

27 situArte

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

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

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN
RECTORA

Dr. CLOTILDE NAVARRO URBANEJA
VICERRECTOR ACADÉMICO (e)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (e)

Dra. IXORA GÓMEZ SALAZAR
SECRETARIA (e)

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN
DECANA (e)

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTIFICO
Y HUMANISTICO (CONDES)
DRA. LUZ MARITZA REYES
COORDINADORA-SECRETARIA



situArte

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

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021
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: Autora: Neydalid Molero. Título: "Collage Sedimentado 1".

Técnica: Collage y acrílico sobre papel arches. Año: 2015.

CONTENIDO

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

PRESENTACIÓN	5
ARTÍCULOS	
LA VENTANA INDISCRETA: ADAPTACIÓN, NARRATIVA Y AUTORÍA <i>THE INDISCRET WINDOW: ADAPTATION, NARRATIVE AND AUTHORSHIP</i> Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón Fernández	7
LA DENUNCIA SOCIAL DESDE LA MIRADA INFANTE: PELO MALO DE MARIANA RONDÓN <i>THE SOCIAL COMPLAINT FROM THE INFANT GAZE: BAD HAIR BY MARIANA RONDÓN</i> Gilberto Polo Pacheco y Romina De Rugeriis	18
MAHOMET DE JUAN CANTÓ FRANCÉS, UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA <i>MAHOMET BY JUAN CANTÓ FRANCÉS: A HISTORIOGRAPHICAL REVIEW</i> José Benjamín González Gomis	25
ANÁLISIS SEMIÓTICO-CULTURAL DE DOS OBRAS DE OSWALDO GUAYASAMÍN <i>CULTURAL SEMIOTICS ANALYSIS OF TWO ARTWORKS BY OSWALDO GUAYASAMÍN</i> Ada Rodríguez Álvarez, Bélgica Guamán Remache y Heidi Guambi Chasipanta	35
EXPRESIONES CORPORALES PRESENTES EN LOS COMENSALES DEL COMEDOR DE LUZ <i>CORPORAL EXPRESSIONS PRESENT IN THE DINERS OF DE LUZ DINING ROOM</i> Yajaira Machado y Denny Fernández	46
RESEÑA	
EL MACHISMO MARACUCHO SE HA GLOBALIZADO: SOBRE LA NUEVA EDICIÓN DE "CORRECTOR DE ESTILO" <i>MARACUCHO MACHISMO HAS GONE GLOBAL: ABOUT THE NEW EDITION OF "COPYEDITOR"</i> Luis Perozo Cervantes	52
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS	54
PUBLISHING GUIDELINES	57
NORMAS DE ARBITRAJE	60



PRESENTACIÓN

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

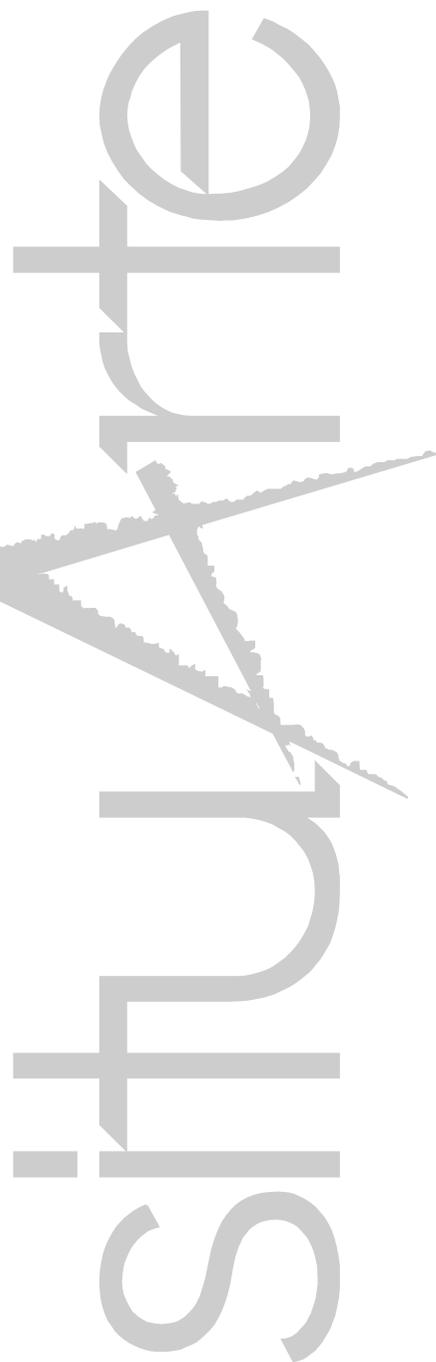
Nos alegra poder presentarles este nuevo número de *situArte* fruto, como siempre, de un gran esfuerzo y trabajo en equipo, en el que incluimos artículos de gran interés, para los apasionados por el arte y la cultura.

Iniciamos con dos trabajos que analizan lo audiovisual, desde distintas perspectivas. El primero, ***La ventana indiscreta: adaptación, narrativa y autoría***, de Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón Fernández, plantea la relación entre la literatura y el cine a través de la adaptación, enfatizando los elementos esenciales para considerar que una obra deriva de otra, de donde se pueden generar derechos de propiedad intelectual. Es posible establecer el origen de una obra a partir de otra, como fuente de inspiración; por ello, hay que centrarse en la historia, en los personajes y acontecimientos que conforman la diégesis, para establecer la relación de dependencia. El ejemplo analizado es *La ventana indiscreta*, partiendo de un texto literario breve que sirve de referencia, pero que experimenta en la fase de guion una transformación fundamental, alterando el carácter de algunos personajes, añadiendo otros y, finalmente, modificando el sentido del relato. Aún así, puede decirse que la obra cinematográfica deriva de la novela; y fue necesario adquirir los derechos de esta última.

El segundo trabajo de análisis fílmico es ***La denuncia social desde la mirada infante: Pelo Malo de Mariana Rondón***, donde Gilberto Polo Pacheco y Romina De Rugeris analizan el filme *Pelo Malo* (2013), una historia de intolerancia protagonizada por un niño que desea alisarse el cabello. Rompiendo la estructura de su anterior producción donde el juego fue la clave, la directora del filme muestra la mirada del ser humano que contrasta con sus miedos y castraciones, condicionado por lo socialmente establecido. Teóricamente este estudio se basa en Dudley (1993), Münsterberg (1916), Sulbarán (2000) y García de Molero (2007). Metodológicamente se recurrió a la revisión bibliográfica-documental y a la aplicación de entrevistas en profundidad. Finalmente, se exponen las estrategias empleadas por Mariana Rondón para mostrar la lucha de un infante que desea ser libre y poder cumplir su sueño, encontrándose con una muralla impuesta por una sociedad castradora.

Seguidamente presentamos ***Mahomet de Juan Cantó Francés, una revisión historiográfica***, de José Benjamín González Gomis, quien revisa las construcciones discursivas y analíticas relativas a *Mahomet*, pasodoble de Juan Cantó Francés, siguiendo una metodología cualitativa basada en la práctica del análisis, tanto de las construcciones discursivas de la bibliografía especializada, como de los distintos parámetros musicales que definen la obra. El fundamento teórico es el estudio de las representaciones rituales hispánicas de conquista conforme las definió Brisset (1988) y el estudio concreto del caso alcoyano. Se revisa el análisis paramétrico propuesto por Botella Nicolás (2013) y se contrapone con otras composiciones de su entorno para profundizar en el significado e importancia de *Mahomet* para el caso estudiado. Las conclusiones llevan a invalidar el análisis musical realizado por Botella Nicolás y a cuestionar la atribución acrítica que realiza la autora de esta obra como primer pasodoble para la fiesta.

Luego compartimos el ***Análisis semiótico-cultural de dos obras de Oswaldo Guayasamín***, donde Ada Rodríguez Álvarez, Bélgica Guamán Remache y Heidi Guambi Chasipanta analizan desde el punto de vista semiótico cultural, el significado social y cultural de dos obras del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, uno de los mejores exponentes en el campo de las artes plásticas en Ecuador. El análisis está sustentado en la teoría de Iuri Lotman, así como en la técnica de la exégesis hermenéutica para el comentario de la muestra pictórica intencionada seleccionada para el estudio. Como resultado de la investigación se puede indicar que: a) la teoría de Iuri Lotman permite analizar la semiosfera de las obras pictóricas selectas y develar una relación entre la obra del artista y la realidad contextual de su tiempo; b) la obra de



Guayasamín tiene un fuerte valor cultural y puede considerarse una especie de denuncia de la vida desfavorecida del pueblo humilde y maltratado.

Incluimos finalmente el trabajo **Expresiones corporales presentes en los comensales del comedor de LUZ**, de Yajaira Machado y Denny Fernández, quienes toman como eje central la alimentación de los estudiantes de La Universidad del Zulia (LUZ), y su vital importancia para el desarrollo físico e intelectual de esta población. Las vivencias de los estudiantes en el comedor central de LUZ son analizadas utilizando conceptos tales como kinésica, proxémica y técnicas del cuerpo, teniendo como objetivo general describir las expresiones corporales mostradas por los comensales en el mencionado lugar. La metodología aplicada es cualitativa, utilizando la técnica de la observación; teniendo como resultado un ejercicio dramático.

Y cerramos con la reseña de la novela **“Corrector de estilo”** de Milton Quero Arévalo, realizada por Luis Perozo Cervantes, quien celebra el relanzamiento de esta obra, la cual denomina como una versión de la ciudad de Maracaibo, un álbum de estampas morales y prototipos personales del machista, del maracucho, del irreflexible intelectual tropical que agoniza en su propio miedo a la mediocridad y utiliza sus inseguridades para comprender el mundo.

Deseamos que disfruten esta edición, desde el amor y la admiración por el arte, pero también desde el reconocimiento y validación de distintas metodologías de acercamiento y análisis, que prueban modelos establecidos o sugieren nuevos caminos para la comprensión y valoración de tan variados procesos creativos y productos artísticos.

Aminor Méndez Pirela
Editora-Jefe

La ventana indiscreta: adaptación, narrativa y autoría

The indiscret window: adaptation, narrative and authorship

Recibido: 05-10-20
Aceptado: 10-12-20

**Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón
Fernández**

Universitat Politècnica de València, España
jprosper@har.upv.es
frarafer@urb.upv.es

Resumen

El presente artículo plantea la relación entre la literatura y el cine a través de la adaptación, centrándose en los elementos esenciales para considerar que una obra deriva de otra. Esta es una cuestión muy importante, ya que se pueden generar derechos de propiedad intelectual. Podemos establecer el origen de una obra a partir de otra, como fuente de inspiración. Por ello, hay que centrarse en la historia y en los personajes y acontecimientos que conforman la diégesis, para establecer la relación de dependencia. El ejemplo tomado es *La ventana indiscreta* donde se parte de un texto literario breve que sirve de referencia, pero que experimenta ya en la fase de guion una transformación sustancial, modificando el carácter de algunos personajes, añadiendo otros y finalmente modificando el sentido del relato. Aún en este caso, la obra cinematográfica deriva de la novela. Y fue necesario adquirir los derechos de la novela.

Palabras clave: Narrativa, Adaptación, Autoría, *La ventana indiscreta*.

Abstract

This article presents the relationship between literature and cinema through adaptation, focusing on the essential elements to consider that one work derives from another. This is a very important issue, as intellectual property rights can be generated. We can establish the origin of one work from another, as a source of inspiration. Therefore, it is necessary to focus on the story and the characters and events that make up the diegesis, to establish the relationship of dependency. The example taken is *The Indiscret Window*, which starts from a brief literary text that serves as a reference, but which already undergoes a substantial transformation in the script phase, modifying the character of some characters, adding others and finally modifying the meaning of the story. Even in this case, the cinematographic work derives from the novel. And it was necessary to acquire the rights to the novel.

Keywords: Narrative, adaptation, authorship, *The indiscret window*.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo principal plantear los requisitos básicos que permitan considerar que una obra deriva de otra y que, por lo tanto, necesariamente, deba adquirir los derechos de propiedad intelectual (Prósper y Ramón, 2020a). Para ello, partimos de la comparación entre la obra original con la obra adaptada o derivada y determinamos el grado de similitud existente, teniendo en cuenta que, tanto la obra original (por ejemplo, una novela) en relación con la obra derivada (por ejemplo, una película), son obras por derecho propio con sus valores narrativos y artísticos específicos. Sin embargo, hay que considerar este grado de similitud o de parecido para determinar la generación de derechos de propiedad intelectual o no.

Los objetivos secundarios consisten en:

- Determinar los elementos de la historia que deben tomarse como referencia fundamental para establecer la consideración de obra adaptada.

- Establecer el grado de similitud de los personajes y acontecimientos en las distintas obras adaptadas.

- Concretar los criterios valorativos que determinen la importancia de los elementos de la historia (personajes y acontecimientos) como fundamento de la adaptación.

- Fijar el concepto de propiedad intelectual de una obra a partir de las similitudes entre los distintos elementos que componen la obra original y la obra adaptada o derivada.

La justificación de este trabajo radica en que la adaptación de obras de distinta naturaleza al cine (o a otros medios) es uno de los recursos fundamentales para crear relatos desde los orígenes de dicho medio de comunicación. Su importancia es enorme en la historia del cine, y son múltiples las obras adaptadas. En este estado de cosas, es fundamental plantearse, como hacemos aquí, qué hace que una obra literaria o de otra naturaleza se plasme en una obra audiovisual, que puede inclusive enmascarar u ocultar la obra original, de tal forma que el público llega a conocer la obra adaptada, pero desconoce la obra original preexistente.

En nuestro caso, hemos optado por analizar una obra literaria, *La ventana indiscreta*, de Cornell Woolrich, adaptada en una película del mismo nombre, dirigida por Alfred Hitchcock. Cabe destacar que la película tuvo mayor repercusión que la obra literaria. Además, la justificación de este análisis comparativo se debe también a que es una adaptación muy libre. Hitchcock solía basarse en obras literarias preexistentes que en el desarrollo del guion se modificaban sustancialmente, como pasó en la película *Psicosis* (Prósper y Ramón, 2020b).

De manera que, se transforma sustancialmente el relato literario con la introducción en la película de personajes nuevos, modificando el sexo de algún personaje y, por tanto, su función, y cambiando acontecimientos. Aun así, hay que señalar que esta película parte de la obra

literaria y, de esta forma, nos permite comprobar que, aunque se produzcan estas modificaciones, hay un original que sirve de referencia a la obra adaptada.

1. Aspectos teóricos de la narrativa y de la adaptación

La utilización de distintos medios de forma simultánea en el ámbito de la narrativa en la cultura de la convergencia no es algo exclusivo de la denominada cultura digital. Las prácticas que se identifican con la transmedia son múltiples, y abarcan distintas denominaciones que se han reducido a intermedialidad y transmedialidad.

Tradicionalmente, los estudios sobre la adaptación de obras han tomado como referencia la fidelidad hacia la obra original y la consideración de trasladar los principios fundamentales que sustentan el contenido de la obra original a la obra adaptada. Así lo señala Gómez López (2010, pp. 254-255), al indicar que la fidelidad de la obra es un criterio actualmente desprestigiado.

No es nuestro propósito seguir la línea tradicional, ya que consideramos que cada obra tiene sus propios caracteres artísticos y sus valores. En este sentido se puede citar a Stam (2009, p. 20):

Sin embargo, hay que considerar de forma muy exacta el grado de similitud para poder establecer que una obra es una adaptación, ya que la adaptación establece o genera derechos de propiedad intelectual a través de derechos personales y patrimoniales. En este momento, cabría preguntarse los motivos que han llevado a un número tan elevado de adaptaciones de obras literarias al cine y a otros medios audiovisuales.

Siguiendo a Sánchez Noriega (2000, p. 50-52), podemos señalar que los principales motivos serían el gran número de creaciones audiovisuales que hay que producir al cabo del año. Esto provoca que las ideas originales no sean siempre suficientes y sea necesario recurrir a otras fuentes para poder satisfacer la gran demanda de historias que contar audiovisualmente. Así Seger (1993, p. 9) señala que entre un 30 y un 40% las películas están basadas en obras literarias. Tendríamos aquí un motivo tanto industrial como creativo.

También el cine, tradicionalmente, y la televisión han aprovechado los grandes éxitos de la literatura, lo que ha implicado, entre otras cosas, que un número importante de lectores sienta curiosidad por contemplar la obra audiovisual creada a partir de un *best seller*. Es lo que Seger (1993, p. 25) considera como una audiencia ya creada, gracias a los lectores de una obra literaria.

Nos encontramos pues, con la adaptación como fenómeno intermediático (Gómez y González, 2017, p. 5), en el que hay que atender a distintas plataformas respecto al producto que resulta del trasvase de la obra a un medio

u otro. Desde luego, la cinematografía “ha bebido” en numerosas ocasiones de la fuente de la literatura, cuyas producciones también supusieron el acercamiento a un público más amplio que el de la obra literaria. Lo que se conoce como la “complicidad” del público o en términos utilizados por Gómez y González (2017, p. 6-7) “un público rural masivo”.

Los medios audiovisuales tienen también una gran capacidad didáctica y pueden utilizarse para la divulgación de textos escritos. Por supuesto, el prestigio cultural de determinadas obras literarias también es una razón a considerar para su adaptación. Desde un punto de vista narrativo, la adaptación consiste en trasvasar una idea de un texto a otro, normalmente de diferente naturaleza, como puede ser una novela a una película.

La cuestión es plantear qué elementos de una obra se pueden considerar básicos para determinar que haya adaptación, es decir, que no solamente una obra se inspira en otra, sino que realmente la toma como referencia y versiona los elementos básicos, de tal forma que, sin la obra original, no existiría la obra adaptada. Este trasvase se considera “abierto” en el sentido de que no se limita al trasvase de lo literario a la gran pantalla (Gómez y González, 2017, p. 8), sino que se produce lo que se conoce como “adaptación libre”.

Llegados a este punto y habiendo realizado las precisiones anteriores, cabría plantearse qué podemos entender por texto narrativo. Al respecto, Bal (1998) nos proporciona una aproximación concisa y clara: “un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración (...) la afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto *no es* la historia”. Lo que nos está indicando Bal es que un mismo tema o asunto puede reproducirse en muchos textos y en cada uno de ellos de forma original. Por ejemplo, el mito de Drácula tiene distintos textos literarios y distintos textos audiovisuales.

Por todo ello, se aboga por la realización de un “buen uso de la obra original” (Gómez y González, 2017, p. 9) y que la “apropiación” que se realice en la adaptación de la obra respete los derechos de la primera, en el sentido de no realizar una “usurpación” de la autoría.

1.1. El relato: discurso e historia

Por lo tanto, en un texto se producen acontecimientos provocados y experimentados por personajes. Esto es la historia. Pero esta historia se puede presentar de muy diversas maneras, lo que nos lleva a considerar el discurso (Genette, 1998); esto es, la particular forma en que cada texto relata una historia.

La película como texto multimedial puede incluir cualquier otra forma de comunicación, y sus posibilidades de reflexión *intermedial* son numerosas. El discurso, por lo tanto, hace referencia a los procedimientos y a las particularidades narrativas de cada manifestación narrativa, por

ejemplo, cine, literatura o teatro. Para Chatman (1990, p. 19):

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el concepto o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido.

Cada tipo de relato implica un tipo de discurso propio. Por lo tanto, cuando se produce el trasvase de una manifestación narrativa (por ejemplo, literatura a otra como puede ser el cine), se producen necesariamente cambios estructurales motivados por la diferente naturaleza discursiva de cada manifestación narrativa.

1.2. Elementos de la historia: personajes y acontecimientos

A la hora de establecer qué elementos deben considerarse para entender que una obra deriva de otra (especialmente una obra literaria trasvasada a una obra cinematográfica) deben ser los aspectos de la historia donde hay que centrarse. Tenemos dos elementos claves a considerar, que son: personajes y acontecimientos. Pero también hay que tomar en cuenta la estructura narrativa; es decir, cómo están relatados los acontecimientos, lo que hace referencia a la cadena que motiva cada uno de ellos y al orden en el que se cuentan, así como al punto de vista.

Por lo que respecta a los personajes, es conveniente determinar aquellos que son fundamentales en la historia, especialmente los personajes principales, que son quienes hacen avanzar la acción principal. Es independiente que después en la obra derivada se cambie el nombre o algunos rasgos físicos, lo importante son las características esenciales de los personajes, como sus cualidades psicológicas, su objeto de deseo, es decir, aquello que persigue, así como las acciones en las que interviene.

En segundo lugar, para considerar los acontecimientos, seguimos a Chapman (1990, p. 56), que distingue entre sucesos, núcleo y satélite. Los núcleos serían los elementos que necesariamente deben aparecer en la historia, en el relato, porque su ausencia rompe la lógica. Por lo tanto, son los que introducen transformaciones en la diégesis. Por el contrario, los sucesos satélite pueden ser eliminados sin destruir la lógica narrativa, aunque hay que tener en cuenta que enriquecen estéticamente el relato. Serían los sucesos núcleo los esenciales para determinar cuándo una obra deriva de otra. Los personajes y sucesos junto con el espacio-tiempo narrativo, forman la diégesis, es decir, el universo propuesto por el relato donde se desarrolla la historia.

Por estructura hay que entender la relación que mantienen entre sí los acontecimientos y cómo se van

articulando de forma lógica, es decir, formando una cadena causa-efecto. Aquí es fundamental el concepto de orden temporal: la sucesión de los acontecimientos en el discurso.

Estos son los elementos básicos que debemos considerar cuando analizamos una obra que sea derivada de otra. De esta manera, una obra derivada o adaptada puede, inclusive, cambiar sustancialmente el sentido final del relato, como veremos en *La ventana indiscreta*, aunque la inspiración pueda proceder de la obra original. Este también sería el caso muy famoso de *Psicosis*, de Hitchcock, que parte de los mismos elementos de la historia, pero en la obra adaptada se transforman de tal manera que el sentido adquirido es muy diferente. Aunque, eso sí, fue necesario obtener económicamente los derechos de la obra original para poder adaptarla (Prósper y Ramón, 2020b).

2. Aspectos jurídicos de la adaptación

En cuanto a los derechos de propiedad intelectual que se pueden generar, se deben distinguir los de la obra preexistente y los de la obra que ha sido resultado de la transformación, que los tendrá el autor de dicha obra. Cuando nos referimos a las adaptaciones, la legislación aplicable, especialmente el Real Decreto Legislativo 1/1996, las considera como obras derivadas, y son objeto de propiedad intelectual, sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original.

Además, también incluye dentro de esta consideración: "cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica". Es más, se considera que la transformación comprende varias actuaciones sobre la obra, como es la traducción de la misma, la adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que resulte o derive una obra distinta (Simón, 2017). Todo ello, además, como indica el artículo 21 de la norma mencionada.

