilla de una mujer que es atendida por una enfermera que saca a un bebé y luego, en cámara rápida, se da el proceso de atención al recién nacido envuelto en una cobija; y se oye la voz de *La niña* diciendo: "Esa soy yo. Teo decía que nadie debía saber quién era yo. Eso fue lo primero que hice mal en mi vida, porque fui el primer bebé que nació el día de las madres de ese año. Un poco después, todos me querían ver". Allí le toman una foto que es publicada en el periódico, por lo que su madre huye para evitar que las encuentren.

Desde la primera escena *La niña* cuenta todas las circunstancias que van a tener que vivir en su vida; la narración da saltos que van desde la primera persona hasta la tercera persona, logrando mostrar la mirada de ella y la cruda realidad que expone donde las torturas, las muertes y desapariciones son ilustradas a través del juego de superhéroes y guerrilleros, que buscan hacerse invisibles para sobrevivir. *La niña* se encarga de mostrar los hechos que viven sus padres y todas las vicisitudes que deben atravesar para ocultarse y salir vencedores.



Figura 2

Fotografía de "La niña" y su madre.  
Publicada en el periódico.

## Un aliado con una curiosidad a flor de piel

Junto a *La niña* está *Teo-niño*, su primo, personaje que explica a la protagonista las situaciones que enfrenta.

Juntos buscan respuestas en su imaginación. *Teo* es mayor que ella y está atento a todas las conversaciones y cosas que hacen los adultos. *Teo-niño* no ha visto a su madre por muchos años, ya no se acuerda de ella y recibe postales que le envía desde Leningrado, lugar que, para él, queda detrás de las montañas.



Figura 3  
Teo-niño.

*Teo-niño* es muy curioso, trata de buscar información para conocer la verdad acerca de sus padres y de su paradero, pues él no sabe que su mamá y su padre fueron asesinados por el ejército. *Teo-niño* junto a su prima emplean el mayor recurso para llenar eso que esconden los adultos y es la imaginación, mezclándola con la realidad, para darle sentido a lo que están viviendo. En el transcurrir de la película, *Teo-niño* y *La niña* se dan cuenta que quienes van a Leningrado no regresan más, por lo que le dan gran importancia al hecho de ser el "Hombre invisible".

## En ausencia de los adultos se activa la imaginación infantil

Dentro del juego de los niños están unos adultos que se camuflajan, como *Marcela*, mujer de apariencia apacible y madre de *La niña*, cuyo nombre tampoco es claro, pues cambiar de nombre era parte de la aventura que tiene con su hija. Por otra parte, está *Teo-adulto* que es el papá de *La niña* y tío de *Teo-niño*, el cual se hace pasar por loco para no decir donde ocultan las armas los guerrilleros, y dice ser un "Hombre rana". Estos personajes son los que ayudan a activar el pulso narrativo, pues a través de ellos se avanza en las acciones dentro de la historia, y producen la reinterpretación de los niños sobre los acontecimientos vividos.

A los personajes niños, a pesar de tener un ambiente acogedor y una familia que se ocupa de ellos, la falta de sus padres les afecta, además de la incertidumbre que tienen de no saber cuándo los podrán volver a ver. A *La niña* la cuida su mamá y luego su papá; a *Teo-niño* lo cuida su abuela, que tiene, en apariencia, problemas psiquiátricos, y su abuelo, que se esfuerza en darle un buen cuidado. Esta situación es la que activa la imaginación encubriendo el

temor, pues dentro de su lógica infantil ellos tienen una idea clara de lo que puede pasar si una identidad falsa es descubierta y si el disfraz no funciona como es debido; de allí nacen las historias de los superhéroes.

## Contándolo desde la memoria

Al desarrollar el papel de la vida mental, según la teoría de Münsterberg (en Dudley, 1993), la mente tiene la capacidad de resolver y organizar el campo perceptivo descifrando los estímulos, algo que Mariana Rondón aprovecha en la reinterpretación mental que hacen los niños de los acontecimientos y de esa lucha armada entre el poder gubernamental y las guerrillas de izquierda. Este es un territorio que ellos aprovechan para contar la historia desde su entorno, desde los secretos que tratan de descifrar, en ese espacio de clandestinidad donde conviven. Rondón juega con esa construcción de niveles imaginarios en los niños para contar la historia y, a su vez, emplea una forma lúdica, contrastando con la cruel realidad que están viviendo.

Asimismo, Rondón toma elementos fundamentales de las dinámicas de la guerrilla, que van desde ocultar la identidad, mantener códigos cifrados y perseguir su sueño en las montañas, lo que hace que esa narrativa inventada por los niños alcance una mirada autónoma y fresca, pues se convierte en episodios asociativos en una lógica infantil, que busca en su ilusión darle sentido a los hechos que les ha marcado ante la ausencia de sus padres, yendo del presente al pasado, en un viaje fragmentado por la mente infantil que está reconstruyendo su historia desde la memoria. Tomando en cuenta esa visión narrativa, se capta un alejamiento del tono solemne, sin poner en entredicho a los padres, pero con una mirada infantil que los asocia a grandes superhéroes de temible eficacia.

## Voces melodiosas

Los autores Metz (1993), García y Mendoza (2005) sugieren que los sonidos y diálogos le dan interpretación al tipo de historia que se cuenta; en el caso de *Postales de Leningrado*, entre estas cualidades que, según García de Molero (2007) funcionan como operadores sintácticos del diálogo, destaca la voz en *off* de *La niña* con distintos tonos y que por momentos se torna temerosa, en otros inocente y en otros alegre, manteniendo en todo momento ese registro infantil que lleva toda la trama. A través de la voz se conserva la unidad en toda la película y permite que todas las acciones se mantengan acopladas a otros elementos desde su mirada fragmentada e imaginativa, tratando de retratar ese mundo de la guerrilla. Asimismo, es a través de la voz de *La niña* que se logran reinterpretar las acciones y en oportunidades se ve materializado a través de su primo *Teo-niño*.