La obra derivada, siguiendo a Sánchez Ruiz de Valdivia (2014), es una "obra nueva surgida de transformar una obra preexistente"; es decir, siempre tiene que haber una obra previa para que se produzca una obra derivada. No se produce la obra ex origen, aunque esa obra derivada va a tener las connotaciones de obra original, requisito imprescindible para ser protegida por la propiedad intelectual, como hemos indicado anteriormente.

La obra derivada, como también acertadamente apunta Sánchez Ruiz de Valdivia (2014), "procede o nace de la transformación de otra obra preexistente que incorpora". De ahí que la obra derivada supone una transformación en sí de una obra previa, en la que se basa y que queda, además, incorporada a la obra generada de forma posterior.

Resulta especialmente relevante que la obra sea original para que se proteja en el ámbito jurídico, por el hecho de ser diferente a otra. En otros casos, se habla de *centón*, que se refiere a la obra compuesta de fragmentos ajenos en su totalidad y carente de originalidad (Real Academia Española, 2020) o, como se ha denominado

actualmente, "El método Bunbury", en alusión al cantante del mismo nombre, que utiliza fragmentos de obras sin citar. Aunque dicho método se refiere al ámbito de la música, nos interesa destacarlo aquí por la consideración respecto a la fragmentación e inserción dentro de una obra, lo que podría ser extrapolable a otros casos, como por ejemplo, el audiovisual.

Sin embargo, es preciso diferenciar el hecho de la creación, como dispone el artículo 1, del Real Decreto Legislativo 1/1996, del 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, al establecer que "la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación" con el acto de copiar, que no estaría protegido como obra original por la legislación.

Lo anterior puede verse claramente en el caso de ciertas adaptaciones cinematográficas que, además de ser fieles a la obra preexistente, mantienen exactamente iguales, incluso, los diálogos de los personajes. En cuanto a los derechos reconocidos a los artistas, intérpretes y ejecutantes, en el caso de la adaptación al cine de la novela o el teatro, se aplicará la normativa referida en materia de propiedad intelectual.

Respecto al reconocimiento como autor de una obra audiovisual, se consideran como tales, tanto el director-realizador, como los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos. Tienen también la consideración de autor en la obra audiovisual, como indica el artículo 87 del Real Decreto Legislativo 1/1996, "los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra".

Por tanto, como autores se les reconoce no sólo los derechos morales o personales, sino también los de explotación, patrimoniales, económicos o crematísticos que se establecen en la normativa aplicable a la propiedad intelectual, y que se integran por los siguientes derechos: explotación exclusiva, reproducción, distribución, comunicación pública y transformación. En el caso de las adaptaciones, se debe tener en cuenta que el autor de la obra original y de la obra derivada en su adaptación pueden recaer en la misma persona, o en personas diferentes.

3. La adaptación: del relato original al relato recreado

Para analizar un ejemplo de adaptación muy conocido, así como ver las similitudes y diferencias entre la obra original y la obra adaptada, seleccionamos a *La ventana indiscreta*, película basada en un relato titulado *It Had to Be Murder*, de 1942 de William Irish que era el seudónimo que utilizaba Cornell Woolrich (figs. 1 y 2).

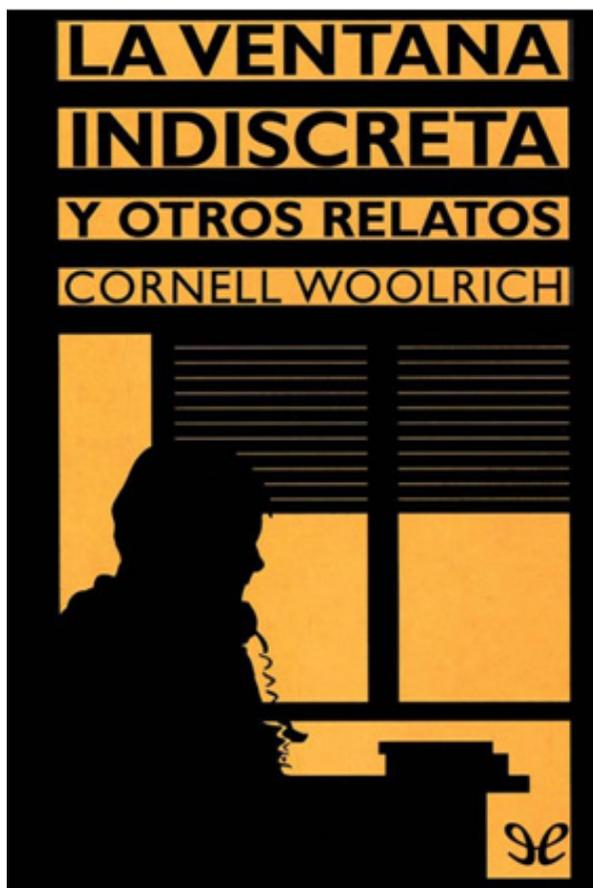


Figura 1

Carátula de la novela de Cornell Woolrich (1942), *La ventana indiscreta*.

Fuente: <https://www.holaebook.com/book/cornell-woolrich-la-ventana-indiscreta-y-otros-relatos.html>

Nos gustaría precisar que la elección de esta obra ha sido motivada por distintas razones: la modificación sustancial de la obra cinematográfica en relación a la obra literaria, atendiendo a los intereses audiovisuales del director pero, al mismo tiempo, la permanencia de la esencia de resolver un asesinato con la sola observación de un personaje que se encuentra paralizado (Giraldo, 2008, p. 66).

3.1. Aspectos jurídicos de la adaptación de la obra: del libro al cine

Cuando nos referimos al ámbito de la propiedad intelectual en el caso de la película *La ventana indiscreta*, no constituye un ejemplo al uso de conflictos con la propiedad intelectual. El cuento de Cornell Woolrich, que utilizaba el pseudónimo de William Irish o George Hopley, se publica en el año 1942 y unos años después, en 1954, Hitchcock realiza la película basada en dicho relato.



Figura 2

Cartel de la película *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) (Hitchcock, 1954).

Reproducción en Vagebond's.

Fuente: <http://moviescreenshots.blogspot.com/2010/11/rear-window-1954.html>

En este caso, la discusión no radica en que se utilice una obra ajena sin autorización (Ramón, 2018, p. 10), ya que los permisos se obtuvieron, ni tampoco se trata de un plagio o falsa atribución de la autoría, ya que el director realiza una adaptación, que además, constituye una obra derivada y, como veremos después, se incorporan distintos elementos que la hacen sustancialmente diferente de la obra original en la que está basada. Cabe mencionar que la obra literaria, además de su versión cinematográfica, fue objeto de otras adaptaciones, por ejemplo, en un género que se denomina *cinromanço*.

El fantasma del plagio siempre ronda en el ámbito de la propiedad intelectual, y es por ello que resulta especialmente relevante que la adaptación de la obra preexistente cuente con la autorización por parte del autor de la misma, y que se respeten sus derechos de propiedad intelectual.

El concepto de "original" para que la obra goce de protección por parte de la legislación en muchas

ocasiones no es fácil de determinar, y más aún en el caso de las obras audiovisuales (Ramón, 2018, p. 12). Por tanto, los elementos que intervienen en la adaptación de la obra deben mantener la originalidad en la obra adaptada, para ser considerados a efectos de la propiedad intelectual.

Un ejemplo también del ámbito audiovisual, más reciente, lo vemos cuando Steven Spielberg fue acusado de plagiar precisamente la obra que estamos analizando, *La ventana indiscreta*, en el argumento de la película *Disturbia*, de la que fue productor. Se le acusó de no disponer de autorización para la utilización de la obra literaria de Cornell Woolrich, cuyos derechos no eran de dominio público, sino de la Fundación Sheldon Abend Revocable. Las películas de Hitchcock y Spielberg siguen la misma trama, pero este último no solicitó la autorización para la adaptación, sino que realizó cambios, con la finalidad de encubrir lo que era un presunto plagio, según indicó la prensa en ese momento.

Este caso se resolvió a favor de Spielberg finalmente, ya que el juez desestimó la demanda que interpuso la citada fundación poseedora de los derechos de la obra de Woolrich, contra Dream Works y Paramount. Se consideró en la resolución judicial que la obra no infringió la ley de Copyright de Estados Unidos, ya que la película desarrollaba subtramas distintas al cuento de Woolrich, y que el argumento se enfocaba a un público adolescente, además de estar dotado de unas notas de humor.

En el caso de la obra de Hitchcock, sí que se adquirieron los derechos de la obra original, además se cita la indicada obra en los títulos de la película, y se expresa que está basada en la misma, eso sí, con una adaptación por parte del escritor, Jon Michael Hayes, que recibió el encargo del mismo Hitchcock. En este sentido, manifestó el escritor:

Él había conseguido los derechos de la obra de Woolrich y los de la NCA sugirieron que pudiera yo trabajar con él en ello (...)

La huella del genio de Hitchcock se halla en cada cuadro del filme terminado, pero la impresión de que lo hizo todo solo es una completa tontería. Yo hice lo que cualquier otro escritor hizo por él en otras ocasiones (...) ¡Escribir! (Spoto, 1998, p. 306)

En esta cita queda muy claro que Hayes fue responsable de la adaptación, pero siguiendo las directrices que le marcó el director, quien dejó su impronta, y realizó distintos cambios en el hilo narrativo y en los personajes (introduciendo otros nuevos) y que obedecían a su intento de expresar audiovisualmente las ideas de la novela, pero también de ir mucho más allá de la misma, por lo que realizó esa adaptación, pero de tal forma que no se asemeja cien por ciento con la obra original en la que se basa.

Se trata de un caso, pues, de adaptación *sui generis*, en el que se respeta la propiedad intelectual de la obra original, ya que se cuenta con autorización del autor del relato, y también se crea una nueva obra, la adaptada, que goza de derechos de autor también como obra derivada. Nos encontramos con la obra preexistente, que

no estaba en ese momento en el dominio público, por lo que se necesita autorización, y la obra derivada, que es la que se adapta y resulta ser la película.

Cabe plantearse también qué es lo que le interesó a Hitchcock del relato de Woolrich que tiene el siguiente planteamiento: un hombre que se encuentra con una pierna escayolada se dedica a observar a los vecinos del edificio de enfrente. De esta manera, quiere descubrir un crimen, que efectivamente ha tenido lugar.

Tal como ocurre en el caso analizado, aunque una obra parte de la otra, se puede transgredir perfectamente el espíritu de la obra original, introduciendo modificaciones tanto en los aspectos concretos del contenido (personajes o historia) como en los aspectos morales e ideológicos. Pero ello no es suficiente para considerar la obra derivada como obra original a efectos de derechos de propiedad intelectual. Cuando se puede establecer claramente (como es este caso) que la obra derivada parte de la original, hay que adquirir los derechos de propiedad.

3.2. Aspectos referentes a la narrativa: diferencias entre el libro y la película

En cuanto a la narrativa, que se utiliza en primera persona, el personaje principal, Hal Jeffries, se aburre mucho por su situación y éste es el motivo que le induce a contar los sucesos que constituyen la historia. Así, por ejemplo, dice: "poco después, mi criado, Sam, me trajo el desayuno y el periódico, disponiendo así de material para matar el tiempo durante mucho rato, dejaron de interesarme por completo las ventanas de mis vecinos" (Woolrich, 2008, p. 13). Podemos comprobar que Hal tiene un criado, que relata en primera persona, y que necesita "matar" el tiempo. Más adelante, hay un momento en que nos cuenta lo siguiente:

Luego, entreabrió con tanto cuidado que yo casi no pude apreciarlo, para mirar por la rendija. Enseguida, después de cerrar, me besó tambaleándose como un borracho, tropezó con una silla y se fue a coger la botella de coñac. Mientras bebía, continuaba mirando hacia atrás, en dirección a aquella puerta que acababa de echarle en cara su secreto.

Apoyé los prismáticos en las rodillas.

¡Culpable! ¡Sí, era culpable! Tenía, entonces, la prueba formal, a pesar de lo que creyera la policía. (Woolrich, 2008, p. 27)

Hemos elegido estos dos extractos para poner de manifiesto el estilo narrativo de la novela y dejar claro cómo el personaje, Hal Jeffries, cree inmediatamente en la culpabilidad de Thorwald. El primer problema que se plantea es cómo pasar la narración en primera persona de la novela al cine. A partir de aquí, Hitchcock comenta:

Tenía la posibilidad de hacer un filme puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre

inmóvil que mira hacia fuera. Es un primer trozo del filme. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica. (Truffaut, 1984, p. 186)

Como podemos apreciar, la diferente naturaleza del discurso literario y cinematográfico nos conduce a un planteamiento radicalmente diferente. Hitchcock va a “jugar” con una triada de planos (primer plano, un personaje observando; segundo plano, se detiene en lo que es objeto de su atención; tercer plano, reacción del personaje) para intentar mostrar la subjetividad en el relato cinematográfico (fig. 3).

Entre diversas opciones Hitchcock escoge aquella que tiene un entronque en los conceptos más cinematográficos del montaje. Pero, para determinar el grado de adaptación de la película, hay que referirse a la historia y a los personajes (fig. 4).

Como podemos comprobar (fig. 4), en el caso de los personajes hay diferencias sustanciales. En primer lugar, nos encontramos con que el protagonista, Jeffries, es fotógrafo y su pierna está escayolada por un accidente laboral; mientras que en la novela no se indica su profesión. En segundo lugar, en la película, el protagonista tiene una novia, Lisa, cosa que no ocurre en la novela. En tercer lugar, en la novela aparece un criado, Sam que, por la época de su redacción y por el nombre, se puede inferir que fuera de color. Por el contrario, en la película, aparece una asistente

femenina. Estas diferencias son lo suficientemente sustanciales y en la adaptación se introducen cambios de consideración para facilitar el desarrollo narrativo cinematográfico. En la figura 5, vamos a mostrar los principales sucesos núcleos.

Como podemos comprobar, en esta breve relación de sucesos y situaciones fundamentales de la novela y la película hay bastante diferencia, aunque claramente la idea original surge de la novela, pero el sentido final de ambas obras es muy diferente.

En Hitchcock hay un claro referente moralista: Lo que hace Jeff no es exactamente lo correcto y, por lo tanto, recibe su justo castigo (fig. 6). James Stewart y Grace Kelly, como Jeff y Lisa, tienen una relación personal en la película que no se narra en la novela, lo cual a su vez marca la diferencia en el final de las obras analizadas.

Truffaut dice al respecto de la que fue una de sus películas favoritas dirigidas por Hitchcock (1984, p. 187-188):

Al comienzo, su interés era solamente técnico, pero creo que trabajando en el guion convirtió la historia en algo más importante (...)

H. Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humano, un pequeño catálogo de los comportamientos (...)

Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo.



Figura 3

Fotograma de la película *La ventana Indiscreta* (Hitchcock, 1954).

Fuente: <https://www.rtve.es/television/20140826/ventana-indiscreta-clasico-del-cine-suspense-este-miercoles-1/999724.shtml>

LA VENTANA INDISCRETA (NOVELA)	LA VENTANA INDISCRETA (PELÍCULA)
PERSONAJES PRINCIPALES	
Hal Jeffries, protagonista. Señor Thorwald, asesino, y la señora Lars Thorwald, asesinada. Sam, criado. Boyne, detective.	L. B. "Jeff" Jeffries, fotógrafo, protagonista. Lars y Anna Thorwald. Lisa Carol Fremont, novia de Jeffries. Stella, asistente. Doyle, detective.
PERSONAJES SECUNDARIOS	
Administrador edificio. Varios vecinos (sin precisar). Agente de policía que se envía a la estación. Empleado de la estación que taladra los billetes. Dos hombres que entran en la casa (van al dormitorio y a la cocina). Propietario e inquilino del bloque de pisos en que se está realizando una reforma. Inquilino al que Boyne interroga. Mujer relacionada con Thorwald. Obreros que están realizando trabajos de reparación. Doctor Preston.	La señora Torso. La escultora. Los recién casados. El pianista. La pareja con perro. La señorita corazón solitario.

Figura 4

Personajes principales y secundarios de *La ventana indiscreta* (novela y película).

Y, tal y como continúan diciendo en su conversación Hitchcock-Truffaut, el nexo común de todas estas historias es, en mayor o menor grado, las relaciones sentimentales, algo que en la novela no se muestra de forma tan clara. Mientras en la novela el protagonista no mantiene ningún tipo de relación sentimental, en la película se observa una clara relación entre él y Lisa, donde ella toma constantemente la iniciativa, hasta el punto de proponerle pasar con él la noche a cambio de su intuición femenina, es decir, para ayudarlo a resolver el crimen. De hecho, aquí se observa un cambio de rol femenino importante para la época, ya que no se circunscribe a ser la modelo que anhela traer matrimonio, y pasa a desempeñar un rol detectivesco, con la finalidad de ayudar, pero también de impresionar al protagonista.

En esta película se produce un curioso y a la vez cínico paralelismo entre la pareja formada por Lisa y Jeff y la pareja de los Thorwald. Al respecto, comentaban Truffaut y Hitchcock (Truffaut, 1984, p. 188):

FT: el problema de James Stewart es que no tiene ganas de casarse con Grace Kelly y, en la pared de enfrente no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio (...)

AH: en la pareja Stewart-Kelly, él está impedido por la pierna escayolada y ella está libre y puede moverse de un lado para otro, mientras que al otro lado del patio la mujer enferma está pegada a su lecho y el marido es el que va y viene.

Por lo que se refiere a los elementos que aparecen en la obra de Irish y en la película de Hitchcock, hemos observado que mantiene semejanzas con la obra literaria (la figura del voyeur principalmente), así como el espacio (la ventana) y algunas divergencias, como es el caso de la protagonista femenina. Sin embargo, ambas mantienen el hilo conductor narrativo sobre la curiosidad humana, la observación y la invasión de la privacidad (Narbona, 2018), así como el enfoque y la mirada furtiva de los protagonistas, y ello no es óbice para que las dos obras sean diferentes en su propósito a efectos del lector o espectador.

Precisamente es en la "mirada" donde el protagonista sacia sus ansias de saber, y de descubrir la vida íntima de sus vecinos, lo que le confiere un cierto poder cuando obtiene el conocimiento. Aquí aparece la mirada como conocimiento y poder, que se incrementa al sospechar de un asesinato.

LA VENTANA INDISCRETA (NOVELA)	LA VENTANA INDISCRETA (PELÍCULA)
Personaje principal, Jeffries, inmovilizado en su apartamento y que se dedica a entretenerse observando a sus vecinos por la ventana.	Se establece la misma situación que en la novela.
Jeffries desarrolla sospechas cuando Thorwald deja de realizar las rutinas habituales.	Se produce la sospecha por parte de Jeffries cuando Thorwald realiza acciones inusuales que tiene que ver con su esposa, y cierra la ventana.
Se involucra al detective y al criado.	Jeffries involucra a su novia Lisa, al detective y a la asistente. El personaje de la novia no existe en la novela.
Se envía a Sam, cuando Thorwald también sale del apartamento, a un parque. Y no hay descubrimiento de anillo.	Se envía a Lisa al apartamento de Thorwald. Lisa descubre el anillo de casada de la mujer de Thorwald y se lo pone en la mano.
Thorwald se da cuenta de que Jeffries conoce que él es el asesino e intenta matarlo con un revolver, pero Jeffries interpone un busto escultórico, en el que rebota la bala. Thorwald cae por la ventana, y finaliza el relato con la entrada del doctor Preston.	También ocurre el intento de asesinato. Jeffries se defiende con el flash, cegando a su agresor, hasta que intenta arrojarlo por la ventana. Finalmente, la aparición de la policía consigue detener a Thorwald, pero Jeffries termina cayendo y fracturándose la otra pierna. Finaliza la película con la presencia de Lisa en la habitación de Jeffries, que tiene las dos piernas escayoladas, como metáfora de que ha quedado bajo el influjo y dominio de la mujer.

Figura 5
Diferenciación de los sucesos principales de *La ventana indiscreta* (novela y película).

Otro de los aspectos son las imágenes estáticas que se generan con la cámara fotográfica del protagonista dentro de la propia película, a semejanza de cuadros inanimados. Un ejemplo paralelo lo encontramos en la película *Vértigo*, también de Hitchcock, que resulta ser igualmente adaptación de una obra literaria, en la que un cuadro desencadena los acontecimientos, al pretender que cobre vida.

Considera Hitchcock que “todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer cinematográficamente, son presentados como si intentara desnudarla en vez de vestirla” (Truffaut, 1984, p. 211). No obstante lo anterior, la diferente concepción de las dos obras de *La ventana indiscreta*, mucho más innovadora en Hitchcock que en Irish, las mantiene en su diferencia pero también en su similitud, ya que la idea de frustración del ser humano con la vida propia y el entusiasmo por contemplar la ajena pervive en ambas. Y también se refleja en el personaje principal, cuya contemplación le causa cierto placer (Narbona, 2018), a la vez que le alivia del sentimiento de soledad (apreciado mucho más

en la novela de Irish que en la película, que en cierta forma es paliado por el personaje de Lisa, ausente en la novela) e identificado con la figura del “mirón” produciendo el efecto en la película de ser un espectador dentro de la misma.

Otro de los aspectos a destacar es precisamente el de los afectos o voluntades que se despiertan en el personaje principal. Se pierde el sentimiento de comunidad y solidaridad ante una situación común, en favor de “la indiferencia, la sospecha, la murmuración, la calumnia y la indiscreción” (Narbona, 2018, p. 44).

Para finalizar este análisis sobre *La ventana indiscreta*, hay que dejar constancia de la gran complejidad técnica de la película, cosa que no ocurre lógicamente en la novela. Se tuvo que construir una enorme y complejo plató que supervisó Hitchcock para recrear el edificio de enfrente. También es importante destacar la calidad de todos los técnicos y los actores que intervinieron en esta película. Evidentemente las diferencias con respecto a la obra literaria son enormes.



Figura 6

Imágenes de los protagonistas de *La ventana Indiscreta* (Hitchcock, 1954).

Fuente: <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-la-ventana-indiscreta-el-punto-de-vista>

Conclusiones

La obra literaria original y la obra cinematográfica adaptada son relatos diferentes, en función de los distintos procedimientos narrativos que se utilizan, además de que suelen crearse en periodos históricos particulares y destinados a públicos muy distintos. En estas condiciones, no puede considerarse que el valor de una obra dependa del mayor o menor grado de fidelidad o de las relaciones que se puedan establecer entre las obras.

Conviene, por lo tanto, diferenciar entre los aspectos del contenido (historia y personajes), que son los que establecen claramente la relación de dependencia entre las distintas obras y, por lo tanto, la necesidad de adquirir los derechos de propiedad intelectual y, por otra parte, el espíritu final de la obra, su ideología y su función estética.