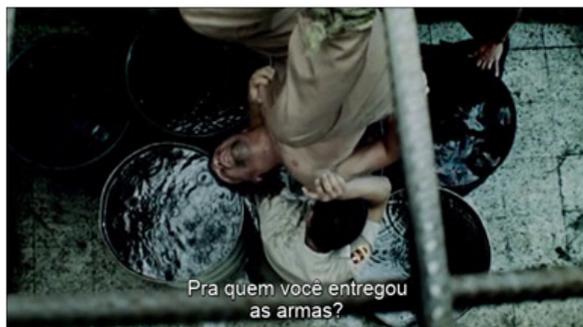
Otro elemento empleado es la superposición de la voz de *La niña* y de otros personajes; por ejemplo, cuando *Teo-adulto* es interpelado por todos los compañeros de la celda y ejecuta su plan para salir de la cárcel. Allí la voz de *La niña* y la de sus familiares se pasean entre los personajes que se presentan en dicha escena, dándole un toque más de cuento o fábula, reinterpretando esa situación netamente real, por lo que refuerza esa visión subjetiva del niño ante los hechos contados.

Por otra parte, los sonidos son variados y se usan para recrear el espacio ambiental, refiriéndose al aspecto geográfico y la época, como las marchas típicas de las guerrillas y la del ejército y, en otros casos, mediante melodías que buscan establecer humor y parodia burlesca, resaltando el punto de vista de *La niña* narradora. También hay diversas escenas con melodías o efectos sonoros al estilo detectivesco de los años sesenta, que refuerzan e ilustran las situaciones con un toque infantil como, por ejemplo, la musicalización o el *leit-motiv* empleado en el asalto a la tienda que, unido a la intervención gráfica de las imágenes, le dan a esa secuencia un estilo que no representa un hecho punible, sino la oportunidad de resaltar lo importante que es para ellos ese plan dentro de su inocencia, pues esas mujeres no son delincuentes, sino superhéroes.

## Unos superhéroes muy singulares

Siguiendo a Sulbarán (2000), el nivel narrativo en la historia se determina por la categorización de los personajes, y en *Postales de Leningrado* se da a través de *La niña*, quien refuerza la visión infantil cuando reinterpreta las situaciones donde los personajes están, en algunos casos, padeciendo y, en otros momentos, delinquiendo, dándole una característica especial a este personaje y a su desarrollo dentro de la narrativa de la historia. Como explica el mencionado autor, se debe tomar la línea de las acciones, así como la calidad y cantidad de información emitida en el discurso cinematográfico, determinando así el valor que tiene la posición de dicho personaje en toda la historia, asumiendo lo que habla Bordwell (1990) acerca de la narrativa y de quién es el narrador que podrá ayudar a determinar el fin del discurso cinematográfico planteado.

*Teo-adulto* estando en la cárcel es torturado para que diga donde guardaron las armas, y es sumergido de cabeza en una pipa llena de agua. *La niña* narra la situación y explica como su papá *Teo-adulto* le explicó a ella la forma en que aprendió a aguantar la respiración, y es cuando se convierte en el "Hombre rana"; y dice que él está buscando algo que no encuentra, y debe hallarlo para poder estar con ella, además que todos dentro de la cárcel saben que él es un "Hombre rana". Tomando en cuenta esta reinterpretación que *La niña* hace de la situación, cambia por completo la concepción violenta que se muestra, sumándole a la película una narrativa innovadora y única.



**Figura 4**  
Teo-adulto torturado en la cárcel.



**Figura 5**  
Teo-adulto, convertido en el "Hombre rana".

Otro personaje que reinterpreta *La niña* es el de la líder del grupo de mujeres que arma el plan para robar una tienda, donde enfrentan varios inconvenientes, siendo el más fuerte la no llegada de las armas para cumplir el robo, por lo que debe ingeniársela de una manera muy peculiar, a través del uso de unas ratas, ante lo cual *La niña* la bautiza como "La mujer maravilla", destacando su actitud guerrera y poderosa, que pelea contra los enemigos y los vence.

## Recursos con trazo infantil

En esta película los niños no ven muchas cosas, sino que reconstruyen su propia historia mediante la ilustración, a partir de lo que puedan saber, adivinar, inventar, o deducir de lo que escuchan. Esa expresión infantil es la que hace que en esta producción haya la oportunidad de dibujar el mundo de los niños, tanto narrativamente como visualmente, y tomando esa perspectiva visual se ven los diversos recursos de animación, con alternativas visuales y sonoras que refuerzan el ambiente infantil para que los niños expliquen el mundo que les ha tocado vivir.

Dentro de esta película la forma empleada para recrear este mundo infantil está desarrollada en la intervención visual con trazos gráficos, como lo explica Metz (1993), y aunque no son precisamente los trazos a los que se refiere, adaptándolo a esta película tienen ese valor,

pues dichos trazos tienen palabras "simbólicas" de la niñez, que ayudan a interpretar e ilustrar las emociones de los niños dentro de la historia, dándole un ritmo más lúdico a la narración. Esto se representa de la siguiente forma: Los trazos de líneas se observan por primera vez en la película cuando *La niña* explica el escape con su mamá y el uso de disfraces y nombres falsos, resaltando el que más le gustó: "El bebé de Maicao".



**Figura 6**  
La niña, siendo "El bebé de Maicao".

El empleo de figuras infantiles como las máscaras para encubrir las identidades, cuando su nombre era "El paquete" o durante el robo a la tienda, en el que la líder se convierte en "La mujer maravilla" y las otras son sus aliadas, representa la tradición que más le gusta a *La niña*, que es el carnaval, por lo que se emplean esos trazos figurativos y representativos.



**Figura 7**  
"La niña", siendo "El paquete".

Los círculos o figuras, reforzando el centro de atención de lo que se está narrando, yuxtaponiendo de esa forma la imagen importante para darle figura y fondo se da, en este caso, cuando *La niña* expresa que la primera persona que habló de disfrazarse como el "Hombre invisible" fue su primo Teo y que él es su confidente. También se ve este uso de trazo o figura en la escena cuando el "Hombre rana" consigue las armas para el plan. Y cuando Marcela lleva en su cartera las armas para poder cumplir el asalto de la tienda que, en este caso, son ratas.

También se da otro tipo de trazos como el garabato de un niño para no exponer la sangre en la escena, cuando *Teo-adulto* dentro de la cárcel, luego de ser interpelado por sus compañeros de celda, se lanza al piso, cayendo el vaso que tiene en su mano y agarra uno de los trozos de vidrio para cortarse el pecho. El uso simbólico del garabato es muy acertado, a fin de no mostrar la sangre, manteniendo esa condición infantil que se desea a través de la intervención de las imágenes.