Sin embargo, cuando se plantea el tema de los derechos de propiedad intelectual, hay que tener en consideración qué elementos presentan un grado de similitud para considerar si una obra deriva de otra. Estos elementos son fundamentalmente los personajes y los acontecimientos. Aunque hay que tener en cuenta que en la obra derivada se pueden introducir modificaciones.

En el caso de la adaptación de *La ventana indiscreta*, en la película se toman elementos fundamentales de la obra literaria, y por ello fue necesario adquirir los derechos; sin embargo, al trabajar la historia en función de

los intereses narrativos del director y del mensaje que quería transmitir, tenemos una obra sustancialmente diferente.

En el ámbito de la propiedad intelectual, la obra derivada, que sería la adaptación de la obra original, genera derechos de autor, y hay que tener en cuenta los derechos de autor de la obra preexistente. En el caso de las adaptaciones cinematográficas, se considera como autor a distintas personas que intervienen en el proceso de transformación (director-realizador, autores del argumento, entre otros) incluyéndose al autor de la composición musical que se haya creado *ex profeso* para la obra audiovisual.

Las dos obras analizadas, novela y película, muestran similitudes y diferencias tanto en la narrativa como en la adaptación. Los sentimientos del personaje principal se acusan más en la novela y quedan más difuminados en la película por la intervención de otros, como son los personajes femeninos, ausentes en la novela (Lisa, la novia, y Stella, la asistente). Precisamente la primera supone el contrapunto en la "mirada" de Jeffries, que utiliza su cámara fotográfica con teleobjetivo para "ver" y "mirar" con ella a la comunidad, y a la vez mantiene su postura como espectador dentro de la película, situación que no se produce en la novela, en la que nos encontramos con una contemplación de carácter singular y no plural, además de utilizar prismáticos como instrumentos de observación, lo cual le sitúa en una posición menos favorable que la del protagonista de la película.

La cámara o los prismáticos se convierten en herramientas de poder, de poder contemplar, de

dominación de la escena y esto se observa mucho más claramente en la película, ya que en una determinada escena es precisamente el *flash* el que deslumbra al asesino, con lo que se convierte en una herramienta capaz de producir un daño.

Debemos señalar que el valor artístico de una obra adaptada nunca debe considerarse a partir del grado de fidelidad con respecto a la obra original. En otras palabras, la obra original es el punto de partida, el elemento referente en lo que respecta a la historia y a los personajes, aunque después se puedan introducir modificaciones sustanciales, como es el caso expuesto de *La ventana indiscreta*. Pero es en el discurso donde realmente se establecen las verdaderas diferencias que surgen a partir de los distintos procedimientos narrativos. Ahora bien, a la hora de determinar los derechos de propiedad intelectual, es el grado de fidelidad entre las obras el factor determinante.

Referencias

Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Giraldo, Efrén (2008). Los relatos de Cornell Woolrich y la función social del simple arte de angustiar. *Revista Universidad De Antioquia*, 29, 58-73.

Gómez López, Encarnación (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Revista de Filología Alemana*, Anejo II, 245-255.

Gómez, Iván y González Álvarez, José Manuel (2017). La adaptación en la era intermediática: textos, pantallas e industria. *Fotocinema. Revista Científica de cine y fotografía*, 14, 5-18.

Narbona, Rafael (2018). William Irish y Alfred Hitchcock: una mirada. *Renovación. Revista mensual de teología y de opinión*, 61, 42-45.

Prósper Ribes, Josep y Ramón Fernández, Francisca (2020a). Propuesta de modelo de evaluación para webseries. *La Colmena*, 105, 65-76.

Prósper Ribes, Josep y Ramón Fernández, Francisca (2020b). *Narrativa y derecho en el cine de Hitchcock*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Ramón Fernández, Francisca (2018). La originalidad en la música y la imagen: una aproximación y estudio de diversos supuestos en el Derecho Español. *Revista La Propiedad Inmaterial*, 25, 5-25.

Real Academia Española (2020). Voz centón.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sánchez Ruiz de Valdivia (2014). Obra derivada. *Diccionario jurídico de la Cultura* (pp. 100-101). Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Spoto, Donald (1998). *Alfred hitchcock. La cara oculta del genio*. Madrid: T&B Editores.

Simón Altaba, Marc (2017). *El derecho de transformación en la Ley de Propiedad Intelectual española*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Truffaut, François (1984). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

Woolrich, Cornell (2008). *La ventana indiscreta y otros relatos*. Madrid: Espasa Calpe.

La denuncia social desde la mirada infante: *Pelo Malo de Mariana Rondón*

The social complaint from the infant gaze: Bad Hair by Mariana Rondón

Gilberto Polo Pacheco y Romina De Rugeriis

Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
gpolo85@hotmail.com ;
rominaderugeriis@hotmail.com

Recibido: 25-08-20
Aceptado: 17-10-20

Resumen

Con el propósito de analizar la película *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón, se aborda en este estudio cualitativo de tipo descriptivo el universo infantil a través de un niño que desea alisarse el cabello, cuya mente desprejuiciada no tiene problemas, pero desencadena los gritos de una intolerancia en su entorno hostil. Rompiendo la estructura de su antigua producción donde el juego fue la clave, Rondón despliega la mirada del ser humano que se contrasta con sus miedos y castraciones, condicionados a los fundamentos sociales preestablecidos, basados teóricamente en Dudley (1993), Münsterberg (1916), Sulbarán (2000) y García de Molero (2007). Metodológicamente se recurrió a entrevistas abiertas y a la revisión bibliográfica-documental. Finalmente, se exponen las estrategias empleadas por esta autora para mostrar la lucha de un infante que desea ser libre, y poder cumplir su sueño, encontrándose con una muralla impuesta por una sociedad entenebrecida de fundamentos castradores.

Palabras clave: Denuncia social, Mirada infante, Pelo Malo, Mariana Rondón, Cine.

Abstract

With the purpose of analyze the film *Bad Hair* (2013) by Mariana Rondón, this qualitative study of a descriptive type is addressed in the children's universe through a boy who wants to straighten his hair, whose unprejudiced mind has no problems, but triggers the screams of an intolerance in their hostile environment. Breaking the structure of his old production where the game was the key, Rondón displays the human being's gaze that is contrasted with his fears and castrations, conditioned to the pre-established social foundations, theoretically based on Dudley (1993), Münsterberg (1916), Sulbarán (2000) and García de Molero (2007). Methodologically, open interviews and bibliographic-documentary review were used. Finally, the strategies used by this author to show the struggle of an infant who wants to be free, and to be able to fulfill his dream, encountering a wall imposed by a society darkened with castrating foundations, are exposed.

Keywords: Social complaint, Infant gaze, Bad Hair, Mariana Rondón, Cinema.

Introducción

A la cineasta Mariana Rondón no le bastó con contar una historia desde el punto de vista infantil con *Postales de Leningrado* (2007), sino que en su siguiente producción, titulada *Pelo Malo* (2013), repite la exitosa fórmula, pero desde una perspectiva menos lúdica, donde un niño desea alisar su cabello para tomarse una foto escolar, pero su madre se opone, siendo ésta la premisa inicial que se hilvana a través de las miradas, como la misma directora manifiesta al afirmar que su investigación de campo arrojó el cómo los personajes eran capaces de verse así mismo o cómo verían al otro. Desde esta postura, Rondón ejecuta su proyecto, presentando a un niño en medio de una sociedad llena de prejuicios, quien deberá aceptar, soportar y entender los choques provocados por pensar diferente a los demás, tal como la misma directora explica:

Los prejuicios hacia un niño que se quiere alisar el pelo serían infinitos debido al machismo de nuestra sociedad. No pasaría lo mismo si fuera una niña. Sin importar cuál sea la opción sexual del niño, ya está rodeado de prejuicios por su deseo de cambiar su pelo. (Rondón, 2018)

Desde la visión infantil, Mariana Rondón expone, no una posición autobiográfica como en *Postales de Leningrado*, sino su perspectiva como ciudadana que tiene derecho a ser diferente y respetada por los demás, plasmándola desde la historia del niño que vive esa intolerancia y violencia disimulada:

Llevo mucho tiempo asfixiada por esos pequeños gestos, por esas cosas que pasan en la vida diaria venezolana, cómo el contexto social se ha metido en las familias, los amigos, creando una pequeña violencia que puede parecer chiquita, pero que suma y suma. (García y Belinchón, 2013)

Partiendo de ello, este artículo tiene como propósito interpretar la mirada infante en la película *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón, y explicar el proceso ejecutado en la representación de la infancia en dicha producción, cuyo basamento teórico radica en las propuestas hechas por Dudley (1993) quien explica la teoría desarrollada por Münsterberg, y los elementos semióticos y narrativos propuestos por Sulbarán (2000) y García de Molero (2007). Para su desarrollo se empleó una metodología cualitativa de tipo descriptiva, mediante entrevistas abiertas y la respectiva revisión documental.

Unos pelos rebeldes

Pelo Malo (2013) es la antítesis de *Postales de Leningrado* (2007). En ella desaparece el mundo lúdico infantil, los juegos se dejan de lado, adentrándose en una narración transparente y realista, contada desde la visión de

un niño llamado *Junior*, de nueve años, quien mentalmente no está preparado pero debe enfrentar la “intolerancia” en una sociedad en decadencia moral.

Para Münsterberg (1916, citado por Dudley, 1993), la mente humana y su valor repercute en la creación, y en esta historia Rondón se enfoca en el desarrollo mental de *Junior*, quien no tiene ningún problema en alisar su cabello para la fotografía del colegio, lo que produce la proyección del temor de una madre viuda, cabeza de hogar, quien ve a su hijo muy diferente al típico “varoncito”, desde el patrón establecido y repetitivo en una sociedad donde las niñas sueñan con ser “misses” y los varones “militares”.

De allí, el racismo plasmado desde el título de la película, que da forma al término peyorativo de “pelo crespo” y la mirada inquisidora de un verdugo que no permite la libertad a ser diferente, son los argumentos de Rondón que no se diluyen en máscaras para mostrar un conflicto familiar donde la esperanza es lo primero que se acaba. Al respecto, Rondón advierte que *Pelo Malo* “es una película contra la intolerancia que apoya las pequeñas rebeldías” (García, 2013), como la de *Junior*, quien quiere formar su identidad en la libertad en que se mueve su mente, por lo que Rondón toma esos pelos rebeldes, típicos de la pubertad, para gritar contra la violencia que vive un niño que solo busca afianzar su identidad.

A diferencia de su anterior película, donde los recursos gráficos y sonoros fueron fundamentales para la representación de la visión infantil, en este caso, la directora se vale de la mirada de Junior y de cómo él ve las acciones de los personajes, implementando una puesta en escena realista, a través de planos acordes al tono narrado, donde las actuaciones son las mejores herramientas para reflejar la esencia y autonomía de Rondón.

“Tienes pelo malo” ¿Racismo disimulado?

Retomando a Münsterberg (1916, citado por Dudley, 1993), quien nos habla de las experiencias del artista-creador y cómo a través de éstas despliega su punto de vista, en *Pelo Malo* Rondón expone que el venezolano usa tal expresión para referirse a quienes tienen el pelo crespo, siendo asumida cotidiana y convencionalmente de forma despectiva por la sociedad, por lo que surge la pregunta: ¿Es malo tener el pelo crespo? El título de esta obra nos asoma a la exploración de esa convención cultural que demanda lo deseable, viéndose reflejada la teoría de Münsterberg, al darse a conocer esos patrones preconcebidos en la mente humana.

De igual manera, cabría preguntarse: ¿Cómo es posible que un niño interiorice estas creencias culturales? Esta interrogante puede ser respondida cuando vemos de forma muy sutil en diferentes escenas a la amiga de Junior emitiendo comentarios despectivos sobre su pelo, al igual que otros niños que se burlan de él, provocando

que intrínsecamente sienta el rechazo hacia su cabellera, que lo aleja de lo deseable, viéndose plasmado un racismo casi oculto, invisible, construido por la sociedad, como una "normalización" de lo que no debe ser, para de esa forma ser aceptado sin reclamos.

Descubriendo a Junior

En la propuesta de análisis de Sulbarán (2000) sobre lo semiótico-narrativo aparece la importancia de la descripción del personaje para su mejor entendimiento en el desarrollo de la narrativa cinematográfica y, en el caso de esta película, Junior es presentado en la primera escena como un niño delgado, de apariencia frágil, que está con su madre en una casa donde ella presta servicio doméstico. En este primer momento vemos al protagonista con el deseo de lavar un jacuzzi, pero su madre le advierte que no moje su ropa, a lo que él asiente con su cabeza. Seguidamente, comienza a limpiarlo y se desviste, quedando en ropa interior y se introduce en el jacuzzi, disfrutando una especie de fantasía en el agua, haciendo un sutil movimiento de cabeza mientras alisa su cabello mojado, lo cual puede interpretarse como el deseo de querer tener un cabello liso y largo.



Figura 1

Junior disfrutando del agua en el jacuzzi.

En este momento íntimo se capta la corporalidad y sensualidad del personaje, lo que se convierte en el vehículo conductor del discurso narrativo, ensueño que es interrumpido por la mirada de la dueña de la casa, quien lo regaña. Junior reacciona y vuelve a su realidad. Su madre lo increpa y de aquí en adelante se hace evidente la relación de tensión entre ella y Junior, dado su particular comportamiento. La primera impresión que da Junior en esta introducción como personaje es su fragilidad corporal y la exploración de su cuerpo, lo cual alerta la mirada de la madre.

Cuando Sulbarán (2000) hace referencia al personaje y su entorno, explica que ese mundo lo lleva a actuar, siendo esto reflejado cuando vemos a Junior conversando con su amiga, jugando y viendo concursos de belleza, situación que se refuerza cuando se dirigen al estudio fotográfico y se encuentran con el dueño, quien

les pregunta cómo irán vestidos para la fotografía. La niña reacciona sin titubear sobre su atuendo, que incluirá tacones, vestido y una corona, pues quiere lucir como una "miss"; mientras que a Junior el fotógrafo le coloca una boina militar y le muestra la fotografía de un niño de piel oscura, uniformado y con un fusil en la mano. Junior se quita la boina y le dice que él se vestirá como un cantante y tendrá el cabello liso.



Figura 2

Junior se niega a vestir como militar.

Esta escena también se puede analizar desde la teoría psicológica de Münsterberg (1916), quien aborda las experiencias vividas por el autor de la obra, ya que Rondón toma la expresión humana y, en específico, la exteriorización de esos estereotipos de género que se manifiestan en esa Venezuela retratada, donde la niña debe ser "miss" y el niño "militar"; pero Junior no encaja en ese ideal de masculinidad implantado. Allí claramente se establece la posición fijada por la autora del filme ante estos esquemas sociales.

Por otra parte, por haber muerto su padre, el núcleo familiar de Junior está rodeado de solo figuras femeninas. Su madre, Marta, jefa de familia, en la que recae la autoridad y responsabilidad, está desempleada y desesperada por la situación económica. No tiene demostraciones de afecto hacia Junior. Su expresión constante es de rudeza, además de no estar convencida de los deseos de Junior de alisarse el pelo, temiendo que sean rasgos de una iniciada homosexualidad, lo que en su barrio es muy mal visto. Mientras tanto, su abuela paterna, Carmen, lo complace en todo y es quien se conmueve por sus deseos, apoyándolo en la idea de alisarse el pelo y vestirse como un cantante. Estos dos personajes son los que llevan la dualidad reinante en la historia, estableciendo el pulso narrativo dentro de ella, logrando sumergir a Junior en medio de los dos extremos, que están a favor y en contra de su cambio de *look*.

Como te miro, ¿importa?

Adentrándonos a los operadores formales técnicos-expresivos, planteados por García de Molero (2007) y las categorías de análisis que sugiere, están los

tipos de planos y los encuadres que dan el tono de la historia y, en este caso, la estrategia empleada para plasmar la visión infantil es esa mirada que refleja el plano, que viene a darle voz a lo que ve el niño, valiéndose del uso de primeros planos en la mirada de Junior, para luego ir al plano subjetivo del niño y de esa forma ubicarnos en sus emociones. Además de encontrarse una diversidad de planos donde se muestra la espalda de Junior, dando la impresión de que el espectador también lo observa a lo lejos. El empleo de estos planos propone una posición más emocional, además de estar a nivel de quien ve las cosas (Junior), ayudando a que la trama pueda tener una personalidad no desde el punto de vista del adulto, sino de un niño que está explorando para conocerse a sí mismo.

La utilización de la cámara subjetiva viene a graficar la mirada que tiene Junior de las distintas situaciones a las que se enfrenta. Este empleo de planos refleja esas miradas y es el punto de avance narrativo dentro de la historia, a través de los cuales se presenta la forma en que Junior ve las cosas, donde él mismo busca o trata de conocer su propia visión identitaria.



Figura 3
Junior observa desde su apartamento.

Junior, objeto de juicio

Al hacer referencia al conflicto dentro de la trama, Sulbarán (2000) lo establece como fundamental dentro de cualquier análisis, pues desde allí se fija el discurso que se busca dar y, en el caso de *Pelo Malo*, se da a través de Marta, quien está atenta al comportamiento de su hijo y decide actuar con dureza. Al respecto, veamos algunas escenas. Cuando van a desayunar, Junior llega a la mesa y encuentra todos los platos desordenados, por lo que decide organizarla, hasta que aparece su mamá. Ya en la mesa, Marta, quien sostiene con sus manos un plato y un bebé (hermano de Junior), ve la mesa tan ordenada que duda acerca de dónde colocar el plato, y es Junior quien se lo indica; ella accede y comienzan a comer; ella trata de darle comida al bebé y este no quiere, lo cual altera su humor, que explota al ver la delicadeza con la que Junior ingiere los alimentos, reprendiéndolo por comer tan “lento”. En esta escena se asoma el temor que tiene Marta al ver en su hijo

un comportamiento que no es el más común dentro de la sociedad en la que conviven, tratándolo con rudeza para intentar “corregirlo”.

En otra escena, aunque no hay gritos, hay represión psicológica. A través de la mirada de Marta, vemos como Junior es “regañado” por su comportamiento, cuando él y su amiga observan muy emocionados a unos niños que están bailando *hip hop*, demostrando gran destreza. Junior canta, cierra sus ojos y comienza a bailar, pero de una forma lenta, muy diferente a la de los otros niños. Marta lo observa muy enfadada; él no se da cuenta de esa mirada inquisidora, pero su amiga lo toca y Junior reacciona asustado y deja de bailar.



Figura 4
Marta observa a Junior.

Tomando lo dicho por García de Molero (2000) referente a los operadores semánticos a nivel temático, en esta película observamos los momentos cotidianos de un niño: esas escenas de hábitos como comer con la familia o estar dentro de un entorno común, que vienen a describir el referente más importante que se da en esta historia: la mirada. Rondón se vale de esa cotidianidad para mostrarla de forma acusadora, a través de una madre con un hijo “diferente”, delatando una violencia que se va dando en lo cotidiano de un niño que no actúa según el patrón o modelo establecido. Por otro lado, a Junior le gusta estar con su abuela Carmen, quien ve con agrado su delicadeza, su deseo de cantar, de peinarse y de verse bonito. Es ella quien por primera vez le seca el cabello a Junior, lo cual le permite ver las dos posibilidades: seguir con el cabello rizado o alisarlo, con lo cual se muestra más conforme.

Asimismo, es la abuela quien lo lleva sutilmente a su lado más femenino, enseñándole incluso unos pasos de baile ejecutados de forma muy afeminada al son de “Mi limón, mi limonero”, interpretada por Henry Stephen. Sin duda vemos a través de Junior a un niño cuyas ideas chocan con esa tradición de masculinidad que conoce su madre, Marta.



Figura 5

Junior se mira en el espejo, luego que su abuela le alisa la mitad del cabello.

Entendiendo la dureza

Conocer el tema ayuda a entender no solo el punto de vista del autor, sino el proceso comunicativo dentro de la historia, según lo establecido por Sulbarán (2000), lo cual en el caso analizado se da de manera consistente a medida que avanza el proceso intolerante. Así, vemos a una madre agobiada por el comportamiento de su hijo y, al no ver resultados "positivos", decide llevarlo al médico, pensando que quizá sea una enfermedad.

Al llevarlo al hospital, Marta le pregunta al doctor por ese raro comportamiento, y éste le indica que Junior no tiene nada malo. Pasados unos días, ella regresa a hablar con el doctor y le pregunta francamente si su hijo es "marico", a lo que el doctor responde que quizá el problema es que no tiene una presencia masculina en el hogar. Con esta respuesta se hace un señalamiento que va más allá de un simple consejo para corregir una conducta, se ve el proceso que muchas mujeres deben asumir al vivir solas y levantar a sus hijos. Aquí se establece que la figura masculina no existe en la vida de Junior, y que en sus relaciones prevalecen las figuras femeninas: su madre, su abuela y su amiga.

Marta y Carmen son movidas por el miedo y la inseguridad. La primera actúa duramente con Junior por el temor de que los gustos de su hijo sean señal de una innegable homosexualidad y, en su desesperación por protegerlo, ella usa la violencia, para evitar que la sociedad que lo rodea lo pueda dañar, por no cumplir con el patrón establecido. Por el contrario, la abuela impulsa a Junior a desarrollar esas preferencias estéticas distintas al estereotipo varonil, pues ella teme que corra la misma suerte que su hijo, quien es asesinado a causa de la violencia reinante en el entorno, por lo que prefiere ver a su nieto lejos de los patrones masculinos del barrio, que terminan siendo "malandros" y asesinados en las calles.

En ninguno de los casos se asoma el pensamiento de Junior, sino lo que estiman conveniente para él las figuras de autoridad (madre y abuela), transformándose en un acto de represión al deseo de ser libre, lo que debe cumplir a través de la confrontación, el rechazo, las indiferencias, las miradas de la madre, que vienen a mostrar su dominio

sobre la persistencia de un niño que juega a crear su propia identidad.

Una mirada curiosa...

En otro orden de ideas, Sulbarán (2000) le da importancia a las repeticiones presentes en una película y su análisis exponencial. En *Pelo Malo* se observa a Junior relacionándose con mujeres casi siempre; sin embargo, entabla una relación peculiar con el personaje de Mario, el joven de un kiosco ubicado en la parte baja del edificio. La figura de Mario llama la atención del niño de una manera imprecisa, pues en la primera oportunidad lo vemos como una relación normal, entre un comprador y un vendedor, pero luego notamos que Junior disfruta mirar a Mario desde la ventana de su apartamento.



Figura 6

Mario juega con Junior, a no darle la caja de fósforos.

Las "visitas" de Junior a Mario se tornan más recurrentes; al principio para comprar los fósforos por encargo de su mamá, pero luego Mario le regala los fósforos, con los que Junior juega haciendo figuras. De esta relación surgen algunas interrogantes que quedan en el aire en la historia, de donde el espectador puede considerar otras lecturas: apoyar lo que piensa Marta o creer que es una etapa normal de cualquier niño que no tiene una figura masculina a su lado: ¿Será que Junior desea contar con un hermano mayor, o ve en Mario esa figura paterna que le da protección?