**Figura 8**  
Teo-adulto se corta el pecho con un vidrio.

Por otra parte, tomando lo dicho por García y Mendoza (2005) al hablar del significante visual, se dan esos trazos de la dibujante infantil cuando asesinan a uno de los guerrilleros y se ve un arbolito creciendo a partir de ese hombre muerto por las balas enemigas. El significante visual se encuentra en la reinterpretación de la muerte de un hombre por el nacimiento de un árbol de flores que viene a simbolizar la ingenuidad del niño.



**Figura 9**  
"La niña" dibuja un árbol con flores, en el lugar donde cae muerto un guerrillero.

Otro tipo de trazos son las líneas que dividen la pantalla en varios segmentos o viñetas, al estilo del *comics*, que se pueden ver cuando están preparándose para el robo de la tienda, además de algunas flechas y trazos figurativos que especifican el momento del asalto, y todo el proceso que conllevará a su ejecución.

Es importante resaltar la simbología que tiene las formas de los trazos, ya que García de Molero (2007, p. 104) explica que los operadores semánticos sirven para determinar "ese entrecruzamiento entre los signos y los códigos que se originan entre la relación de lo sintagmático y lo paradigmático para aproximarnos al sentido sugerido del autor" y que se ve a través de esas líneas dentro de la imagen, representando la imprecisión del trazo de un niño, donde se yuxtapone su mano que, de manera muy sutil, viene a alterar la violencia expuesta, creando así una perspectiva figurativa con un contenido dentro del marco en el que se inscribe, por lo que el niño hace que la frontalidad de la imagen se pierda al ser rasgada con esos trazos plasmados.

Por otra parte, según lo expuesto por Metz (1993) con respecto al empleo de las imágenes dentro de la película, se dan las fotografías con ilustraciones al estilo *comics* y postales, que se presentan para darle el dinamismo de recuerdo de álbum, el cual ocurre cuando *Teo-niño* está jugando en las montañas y trata de convertirse en uno de los guerrilleros para llegar a Leningrado. Allí interviene la narración de *La niña* que explica lo que hacen los guerrilleros y sus nombres falsos.

Asimismo, se ve este tipo de ilustraciones cuando *La niña* narra que *Teo-niño* ya sabía que su mamá estaba en Leningrado pero, como no recordaba cómo era, se la imaginaba de formas distintas. De la misma manera, se presenta esa técnica cuando *La niña* explica que a *Teo-niño* le dieron tres postales desde Leningrado; las dos primeras le gustan mucho, pero la última no, porque a él le da miedo la noche.

Otro tipo de herramienta empleada es la animación 2D, y se ve cuando *Teo-niño* en su imaginación está en unas aventuras manejando su bicicleta, enfrentando a sus enemigos para lograr ver a su papá antes que se vaya a Leningrado. Y también cuando le llega una postal de invierno, y se da cuenta que existen cuatro estaciones.



**Figura 10**  
Teo-niño manejando bicicleta, enfrentándose a sus enemigos.

El uso de las animaciones se da también cuando *La niña* explica lo que le dijo *Teo-niño* sobre las cosas que

necesitaba el “Hombre rana” para cumplir su plan. También se presenta cuando *La niña* narra su salida de Maicao, y de cómo desde pequeña se ocultaba con su mamá. La importancia de esta técnica se puede sustentar según García de Molero (2007) dentro de los operadores semánticos, a través de los cuales Rondón representa el trabajo de la mente infantil de manera gráfica, y de cómo ellos en su juego crean esos muñecos, esos trazos y esas formas de reinterpretar la realidad que tratan de conocer, siendo esto una forma muy original de reencontrarnos todos con los juegos de un niño y con la visión caricaturizada propia de la edad pueril.

Otro recurso empleado es el de las fotografías enmarcadas, que da la sensación de un álbum que guarda recuerdos, el cual se da en varios momentos de la película, en especial cuando están las festividades navideñas, valiendo de esa forma el recuerdo en el que está desarrollada toda la narrativa de esta película. Todas estas herramientas visuales-gráficas terminan dándole a la película el sello y encanto de la mirada infantil, cuyo valor es definitivo, incluso en los momentos terribles, pues se mantiene un punto de vista ocurente y despierto, característico de los niños.

## Desde mi altura... se ve mejor

En cuanto a los operadores formales técnico-expresivos (García de Molero, 2007), el uso del encuadre y la importancia de éste para darle sentido a la narrativa fílmica, se puede notar que para resaltar la visión infantil se emplean planos desde el nivel de los niños, logrados de una manera que siempre estamos viendo desde la altura de quienes cuentan la historia (los niños), abundando los planos en contrapicado, y otros a nivel del personaje infantil, que se dan en conjunto, o algunos desde la altura del adulto, pero siempre mostrando la visión del niño.

## El color de la revolución

García y Mendoza (2005) y García de Molero (2007) entre los operadores formales técnico-expresivos, señalan la categoría del color como una fuerza de expresión dentro de los significados que busca una historia y, en el caso de este filme, se encuentra representado el uso del color rojo en gran parte de las escenas. El rojo significa la fuerza, la energía, y esa pasión revolucionaria que tiene esta historia, pero el detalle está en la supremacía del color en la casa de *Teo-niño*, pues la pared es intensamente roja, y en ocasiones el mismo viste de rojo teniendo como fondo la pared, con lo cual se enfatiza la identidad “revolucionaria” de la familia.

Es importante también el hecho que los trazos y dibujos que se ven en la intervención de la imagen son de esa tonalidad, por lo que se sostiene la vitalidad que se busca representar, dando ese matiz pueril que habla de la fuerza de la niñez y su audacia, muy característico de

la infancia. Pero no solamente busca mostrar ese espíritu vivaz, sino que también viene a representar el sacrificio y la muerte, lo cual se ve en la persecución y ejecución del cerdo llamado “Pedro”, donde se ve el color rojo representando la muerte, mientras paralelamente se muestra la persecución de los guerrilleros, de donde se infiere que la suerte de los guerrilleros en las montañas será semejante a la del cerdo sacrificado. Otra lectura que se puede dar en esta secuencia es la representación de la persecución que tuvieron los discípulos de Jesús y, especialmente de Pedro, quienes defendían sus creencias a riesgo de sus propias vidas. Por eso el rojo viene a ser un símbolo fuerte y dual dentro de la historia, de esa pasión vital y de la propia muerte.