¿Condicionados?

Desmenuzando la importancia de cada fase dentro del desarrollo de una historia, como lo plantea Sulbarán (2000), en *Pelo Malo*, llegando al clímax, Junior se encuentra cerca de cumplir su deseo, pero sus esperanzas son apagadas, cuando Carmen culmina el vestuario que le confecciona para la fotografía; ella se lo entrega, él se lo coloca y observa que le queda grande, por lo que le pregunta a su abuela: "¿Y si a mamá no le gusta?, ¿no está muy largo?". El niño se acerca al espejo con expresión de asombro y se quita el traje con desesperación, mientras repite con rabia: "¡Esto es un vestido, yo no quiero un

vestido!”. Este impasse con su abuela delata cómo ella también lo condiciona a tener una identidad, la que ella quiere, más no necesariamente con la que él se siente cómodo.



Figura 7

Junior observa el vestuario diseñado por su abuela.

Luego de este suceso, Junior le comenta el percance a su mamá quien, molesta, se va a casa de Carmen y expone claramente su miedo al reclamarle: “Quieres volver a Junior en una mariquita”. Ante esto Carmen responde de una manera firme, que ella lo hace para que no lo maten como a su hijo, agregando: “¿Tú sabes por qué va tanto pa’l abasto? Ahora le gusta el pelo liso, después va ser otra cosa. Dámelo a mí y yo lo crío, tú no puedes hacer nada, él es así, eso no se quita”.

Estas frases conducen a una situación más aguda cuando ambas negocian al niño, como si se tratase de un esclavo, y es cuando Carmen ofrece dinero a Marta para que se lo entregue. Marta recibe la propuesta con duda, diciendo: “¿Cuánto me darías? Y Carmen responde: “Lo que me pidas”. Esta secuencia devela el juego de intereses de las mujeres ante el infante, exponiéndose solo los beneficios de ambas, algo en lo que Junior no tiene ningún tipo de opinión, pues a él nadie le pregunta, solo ellas asumen sus posiciones condicionadas por los prejuicios desarrollados a través de los acuerdos sociales.

Entre sombras

En el marco de los operadores formales técnico-expresivos, García de Molero (2007) menciona la iluminación como categoría de mucha importancia para el desarrollo semiótico del discurso en una película. En el caso de *Pelo Malo* se apela a una iluminación naturalista, pues hay muchos exteriores; sin embargo, en el bloque donde viven, la iluminación es sombría, es igual de naturalista, no hay detalles de las cosas que se presentan, hay juegos de sombras en los rostros, dándole a la película un tono oscuro como de inframundo, develando una expresión de la cárcel en el que se encuentran todos, especialmente Junior.

De igual manera, el uso de la iluminación en los

interiores del bloque lo vuelve sombrío y decadente, tal y como está el entorno de Junior. La escasa iluminación habla de lo gris de su camino, de la poca visibilidad que tiene su futuro ante su punto de vista como niño.



Figura 8

Junior observa la televisión.

Expirando sin oxígeno

Al final de la historia, una escena delata a Junior dormido en el sofá. Marta llega a la casa, entra a la cocina y sale con un plato de comida, colocándolo en la mesa. Junior despierta sorprendido, sonríe y comienza a comer. Mientras disfruta de la comida, Marta comienza a guardar su ropa en un maleta y le dice que lo llevará a que la abuela, y que allí vivirá desde ahora. Junior no entiende nada, se levanta y trata de detenerla con rostro de angustia y le dice: “No mamá, yo no quiero ir para donde mi abuela (...) te prometo que yo no canto más”. Marta, molesta, no le presta atención a las suplicas de su hijo, y continua guardando las cosas en la maleta. Junior, angustiado, le pregunta: “¿Y si me corto el pelo, me puedo quedar? Marta, con un rostro rabioso, saca una máquina automática de cortar cabello de su cartera y la pone en la mesa. Junior atemorizado la observa y hace silencio.

En este caso, García de Molero (2007), explica el valor de los operadores semánticos a nivel temático y su valor en la interpretación del tema dentro de la historia, por lo que se encuentra en *Pelo Malo* la máquina de cortar cabello como un arma letal para Junior, pues con ese objeto se cumpliría el cometido de Marta, que es cortarle los sueños y deseos. Este elemento es el que Marta necesitaba para acabar con las aspiraciones de Junior, el símbolo que viene a romper el sueño de libertad y de decisión propia. Junior no retira su mirada de la máquina de cortar cabello y le pregunta a Marta: “¿Y cuando me vuelva a crecer? Marta niega con la cabeza, con ira. Junior, con indignación, le responde: “No te quiero”, a lo que Marta responde: “Yo tampoco”. Todo queda en silencio y Junior, tembloroso, enciende la máquina y empieza a cortarse el pelo. Marta lo observa mientras poco a poco cae el cabello.



Figura 9

Junior se corta el cabello delante de Marta.

Esta secuencia es evidencia de la crueldad y desesperanza que nos presenta la historia, donde Junior renuncia a su deseo de alisar su cabello, solo por agradar a su madre y estar con ella, demostrando el amor por su madre y la negativa a separarse de ella. La película cierra con un plano general del patio de la escuela, mientras niños y niñas cantan el "Gloria al bravo pueblo", himno nacional de Venezuela; luego pasa a un plano medio en conjunto que lentamente en paneo se ve acercarse hasta mostrar a Junior en silencio, con su cabeza rapada.



Figura 10

Junior con el cabello corto, mientras los niños cantan el Himno nacional.

Es una paradoja el hecho que escuchemos de fondo las notas de un canto a la libertad, mientras vemos el rostro de un niño que viene a representar esa esclavitud en la que se tiene a muchos por el cumplimiento de un acuerdo social, donde las minorías son echadas a la parte trasera, y el derecho de pensar diferente te hace pequeño ante el enorme señalamiento de una sociedad que no deja libre el camino que te lleva a crecer, hablar, crear o simplemente soñar, convirtiéndose Junior en una referencia vivencial, que puede verse plasmada en cualquier rincón de Venezuela o país latinoamericano, gracias a la mirada infante que nos ofrece Mariana Rondón.

A modo de conclusión

Con *Pelo Malo*, Rondón, al entablar esas miradas

de oposición al ser diferente, toma la visión del niño para mostrar la violencia instaurada desde el adulto, que hace reflexionar a quien ve la historia. Ella expone las diversas miradas, y el espectador decide en qué posición situarse: desde la madre, desde la abuela, o desde el niño, entendiendo el lugar del infante, que es el señalado durante todo el viaje narrado en esta película.

Esa subjetividad infantil la toma Rondón para simbolizar el espíritu crítico, distante y escéptico del mundo en el que el niño se encuentra. Es un mundo donde hay una gran precariedad pero, más que física, es personal, moral, de valores arraigados al sentido humano, y que los ojos del niño la muestra desde su visión primigenia, donde no hay vicios ni prejuicios.

Rondón confirma lo planteado por García de Molero (2007) con los operadores formales técnicos-expresivos en su categoría del encuadre y los planos, desarrollando la subjetividad del plano con la cámara y primeros planos del niño, y de esa forma nos ubica en lo que él siente, además de mostrar planos de espalda a él, dando la impresión que el espectador lo observa, al igual que el resto de los personajes dentro de la historia.

La directora del filme hace una exploración a la mirada desde el mundo que vive el niño al querer tomar decisiones, cuya visión es desprejuiciada, y lucha por no ser el niño que quiere su mamá, ni su abuela, ni el que le pide la sociedad, sino que él quiere formar su identidad en la libertad que se mueve su mente.

Pelo malo es la caracterización del mundo utópico de un niño que choca con la pared de un entorno hostil. En esta película Mariana Rondón reinterpreta la visión de un ser humano, y la lleva a la esencia pueril, que solo quiere verse bien arreglado, y con una apariencia que lo haga sentirse feliz.

Referencias

- Dudley, Andrew (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, España: Ediciones Rialp. S. A.
- García, R., Belinchón, G. (2013). *Chávez nos sentenció a la guerra*. Entrevista a Mariana Rondón realizada para el Diario El País de España. España: El País. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/28/actualidad/1380390514_383994.ht
- García de Molero, Í. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana C.A.
- Rondón, Mariana. Entrevista realizada por Gilberto Polo. Septiembre de 2018.
- Sulbarán, E. (2000). Análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Revista Opción*. Nº 31. Páginas. 44-71.

Mahomet de Juan Cantó Francés, una revisión historiográfica

Mahomet by Juan Cantó Francés: a historiographical review

Recibido: 12-09-20
Aceptado: 25-11-20

José Benjamín González Gomis
Universidad de Valladolid
jbgonzalezgomis@gmail.com

Resumen

El objetivo de esta investigación es revisar las construcciones discursivas y analíticas relativas a *Mahomet*, pasodoble de Juan Cantó Francés. Se sigue una metodología cualitativa basada en la práctica del análisis, tanto de las construcciones discursivas de la bibliografía especializada, como de los distintos parámetros musicales que definen la obra. Se fundamenta teóricamente en el estudio de las representaciones rituales hispánicas de conquista conforme las definió Brisset (1988) y en el estudio concreto del caso alcoyano. Se revisa el análisis paramétrico propuesto por Botella Nicolás (2013) y se contrapone con otras composiciones de su entorno para profundizar en el significado e importancia de Mahomet para el caso estudiado. Las conclusiones extraídas del estudio llevan a invalidar el análisis musical realizado por Botella Nicolás y a cuestionar la atribución acrítica que realiza la autora de esta obra como primer pasodoble para la Fiesta.

Palabras clave: *Mahomet*; Juan Cantó Francés; Moros y Cristianos de Alcoy; Música para banda; representaciones rituales hispánicas de conquista.

Abstract

The aim of this research is to review the discursive and analytical constructions relating to Mahomet, a pasodoble by Juan Cantó Francés. It follows a qualitative methodology based on the practice of analysis, both of the discursive constructions of the specialised bibliography and of the different musical parameters that define the work. It is theoretically based on the study of Hispanic ritual representations of conquest as defined by Brisset (1988) and on the specific study of the case of Alcoy. The parametric analysis proposed by Botella Nicolás (2013) is reviewed and contrasted with other compositions from his environment in order to delve deeper into the meaning and importance of Mahomet for the case studied. The conclusions drawn from the study lead us to invalidate Botella's musical analysis and to question the author's uncritical attribution of this work as the first pasodoble for the Fiesta.

Keywords: Mahomet; Juan Cantó Francés; Moors and Christians; Music for band; Hispanic ritual representations of conquest.

Introducción

La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy en honor a San Jorge Mártir debe ser entendida dentro de las representaciones rituales hispánicas de conquista, tal y como las definió Demetrio Brisset en su tesis doctoral (1988). Esta investigación es extrañamente poco citada entre los principales musicólogos que investigan sobre el tema, pero merece una especial atención por el marco general que establece. Éste consiste en todas aquellas celebraciones que tienen por temática principal alguna variante de la lucha histórica entre islam y cristianismo, personificando respectivamente el mal y el bien. A través de este marco se permite vincular celebraciones de muy diversa índole de todo el mundo hispánico.¹

Dentro de este amplio mundo de representaciones y juegos de identidad, el caso alcoyano es uno de los más famosos. Su historia general ha sido estudiada por Rafael Coloma (1962), Julio Berenguer Barceló (1974) y Adrián Espí Valdés (1982). Los aspectos antropológicos y sociológicos han sido abordados por José Luis Bernabeu Rico (1981). Y los aspectos estéticos de la indumentaria empleada en las fiestas de moros y cristianos de Alcoy han sido analizados por María Dolores Gregori Galindo (2005). Forma parte de una variante valenciana de dichas representaciones de la que es a la vez foco irradiador y máximo exponente (Domene Verdú, 2015; Ponce Herrero, 2017). Estas representaciones integran elementos religiosos, militares y teatrales (Coloma, 1962; Espí Valdés, 1982a; Martínez Pozo, 2015), tienen una fuerte estratificación y jerarquización y están ampliamente reguladas.²

Desde que se empezó a celebrar el culto a San Jorge como patrón de la villa, la música está presente de un modo u otro. Pero en 1817 se produce un hecho fundamental del que son herederas las prácticas musicales actuales. Por primera vez, ese año una *filà* se hace acompañar por una banda de música. Son la Primera de Lana (actual Llana) y la Banda del Batallón de Milicianos que daría pie a lo que actualmente es la Corporación Musical Primitiva³. Supuso

un punto de inflexión que otorgó grandes privilegios a la *filà*, y pronto su ejemplo empezó a ser imitado (Berenguer Barceló, 1974; Espí Valdés, 1982a; Valor Calatayud, 1988). No se poseen datos verdaderamente fidedignos de la música que pudieran ejecutar, pero se cree que era el repertorio de las bandas españolas durante aquella época: marchas militares, mazurcas, polcas, etc. (Picó Pascual, 2005, p. 121).

Más allá de las piezas que pudieran emplear, las posibilidades que ofrecían las bandas para musicalizar una representación como la Fiesta de Alcoy era inmejorable, y pronto su participación se volvió indispensable. La capacidad de desplazarse en el espacio, su rango dinámico y su adaptabilidad social y musical le dieron la primacía entre los acompañamientos musicales, desplazando finalmente a las dulzainas, cornetas, trompetas y cajas que se venían empleando (aunque han quedado reminiscencias de estos acompañamientos en actos como el Alardo).⁴

A partir del último cuarto del siglo XIX se detecta un incremento de la atención hacia las bandas participantes. En 1876 se celebra el sexto centenario de la aparición de San Jorge en la batalla donde se derrota a Al-Azraq. Esto sirve de impulso a la Fiesta tras unos años bastante convulsos en la ciudad de Alcoy (Berenguer Barceló, 1974; Espí Valdés, 1982a). De ese año no se han conservado documentos que nos informen de alguna actuación musical más allá de lo habitual (marchas militares, polcas y mazurcas de moda). Sin embargo, la autoconsciencia generada en el aniversario germina en las dos últimas décadas del siglo con una serie de composiciones musicales que poseen una clara identificación con distintos elementos de la Fiesta. Es aquí donde entra en escena el pasodoble *Mahomet* de Juan Cantó Francés.

1. Géneros, subgéneros y tipologías

La historiografía que se ha ocupado del tema no es demasiado clara en cuanto a la catalogación y delimitación de las tipologías musicales empleadas en las fiestas de moros y cristianos. En ocasiones se habla sin rigor de géneros o subgéneros de forma ambivalente; ya Rojas Navarro en 1987 advertía de esta circunstancia y aportaba una visión que aglutinaba todas las tipologías de forma clara:

Ciñéndonos solamente a la música que sirve para los desfiles, existen las modalidades, como de todos es sabida (*sic*), de pasodoble, marcha mora y cristiana. En realidad las tres forman parte del género pasodoble, por lo que ya encontramos un principio de ambigüedad en la denominación genérica. (Rojas Navarro, 1987, p. 201)

- 1 Estas celebraciones se dan en lugares tan diversos como el litoral mediterráneo español (con especial incidencia) y otros puntos de toda la geografía española. Otros países europeos como Portugal, Francia, Italia o la antigua Yugoslavia, y en países hispanoamericanos como México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Perú, Bolivia, Colombia, Chile, Paraguay, Ecuador o Brasil. También se conservan algunos vestigios de estas celebraciones en Estados Unidos de América, Filipinas y Santo Tomé y Príncipe.
- 2 En este enlace pueden consultarse una serie de documentos relativos a la organización y regulación interna de los organismos que articulan la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy: <https://www.asjordi.org/asociacion/66/reglamentos-estatuto-y-ordenanzas.html>
- 3 Puede consultarse más información relativa a esta banda en el siguiente enlace: <https://cimapolo.wordpress.com/>, y este otro para la historia de la entidad: http://www.cimapolo.com/cast/hist_primitiva.html

- 4 En la actualidad el acompañamiento musical del Alardo se realiza con cajas y trompetas. La caja toca ritmo de marcha constante, y la trompeta realiza unas señales sonoras pactadas con los arcabuceros que anuncian el inicio de los disparos.

Lamentablemente este clarificador párrafo no ha sido atendido por otros investigadores posteriores. Es el caso de Cipollone Fernández, quien en su tesis doctoral dedica el epígrafe 2.3.4 a los géneros musicales; cita el artículo de Rojas y realiza una breve revisión bibliográfica, apuntando que “Los estudios que analizan este tipo de repertorio se suelen centrar en los aspectos estilísticos, destinados a diferenciar los géneros musicales que se usan en las Entradas” (Cipollone Fernández, 2017, p. 81).

El mencionado autor no ofrece ningún tipo de definición o propuesta que ayude a clarificar qué estructuración jerárquica entiende para los géneros, subgéneros o tipologías de pasodobles y marchas. Pero, en resumen, emplea género para cada una de las tipologías de marcha, siendo esto incorrecto, dado que sería como atribuir este mismo término a cada tipología de número de zarzuela o de ópera, por poner un ejemplo.

Botella Nicolás (2013, p. 41) incurre también en esta falta de precisión cuando menciona que entre los subgéneros de la música festera se encuentran “los pasodobles marxa (*sic*), *pas-moro*, marchas de procesión, poemas sinfónicos, bailes, himnos de fiesta, himnos de *filas*, himnos patronales, ballets o música incidental para boatos”. En primer lugar, menciona tres familias de himnos como diferentes subgéneros, cuando no hay motivos suficientes para considerarlos así, sino que deberían englobarse todos dentro del mismo subgénero.

La autora mencionada también habla de bailes y ballets, como dos tipologías diferenciadas, sin explicar cómo distingue una de otra, y etimológicamente no existe una distinción entre ellas. Si bien esta dualidad puede encontrar sentido en otros ámbitos y tradiciones coreográficas⁵, en la representación alcoyana no existe una diferencia que la justifique. Por otro lado, estos ballets suelen estar incluidos como música incidental en los boatos, por lo que duplica categorías de forma innecesaria. Por otro lado, menciona el *pas-moro* como subgénero, pero realmente este término se aplica casi en exclusiva a la obra *Un mobile més* de Julio Laporta Hellín (1928), sin llegar a constituirse como subgénero.

Esta confusión no se detiene aquí. Unas páginas más abajo Botella Nicolás (2013, p. 44) dedica otro epígrafe completo (el cuarto) a “Los tres géneros de la Música de Moros y Cristianos” y al final del primer párrafo explica “Nacen así el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana”. La mencionada autora está mezclando en el mismo artículo las categorías, sin establecer una estructuración lógica y definida entre ellas. Una explicación más plausible y coherente que aglutina diferentes tipologías de música dentro de la forma marcha como estructura compositiva puede consultarse en el libro *La forma marcha*, de Gutiérrez Juan (2009).

5 Véase al respecto *La danza española. Su aprendizaje y conservación* (Espada, 1997).

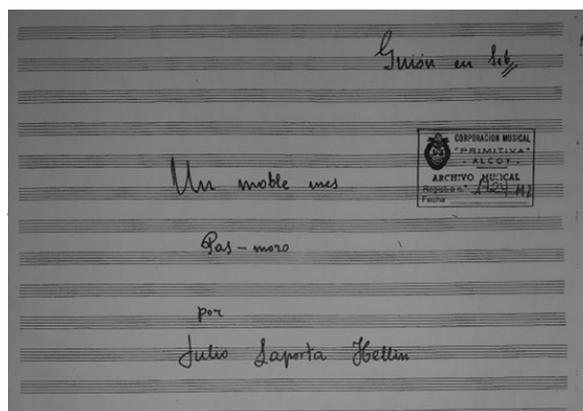


Figura 1

Portada de la partitura de *Un mobile més*.

2. Hacia una definición de la música festera

Por motivos de espacio no es posible realizar aquí un recorrido completo en torno a los discursos contruidos sobre esta manifestación musical⁶. No obstante, es necesario señalar algunas imprecisiones y contradicciones del escrito de Botella Nicolás. En primer lugar, no compartimos el tono menospreciativo que dirige hacia otras tradiciones musicales que reciben el apelativo de música festera cuando habla de “géneros menores o de escaso nivel” (Botella Nicolás, 2013, p. 42). Por otro lado, sorprende la constante contradicción en la que incurre al respecto. En el primer párrafo del epígrafe se cita a sí misma para definir la música festera como toda aquella que nace para ser interpretada en los actos de Fiestas, sean estos del tipo que sean (Botella Nicolás, 2012, p. 63)⁷.

6 En las tesis doctorales de Botella Nicolás (2009) y Cipollone Fernández (2017) se han elaborado los estados del arte más completos hasta la fecha, aunque sesgados y poco objetivos en algunos de sus análisis.

7 Se detecta aquí una gestión de las referencias bibliográficas poco precisa, dado que el fragmento que en el artículo *Estudio y análisis musical de Mahomet (1882)...* (2013) identifica como una cita de la propia autora, en el artículo referenciado figura como una cita tomada de Mansanet Ribes. Es decir, en el artículo *La creación musical en la Fiesta de Moros y Cristianos* (2012), este mismo fragmento está referenciado como perteneciente al texto *Aportación al origen y evolución de la Música Festera* (1987) de José Luis Mansanet Ribes, publicado por la UNDEF con motivo del primer centenario de la Música Festera. Se ha comprobado este libro y efectivamente, la cita completa pertenece al libro de Mansanet Ribes (p. 212). «Por música festera hay que entender por tanto toda aquella que viene marcada por la impronta de la Fiesta, y como la Fiesta se integra por actos religiosos desfiles espectaculares y otros de representación histórica, en función de su fin podríamos hacer esta clasificación, que en definitiva sería discutible:

Luego Botella Nicolás (2013, p. 43), apoyándose en Barceló, dice compartir la idea de que incluir en esta nomenclatura algo que no sean pasodobles o marchas sería inadecuado. Y en el siguiente párrafo, vuelve a citarse a sí misma para decir que son todas las composiciones que se interpretan durante los días de Fiesta (Botella Nicolás, 2010, p. 2).⁸

Al aproximarse a una definición de música festera, la mencionada autora señala aspectos organológicos y de los tipos de conjunto instrumental que interpretan esta obra. Una vez más recurre a uno de sus propios artículos para citarse como autoridad y explica que la música para estas festividades “es interpretada no por una sociedad musical, sino por una banda de música” (Botella, 2012, p. 61, citado en Botella Nicolás, 2013, p. 43). Esta diferenciación que se menciona es ilusoria e inexacta. El término banda de música es flexible, adaptable, y depende de regiones y prácticas musicales. En el contexto empleado se entiende como un conjunto de viento madera, viento metal y percusión más o menos establecido y regularizado.