## Mis festividades favoritas

Los operadores semánticos a nivel temático descritos por García de Molero (2007) vienen a conectar los discursos sociales asociativos con el espectador, lo cual se encuentra reflejado al inicio de la película cuando *La niña* habla mientras se ven videos de una época que para ella es especial, como son las fiestas de carnaval y, al ser presentado el personaje de *Teo-niño* que persigue al cerdo para sacrificarlo y celebrar las navidades. Ambas celebraciones son convenciones sociales y culturales que vienen a darle esa estructura sintáctica narrativa de esta producción en su organización espacio-temporal, además de darle ese funcionamiento semántico a la historia reflejada, y sobre todo valorizar la esencia del niño, que generalmente disfruta de estas festividades.

El caso de las fiestas carnestolendas sirven como la antesala al disfraz, al antifaz, al juego que se va a vivir con los niños durante toda la historia, dándole validez a ese recurso en la mente del niño, y otorgando sentido a lo que ve el niño al celebrar esas fiestas, que es convertirse en cualquier personaje que su imaginación desea.

Con respecto a las navidades, se valora el hecho de ser una festividad en la que la familia se reúne, comparte, se reencuentra y celebra el nacimiento de Jesús y la llegada de un nuevo año, donde los buenos deseos colman el ambiente. Emplear esta celebración en la historia le da mucha fuerza al deseo de los niños de reencontrarse con sus padres y poder compartir con ellos, cuyo uso espacio-temporal viene a reforzar la emoción del personaje que quiere lograr el objetivo, que en este caso es el reencuentro de padres e hijos.

## Conclusión

Con *Postales de Leningrado* Rondón desarrolla esa mirada infante en su esencia desde la mente pueril, desde la manera como ellos construyen, desde su imaginario más visceral, desde su esencia lúdica, pues a través del juego cuenta la historia, y desde el plano más personal expone su infancia, lo cual le confiere una dimensión más humana, y a

través de esa visión del juego en la niñez exhibe una realidad que habla sobre el valor de la familia, en un contexto lleno de violencia, que es reinterpretada por la mirada inocente de quienes ven a sus padres como unos superhéroes.

De ello se desprenden las estrategias narrativas utilizadas por Rondón para representar el universo infantil, valiéndose de una variedad de elementos visuales y sonoros a fin de desarrollar esa visión, como son: las animaciones 2D, las ilustraciones, las intervenciones con trazos pictóricos, las fotografías fijas, la división de la pantalla, los efectos *comics* y las melodías de espionaje, que ayudan a realzar el sentido de la obra. Todo ello junto a los planos empleados que se dan a nivel de los niños, contrapicados o a la altura de los infantes, manteniendo siempre la perspectiva que se quiere privilegiar.

Para finalizar, esta película basada en una época conflictiva no fue tratada como un acontecimiento histórico en el que la lucha, las torturas y las muertes era lo cotidiano, sino que se muestra como un evento imaginario, impalpable, fantástico, de unos niños que llevan al adulto a ver la trama desde una vertiente aún más fuerte dada su inocencia, acertando en invadir la conciencia de aquel que entiende lo difícil que es “aprender a ser el hombre invisible”.

## Referencias

Blanco, P. (2007). Cuando los padres son guerrilleros. *Diario El Universal* (Venezuela). Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/articulos/cuando-los-padres-son-guerrilleros/> Consultado en abril de 2018.

Bordwell, D. (1990). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Ediciones Paidós. Ibérica. S.A. Primera Edición.

Dudley, Andrew (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp. S. A.

García de Molero, Í. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Mérida: Editorial Venezolana C.A.

García de Molero, Í. y Mendoza Bernal, M. (2005). *Retórica gramatical del cine de Román Chalbaud*. Maracaibo, Venezuela. Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia.

Sulbarán, E. (2000). Análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica. *Revista Opción*. N° 31.

# Semiosis y ritual en el acto de graduación del intérprete-pianista

## *Semiosis and Ritual in the Act of Graduation of the Interpreter-Pianist*

**Vivian Rodríguez Uranga y  
Jacqueline Vílchez Faria**

Facultad Experimental de Arte.  
Facultad Experimental de Ciencias.  
Maestría en Antropología.  
Universidad del Zulia.  
Maracaibo, Venezuela.

vivianuranga@gmail.com ; jacque8@gmail.com

Recibido: 14-05-18  
Aceptado: 27-07-18

### Resumen

Este artículo presenta una aproximación al análisis semiótico y antropológico del ritual de graduación del intérprete pianista en la sociedad marabina, específicamente en el Conservatorio de Música "José Luís Paz". Dicho objeto será analizado a la luz de los aportes de la teoría sobre la semiosis (González de Ávila, 2002) de la cultura (Lotman, 2000) y el análisis ritual (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973) en su interrelación con los mitos y creencias musicales de la cultura occidental. A partir de entrevistas, observación etnográfica y análisis semiótico (Finol, 2006), se intenta describir las características del ritual y la construcción histórica del sentido, considerando simultáneamente los signos sociales y la sociedad que los produce.

**Palabras clave:** Semiosis musical, semiosis y ritual, Ritual musical, mitos musicales, arte pianístico.

### Abstract

This article presents an approach to the semiotic and anthropological analysis of the pianist performer's graduation ritual in society of Maracaibo, specifically in the "José Luís Paz" Music Conservatory. This object will be analyzed in the light of the contributions of the theory on the semiosis (González de Ávila, 2002) of culture (Lotman, 2000) and ritual analysis (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973) in its interrelationship with the myths and musical beliefs of Western culture. Based on interviews, ethnographic observation and semiotic analysis (Finol, 2006), we seek to describe the characteristics of ritual and the historical construction of meaning, simultaneously considering the social signs and the society that produces them.