En cambio, el término sociedad musical hace referencia al tipo de organización y estructuración social que representan, o a veces ni eso, y es simplemente un apelativo escogido de forma libre sin que responda a ningún modelo específico de gestión. De hecho, la segunda banda más antigua de Alcoy, fundada en 1842, recibe actualmente el nombre de *Societat Musical Nova d'Alcoi*, y no se pone en duda que sea una banda de música.

Por otro lado, al especificar que este repertorio es interpretado por bandas de música está omitiendo a muchos otros tipos de conjuntos instrumentales, desde la Orquesta Sinfónica Alcoyana que interpreta la *Misa Festera*, hasta los heraldos que, con clarines y timbales, abren la representación, pasando por los distintos ensembles que aglutinan dulzainas y percusión, metales y percusión, etc.

3. Definiciones musicales de la música festera

En el mismo epígrafe donde se aproxima al término de música festera, Botella Nicolás aporta una serie de características musicales para tratar de definirla, pero muchas de ellas son absolutamente falsas. Por ejemplo, menciona que:

Desde el punto de vista musicológico, la Música Festera consiste en una introducción desarrollada sobre el acorde de dominante, más una primera sección en el tono principal y una segunda parte (llamada Trío) que está escrita en la subdominante,

(...). De este uso deriva también la incorrección gramatical de la frase de Botella Nicolás en su artículo de 2013 sobre *Mahomet*.

8 Nuevamente se ha detectado un error en la gestión bibliográfica con un número de página que no corresponde con la edición del texto consultada.

en los pasodobles de modo mayor y en el relativo menor, en los menores. Y finaliza con un material de cierre o coda. (Botella Nicolás, 2013, p. 43)

Basta una aproximación analítica sin apriorismos para comprobar que esto no es cierto. Esta definición reduccionista de la Música Festera daña la visión que se pueda tener de este patrimonio musical y falta a la verdad. La anterior definición en realidad es una reducción estereotipada y estéril de la forma marcha binaria según la explica Gutiérrez Juan (2009), pero, dado que no toda la llamada música festera puede ser aglutinada bajo esta estructura, es un esquema que queda invalidado. Movimientos como la *Entrada*, la *Elegía*, o el *Prec a Sant Jordi* de la *Misa Festera* de Amando Blanquer no pueden analizarse formalmente así.

Por otro lado, entre las obras musicales que sí pueden englobarse bajo la forma marcha, existen tanto de tipología binaria como ternaria⁹ (Gutiérrez Juan, 2009), donde estas últimas se quedarían fuera de la definición propuesta por Botella Nicolás. Por último, entre las marchas que sí pueden catalogarse como binarias se encuentra algún modelo que pueda responder a este plan tonal, pero en absoluto se construyen con molde y pueden localizarse innumerables ejemplos de marchas que no funcionan con este juego de tonalidades¹⁰. Además, los pasodobles en modo menor no tienen relativo menor, sino relativo mayor.

Siguiendo con otro parámetro, surge la cuestión del ritmo. En opinión de Botella Nicolás (2013, p. 43) este es “una constante en las marchas moras y cristianas, interpretada por la percusión (caja, timbales o bombo)”. Esta cita vuelve a ser inexacta e ilógica. El ritmo no es interpretado únicamente por la percusión, sino que todo el conjunto instrumental participa de los esquemas rítmicos propuestos por cada compositor. Otro aspecto es que, durante el trascurso de la *Entrada*, entre interpretación e interpretación de la obra, la sección de percusión del ensemble mantenga una serie de patrones rítmicos que se han configurado como pertenecientes al bando moro y cristiano, y que permiten a los participantes mantener una cadencia de paso regular¹¹. Pero estos no son equivalentes a los ritmos de las marchas moras y cristianas, porque cada una de ellas posee una rítmica temática y armónica creada

9 Véase al respecto algunas marchas de Rafael Casasempere Juan como *Mahayuba* (1950), *Boabdil abatido* (1952) o *Al Azraq* (1955), entre otras.

10 *Genna al riff* (1924), marcha oriental de Evaristo Pérez Monllor, sin introducción en la dominante. *Llanero* (1919), pasodoble José Pareja Casanova, el primer tema está en Re menor y el Trío en Do menor. *Bonus christianus* (1989), marcha cristiana de José María Ferrero, sin introducción en la dominante, primera sección en Do menor, trío en Do Mayor, es decir, en el tono homónimo, y no en el relativo menor de Do menor (que, por otro lado, no existe). Por citar únicamente un ejemplo de cada tipología, pero existen muchísimos más.

11 Un ejemplo de estos interludios rítmicos puede verse en la siguiente url: <https://youtu.be/t0gcjqmyKP8>

por su autor de forma específica.

Por otro lado, Botella Nicolás (2013, p. 43) explica que las marchas moras y cristianas tienen “un ritmo acompasado que las diferencia del pasodoble y las caracteriza como tales. Nuevamente, esta definición no se ajusta a la realidad dado que, tanto las marchas cristianas como las moras y los pasodobles, comparten un mismo sistema de compaseado, basado principalmente en la funcionalidad de la música que debe acompañar la marcha humana de carácter bípedo y habitualmente reflejado en un compás de 2/4 y, menos frecuentemente, 2/2.

Nuevamente la mencionada autora emplea el recurso de citarse a sí misma para hablar de la armonía de la música festera. Explica que lo que ahora llama estilos (y no géneros) “utilizan una armonía tradicional, alejándose de acordes complicados y buscando más el sentimiento de una música sencilla y festera, como su nombre indica, ‘para la Festa’” (Botella Nicolás, 2011, p. 47). En este caso, el uso de palabras divulgativas (poco académicas y nada ajustadas a las definiciones más ampliamente aceptadas del análisis musical) hacen imposible la comprensión de su propuesta armónica. No se puede determinar qué es una armonía tradicional, tampoco se puede saber qué acordes son complicados y, en todo caso, lo serán únicamente a criterio de la autora. El hecho de que el apelativo que recibe esta música sirva como definición de su práctica armónica no tiene ninguna justificación.

4. Hacia un análisis de *Mahomet*

Al realizar la lectura del análisis musical de *Mahomet* propuesto en el artículo de Botella Nicolás, resulta sorprendente comprobar que en ningún momento cita con exactitud la fuente principal de su investigación, y ésta no aparece referenciada en la bibliografía final¹², por lo que, en primer lugar, se definirán aquí las fuentes consultadas en esta investigación.

En la actualidad, el estudio de *Mahomet* se puede llevar a cabo a partir de cuatro fuentes musicales principales. La de más amplio acceso es una edición producida por iniciativa de la Asociación de San Jorge en 1981¹³, con motivo de la celebración de su centenario. La segunda fuente está en el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy (CMPA), bajo la signatura 1/A-1/20, y se corresponde con un manuscrito antiguo de la obra en versión para piano.

La tercera de las fuentes se puede localizar también en el mismo archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/21 y se trata de un manuscrito antiguo en formato de

guion para banda.

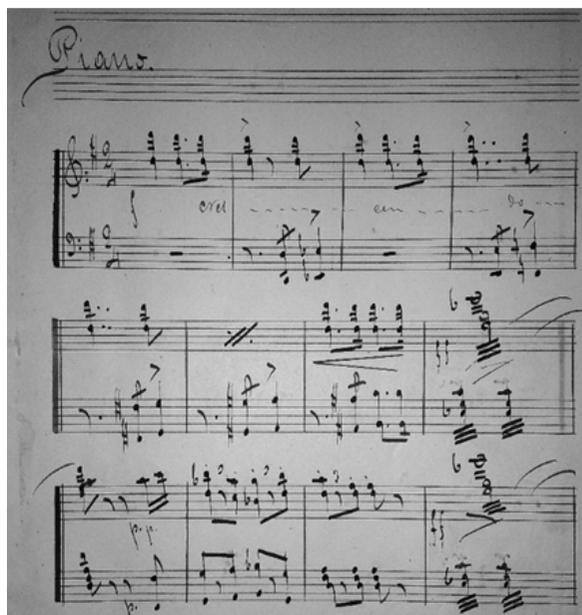


Figura 2

Inicio de la partitura de piano de *Mahomet*.

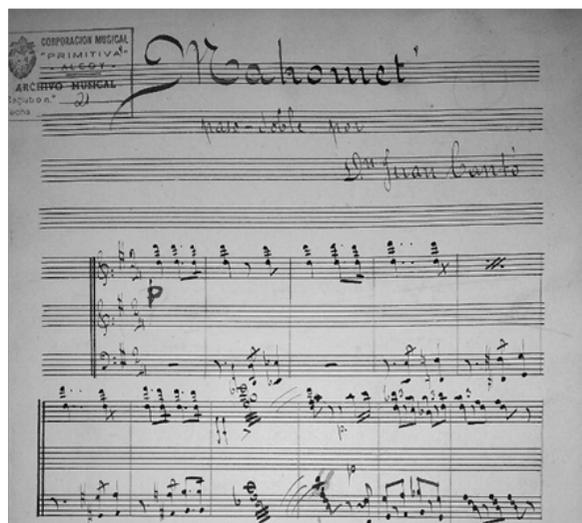


Figura 3

Inicio del guion de *Mahomet*.

La última fuente, de especial importancia, por ser la única original de la época, está incluida en las conocidas como “libretas de repertorio”, donde se copiaban las partes individuales del repertorio que se iba a interpretar durante las Fiestas.

Entrando ya en el análisis musical de la obra, Botella Nicolás (2013, p. 46) presenta la plantilla instrumental de *Mahomet* y destaca que “Emplea una percusión solamente de cuatro instrumentos”. Realmente lo

12 Se han detectado también otros errores en el sistema de citación como Calatayud (1999), referencia que no existe en la bibliografía final. Creemos que se refiere a Ernesto Valor Calatayud, que figura como autor en tres referencias. No obstante, ninguna de ellas coincide con el año indicado.

13 Por los ejemplos que aparecen, creemos que Botella Nicolás ha empleado esta primera fuente.

destacable no es que emplee “solamente” cuatro, sino que emplee cuatro y se produzca la inclusión de los timbales. En los pasodobles y marchas de la época, lo habitual es que únicamente haya bombo, caja y platos, siendo los timbales un añadido característico de Alcoy y poblaciones vecinas (Cocentaina, Muro de Alcoy, Onteniente, etc.).¹⁴



Figura 4

Parte de clarinete principal de *Mahomet*.

Las partituras para banda en formato guion en ocasiones no muestran con suficiente detalle las partes instrumentales de percusión, pero basta abrir cualquier pasodoble clásico español de finales del XIX o de buena parte del siglo XX para comprobar que los instrumentos de percusión presentes rara vez difieren de caja, bombo y platos, y si se añade alguno más, suelen ser tambores o redoblantes de origen militar. Los ejemplos son incalculables. Pueden verse partituras como *Señorío español* de José Alfósea Pastor, *La Calesera* de Francisco Alonso, *La Morenica* de Manuel Carrascosa García, *Churumbelerías* de Emilio Cebrián Ruiz, *La puerta grande* de Elvira Checa, *Imposibles* de José María Ferrero Pastor, *L'entrà de la murta* de Salvador Giner, etc.

Al hablar del ritmo específico de *Mahomet*, Botella Nicolás (2013, p. 46) explica que “es importante aunque los acompañamientos no están estructurados rítmicamente”. No queda claro a qué se refiere la autora con esta descripción, puesto que una lectura atenta a cualquier página de la partitura permite comprobar que, por el contrario, los acompañamientos están estructurados rítmicamente, como corresponde a una música de herencia militar y pensada para acompañar el movimiento cinético

14 No obstante, ante la desaparición de la partitura original de *Mahomet*, no se puede atestiguar con certeza que este pasodoble incluya timbales en su versión original. En la partitura de *La primer diana*, dos años antes, no incluye timbales en su instrumentación, ciñéndose únicamente a la denominación genérica de “batería”. Por tanto, permanece la incógnita de si los timbales son originales de 1882 o no.

de la marcha humana.



Figura 5

Ejemplo de ritmo a contratiempo en *Mahomet* (p. 3).

También Botella Nicolás (2013, p. 46) menciona que “es extraño que no existan notas sincopadas ni a contratiempo, como será la nota dominante de los pasodobles festeros posteriores”. Nuevamente, resulta sorprendente esta lectura de la partitura, dado que ambas rítmicas se encuentran en *Mahomet*. Los contratiempos ya están presentes en la figura anterior (fig. 5). Respecto a las sincopas, se ha localizado en la página 7 de la partitura un pasaje de sincopas encadenadas que cierran un periodo.¹⁵



Figura 6

Ejemplo de ritmo sincopado (p. 7).

Al proceder con el análisis armónico de la partitura se ha comprobado un gran punto de discrepancia con el análisis de Botella Nicolás. La partitura de *Mahomet* es un guion, es decir, no constan todas las partes instrumentales, sino que se ha producido una contracción y se presentan

15 En este mismo ejemplo se ha detectado un error de imprenta, debiendo ser la última nota de la voz superior una corchea, y no una negra.

todas las líneas musicales en cuatro pentagramas. Esta forma de notación ha sido muy habitual en el mundo bandístico durante mucho tiempo y, buena parte de las partituras de pasodobles, marchas o reducciones de zarzuela son de este tipo.

Estos guiones tienen una particularidad, y es que muchos de ellos están escritos con una transposición de Si bemol. Es decir, lo que realmente suena está un tono por debajo de lo que está escrito. Esta práctica se debe a que la conformación de las bandas de música suele tener una mayoría de instrumentos de transposición contruidos en tonalidades con bemoles (clarinetes en Si *b*, trompas en Fa, saxofones en Mi *b*, trompetas en Si *b*, etc.).

La discrepancia radica en que Botella Nicolás, o bien desconoce esta condición de la partitura, u omite su importancia para el análisis armónico que esto supone. Fruto de esta omisión, su análisis tonal es incorrecto, dado que todas las tonalidades que identifica en la partitura en realidad están a distancia de segunda mayor de la tonalidad real, que es la que suena.

Figura 7

Encabezado e inicio de la partitura editada de *Mahomet* (p. 1).

La figura 7 permite también visualizar la ausencia de indicación metronómica o de algún tipo de información relativa al tempo. Para Botella Nicolás (2013, p. 46) el tempo de este pasodoble “es *moderato*, acorde con la variedad de pasodoble *sentat*¹⁶, a la que pertenece, de 90 negras por minuto”. Salvo que en su caso haya podido acceder a una fuente documental de la que no se tiene constancia, aquellas fuentes que se conocen actualmente y que han sido detalladas anteriormente, carecen de esta indicación. Ninguna de ellas presenta en su encabezado el término *moderato*, y mucho menos una indicación de 90 negras por minuto.

Por otro lado, no es exacto decir que *Mahomet* pertenece a la variedad de pasodoble *sentat* porque esta

variedad no existía en el momento de su composición. Asimismo, carece de lógica decir que *Mahomet* es una obra nueva que rompe moldes y marca una pauta, y luego decir que pertenece a una tipología desde su nacimiento. Además, esta tipología es una construcción interpretativa posterior. Los pasodobles que habitualmente se conocen como *sentats*, o no llevan indicación metronómica, o lo hacen con la habitual de 120 pasos por minuto o similar. Tras una larga evolución irán ralentizando su tempo y asentándose en una velocidad próxima a la que menciona Botella Nicolás pero, de ninguna forma, se puede hablar de esta variedad en 1882.

Ferrando Morales (1995) ya apuntó algo al respecto en un breve artículo divulgativo aparecido en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*, en el cual argumentó que ha sido una evolución y no un nacimiento con una obra determinada.

Por otro lado, el hecho de que algunas de las primeras marchas denominadas árabes tengan tempos de 120 pasos por minuto demuestra que los pasodobles en aquella época no se tocaban a 90. Sería ilógico que construyesen la identidad musical del moro acelerando el tempo preexistente, cuando toda la evolución posterior se ha realizado en sentido contrario, es decir, ralentizando el tempo de los moros hasta llegar a una horquilla de entre 52 y 56 pasos por minuto.

Un último punto del análisis de Botella Nicolás sobre el que querríamos detenernos es el relativo a la expresividad y las dinámicas. En un momento de su artículo afirma que, en lo referente a la expresión, abusa de las apoyaturas y de los *sforzandos*, así como de los *fortísimos* (*ff*), usados en demasía. En el texto no se establece ningún tipo de criterio al respecto ni nada que motive este juicio de valor por parte de la autora. Se desconoce el porcentaje de apoyaturas y *sforzandos* que, según la autora, sería adecuado, así como el número de *fortísimos* que recomienda para los pasodobles.

En 2019 se publicó un artículo analítico sobre *Mahomet* en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*. Este estudio lleva la firma de José María Valls Satorres, compositor, estudioso y gran conocedor de la música festera. Para un análisis actualizado, mucho más preciso y riguroso puede consultarse el opúsculo de José María Valls Satorres.¹⁷

5. Reflexión

La atribución a Juan Cantó y a su pasodoble *Mahomet* de la primacía en la comúnmente llamada música festera ha sido puesta en duda por numerosos autores, especialmente de otros núcleos de población diferentes a Alcoy. El compositor José María Ferrero Pastor fue uno de ellos, quien en el Congreso celebrado con motivo del 1º

16 *Sentat* es un término de origen valenciano, cuya traducción es *sentado*, haciendo referencia a un tempo más pausado, asentado y solemne.

17 Disponible en acceso libre en la siguiente url: <http://revista.asjordi.org/>

Centenario de la Música Festera¹⁸ rechazó la paternidad de Cantó y optó por atribuírsela a Camilo Pérez Laporta (Ferrero Pastor, 1987). Domene Verdú (2001) y Cipollone Fernández (2017) también han rechazado esta primacía, optando por *Manueles y fajardos* o por *El moro guerrero*.

A raíz de la celebración de este centenario, la Asociación de San Jorge organizó el Certamen Periodístico y Literario, patrocinado por el Banco de Bilbao. Se otorgaron tres premios para sendos libros relacionados con Juan Cantó y *Mahomet*. El primero de ellos, bajo la modalidad de ensayo, lleva por título *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*, de Ernesto Valor Calatayud (1982). El segundo, en la modalidad de periodismo, fue escrito por Adrián Espí Valdés, con el título 1882-1982. *Primer centenario de la música festera alcoyana* (1982b). Por último, Rafael Coloma obtuvo el premio en la modalidad de biografía con *Juan Cantó, artista muy laborioso* (1982). Estas obras fueron editadas en tres volúmenes individuales integrados en un estuche, pero ninguna de ellas ha recibido la atención de Botella Nicolás.

En 2005 Ferrando Morales publicó un artículo en la *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos* donde aporta datos interesantes sobre *Mahomet* y la construcción del centenario en torno a él. En su opinión, no hay suficientes justificaciones musicales para atribuirle la paternidad, lo cual compartimos. Resulta sorprendente que ninguna de estas dos referencias, más recientes y accesibles, tampoco haya sido recogida por Botella Nicolás en su artículo.

Por su parte, Cipollone Fernández (2017, p. 215), atribuye el nacimiento del pasodoble a Manuel Ferrando González, con *Un Moro Guerrero*. Pero la datación de este pasodoble supone un problema, dado que no está fechado, aunque han intentado retrotraerlo a los años 60-70 del siglo XIX. Ante esta imposibilidad de datación, Cipollone se escuda en *Manueles y Fajardos* para, como él mismo dice, despojar a Alcoy del origen de la música festera (Cipollone Fernández, 2017, p. 15). Se trata de un pasodoble escrito por Julián Calvo García, compositor y organista de la catedral murciana y premiado en un concurso de pasodobles valenciano, sin relación con el contexto musical de los moros y cristianos.¹⁹

Además, la propia temática, aun siendo bajomedieval, pertenece al ámbito geográfico murciano, y refleja luchas fratricidas entre cristianos y no entre moros y cristianos. Los datos que maneja Cipollone para otorgar y anular orígenes son demasiado parcos e interpretables, algo que también ha ocurrido a otros investigadores que han buscado paternidades distintas a la música festera.

Tras el análisis bibliográfico y el cotejo de fuentes, una cosa parece clara, no se aprecian en *Mahomet* diferencias musicales sustancialmente relevantes para

separarlo paramétricamente de otras composiciones similares que se estaban llevando a cabo en la época, como otros pasodobles o marcha militares empleadas por las bandas militares del ejército español o civiles (Fernández de Latorre, 2015). Sin duda, es un pasodoble muy bien hecho, de buena factura y bien escrito, pero no se le puede atribuir un carácter novedoso y revolucionario. No obstante, tampoco compartimos la animadversión suscitada en otros ámbitos contra esta pieza y los intentos de atribuir la primacía de los pasodobles festeros a otras obras, con al menos sustento documental que la propia *Mahomet*.



Figura 8

Encabezado e inicio de *La primer diana*.

Uno de los problemas que debe abordar el intento de establecer un origen único y específico, más allá de la propia justificación de este empeño, es la falta de estudios profundos sobre el pasodoble y la forma marcha en general. Más allá del libro de Gutiérrez Juan (2009), el panorama compositivo para banda del último cuarto del siglo XIX es aún bastante escaso y fragmentario. Es difícil tratar de establecer diferencias tipológicas cuando aún no se ha llevado a cabo un trabajo en profundidad. Se ha intentado diferenciar al pasodoble festero del pasodoble "normal", sin primero reflexionar en torno a lo que se entiende por pasodoble en la época.

Probablemente las diferencias, en un primer momento, no se puedan hallar en los parámetros musicales de tempo, melodía, armonía, etc., sino que deberán buscarse en los discursos que se pretende construir con ellos y en la capacidad del pasodoble para encarnar las nacientes configuraciones identitarias de las fiestas de moros y cristianos, que son las que aún prevalecen. Y, en este caso, *Mahomet* podría ser entendido como el primer pasodoble festero conocido, pero *La primer diana*, escrita dos años antes, tendría exactamente los mismos argumentos, así como *El Turco* (1879).

Este último pasodoble se ha fechado en torno a 1892 hasta hace muy pocos años. A través del artículo de José María Valls Satorres anteriormente mencionado, se ha podido saber que en realidad existen pruebas

18 Véase al respecto V.V.A.A. (1987). *I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos*. UNDEF.

19 Esta atribución se puede consultar en «Un certamen en Valencia», en *Crónica de la música*, 23 de septiembre de 1880, p. 5. Fuente descubierta por José María Valls Satorres.

documentales de que este pasodoble fue escrito en 1879 (Valls Satorres, 2019, p. 157). Esta datación lo convierte en el primer pasodoble escrito para la Fiesta de Moros y Cristianos. Y debe llevar a una comprensión global de las composiciones de Juan Cantó, abandonando la idea de que *Mahomet* fue un caso aislado. En cambio, debe considerarse que en el lapso que va de 1879 a 1882, Juan Cantó compuso tres pasodobles: *El Turco*, *La primer diana* y *Mahomet*, todos ellos destinados a la Fiesta Alcoyana, con temáticas orientales el primero y el último, y con una cita a uno de los actos más emblemáticos de las Fiestas el segundo.²⁰

Otras propuestas como *Manueles y Fajardos* o *El Moro Guerrero*, no pueden ser admitidas en este momento de la investigación. De la primera de ellas ya se ha hablado, la segunda es un pasodoble de Manuel Ferrando, única obra conocida del autor y sin ninguna datación. José María Valls Satorres ha rastreado una posible conexión entre esta obra y una comparsa de Cocentaina activa en la década de 1880, pero poco más se sabe al respecto. Este hecho aislado, sin fecha, está muy lejos de lo que parece ser una clara propuesta artística por parte de Juan Cantó con tres pasodobles temáticos vinculados a la Fiesta Alcoyana entre 1879 y 1882.