**Keywords:** Musical semiosis, semiosis and ritual, musical ritual, musical myths, art.

## Introducción

El piano es un instrumento que no lo es en el mismo sentido que los demás, porque es, en su esencia, extraño a cuanto signifique especialización. Ciertamente que, en manos de un solista, puede convertirse, como cualquier otro instrumento, en un pretexto de virtuosismo, pero eso es sólo uno de sus aspectos y a decir verdad, un abuso. Visto como debe ser, el piano es el representante directo y soberano de la música misma considerada en su intelectualidad, y es así como hay que aprenderlo. La enseñanza del piano no debe ser, o no debe ser esencialmente, en primero y último lugar, la enseñanza de una especial habilidad, sino la enseñanza de... La Música. (Thomas Mann)

El arte pianístico constituye un pilar fundamental en la historia de la música de Occidente. A lo largo de los últimos 500 años su desarrollo se ha vinculado tanto a las más importantes tradiciones musicales como a los procesos de cambio. Desde las primitivas liras egipcias y griegas, los instrumentos musicales de cuerdas evolucionaron dando paso en el renacimiento a los primeros instrumentos de cuerda-teclado (clavecín y clavicémbalo). Estos hallaron amplia acogida en los salones y habitaciones de las clases burguesas a partir del naciente capitalismo logrando un amplio desarrollo que culmina con la aparición del piano a fines del siglo XVII. El nuevo instrumento evoluciona en un proceso paralelo al desarrollo de un repertorio en continua expansión y al surgimiento de los primeros grandes solistas: Mozart, Beethoven, Czerny.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen los grandes compositores románticos, por demás virtuosos pianistas. Específicamente es Franz Liszt quien instaura en 1840 la tradición del ritual pianístico como expresión espectacular de gran teatralidad. Desde entonces, en la mayor parte de las ciudades occidentales donde existían instituciones de formación musical se incentivó el surgimiento de figuras de músicos dotados para el ejercicio instrumental.

Desde su fundación, Maracaibo ha sido un puerto abierto a las múltiples influencias foráneas y ha desarrollado una rica vivencia cultural. Ya en el siglo XVIII la creciente actividad comercial favoreció el despliegue musical en la ciudad, marcado por la música de salón, en la que la práctica del piano, la guitarra y el arpa alcanzaron gran significación. A mediados del siglo XX la oleada de músicos inmigrantes provenientes de la Europa de la Segunda Guerra Mundial animó las aspiraciones de los jóvenes músicos marabinos, fortaleciendo las viejas instituciones musicales y propiciando la creación de nuevas estructuras como la Escuela de Música que luego se convertiría en el "Conservatorio de Música José Luis Paz" (1969).

En la actualidad esta institución procura la

formación musical de los jóvenes valores; en el marco de sus prácticas educativas, se lleva a cabo el ritual de graduación de los intérpretes pianistas quienes, luego de culminar sus programas de formación instrumental deben cumplir un ciclo en espiral que comprende tres fases: 1) El recital del solista, 2) El recital de cámara y, 3) El concierto con orquesta, contando con la presencia de un jurado calificador y público asistente, en un recorrido semiótico que va desde la obra barroca, clásica, romántica y contemporánea hasta culminar en el texto propiamente venezolano. El presente artículo trata del análisis del ritual de la primera de estas fases: el recital del solista, sustentado en el recorrido semiótico: intérprete-instrumento-música.

## Metodología

En el presente trabajo nos proponemos abordar el análisis antroposemiótico del ritual de graduación del intérprete-pianista como un rito de paso de gran significación en el ámbito socio-musical (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973). Considerando que dicho análisis se encuentra en la encrucijada entre lo antropológico y lo semiótico, hemos de procurar establecer la historicidad de la semiosis que propicia la continuidad del rito con el propósito de clarificar la inteligibilidad de su objeto (González de Ávila, 2002; Lotman, 2000). Desde la perspectiva semiótica pretendemos entonces el análisis del rito y sus elementos como unidad sintagmática: el espacio, el tiempo, la acción ritual, su multivocidad, los códigos, los símbolos y su significado, así como los mitos y creencias que lo han sustentado en las sociedades de occidente (Finol, 2006).

## Teoría

### 1. Cultura y semiosis

Para Lotman la cultura es inminentemente social, en su especificidad es histórica y ocupa un espacio especial o "esfera aislada". Marcada por rasgos específicos, expresa la memoria de un colectivo que la representa como un sistema sónico "sobre el fondo de la no cultura". Como ámbito estructurador, la cultura tiene "la capacidad de condensar la experiencia humana" (Lotman, 2000, p. 169).

A diferencia del orden de lo biológico, la cultura es registro y memoria de un quehacer colectivo que no puede ser heredado, por lo tanto carece de un seguro sistema de transmisibilidad. Para su reproducción requiere de los distintos sistemas de transmisión que propician el registro de sus múltiples memorias. En la cultura, el lenguaje con su sistemicidad sirve de modelo para generar un sentido intuitivo de la estructuralidad de otros sistemas. "Más cerca de la periferia se sitúan formaciones cuya estructuralidad no es evidente o no está demostrada, pero que, al ser incluidas en situaciones sónico-comunicativas generales, funcionan como estructuras" (Lotman, 2000, p. 171).

En este contexto, ¿cómo es que la música significa en la cultura? Entendemos la música como uno de estos sistemas o formaciones de no evidente estructuración que al complementarse con otras formas, en situaciones de comunicación, condensan y expresan una semiosis propia: es decir, no constituyen añadidos. En el modelo de Lotman, estos sistemas poseen una alta potencialidad creativa, la misma creatividad latente en todo sistema no completamente estructurado. "Precisamente determinada carencia de ordenación interna, el no estar completamente organizada, le garantiza a la cultura humana tanto una mayor capacidad interna como un dinamismo desconocido" (Lotman, 2000, p. 172).