Conclusiones

Las conclusiones propuestas por Botella Nicolás (2013, p. 49) redundan en algunos de los errores de lectura de los que adolece el artículo. Repite su opinión de que *Mahomet* es el primer ejemplo de música compuesta exprofeso para la Fiesta de Moros y Cristianos y el modelo a seguir “convirtiéndose en el primer género musical específico para la fiesta”. En este artículo se defiende la opinión de que los pasodobles escritos para los actos festeros alcoyanos no pueden ser calificados de género musical; en todo caso, podríamos referirnos a ellos como subgénero, pero no existen suficientes diferencias entre ellos y otros tipos de pasodobles para considerar que son géneros diferentes.

Mahomet posee argumentos para convertirse en uno de los primeros ejemplos de música escrita exprofeso para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. La temática y el nombre a ella asociada, las circunstancias de composición y su conservación en el archivo de la Corporación Musical Primitiva, la vinculación de su autor con la ciudad de Alcoy y con la CMPA, etc. Pero todos estos argumentos son históricos, sociológicos y discursivos. No son argumentos musicales, como ha intentado demostrar Botella Nicolás. Todos los argumentos que posee *Mahomet* son compartidos también por *La primera diana* y por *El Turco*, por lo que nos inclinamos a considerar a este último pasodoble de 1879 como el primer ejemplo de “música festera”.

20 Nos referimos aquí al acto de *La Primera Diana*, primero de los actos en los que se desfila acompañados por banda de música.

También se ha detectado una gran falta de rigor en el análisis musical de la obra estudiada. Esto conduce a pensar que los argumentos musicales empleados para otorgarle la primacía sin discusión son fruto de las malas lecturas de la partitura y de la falta de una contextualización más sólida dentro de la composición de obras con forma marcha en el último cuarto del siglo XX.

Por último, debe descartarse la hipótesis de que *Mahomet* es el primer pasodoble de tipo *sentat*, dado que esa terminología es irreal en la época de su creación. Este término se ha construido paulatinamente a raíz de las variaciones introducidas en la interpretación de distintos pasodobles durante los actos festeros. En las fuentes documentales conservadas no existe ningún dato que lleve a pensar que esta modificación metronómica estaba en la voluntad del autor.²¹

Referencias

- Alfosea Pastor, J. (1951). *Señorío español*. Sin datos.
- Alonso, F. (1926). *La Calesera-Pasodoble*. Editorial Música Española.
- Berenguer Barceló, J. (1974). *Historia de los moros y cristianos de Alcoy*. Imprenta Belguer.
- Bernabeu Rico, José Luis. 1981. *Significados Sociales de Las Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Botella Nicolás, A. M. (2010). Análisis del tratamiento curricular de la Música de Moros y Cristianos en los libros de música de Enseñanza Secundaria. *Revista Electrónica de LEEME*, 25, 1-25. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9800>
- Botella Nicolás, A. M. (2011). Análisis estilístico de la música de Moros y Cristianos. *Música y Educación*, 24(86), 32-49. <https://core.ac.uk/download/pdf/71031361.pdf>
- Botella Nicolás, A. M. (2012). La creación musical en la Fiesta de Moros y Cristianos. *Música y Educación*, 90, 60-83. <https://core.ac.uk/download/pdf/71031177.pdf>
- Botella Nicolás, A. M. (2013). Estudio y análisis musical de Mahomet (1882): primer pasodoble de la historia de la música de Moros y Cristianos. *Situarte*, 8(15), 40-50.
- Brisset Martín, D. E. (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Universidad Complutense de Madrid.
- Cantó Francés, J. (1879). *El Turco*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/J-3/4289.
- Cantó Francés, J. (1880). *La primer diana*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la

21 Lo que no quiere decir que esta opción interpretativa no sea válida o adecuada al contenido ritual y coreográfico de los actos festeros. En opinión del autor, la ralentización del tempo en los pasodobles que actualmente se conocen como *sentats* ha enriquecido las interpretaciones y la puesta en escena de los actos en los que se emplean.

signatura 1/I-1/1681.

Cantó Francés, J. (1882a). *Mahomet*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/20.

Cantó Francés, J. (1882b). *Mahomet*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/A-1/21.

Cantó Francés, J. (1882c). *Mahomet*. Grafispania.

Cantó Francés, J. (1882d). *Mahomet*. Partituras instrumentales conservadas en las libretas de repertorio en el Archivo de la CMPA con la signatura 1/G-1/5003.

Carrascosa, M. (1975). *La Morenica*. Editorial Música Moderna.

Cebrián Ruiz, E. (s/a). *Churumbelerías*. Editorial Música Moderna.

Cipollone Fernández, A. (2017). *Miguel Villar González (Sagunto-1913-Gandía 1996) y su aportación a la música de las fiestas de moros y cristianos*. Universidad de Alicante.

Checa, E. (s/a). *La puerta grande*. Sin datos.

Coloma, R. (1962). *Libro de la fiesta de moros y cristianos de Alcoy*. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura "Andrés Sempere".

Coloma, R. (1982). *Juan Cantó, artista muy laborioso*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Domene Verdú, J. F. (2001). "El Origen Incierto de La Música Festerá". *Día 4 Que Fuera* 270-75.

Domene Verdú, J. F. (2015). *Las Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante, España: Universidad de Alicante.

Espada, Rocío (1997). *La Danza Española: Su Aprendizaje y Conservación*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

Espí Valdés, A. (1982a). *Nostra Festa*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Espí Valdés, A. (1982b). *1882-1982. Primer centenario de la música festera alcoyana*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Fernández de Latorre, Ricardo (2015). *Historia de La Música Militar de España*. Madrid, España: Ministerio de Defensa. Centro de publicaciones.

Ferrando Morales, À. L. (1995). *Metronòmica Festerá*. Una aproximación als tempi de la música festera alcoiana. *Revista de Fiestas*, 96-97.

Ferrando Morales, À. L. (2003). *Secrets, mentides i cintes de vídeo*. Mahomet i el I Centenari de la música festera alcoiana. *EINES Revista de Cultura i Ensenyament*. <http://angelluisferrando.com/downloads/secretsmentidesicintesdevideo2003.pdf>

Ferrero Pastor, J. M. (1977). *Imposibles*. Sin datos. Partitura recuperada de <http://mestreferrero.com/catalogo/1/> [última consulta el 24/02/2020]

Ferrero Pastor, J. M. (1987). ¿Juan Cantó Francés o Camilo Pérez Laporta? In *I Centenario de la Música Festerá de Moros y Cristianos 1* (pp. 219-225). UNDEF.

Giner, S. (s/a). *L'entrà de la murta*. Unión Musical Española.

Gregori Galindo, María Dolores (2005). "El diseño de la indumentaria en las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Gutiérrez Juan, F. J. (2009). *La forma marcha*. Abec editores.

Laporta Hellín, J. (1928). *Un noble mes*. Partitura manuscrita conservada en el archivo de la CMPA con la signatura 1/H-2/1724.

Martínez Pozo, M. Á. (2015). *Moros y Cristianos en el Mediterráneo Español. Antropología, educación, historia y valores*. Gami Editorial.

Picó Pascual, M. Á. (2005). La música escrita para las fiestas de moros y cristianos anterior a la década de los años setenta del siglo XIX. *Revista de Fiestas*, 66, 121. <http://revista.asjordi.org/public/pdf/2005.pdf#page=122>

Ponce Herrero, G. (2017). *Moros y Cristianos, Un Patrimonio Mundial*. Alicante, España: Universidad de Alicante-Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos.

Rojas Navarro, A. (1987). El problema de la denominación en la Música Festerá. In *I Centenario de la Música Festerá de Moros y Cristianos* (pp. 199-204). UNDEF.

Valls Satorres (2019). *Mahomet*. *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*. Disponible en: <http://revista.asjordi.org/>

Valor Calatayud, E. (1982). *Aportación alcoyana para una historia de la música en la Fiesta de Moros y Cristianos*. Asociación de San Jorge de Alcoy.

Valor Calatayud, E. (1988). *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Llorens Libros.

Análisis semiótico-cultural de dos obras de Oswaldo Guayasamín

Cultural semiotics analysis of two artworks by Oswaldo Guayasamín

Recibido: 02-05-20
Aceptado: 13-08-20

**Ada Rodríguez Álvarez, Bélgica
Guamán Remache y Heidi Guambi
Chasipanta**

Universidad Nacional de Chimborazo
Riobamba, Chimborazo, Ecuador
ada.rodriguez@unach.edu.ec ; mireya.guaman@unach.
edu.ec ; heidy.guambi@unach.edu.ec

Resumen

En el presente estudio se analizó, desde el punto de vista semiótico cultural, el significado social y cultural de dos obras del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, uno de los mejores exponentes en el campo de las artes plásticas en Ecuador. Para el análisis se emplearon reflexiones y sustentos de la teoría de Iuri Lotman, así como la técnica de la exégesis hermenéutica para el comentario de la muestra pictórica intencionada seleccionada para el estudio. Como resultado de la investigación se puede indicar que: a) la teoría de Iuri Lotman permite analizar la semiosfera de las obras pictóricas selectas y develar una relación entre la obra del artista y la realidad contextual de su tiempo; b) la obra de Guayasamín tiene un fuerte valor cultural y puede considerarse una especie de denuncia de la vida desfavorecida del pueblo humilde y maltratado.

Palabras clave: Semiótica cultural, Oswaldo Guayasamín, Iuri Lotman, Pintura ecuatoriana.

Abstract

In this study we analyzed, from a cultural semiotic point of view, the social and cultural significance of two artworks by the Ecuadorian painter Oswaldo Guayasamín, one of the best proponents in Ecuador's plastic arts field. For the analysis, Iuri Lotman's theory reflections and support were used, as well as the technique of hermeneutic exegesis for the commentary of the intentional pictorial sample selected for the study. As a result of the research, we conclude that: a) Iuri Lotman's theory allows analyzing the semiosphere of select pictorial artworks and reveal a relationship between the artwork of the artist and the contextual reality of his time; b) Guayasamín's artwork has a strong cultural value and can be considered a kind of criticism of the disadvantaged life of the humble and battered people.

Keywords: Cultural semiotics, Oswaldo Guayasamín, Iuri Lotman, Ecuadorian painting.

Sobre la semiótica lotmaniana

La semiótica de la cultura de Lotman surgió en el contexto de la enseñanza y la investigación en la Universidad de Tartu (Estonia), representada básicamente por Lotman, su esposa Zara Mints, investigadora del simbolismo ruso, y por Borís Egórov. Las características más grandes de esta escuela fueron la interdisciplinariedad de los estudios que llevaron a cabo y su naturaleza explícitamente poco preocupada por la política. Aunque históricamente pertenece al período soviético, ni la escuela ni Lotman pueden llamarse “soviéticos”. Por lo tanto, la solución más plausible a este problema es conectarlo estrechamente con el contexto histórico y cultural de Rusia.

En general, es posible afirmar que, en su primera etapa (principalmente de la década de 1960 a la década de 1970), la semiótica de la cultura de Lotman todavía está en desarrollo temprano. En ese momento se formularon los conceptos principales y la semiótica se definió como una nueva ciencia. En las siguientes dos décadas, ante la finalización de las actividades de la escuela, la semiótica de Lotman tomó un curso independiente.

Entre los aspectos resaltantes de la teoría se encuentra el concepto de “texto” que ya no se aplicaba únicamente para marcar la diferencia entre “texto lingüístico” y “texto literario” sino también para incluir las múltiples manifestaciones de la cultura humana, lo que resulta en la consolidación de la noción de “texto de la cultura”, concepto central de la semiosfera, término desarrollado como bandera de la semiótica de la cultura. En ella, la frontera juega un papel fundamental. El concepto proviene de las nociones de biosfera y noosfera, esta última se utiliza por primera vez en la obra del filósofo, biólogo y geólogo Vladimir Vernadsky.

Según Vernadsky, la noosfera abarca el universo del pensamiento humano, que representa una “fuerza geológica” cada vez más poderosa que puede transformar el planeta e, incluso, el universo. En cuanto al concepto de semiosfera de Lotman, ésta abarca todo el universo de los sentidos y se acerca a la noción de cultura. De manera que, Lotman sugiere llamar semiosfera espacial semiótica a cuanto subyace alrededor de la vida significativa del ser humano:

La cultura se organiza en forma de un “espacio-tiempo” especial y no puede existir sin él. Esta organización se realiza en forma de semiosfera y al mismo tiempo nace con la ayuda de la semiosfera. (Lotman, 2009, p. 133)

Otro concepto significativo de la semiosfera de Lotman es el de “signo ideológico” de Voloshinov, cuya existencia sólo es posible si los individuos están organizados socialmente. Para Lotman, “todo el espacio semiótico puede considerarse como un mecanismo unificado (si no un organismo)”; así, “el concepto de semiosfera está vinculado a una homogeneidad semiótica definida e individual”

(Lotman, 2009, p. 131). Si aplicamos estas ideas a las artes plásticas, podemos indicar que tanto el artista como su obra son expresión de la cultura en general; pero también, la obra puede evidenciar la individualidad del artista y su cosmovisión. Más adelante, se presentarán aspectos puntuales de la teoría de Lotman necesarios para la revisión de la obra de Guayasamín.

Estudios previos

Luego de un proceso de rastreo de antecedentes en la base de datos Scopus y en las páginas web, se puede decir que pocos son los trabajos de investigación que se encuentran en Ecuador sobre la obra de Oswaldo Guayasamín; entre los estudios más recientemente realizados destacan los referidos a continuación.

Lara (2018) presenta un artículo de investigación denominado “Hacia una educación del Sumak Kawsay a través de la propuesta artística de Oswaldo Guayasamín”, el cual tuvo como objetivo desarrollar una cultura educativa del *Sumak Kawsay* (del kichwa buen vivir o vivir en plenitud) como posible respuesta comunitaria ante los significados de la obra del pintor oriundo de Ecuador, Oswaldo Guayasamín. Para Lara, este pintor demanda al espectador mirar dicha obra desde una cosmovisión latinoamericana. Para lograr su objetivo revisa las obras de Guayasamín tituladas: “Madre y niño”, “España”, “Mutilados” y “Origen”.

Esta iniciativa surge debido a la imposibilidad, según el autor, de incluir temas de difícil abordaje en la propuesta política y educativa del buen vivir como, por ejemplo, la muerte, el diálogo, la conciencia de finitud y de pertenencia a la naturaleza, el egocentrismo, entre otros; todo ello debido al escaso tratamiento de la cultura en los diseños curriculares, la carente formación del profesorado y recelos culturales en este gremio, familia y sociedad sobre temas referidos al indigenismo y los problemas del pueblo:

Madurez, ego, creatividad, diálogo, interculturalidad, espiritualidad o arte, son conceptos que aparecen ligados al de educación (Unamuno, 2004), y que son fundamentales para entender el Sumak Kawsay (Lara & Herrán, 2016); sin embargo, merece la pena advertir la dificultad de su comprensión en la actualidad, así como el ausente entendimiento por numerosos educadores (Herrán, 2000). Por ejemplo parece confundirse la capacidad de diálogo con la ocasión concretada en la oportunidad de dotación de un espacio para manifestar una opinión o un sentimiento que se le otorga a otra persona; por el contrario, parecen ser escasas las ocasiones en las que se transforman la manera de mirar, o de comprender lo nuevo que nos invita esta diferente propuesta dialógica, que como apunta Adoum (1998) con relación a la pintura de Guayasamín, “se devela en sus figuras lo anacrónico, la intertextualidad, el diálogo con

todos los territorios americanos y la abstracción del dolor silenciado". (Lara, 2018, p. 105)

Tras lo expuesto, se pretende crear un espacio de diálogo con parte de la propuesta artística presentada por Oswaldo Guayasamín en sus pinturas, pues entendemos que pueden perseguir la defensa de una cultura, y en nuestro caso la educativa, orientada a la inclusión de temas radicales, esenciales en la madurez de la persona y cardinales en el discurso del Sumak Kawsay. Quizá, su propuesta artística-educativa pueda coadyuvar a la búsqueda de nuevos significados encarnados que nos ayuden a soñar despiertos (Danto, 2013), y promueva un proceso "enculturizador" necesario con las normativas de estos países latinoamericanos que la integran, así como servir de discusión en este escenario global necesitado de respuestas comunitarias. (Lara, 2018, p. 12, 13-14)

A pesar de que el autor no presenta una propuesta metodológica de análisis de la obra, ni didáctica para la enseñanza de la cultura a través de la obra de Guayasamín, sus reflexiones permiten apreciar el valor de la sapiencia tradicional y la cosmovisión en los procesos de formación de la persona y la fuerte relación entre las tradiciones, valores y creencias, y el mundo de significados en los que convive en artista; por ello, entre sus conclusiones, resalta lo siguiente:

En este sentido, la obra artística que plantea Guayasamín y se explica desde esta cosmovisión indígena, por un lado, viene a ofrecerse como recurso didáctico, y de igual modo, podría contribuir a un cuestionamiento cultural acerca del significado que se le da a la vida, el egocentrismo, la muerte y la pérdida, la humildad, la autocrítica o la universalidad entre otras temáticas, tanto en cuanto su ausencia repercute en la inmadurez de la sociedad actual. Claves enculturizantes, de las que la cosmovisión del buen vivir parece no ser ajena, así como diversas legislaciones que intentan con mayor o menor éxito plasmarla en sus modelos de sociedad, como serían el caso de Ecuador o Bolivia principalmente. (Lara, 2018, p. 25)

Por su parte, Sinche (2017) presenta un breve estudio como trabajo de titulación denominado "Aplicación del Método Panofsky en el mural *Historia del hombre y la cultura* de Oswaldo Guayasamín". Este trabajo tipo ensayo expone una revisión del mural de Guayasamín en la Universidad Central del Ecuador y su valor para la institución, presentando la teoría de Panofsky y aplicando los aspectos esenciales a la revisión del mural. La autora repasa los lineamientos teóricos de Panofsky para la posterior aplicación de los distintos análisis a la obra del

pintor ecuatoriano: descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico y análisis iconológico.

Entre los hallazgos más resaltantes se puede indicar el valor social de la obra de Guayasamín en la aplicación de la teoría de Panofsky; igualmente se destaca el valor simbólico para la Universidad Central del Ecuador, lugar donde se ubica el mural emblemático para esa casa de estudios. La relación entre el mural y el sentir universitario es evidente para la autora, por lo cual llega a las siguientes conclusiones:

Esta obra trata sobre temas sociales, refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad y denuncia la violencia que le ha tocado vivir al ser humano, las guerras civiles, los genocidios, las torturas, el hambre, la desigualdad, la no-tolerancia, representaba la lucha, la esperanza y la reivindicación de los más humildes, víctimas de la humillación y el abuso por parte de los organismos de poder. Y esto se convirtió en un bello símbolo de lo que es la Universidad Central del Ecuador en Quito: pues este mural pasó a considerarse parte identificatoria más que decorativo en esta institución porque es aquí donde pasa y se transforma la civilización ecuatoriana, ese sitio lleno de aulas es el lugar donde se alberga el espíritu de la cultura, que mediante una preparación puede tener las herramientas para ser libre de conseguir ideales como una sola nación. Dándole una significación a la frase que tiene el mural "Porque tú eres libre para alcanzar tus sueños" (...) Así entonces los alumnos de la Universidad Central del Ecuador hacen honor a este lema soñando en grande y mirando lejos. El mural concentra el quehacer de un alma mater, casi se podría decir que sus carreras y preocupaciones primordiales: el mar como origen de la vida, las 14 plantas, los pueblos primigenios, el fuego, la fertilidad, la miseria, la guerra, la religión, la civilización mecánica, la era atómica y el hombre contemporáneo. (Sinche, 2017, 13-14)

De igual manera, Yépez (2016) presenta un plan de trabajo intitulado "Guayasamín 'Ave blanca que vuela' Construcción mediática del pintor ecuatoriano", cuyo objetivo principal fue evidenciar cómo los medios de comunicación juegan un rol importante en la construcción de un personaje público, analizando el caso del pintor ecuatoriano expresionista Oswaldo Guayasamín. La autora considera que el interés sobre la figura del artista se debió a que fue el único personaje público del mundo del arte que contó con gran cobertura noticiosa, por lo cual los medios de comunicación se encargaron de realizar su construcción mediática partiendo de noticias sobre el artista, su vida, arte, viajes y premios.

Para este análisis la autora tomó como objeto de

estudio un amplio corpus que incluía artículos y reportajes sobre Guayasamín publicados en la prensa ecuatoriana (Diario El Comercio, Diario El Telégrafo, Diario El Universo, Diario HOY y Diario La Hora) durante el mes de marzo de 1999, fecha de fallecimiento del afamado pintor. Entre las fases metodológicas o procedimientos de análisis de la investigadora se encuentran: primeramente, la recolección de información de artículos y reportajes de cinco medios de comunicación escritos, teniendo en cuenta los aspectos de la construcción mediática que involucraban las características físicas, psicológicas y sociológicas del pintor.

En segundo lugar, se organizó la información en una matriz que contenía los aspectos mencionados anteriormente. Dicha matriz fue dividida en tres bloques: descripción física, descripción psicológica y descripción sociológica del artista plástico en estudio. Para la última fase, se realizó el análisis en las matrices para establecer la construcción mediática de Guayasamín.

Entre las principales conclusiones, Yépez indica que la imagen mediática del pintor ecuatoriano se logró gracias al mismo artista, quien siempre se mostró ante el público como preocupado por la nación, sus valores y su cultura, asunto que fue potenciado por los medios de comunicación que llevaron a la construcción de su imagen pública y mediática; por ello la investigadora concluye que dicha imagen:

mostraba al artista como el pintor de los desposeídos, como un hombre humilde, anti-imperialista y orgulloso de su ascendencia indígena (...) sus pinturas y sobre todo sus murales se convirtieron en un referente de la identidad nacional y un ícono estatal (...) En los artículos analizados en la prensa sobre Oswaldo Guayasamín que corresponden a un mes después de su muerte predominan los elogios a su obra y la admiración a su vida, pues hay que tomar en cuenta que ningún muerto es malo y menos Guayasamín. Además [...] el artista llegó a ser una especie de Vaca Sagrada aún en vida, era prácticamente intocable tanto en el ámbito profesional, político, familiar y artístico. (Yépez, 2016, p. 60)

Además de comentar el valor del artista, la investigadora reflexiona sobre los intereses personales de Guayasamín, quien supo aprovechar todo el peso mediático para hacerse de fama y prestigio pues, poco a poco, fue convirtiéndose en una especie de ídolo nacional, gracias al impulso de los medios de comunicación:

La prensa analizada se encargó de mitificar a Oswaldo Guayasamín, se lo expuso como un hombre verdaderamente especial poseedor de un apellido con un sentido espiritual, se repitió que Guayasamín en quichua significaba "Ave blanca que vuela" en casi todos los artículos publicados tras su muerte. Se reforzó la imagen

de un ser trascendental que dejaría de legado su arte y su obra en pro de los desposeídos. Se dijo que era un ave blanca, aquel ícono que connota paz y esperanza para la humanidad (...) Oswaldo Guayasamín se autodenominó como indio, pero formó parte de un indio construido semánticamente, más no del indio real. Utilizó este discurso oportunamente pues lo hizo en un contexto en el que se buscaba la reivindicación del indio y el arte indigenista apareció con fuerza desde las corrientes mexicanas. El artista jugó muy bien el papel de indio y supo aprovecharlo para acompañar este discurso con sus pinturas, los medios posaron el foco de atención en el artista que se proclamaba indio, pues era algo inusual: un indio triunfando. La prensa enfatizó en aspectos de la vida de Guayasamín como su origen humilde, se repitió en todos los artículos analizados que provenía de un hogar pobre con 10 hijos, de padre indio y madre mestiza, su padre era chofer de un taxi y su madre se encargaba de cuidar a los niños. Se recreó el ambiente en el creció el pintor apelando a la emotividad pues [...] así como un indio triunfa, un indio pobre que triunfa es aún más conmovedor y llamativo. (Yépez, 2016, p. 60-61)

Como ha podido apreciarse, los antecedentes revisados se ocupan de la obra de Guayasamín en su sentido social y en ello se asemejan a este estudio. Pese al interés de los investigadores en la obra del artista, cabe destacar que esencialmente Lara (2018) se ocupa más de los aspectos educativos referidos a la cultura que al propio valor social de la pintura de Guayasamín; en el caso de Sinche (2017) el interés se centra en la aplicación de la teoría de Panofsky, dejando de lado el valor tradicional y simbólico, asociado a la nación ecuatoriana, implícito en la obra de Guayasamín. En cuanto a Yépez (2016), hay más preocupación por la vida del artista y su imagen que por el valor estético de su obra propiamente.

De manera que, luego de revisar los espacios investigativos no abordados en los antecedentes, es de destacar que ninguno de los trabajos presenta un análisis semiótico-cultural de las obras de Guayasamín, por lo que el presente es un aporte para el campo de la investigación semiótica y para la revisión de las obras del artista desde otras perspectivas.

Apoyo teórico

La teoría semiótica de Lotman parte del principio de que la cultura y la semiótica son esencialmente fenómenos recíprocos: la primera es por excelencia semiótica y la segunda evoluciona obligatoriamente en un ambiente pleno de valores tradicionales. Consecuentemente, la semiótica debe ser indiscutiblemente cultural, y la fuente

o principio de otras ramas de la semiótica (Lotman, 2000, p. 262).

Lotman (2000, p. 395) propone una definición preliminar de la cultura como “la suma de toda la información no hereditaria y los medios de su organización y preservación”. Esto implica que dichos conceptos deben ser transmitidos y traspasados de generación en generación; por consiguiente, la revisión de los elementos cosmogónicos en una obra de arte implica un valor social trascendental de un artista, su cosmovisión, sus valores, sus creencias y su memoria ancestral.

En la medida en que dichos elementos se constituyen en memoria (es decir, un registro que evoca el conjunto de significados, valores y creencias de lo que la comunidad ha experimentado), ella sostiene la relación entre el presente y la experiencia histórica pasada. Por ello, Lotman (2000, p. 86) concibe la cultura como un sistema de comunicación y añade una dimensión importante ausente en las teorías de comunicación tradicionales: la capacidad de la autocomunicación. En opinión del mencionado autor, la autocomunicación es el modo dominante de comunicación en la cultura; además, cree que ella tiene una capacidad natural de autodescripción.

Según Lotman, el autorretrato permite a una sociedad construir modelos de sí mismo e incluir en su memoria un concepto propio que garantiza su unidad estructural. Junto a la memoria y los saberes tradicionales como un sistema de comunicación, otra característica de la teoría de Lotman es su concepción de la cultura como una unidad limitada, pero también, como fenómeno complejo, heterogéneo y multilingüe que integra una unidad coherente. La visión de Lotman le permite comparar la cosmovisión con el lenguaje: “La cultura puede ser definida como un sistema de señas sometido a reglas estructurales que nos permite verla como un idioma, en el sentido semiótico general del término” (Lotman, 2000, p. 396).

La última característica central del modelo de Lotman a destacar es la noción de cultura como texto o una suma de varios de ellos. Es como un mensaje que tiene significado y función integral, independientemente de si se trata de un ritual, de una obra de arte o una composición musical. Para este semiótico, el texto es el elemento básico de la cultura, así como ella misma. El protagonismo del contexto demuestra que el modelo de análisis de Lotman es espacial por naturaleza, lo cual permite la delimitación del objeto de análisis y su división en los enteros delimitados más pequeños. Así, el mencionado autor enfatizó que:

La cultura se puede presentar como un agregado de textos; sin embargo, desde el punto de vista del investigador, es más exacto considerar la cultura como un mecanismo que crea un agregado de textos y textos como la realización de la cultura. (Lotman, 2000, p. 218)

La cultura constituye una especie de mecanismo gigante de generación de discursos que traduce constan-

temente mensajes no culturales en textos culturales, contribuyendo así a la conformación de la memoria cultural. El modelo lotmaniano también asigna gran importancia a la distinción entre los aspectos estáticos y dinámicos de la cultura, con base en la conocida distinción de Saussure entre los aspectos sincrónicos y diacrónicos de los sistemas semióticos. Mientras que, desde un punto de vista estático, se puede estudiar los aspectos culturales como textos (o agregado de ellos) y analizar la arquitectura interna de sus entidades discretas, desde un punto de vista dinámico aparece como un proceso y un mecanismo generador de texto que, debido a su carácter continuo, sólo se puede analizar en su conjunto, no en sus partes individuales.

Estas ideas referidas a la relación cultura y semiótica llevaron al pensador ruso a proponer la noción de semiosfera y las tres funciones de la cultura. La primera es la función comunicativa, que asegura la transmisión y reproducción de mensajes (textos) dentro de una sociedad. La segunda es la función creativa, que realiza la tarea de generar nuevos textos y códigos. Y la tercera es la función mnemotécnica, que se encarga de grabar textos y códigos. Sin embargo, esta distinción, como subraya Lotman, es meramente metodológica, ya que en realidad todas estas funciones están inseparablemente entrelazadas y son incapaces de operar por sí solas.

El rol de la memoria en la semiosfera cultural

Para Lotman, la memoria, tanto individual como colectiva, es ante todo un fenómeno semiótico. Lo que la memoria registra, procesa y apaga son signos, no objetos; por ello aprecia la memoria como un fenómeno colectivo directamente asociado con la cultura. Tanto la memoria como la cultura son individuales y colectivas; esto es comprensible si consideramos al colectivo como un individuo organizado más complejamente. La cultura puede entenderse por analogía con el mecanismo individual de la memoria como un determinado mecanismo colectivo para el almacenamiento y procesamiento de la información. La estructura semiótica de la cultura y la estructura semiótica de la memoria son fenómenos funcionalmente uniformes: “Al igual que la conciencia individual tiene sus mecanismos de memoria, por lo que la conciencia colectiva, al descubrir la necesidad de cambiar algo compartido en común por todo el colectivo, crea el mecanismo de la memoria colectiva” (Lotman, 2000, p. 103).

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura representa la inteligencia colectiva y la memoria colectiva, es decir, un mecanismo supra-individual para preservar y transmitir mensajes (textos) y para crear otros nuevos. En este sentido, el campo de la cultura (semiosfera) se puede definir como un espacio de memoria compartida, dentro del cual ciertos textos comunes se conservan y se realizan. Además, su actualización se produce dentro de los límites de una cierta invariable conceptual, lo que nos permite decir

que un texto en el contexto de una nueva era preserva su identidad para sí mismo frente a diversas interpretaciones.

Lotman distinguió entre dos aspectos de la memoria cultural –lo informativo y lo creativo– y atribuyó especial importancia a la opinión de que la cultura no está sujeta a la lógica del tiempo lineal; no está necesariamente orientada desde el presente hacia el futuro, sino con frecuencia hacia el pasado. Lotman entiende la dinámica de la memoria cultural principalmente como la interacción de códigos y textos: la memoria creativa genera no sólo nuevos textos, sino también nuevas formas de interpretarlos y codificarlos.

Además de los códigos y textos, este semiótico introdujo una nueva categoría: el símbolo; por ello considera que, como un importante mecanismo de memoria cultural, los símbolos llevan textos, tramas y otras formaciones semióticas de un estrato cultural a otro. Un conjunto inmutable de símbolos que pasan a través de una cultura que asume, en un grado significativo, la función de unificarla.

Como regla general, los símbolos pertenecen a las capas más arcaicas y profundas de la cultura, acumulándose en sí mismos viejos mensajes que pueden ser descargados en una nueva forma en cada nueva situación cultural. En resumen, se puede decir que, en el contexto de la memoria cultural, el símbolo aparece como un condensador semiótico que desempeña el papel de mediador entre diferentes esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica, la sincronía del texto y la memoria de la cultura.

Finalmente, es menester presentar los aspectos puntuales de las funciones socio-comunicativas en la obra de Lotman, sintetizadas en su libro "Semiosfera", que sirven de soporte al análisis de la muestra intencionada propuesta para esta investigación; a continuación, se anuncian los conceptos propuestos por el autor para la revisión del corpus (Lotman, 2003, p. 125):

1. El trato (...) entre el remitente y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.
3. El trato del lector consigo mismo. El texto –esto es particularmente esencial en lo que respecta a los textos tradicionales, antiguos, que se distinguen por un alto grado de canonicidad– actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario.
4. El trato del lector con el texto. Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de au-

tonomía. Tanto para el autor (el remitente) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo.

5. El trato entre el texto y el contexto cultural. En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información. Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él en determinado respecto es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como cierta parte del todo.

En suma, para el estudio semiótico de un texto, cualquiera que este sea, Lotman propone revisar las correlaciones entre autor y público receptor (destinatario); con ello, se lograría establecer el valor cultural de una obra en la semiosfera en la cual se circunscribe. Además, la estrecha e innegable relación entre autor-obra-contexto (Rodríguez y Rodríguez, 2007) permite evidenciar el rol de la memoria en la preservación de la cultura y en la comunicación entre la individualidad del artista y su colectivo social (local, regional e internacional). Así, ver una obra de Guayasamín es evidenciar parte de la memoria cultural latinoamericana desde el contexto ecuatoriano.

Procedimiento metodológico

La presente investigación de corte semiótico cultural se circunscribe al paradigma cualitativo y al enfoque hermenéutico en atención a la clasificación de Hurtado y Toro (2005); se trata de un estudio de corpus pictórico, que evidencia aspectos culturales de la pintura ecuatoriana a través de la obra de Oswaldo Guayasamín. También considerando la clasificación de Hurtado y Toro (2005), particularmente en lo referido al tipo de investigación y la naturaleza de ésta, el presente es un estudio documental empírico, descriptivo, con revisión de fuentes primarias. Con respecto al diseño, es menester indicar que es un trabajo de tipo no experimental transeccional descriptivo (Hurtado y Toro, 2005) dado que el fin de este tipo de indagación es establecer el valor semántico, humanístico e interpretativo de la pintura de Guayasamín, como expresión de la memoria cultural y social del Ecuador; para ello no se manipularon los documentos o fuentes, sino que se describieron en su valor simbólico.

En cuanto a lo que tradicionalmente se entiende como muestra, es necesario aclarar que se trata de un corpus de referencia (muestra intencionada) en el cual se han tomado dos obras pictóricas del artista que fueron empleadas como unidades de registro (Reguera, 2008); por

ser fragmentos de su totalidad (en atención a las mismas ideas de memoria y cultura individual y colectiva) las piezas selectas son evidencia de la cosmogonía del artista, su cultura y su memoria colectiva. Es necesario resaltar que, en este tipo de estudio pictórico no es trascendental el número de obras de arte sino el valor simbólico contenido y la riqueza hermenéutica del corpus seleccionado.

En atención a las pautas de selección del corpus, se partió de juicios de los autores o criterios propositivos (Hurtado y Toro, 2005); esto quiere decir que las consideraciones de selección se establecen por parte de los investigadores de acuerdo con su experticia y conocimiento del área. Para el presente estudio se propusieron las siguientes condiciones de selección de las piezas pictóricas: obras del mismo autor (Oswaldo Guayasamín), contenidas en alguna de las tres series del artista y realizadas en diferentes momentos de su vida profesional en el contexto ecuatoriano (semiosfera).

El instrumento empleado para la recolección del corpus fue una ficha técnica (descripción y datos relevantes de las obras: nombre de las pinturas, autor, año, técnica, tamaño, movimiento estético, la época de creación y una breve descripción de cada pieza). Para el análisis semiótico

propriadamente se bosquejaron dos tablas de análisis (tabla de análisis semiótico-pictórico y tabla de análisis semiótico-cultural) donde se organizaron los aspectos teóricos tomados de Lotman para el estudio.

La técnica de recolección de datos empleada fue la observación directa; esto es, se observó la forma, la textura y los aspectos estéticos en las pinturas, luego se comentaron a la luz de la teoría de Lotman, buscando establecer el significado de cada obra. Para ello, se tomaron en cuenta los valores sociales y culturales que se evidencian en las piezas y su correlación con el contexto de su producción; todo ello con miras a establecer relaciones entre semiosfera y memoria cultural.

Corpus

Para esta investigación se tomaron dos obras contenidas en dos de las tres series creadas por Guayasamín; la primera pertenece a la *Edad de la ira (El grito)* y la segunda a la *Edad de la ternura (Ternura)*. Como ya fue indicado anteriormente, esta selección corresponde a una muestra intencionada escogida para cumplir con los fines de la investigación.

FICHA TÉCNICA																	
IMAGEN	DATOS DE LA OBRA																
 <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<table border="1"> <tr> <td>Autor</td> <td>Oswaldo Guayasamín</td> </tr> <tr> <td>Nombre</td> <td>El grito (I)</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1983</td> </tr> <tr> <td>Tamaño</td> <td>130 x 90 cm</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre tela</td> </tr> <tr> <td>Colección</td> <td>Edad de la ira</td> </tr> <tr> <td>Movimiento Estético</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social </td> </tr> <tr> <td>Descripción</td> <td>La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.</td> </tr> </table>	Autor	Oswaldo Guayasamín	Nombre	El grito (I)	Año	1983	Tamaño	130 x 90 cm	Técnica	Óleo sobre tela	Colección	Edad de la ira	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social 	Descripción	La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.
	Autor	Oswaldo Guayasamín															
	Nombre	El grito (I)															
	Año	1983															
	Tamaño	130 x 90 cm															
	Técnica	Óleo sobre tela															
	Colección	Edad de la ira															
	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social 															
Descripción	La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.																

Figura 1
Ficha técnica "El grito (I)".

FICHA TÉCNICA																	
IMAGEN	DATOS DE LA OBRA																
 <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<table border="1"> <tr> <td>Autor</td> <td>Oswaldo Guayasamín</td> </tr> <tr> <td>Nombre</td> <td>Ternura</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1970</td> </tr> <tr> <td>Tamaño</td> <td>135 x 100 cm</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre lienzo</td> </tr> <tr> <td>Colección</td> <td>Edad de la ternura</td> </tr> <tr> <td>Movimiento Estético</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida </td> </tr> <tr> <td>Descripción</td> <td>Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.</td> </tr> </table>	Autor	Oswaldo Guayasamín	Nombre	Ternura	Año	1970	Tamaño	135 x 100 cm	Técnica	Óleo sobre lienzo	Colección	Edad de la ternura	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida 	Descripción	Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.
	Autor	Oswaldo Guayasamín															
	Nombre	Ternura															
	Año	1970															
	Tamaño	135 x 100 cm															
	Técnica	Óleo sobre lienzo															
	Colección	Edad de la ternura															
	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida 															
Descripción	Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.																

Figura 2
Ficha técnica "Ternura".

Análisis de los resultados

PINTURA	SÍMBOLOS		INTERPRETACIÓN
<p>El grito (I)</p>  <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<p>Signos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rostro asombrado y asustado. - La mano. - La boca. - El ojo. 	<p>- Rostro asombrado y asustado.</p> <p>- La mano.</p> <p>- La boca.</p> <p>- El ojo.</p>	<p>Esta pintura, al tener una gama de colores cálidos y oscuros, puede referirse a un grito de espanto, lo que puede relacionarse con el miedo y susto de aquellas personas que presenciaban violencia y muerte injusta.</p> <p>Los rasgos con color café parecen estar asociados a la violencia e injusticia hacia la gente pobre. El amarillo posiblemente hace referencia a enfermedades de algunas personas pobres y de bajos recursos, azotados por el hambre y la miseria expresada en la palidez y lo amarillento de la piel.</p> <p>La función socio-comunicativa que juega aquí es la del trato entre el texto y el contexto cultural, ya que la época que se vivía en ese entonces era muy injusta y Guayasamín, con esta obra, expresaba el sentimiento de aquellas personas que eran parte de esta experiencia; por lo tanto, el contexto cultural se identifica con el texto, es decir, con la pintura.</p>
	<p>Uso del color</p>	<p>Es una pintura tratada con un contraste entre colores oscuros como el café y el negro, con tonalidades amarillas y blancas.</p>	
	<p>Significado</p>	<p>Los colores cálidos, entre cafés y amarillos, pueden significar tristeza, miedo y asombro, emociones que se reflejaban en aquellas personas pobres, indígenas, mestizas o negras ante sus situaciones de pobreza y miseria.</p>	

Figura 3
Análisis semiótico-pictórico de "El grito (I)".

PINTURA	SÍMBOLOS		INTERPRETACIÓN
<i>Ternura</i>	Signos	- Abrazo. - Rostro entristecido. - Cuerpos desnutridos.	<p>Los colores que utiliza Guayasamín en su obra <i>Ternura</i>, de 1989, son amarillo, negro y azul. Por una parte, el color amarillo está asociado con la palidez y la pobreza y la calidez del amor de una madre hacia sus hijos; el azul expresa serenidad y confianza.</p> <p>Por otra parte, asociando a la teoría de Lotman, al estar relacionada con el tema de la cultura, existen culturas de toda índole, pero generalmente la madre es el símbolo de la familia y protección a sus hijos.</p> <p>La función socio-comunicativa es el texto y el contexto cultural, ya que en la época que se realizó las pinturas, estaba llena de injusticias y discriminación, no sólo hacia la mujer sino hacia los más pequeños; de esta manera, la mujer era una fuente fundamental para que las costumbres y la cultura prevalecieran y ella se convertía en el símbolo de protección de las nuevas generaciones. Guayasamín, con esta obra, expresó el sentimiento de ser madre mediante las experiencias vividas; por lo tanto, el contexto cultural puede ser identificado en el texto pictórico.</p>
	Uso del color	El cuadro presenta colores cálidos y puros, entre cafés y amarillentos, con un fondo de tono azul que revelan la palidez de los cuerpos pobres y hambrientos.	
	Significado	Los trazos son geométricos y rectos impregnados de realismo. Los signos y colores que muestra esta pintura expresan la pureza y el amor fraternal de la madre hacia sus hijos. Y en los trazos de los rostros se halla el sufrimiento de sus hijos y la protección de la madre.	
<p>Fuente: https://trianarts.com</p>			

Figura 4
 Análisis semiótico-pictórico de "Ternura".

CONDICIONES DE LA FUNCIÓN SOCIO COMUNICATIVA	
FUNCIONES	INTERPRETACIÓN
1. Trato del destinador y el destinatario	Guayasamín sentía mucha tristeza por el sufrimiento de la gente de aquella época en la que le tocó vivir, es por ello que, mediante sus obras, detallaba varios acontecimientos y emociones que encontraba en la sociedad y la cultura étnica de mestizos, indígenas y negros. El grito justamente es una forma de desahogo de los pueblos ante la situación de angustia, pobreza y miseria extrema, en una sociedad que los ignoraba y desdeñaba.
2. Trato entre el auditorio y tradición cultural	La sociedad sentía el sufrimiento que Guayasamín reflejaba en sus obras, porque su cultura y los pueblos indígenas, mestizos y negros estaban siendo maltratados. Su obra es un grito desesperado por la libertad social y cultural.
3. Trato del lector consigo mismo	Esta pieza puede generar al destinatario un sentimiento de pena por la injusticia y miedo de las masas desposeídas y oprimidas al ser ignoradas por el resto de la sociedad.
4. Trato del lector con el texto	El destinatario puede interpretar esta pintura como una expresión de asombro y susto, que se reflejaba en las personas de esas duras épocas.
5. Trato entre el texto y el contexto cultural	Esta pintura refleja la reacción de las personas al ver la violencia injusta que sufría la gente inocente y la forma en que eran castigadas.

Figura 5
 Análisis semiótico-cultural de "El grito (I)".

CONDICIONES DE LA FUNCIÓN SOCIO COMUNICATIVA	
FUNCIONES	INTERPRETACIÓN
1. Trato del destinador y el destinatario	Para Guayasamín el tema del amor fraternal era muy importante ya que significaba muchas cosas: amor, protección, apoyo incondicional y renacer.
2. Trato entre el auditorio y tradición cultural	El público puede identificarse afectivamente con este tipo de pinturas y el tema que resalta porque la madre es símbolo de la vida y para las culturas étnicas la vida es expresión de la cultura y las tradiciones. Inclusive el color que proyecta está ligado a la cultura, ya que las tonalidades amarillas significan honor, tradición y se relacionan con la madre tierra.
3. Trato del lector consigo mismo	El observador puede sentirse conmovido por la idea que refleja, ya sea por cuestiones personales o cercanas a él; por ejemplo, le mueve el recuerdo ancestral y su origen familiar y social, lo cual puede llevarle a un pensamiento mediante el cual asocie la madre a la tierra y, por ende, a la cultura y las tradiciones.
4. Trato del lector con el texto	La pintura genera un sentimiento especial y positivo; por lo tanto, para el público puede ser de gran motivación para considerar el hecho del valor maternal y de la vida, tanto humana como aquel referido a la naturaleza.
5. Trato entre el texto y el contexto cultural	Estas pinturas nacen en medio de una época en el siglo XX, donde existían guerras, muertes, sufrimiento, etc., y el autor promueve o rescata el aprecio y el valor por la vida y por lo propio y originario.