## 2. Aproximación a una semiosis del recital de piano

Desde la perspectiva de una semiótica vinculante (González de Ávila, 2002), asumimos que el texto cultural mantiene una continuidad con el medio social en el que se expresa. El autor se refiere a los "vínculos del significado del texto con otras manifestaciones del significado en el proceso social del sentido". Los primeros indicios de la semiosis del recital podemos hallarlos en la antigua Sumeria (III milenio antes de C.) donde la música se asociaba a los rituales del templo, los mortuorios y familiares (de Candé, 1981, p. 54).

las representaciones de escenas musicales revelan un arte refinado que utilizaba (...) arpa, lira (de cinco a once cuerdas), un laúd de largo mango, el tímpano (arpa elamita con cuerdas percutidas, ¡Antecesora del piano! (...)) la función social de la música se hace cada vez más importante: es símbolo de poder, de respeto, de victoria. Se honra a los músicos más que a los sabios, inmediatamente después que a los reyes y a los dioses". (De Candé, 1981, p. 57)

Entre los griegos, la música evoluciona asociada a la institución de los "juegos artísticos" de Delfos, Esparta y Atenas. Allí los grandes músicos exponían su trabajo a la consideración de los filósofos, los sabios y el pueblo en general en exhibiciones y competencias de los instrumentos principales; la lira, la cítara y el aulos (de Candé, 1981, p. 70). En el 676 a.C., Terpanro de Lesbos, inventor del nomo citaródico (estructura musical ejecutada por la cítara) resultó vencedor en los Juegos Carnios de Esparta y representó la tendencia helénica o europea (dorios), contrapuesta a la tendencia asiática (jónica, frigia o lidia) (Forns, 1948, pp. 58-59). En la mitología griega la lira aparece asociada al dios Apolo quien compite con Marsyas en un duelo de destrezas musicales donde la gloria le corresponde al vencedor y la muerte es el castigo del vencido (Winternitz, 1979). Cabe destacar la importancia de la lira y la cítara como expresión de la identidad helénica u occidental, en contraposición al aulos que representa el mundo asiático u oriental. La

tradición señala una línea de continuidad entre estos instrumentos helénicos y el moderno piano.

La austera expresión medieval cristiana libró a los templos de la ejecución instrumental por considerarla fuertemente pagana y sensual. El renacimiento de los géneros instrumentales provino de las fuentes populares europeas y se produjo en un largo proceso que abarcó desde los orígenes de las primeras prácticas polifónicas y la música juglaresca y trovadoresca (siglo XII) hasta el inicio del barroco que cimentó el desarrollo de las técnicas instrumentales, especialmente la de las cuerdas y los instrumentos de teclado (siglo XVI-XVII).

El arte de los instrumentos de teclado se desarrolla en el renacimiento y culmina con la construcción del piano como resultado de los esfuerzos de músicos y constructores por superar las limitaciones de sus predecesores: el clavecín y el clavicémbalo; esto en el marco de una época crítica en la que el nuevo concepto burgués del mundo afirmaba una renovadora visión mundana y laica (Alexeiev, 1990).

Otro elemento de la semiosis está representado en la doctrina griega del *ethos* y el *pathos* como distintos caracteres de las expresiones musicales.

La estética musical griega tomó por base la doctrina del *ethos*, cuyo origen es debido a Pitágoras y su escuela. Según esta teoría los fenómenos sonoros ejercen su acción directa sobre los movimientos del espíritu y actúan, por tanto, sobre el carácter. A cada composición musical corresponde su peculiar significado expresivo o *ethos*, capaz de suscitar un determinado sentimiento según su modo, género, ritmo, etc. El *ethos* propio de cada melodía provocaba como natural reacción en el espíritu humano un sentimiento especial que se conocía con el nombre de *pathos*. (Forns, 1948, p. 88)

Cada una de las obras a ejecutar en el recital de piano recorre un espacio semiótico que abarca los períodos barroco, clásico, romántico y contemporáneo hasta llegar a la obra del país de origen (Venezuela) enmarcada en el contexto latinoamericano. Semejante recorrido evoca, desde una concepción del sonido que abarca las diferentes épocas y sus particularidades, hasta una actitud ante la música y el propio instrumento. En este ritual, instituido en la cultura de occidente, se pone de manifiesto la complejidad, tanto de la relación tradicional grafía-sonido (cambiante en la contemporaneidad) como de la intervención del intérprete en el momento mismo en el que trata de recuperar en la proyección del compositor toda la realidad del objeto sonoro, anulándose él mismo en la "magia de la interpretación". Así, como vehículo de la semiosis, articula la multiplicidad de los sentidos culturales.

### 3. La interpretación como arte de la complejidad: virtuosismo y semiosis

La interpretación musical como proceso de semiosis implica la construcción de modelos interpretativos que intentan descifrar la significación de los mensajes contenidos en los textos musicales de una cultura partiendo de una visión crítica, que debe entenderse desde la semiótica crítica como una forma reflexiva y valorativa de considerar al mismo tiempo los signos sociales y la sociedad que los produce (González de Ávila, 2002, p. 12), la cual enfatiza las diferencias contextuales y una visión vinculante que trata de enlazar el mensaje con el resto de los códigos culturales, privilegiando la continuidad de la tradición en la manifestación de la multiplicidad de sentidos.

### 4. Los ritos de paso y la cultura

En su obra clásica “Los ritos de paso”, Van Gennep plantea la existencia de ritos asociados a ciclos vitales: nacimiento, reproducción y muerte, ritos que envuelven a individuos concretos en situaciones concretas de relacionamiento con otros individuos. Tales ritos implican el tránsito de un estado a otro, de una categoría social a otra, de un estatus a otro, de la carencia a la adquisición.

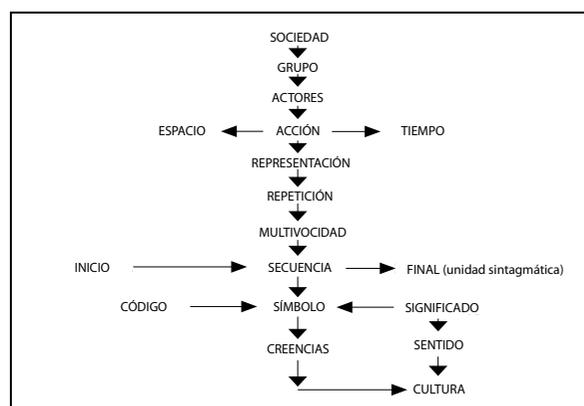
¿Qué se entiende por una crisis vital?: un punto importante en el desarrollo físico o social de un individuo (...) En la mayoría de las sociedades más simples y también en muchas de las civilizadas, hay un cierto número de ceremonias o de rituales con el propósito de marcar la transición de una fase de la vida a otra o de un status social a otro. (Turner, 1999, pp. 7-8)

En el proceso de desarrollo de un individuo es posible observar los ritos de paso asociados a las características de cada comunidad cultural. Entre los jóvenes que deben hacerse adultos y asumir las responsabilidades de la vida, es común observar los ritos de transición o de graduación que señalan el paso de un joven en formación a un adulto capacitado. “En nuestra sociedad tenemos (...) la ceremonia de la graduación (...) para celebrar el largo y muchas veces penoso proceso de aprendizaje y el subsiguiente lanzamiento de un nuevo trabajador” (Turner, 1999, p. 8).

Estas ceremonias de crisis no conciernen sólo a los individuos en quienes se centran, sino que marcan también cambios en las relaciones de todas las personas conexas con ellos por vínculos de sangre, matrimonio, dinero, control político y de muchas otras clases. (Turner, 1999, p. 8)

### Análisis del acto de graduación del intérprete pianista

Para el análisis del ritual seleccionado, utilizaremos el esquema de análisis propuesto por Finol (2006) (fig. 1).



**Figura 1**

Análisis del ritual de graduación del intérprete-pianista.

**El espacio.** El acto de graduación se lleva a cabo en un espacio tradicionalmente establecido: el Teatro. Este es el resultado de una construcción histórica que se inicia en la cultura griega y prosigue hasta la actualidad. Se utiliza para optimizar las condiciones de audición y para hacer corresponder la ejecución musical con un conjunto de creencias sustentadas sobre la concepción de la “pureza” del sonido y de la ejecución (Douglas, 1973). En relación a la semiotización del espacio, se definen usos restringidos al espacio general y se establece una frontera entre el solista y el público (escenario/butacas).

**El tiempo.** El tiempo de la ejecución es el resultado de una construcción histórica que se inicia durante el período clásico y romántico y prosigue hasta la actualidad. Puede ser visto como un *continuum* recortado en fases o fronteras liminales que sugieren tránsitos, desplazamientos en el proceso de construcción del rito.



**Figura 2**

Análisis del tiempo en el ritual de graduación del intérprete-pianista.

- Fase Pre-liminal:
  1. Largo proceso de aprendizaje (Fase pre-liminal o de segregación) (Van Gennep, 1999).
  2. Ensayos, afinación, preparativos, difusión del evento, colaboración de la familia, diseño, elaboración y distribución de las invitaciones.

3. Presentación del ejecutante, lectura de su curriculum u hoja de vida, comentarios de las obras musicales.

• Fase Liminal:

4. Ejecución de las obras musicales bajo la figura de un "programa" o selección según criterios tradicionales y estéticos.

• Fase Post-liminal o de agregación:

5. Conclusión, aplausos, premios, flores.

6. Celebración con la familia y amigos.

## La acción ritual

Centrando el análisis en la fase liminal correspondiente a la ejecución musical, identificamos en ella los siguientes elementos (destrezas motrices y artístico-musicales):

- Coordinación motriz y virtuosismo.
- Afectividad.
- Construcción y re-creación de la memoria musical.
- De-codificación de los textos musicales.

## La multivocidad: Multiplicidad de sentidos

- Artístico, estético, social, individual, familiar o grupal, económico-social, estatus.

## La unidad sintagmática



**Figura 3**

Análisis de la unidad sintagmática en el ritual de graduación del intérprete-pianista.

## Códigos

- El sonido: El sonido se expresa como código transmisor de mensajes de contenido afectivo, de saberes inteligibles y no inteligibles que forman parte de un rico acervo cultural alimentado en Occidente a lo largo de varios milenios de desarrollo musical, que condensa contenidos afectivos y desarrolla un "ethos" particular despertando en el mismo ejecutante y en el público un "pathos" específico.

- El texto musical: Al ejecutar el programa, el intérprete realiza un recorrido histórico que señala distintos

tránsitos en el desarrollo artístico, tecnológico, social y económico. Cada obra pertenece a un período de desarrollo singular en la historia del arte pianístico y representa un mensaje.

- El gesto: La gestualidad permite al ejecutante la expresión de los contenidos anteriormente descritos y orienta al público en la captación de los mensajes afectivos. Un sonido suave, cálido requiere de una gestualidad calmada; por el contrario, la expresión de pasajes de fuerte contenido emocional o de gran fuerza expresiva requieren de una gran capacidad de comunicación gestual que posibilite técnica y comunicacionalmente, transmitir el mensaje adecuado.

- La proxemia. Indica cercanía o distancia en los distintos momentos del rito. La separación entre ejecutante y público señala la necesidad de que éste resalte para la mejor ejecución ritual, señala fronteras.

- El espacio: El espacio se encuentra cargado de señales; existen fronteras entre los distintos actores del rito: entre el presentador, el ejecutante, el jurado y el público.

- El tiempo.

- Los comportamientos.

- El cuerpo del solista.

## Símbolos

- El piano (Blanco/Negro).

- El silencio (Sonido/No sonido).

- Las flores (Ofrendas, posibles reminiscencias de los ritos agrícolas mediterráneos, cultos a Dionisos, asociado a la música) (Forns, 1948, p. 56).

- Los aplausos (afectividad sonora del público).

- Los colores: Blanco/Negro (son los mismos colores del instrumento).

## Símbolos - Significados

- Silencio: Respeto, recogimiento, expectación.

- Flores: Premio, belleza, ofrenda.

- Aplausos: Aprobación, emoción, retribución.

- Colores: Blanco/Negro: pureza, elegancia, orden, simplicidad, homogeneidad.

## Creencias

La teoría pitagórica de la "Armonía de las esferas". La música como elemento que permite al ser humano concertar el equilibrio de su naturaleza para su inserción en el equilibrio del universo o cosmos.

- Las nociones sobre el *Ethos* y el *Pathos* entre los griegos.

- La música como obra de las Musas.

- El mito de Apolo y su lira como ejemplo de la ejecución virtuosa.

- El mito de Orfeo quien con su música, calmaba y dominaba a las fieras.

## Conclusiones

El intérprete es un mediador entre el saber de una cultura y los actores de la cultura. Los mitos forman parte de los saberes implícitos contenidos en el rito. En el rito de ejecución musical, el intérprete es el compositor y es la obra. Existe una gran unidad entre el rito y la afectividad. El rito se ha construido históricamente desde la confluencia de los mitos y creencias asociados, desde la historia del instrumento.

## Referencias

Alexeev, Alexander (1990). *Historia del arte pianístico*. La Habana: Editorial Pueblo y educación.

Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de los símbolos tradicionales*. Madrid: Editorial Siruela.

De Candé, Roland (1981). *Historia Universal de la Música*. Madrid: Aguilar, s.a. de ediciones.

Donington, Robert (1986). *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza editorial.

Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, s. a.

Finol, José E. (2006). Apuntes del Seminario "Semiótica del rito". Programa de Maestría en Antropología, Universidad del Zulia.

Forns, José (1948). *Historia de la música*. Madrid: Talleres Gráficos Marisal.

González de Ávila, Manuel (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Kerenyi, Karl (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Lotman, Iuri M. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Muir, Edward (2001). *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid: Editorial Complutense.

NVC ARTS (1999). *The Art of piano*. DVD video.

Rattalino, Piero (1988). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Editorial Labor.

Robertson, A. y D. Stevens (1983) (1966). *Historia General de la Música*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., Ediciones Istmo.

Sachs, Curt (1947). *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Editorial Centurión.

Salas, Samuel; Pauletto, Pedro y Salas, Pedro (1938). *Historia de la Música. Antigüedad*. Buenos Aires: Editorial Araujo.

Schonberg, Harold (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.

Subira, José (1953). *Historia de la música*. Editorial Salvat.

Tranchefort, Francois-René (1985). *Los instrumentos musicales del mundo*. Madrid: Alianza editorial.

Winternitz, Emanuel (1979). *Musical instruments and their symbolism in western art. Studies in musical iconology*. New Haven and London. Yale University Press.

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

---

**Normas 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 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.

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

---

**P**ublishing Guidelines

---

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

**Address** \_\_\_\_\_

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

**Reviewing procedure** \_\_\_\_\_

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

**Presentation of originals** \_\_\_\_\_

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

**Presentation of papers** \_\_\_\_\_

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

## 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. 14. N°25** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada  
en Diciembre de 2019, 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

Lilia Boscán

María Margarita Fermín

Míreya Ferrer

Romina de Rugeris

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad Católica Cecilio Acosta, 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

### LA ESTÉTICA DE LA LUZ EN LA PINTURA MEDIEVAL

*THE BEAUTY OF LIGHT IN THE MEDIEVAL PAINTING*

Lucrecia M. Arbeláez G.

---

### DANZA CONTEMPORÁNEA Y VALORES ÉTICOS PARA LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

*CONTEMPORARY DANCE AND ETHICAL VALUES FOR UNIVERSITY EDUCATION*

Hugo Barboza y Javier Esís

---

### LA FOTOGRAFÍA DE MODA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

*FASHION PHOTOGRAPHY IN PUBLIC SPACES*

Juan Pablo Méndez Moreno

---

### SEDIMENTARIAS: POÉTICA DE LA ACUMULACIÓN

*SEDIMENTARY: POETICS OF ACCUMULATION*

Neydalid Molero

---

### UN TEATRO PARA MARACAIBO: EL BARALT DE EICHNER

*A THEATER FOR MARACAIBO: THE BARALT OF EICHNER*

Aura Cecilia Berríos Ortigoza y Víctor Hugo González Lozano

---

### LA RESPONSABILIDAD SOCIAL EMPRESARIAL EN EL FILME MACURO (2008)

*CORPORATE SOCIAL RESPONSIBILITY IN THE FILM MACURO (2008)*

Gerardo Jesús Molero García e Írida García de Molero

---

### POSTALES DE LENINGRADO: LA GUERRILLA VENEZOLANA DESDE LA MIRADA INFANTE

*POSTCARDS FROM LENINGRAD: THE VENEZUELAN GUERRILLA FROM THE INFANT GAZE*

Gilberto Polo y Romina De Rugeriis

---

### SEMIOSIS Y RITUAL EN EL ACTO DE GRADUACIÓN DEL INTÉRPRETE-PIANISTA

*SEMIOSIS AND RITUAL IN THE ACT OF GRADUATION OF THE INTERPRETER-PIANIST*

Vivian Rodríguez Uranga y Jacqueline Vilchez Faria

---

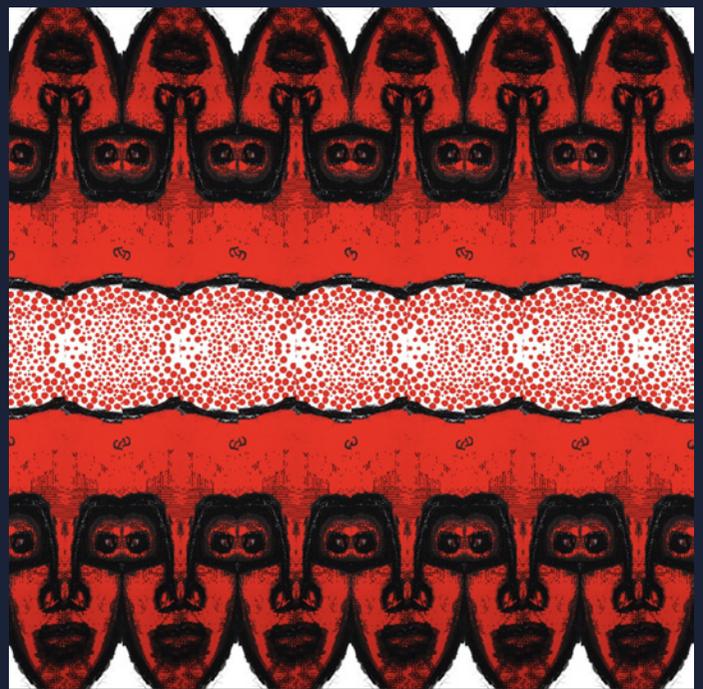
Autor: Luis Gómez.

Título: "Arrepentidos por la misma razón".

Técnica: Mixta sobre papel (pintura, vinyl).

Medidas: 80 x 80 cm.

Año: 2018.



situArte

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