Figura 6

Análisis semiótico-cultural de "Ternura".

Consideraciones finales

El concepto de semiosfera aplicado a la obra de Guayasamín puede estar en el presente y en el pasado, en la historia del país. Su obra es tan actual como las realidades mismas del continente que buscó retratar; su pintura puede ser analizada tanto a nivel individual (un artista en busca de inspiración) como a nivel de contactos interculturales (Ecuador y Latinoamérica) y así, se puede evidenciar el retrato de una sociedad discriminadora que aplasta al desposeído por ser pobre e indígena.

Las conexiones artista-contexto, madre tierra, cultura y nación están presentes en los símbolos de la obra de este artista ecuatoriano, representante de una era y de una nación. Por ello, las obras de Guayasamín pueden y deben ser comentadas a la luz de la realidad sociocultural que las envolvió. Como resultado de esta revisión se puede determinar que: a) la teoría de Iuri Lotman es susceptible de ser aplicada para lograr un comentario analítico o interpretativo de la semiosfera en el corpus selecto y develar una relación entre la obra del artista y la realidad contextual de su tiempo y de su país; b) la obra de Oswaldo Guayasamín tiene un fuerte valor cultural y puede considerarse una especie de denuncia, de queja e, incluso, de reclamo sobre las situaciones del ciudadano ecuatoriano y latinoamericano, así como de la vida desfavorecida del pueblo humilde y maltratado.

Referencias

- Hurtado, I. y Toro, J. (2005). Título: *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Valencia-Venezuela: Episteme Consultores Asociados C. A.
- Lara, F. (2018). Hacia una educación del Sumak Kawsay a través de la propuesta artística de Oswaldo Guayasamín. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 31, (1), 9-26. ISSN: 1131-5598. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/328967156_Hacia_una_educacion_del_Sumak_Kawsay_a_traves_de_la_propuesta_artistica_de_Oswaldo_Guayasamin
- Lotman, I. (2009). *The structure of the artistic text*. Primera edición 1977. MI: University of Michigan Press.
- Lotman, I. (c. 2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Entretextos*. Revista electrónica Semestral de estudios de la Cultura. Lotman desde América. Suplemento. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>
- Lotman, I. (2000). La semiosfera [Sobre la semiosfera]. En: Lotman. *Artículos sobre semiótica y tipología de la cultura* (pp. 11-24). Tallinn-Estonia: Aleksandra.
- Reguera, A. (c. 2008). *Metodología de la investigación lingüística*. Argentina: Editorial Brujas.
- Rodríguez Álvarez, A., & Rodríguez Martínez, P. (Diciembre, 2017). *Arte, cultura, sociedad e imaginario estético: redimensiones desde las nociones de espacio*

y tiempo históricos. *Mayéutica*. Revista Científica de Humanidades y Artes, 5, 101-137. Barquisimeto-Lara. Venezuela. Disponible en: <https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica/article/view/580>

Sinche, Y. (2017). Aplicación del método Panofsky en el mural "Historia del hombre y la cultura" de Oswaldo Guayasamín. [Documento en línea]. Trabajo de Titulación. Ecuador: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social, Carrera Turismo Histórico Cultural. Disponible en: https://www.academia.edu/43642075/An%C3%A1lisis_Iconogr%C3%A1fico_del_Mural_Historia_del_Hombre_y_la_Cultura_de_Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_mediante_M%C3%A9todo_Panofsky

Yépez, G. (2016). Guayasamín "Ave blanca que vuela" Construcción mediática del pintor ecuatoriano. [Documento en línea]. Trabajo de Titulación. Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Escuela de Comunicación. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/12769/DISERTACI%C3%93N%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Expresiones corporales presentes en los comensales del comedor de LUZ

Corporal expressions present in the diners of de LUZ dining room

Recibido: 19-07-20
Aceptado: 06-10-20

Yajaira Machado y Denny Fernández

Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
yajairamb@hotmail.com ; dennytor33@gmail.com

Resumen

Se parte de la importancia de la alimentación, considerando los parámetros establecidos culturalmente. Tomando como eje central la alimentación de los estudiantes de La Universidad del Zulia (LUZ), y su vital importancia para el desarrollo físico e intelectual de los mismos. Es por ello que el punto de partida para esta investigación, fueron las vivencias de los estudiantes en el comedor central de LUZ, aplicando los conceptos de kinésica, proxémica y técnicas del cuerpo, teniendo como objetivo general describir las expresiones corporales presentes en los comensales del comedor central de LUZ. La metodología aplicada es la cualitativa, utilizando la técnica de la observación. Teniendo como resultado un ejercicio dramático.

Palabras clave: Alimentación, Comedor, Kinésica, Proxémica, Técnicas del cuerpo.

Abstract

Be part of the importance of nutrition, considering the culturally established parameters, taking as a central axis the nutrition of the students of the University of Zulia (LUZ), and its vital importance for their physical and intellectual development. That is why the starting point for this research, was describe the bodily expressions present in the central dining room of LUZ, applying the concepts of: kinesics, proxemics and body techniques, having general objective: to describe the body expressions in the diners of the central dining room of LUZ. The applied methodology is qualitative, making use of the observation technique. Resulting in a dramatic exercise.

Keywords: Body techniques, Dining room, Feeding, Kinesics, Proxemics.

Introducción

Alimentarse es una necesidad biológica primaria de todo ser vivo y especialmente del ser humano. Es por ello que todos comemos para sobrevivir, pero nuestro comportamiento alimenticio va en concordancia con nuestra cultura, costumbres, ideas aprendidas sobre la etiqueta, patrones de alimentación, comidas aceptadas, tamaño de las porciones y horarios (desayuno, almuerzo y cena). De estas tres, el almuerzo es considerado uno de los más importantes en la dieta diaria, ya que este aporta las proteínas y energía que el cuerpo necesita para no desfallecer y afrontar cualquier actividad (Navarro et al, 2020, p. 552-560); además, ayuda a mantener el metabolismo activo.

Por tal motivo, la Dirección de Desarrollo y Servicios Estudiantiles de La Universidad del Zulia (DIDSE-LUZ), ubicada en Maracaibo, estado Zulia, Venezuela, en su programa de Comedores universitarios, entendiendo la importancia del almuerzo y que los estudiantes son su prioridad, se ha abocado para que este renglón de la dieta estudiantil permanezca accesible para quienes lo necesitan. DIDSE cuenta con cuatro comedores estudiantiles: el del núcleo Técnico, que beneficia a los estudiantes de las Facultades de Ingeniería, Arquitectura y Diseño gráfico; uno ubicado en el núcleo de la Costa Oriental del Lago (COL) y otro en el núcleo de Punto Fijo, y el comedor central "Br. Isidro Hernández", fundado el 21 de noviembre de 1990, ubicado en los alrededores de la Facultad de Medicina, diagonal a la Facultad Experimental de Ciencias. Es así que desde 1990, el comedor Central de La Universidad del Zulia, ha albergado a miles de estudiantes en sus instalaciones para cubrir esta necesidad de suma importancia para su desarrollo físico e intelectual.

En sus inicios, en estos comedores se atendía diariamente alrededor de 10 mil estudiantes; en la actualidad esta cantidad de comensales ha disminuido debido a la deserción estudiantil, acentuada en este tiempo posiblemente por la situación económica en la que se encuentra nuestro país.

A lo largo de nuestros estudios de Artes Escénicas, mención Teatro, en la Facultad Experimental de Artes (FEDA-LUZ), nos vimos en la necesidad de acudir al comedor central para almorzar, como lo hacen muchos estudiantes, y pudimos constatar las muchas dificultades que se afrontan para acceder al necesario alimento. Desde las diez de la mañana (10:00 am) se empieza a formar la cola (fila), para adquirir de manera gratuita el ticket que es canjeado por el almuerzo; a medida que avanza el tiempo, se va incrementando la masa estudiantil, lo que hace que la espera para poder almorzar sea aproximadamente de dos horas, durante las cuales generalmente hay caos y desorden, especialmente propiciados por quienes llegan de últimos queriendo ser atendidos de primero.

Luego de esta travesía, el estudiante logra entrar al comedor para enfrentar otra serie de dificultades, tales

como: una segunda cola, falta de utensilios para comer, espacio en precarias condiciones y un tiempo de espera extra por falta de algunos de los rubros que componen la dieta alimentaria (arroz, ensalada, proteína, entre otros). Después de superar tales obstáculos, el estudiante logra convertirse oficialmente en un comensal.

En este tránsito observamos con detalle cómo se manifiestan las técnicas del cuerpo, la proxémica y la kinésica, a través de los cuerpos de los diferentes individuos que se congregan para cumplir con el rito del almuerzo, lo que nos indujo a estudiar y recrear este fenómeno para aproximarnos a una puesta en escena que muestre la corporeidad del estudiante hasta cumplir con su objetivo en el comedor central de LUZ.

Partiendo de esta idea, nos planteamos desarrollarla tomando como punto de partida los conceptos de kinésica, proxémica y técnicas del cuerpo, hasta llegar a describir las técnicas del cuerpo a través de las expresiones corporales presentes en los comensales del comedor central de La Universidad del Zulia (LUZ), aplicando los conceptos antes expuestos. Para ello fue necesario utilizar recursos como la observación y el análisis del comportamiento corporal y gestual de los comensales, con la finalidad de tener una guía para la representación de los mismos, mediante una puesta en escena.

Para concluir, hacemos un breve análisis de estos conceptos con la problemática planteada, cuyo resultado final es una propuesta artística. Este trabajo forma parte de nuestro proceso investigativo sobre el cuerpo, comunicación y producción escénica, el cual propone crear una línea de investigación que permita al artista indagar sobre las posibilidades que tiene el ser humano para afrontar dificultades y vencer obstáculos que le lleven a un resultado favorable en su búsqueda de sobrevivir.

Partiendo de las definiciones

A continuación, hacemos referencia a algunas definiciones y conceptos básicos que nos ayudarán a entender y aproximarnos al tema planteado. Iniciamos con la kinésica, ciencia de la comunicación que se expresa a través del gesto y la expresión facial, siendo esta "el estudio de las formas y de las funciones de la comunicación individual, la naturaleza de la interacción entre movimiento y lenguaje verbal, la observación de la interacción gestual entre dos o varios individuos" (Pavis, 1998, p. 268).

A través de la kinésica podemos crear y recrear situaciones y momentos de la vida cotidiana y de igual manera codificar y decodificar mensajes en un entorno determinado o en una población. Es así que la comunicación no verbal cobra suma importancia, porque aun sin hacer uso de la palabra, el ser humano constantemente envía diferentes mensajes que van desde la forma de caminar y vestir, hasta la manera de transmitir información por medio de la mímica del rostro o la kinésica.

La comunicación puede ser verbal (por medio del habla) y no verbal (escrita, o por medio de signos, de señas, símbolos, gestos o movimientos del cuerpo). Algunos de estos elementos son innatos en el ser humano, mientras que otros son adquiridos en sociedad (Vásquez, 2002, p. 3). De manera que la kinésica o cinestesia “es la percepción consciente de la posición de los movimientos del propio cuerpo gracias al sentido muscular y al oído medio” (Pavis, 1998, p. 269).

De igual manera, definimos la proxémica como una disciplina de origen norteamericano, que estudia el modo de organización del espacio humano, entendiéndose esta estructura como: “tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat” (Pavis, 1998, p. 360).

La proxémica según Edwar T. Hall, se apoya en el hecho de que todos los animales tienen un territorio o espacio apropiado a su estructura específica y a su modo de vida, observando que los hombres tienen igualmente un espacio apropiado escogido por ellos mismos, que en este caso se diversifica a causa de las variaciones de la organización cultural de cada sociedad.

Por eso distinguimos en todo ser humano un espacio de la organización fija, el cual está determinado por el modo social de satisfacer necesidades materiales, tales como: comer, beber y dormir; en segunda instancia, un espacio de organización semifija, el determinado por el agrupamiento de individuos, como sucede en las salas de espera, en las salas de teatro, cines, en las terrazas de los cafés, entre otros; y un espacio “informal” que comprende las distancias que vivimos inconscientemente con los demás (Hall, 1968, p. 85).

De igual manera, también debemos considerar el espacio proxémico de los individuos, en función de las siguientes variantes propias de cada individuo o sociedad:

- Actitud corporal global (en función del sexo).
- Angulo de orientación de los interlocutores.
- Distancia corporal definida por el brazo.
- Contacto corporal según su forma e intensidad.
- Intercambio de miradas.
- Sensación de calor.
- Percepciones olfativas.
- Intensidad de la voz.

La proxémica codifica espacialmente las distancias entre los actantes: persona, animal o cosa, quienes realizan el acto, término utilizado también para personajes (Greimas, 1990, p. 133), entre los actores, los cuales son los que representan un personaje (Pavis, 1998, p. 31) y, por último, los objetos en el escenario y la sala, de tal manera que el teatro reproduce estas distancias y las acciones realizadas por los individuos actantes y actores, convirtiéndose en significativo todo cambio de código entre los mismos.

Todo esto se asume en gran medida en las técnicas del cuerpo, que Víctor Fuenmayor, define como:

Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, pues, como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por esas dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral. (Fuenmayor, 2007, p. 374)

Bruno Karsenti al igual que Fuenmayor, propone un concepto clave en su artículo “Técnicas del cuerpo y normas sociales: de Mauss a Leroi Gourhan”, partiendo de una definición breve pero certera sobre el tema, al definir las como: “Normas humanas del adiestramiento humano” (Karsenti, 2013, p. 56).

Para Jaime de la Calle Valverde no solo es importante las técnicas en función del cuerpo sino también todo lo que lleva a ese ejercicio de expresiones corporales, que van unidas a su entorno e identidad, planteando que,

Algunas técnicas presuponen la sola presencia del cuerpo humano. El conjunto de los hábitos del cuerpo es una técnica que se enseña y cuya evolución no está terminada. Por lo tanto las técnicas del cuerpo implican la sola presencia del cuerpo humano (de la Calle Valverde, 2011, p. 77).

Por lo que, según de la Calle, a medida que la técnica se hace más compleja, los comentarios respecto a las descripciones de los gestos o de los movimientos corporales y sus expresiones son más difíciles de aclarar. Así podemos ver como en estos conceptos se pone de manifiesto la integración de todo lo que el hombre hace corporalmente y su manera de expresarlo, con sentido de su cultura y de su identidad, es una huella dactilar de toda una sociedad, además, para Karsenti existe el cuerpo, la técnica y el cuerpo técnico, estos conceptos nos llevan a enriquecer lo que en esta investigación entendemos sobre las expresiones, técnicas y comunicación corporal de los estudiantes y personas que asisten al comedor de la Universidad del Zulia, ya que este es un lugar que alberga a un gran número de comensales, con necesidades y situaciones variadas.

Según la RAE, son comensales aquellas personas congregadas y reunidas que comen en la misma mesa. Etimológicamente esta palabra está compuesta por el prefijo “cum” con agregación y “mensa” que significa mesa. A nivel individual, también se define este término como: cada una de las personas que comen en una mesa, o persona que vive a la mesa a expensas de otra, en cuya casa habita como familiar o dependiente. El comensalismo es una forma de interacción biológica en la que uno de los intervinientes obtiene un beneficio, mientras que el otro no se perjudica ni beneficia.

El método a seguir

La metodología empleada en este trabajo es la investigación cualitativa, ya que la misma se interesa por captar la realidad social a través de los ojos de la gente que está siendo estudiada, partiendo de la percepción que tiene el sujeto de su propio contexto. “El investigador induce las propiedades del problema estudiado a partir de la forma como orientan e interpretan su mundo los individuos que se desenvuelven en la realidad que se examina” (Bonilla y Rodríguez, 1997, en Monje, 2011, p.13).

La naturaleza abierta de los métodos cualitativos, permite al investigador entender y registrar las impresiones de la gente en sus propias palabras, tiene por finalidad captar las expectativas que los actores otorgan a sus propias acciones sociales. “Las imágenes y visiones que el investigador construye o elabora de los otros se relacionan y dependen del tipo de interacción social que establece con los sujetos del estudio” (Monje, 2011, p. 159).

El método cualitativo es capaz de captar el conocimiento, el significado y las interpretaciones que comparten determinados individuos sobre la realidad social que se estudia y se define como un producto histórico, es decir “validada y transformada por los mismos sujetos” (Bonilla y Rodríguez, 2005, p. 92).

De acuerdo a ello, el investigador en este contexto no parte de supuestos teóricos, sino que busca conceptualizar sobre la realidad con base al comportamiento, los conocimientos, las actitudes y los valores que guían el desenvolvimiento de las personas estudiadas, incluyendo su contexto espacial y temporal. Partimos de la inducción analítica, basada en la observación de la realidad, de esta forma se obtiene el conocimiento necesario para desarrollar teorías “que capten los esquemas interpretativos de los grupos estudiados” (Monje, 2011, p.13).

Hay que destacar que en la investigación cualitativa, los investigadores recurren a la teoría como un instrumento que guía el proceso de la investigación, de tal manera que, el conocimiento que se busca es el de los individuos estudiados.

Entre los diferentes diseños cualitativos el que más se ajusta a nuestra propuesta es el método etnográfico, el cual surge desde el ámbito del trabajo antropológico, como una forma de investigación naturalista que utiliza el sistema inductivo, es decir, estudia casos específicos con el fin de desarrollar una teoría general. Este método de investigación tiene como objetivo descubrir y generar teoría; no se trata de probar teorías determinadas, sino de comprender una comunidad y su contexto cultural.

El estudio de campo que hace un etnógrafo parte de una idea general que se presenta como interesante a su campo de estudio; una característica importante de este método es “sentirse libre para poder descubrir un problema retador”. Hay que destacar que la etnografía está ligada al trabajo de campo, a partir del cual se establece contacto directo con los sujetos y la realidad estudiada (Monje, 2012,

p.110).

Ahora bien, como técnica e instrumento para la recolección de datos utilizamos la observación simple-participante, la cual consiste en comprender el comportamiento y las experiencias de las personas como ocurren en su medio natural. En tal sentido, se intentó observar y registrar información de las personas en su medio natural y cotidiano, sin interferencia del investigador. En este tipo de técnica, solo se tiene unos lineamientos generales para la observación del fenómeno que el investigador tiene interés en conocer (Monje, 2011, p.153).

Análisis

A continuación mostraremos como fue el análisis de este estudio, aplicando los conceptos presentados en el marco teórico, tales como: proxémica, kinésica y técnicas del cuerpo:

En lo concerniente a la proxémica, damos una breve descripción del comedor de LUZ: la entrada del mismo es un espacio amplio; a pesar de esto, los sujetos observados se aglomeran en un solo lugar, formando de manera voluntaria y consciente lo que llamamos “la cola”. La distancia entre los individuos es bastante reducida, manifestando en la cercanía de cuerpos: intercambio de miradas, sensación de calor, roce entre los cuerpos, incomodidad, tropiezos, empujones, entre otros. Así se mantienen hasta que cada quien toma su bandeja y se separa corporal y espacialmente de los otros, para buscar su propio espacio físico, donde la nueva distancia estará marcada por la separación entre las sillas y las mesas propias del comedor.

Con respecto a la kinésica: los individuos observados en el comedor central manifiestan variedad de gestos y expresiones faciales, entre las que destacan: preocupación por la hora, cansancio, desesperación, desánimo, hostilidad, alegría y conformidad.

En lo referente a las técnicas del cuerpo: observamos diferentes posturas corporales y cambios de las mismas en las personas que acuden al comedor central, tales como: levantarse en las puntas de los pies, con la finalidad de observar hacia delante y tener una idea visual de cuántas personas hay por delante, otras voltean la cabeza hacia atrás repetidas veces para ver si un conocido se acerca, recostar el cuerpo en la baranda de separación entre las colas o filas para un breve descanso, salir de la cola para atender algún asunto y regresar a la misma, hacer señas con las manos y brazos para que un conocido identifique su ubicación, mover las manos cerca del rostro para refrescarse, moverse de un lado a otro en búsqueda de un conocido para ganar espacio o “colarse”.

Luego de entrar al comedor, la postura corporal cambia: los cuerpos se mantienen rígidos; al tomar la bandeja se observa una suerte de equilibrio hasta llegar a la mesa, en la misma observamos que los cuerpos forman una coreografía de movimientos introspectivos, al llevarse

la comida a la boca, llegando a la calma, luego de saciar el hambre quedan en un estado de letargo, en el cual los individuos se marchan tranquilos y satisfechos para seguir en su rutina cotidiana.

Todo este espectro de acciones, reacciones y expresiones de los estudiantes y personas que visitan el comedor central de LUZ para degustar su almuerzo, nos proporcionó varios recursos para realizar un ejercicio dramático, que permite poner de manifiesto toda la riqueza de signos y símbolos que hay en un espacio que aglomera por poco tiempo a personas que, sin ponerse de acuerdo, crean un mundo artístico de gran valor.

Propuesta artística. Ejercicio dramático “Almorzar y no morir en el intento”

Personajes:

A: Estudiante femenino.

B: Estudiante masculino.

C: Estudiante femenino.

Tres personajes irrumpen en la escena, ambientada en un comedor universitario, donde todo es parte de su imaginación. Recrean acciones, momentos y hasta entablan conversaciones dispersas que les permite visualizar otros personajes del imaginario para darle pie al caos y desorden propio de un comedor donde se aglomeran los comensales para degustar su propia cotidianidad.

A: (Entra normal, hace su cola, mira a su alrededor para ver si hay algún conocido, no encuentra a nadie y con gestos asiente su conformidad): Ummmm, es verdad...

B: (Entra apresurado, tropieza con A, la mira detalladamente, con sus gestos le indica sus disculpas, mira a todas partes de la cola que debe ser intermedia, no encuentra a nadie y se posiciona distante de A): Qué calor tan exasperante, sin embargo...

C: (Entra muy lento, como si nada le importara, se ubica en la cola sin interés alguno de encontrar a nadie, simplemente se deja llevar por lo que está delante, una cola muy grande): Tengo tanta hambre...

(Suena música con ruidos intensos, bullicio. Todos los personajes se quedan paralizados como estatuas y gritan, la música sale).

A: Tengo hambre.

B: Se están colando.

C: (Se desplaza rápidamente y se coloca de primero): ¡Por Dios! No se comportan.

(Nuevamente suena la música. Todos intentan colocarse en la parte delantera uno después del otro, en una acción de supervivencia, mueven su cuerpo de distintas maneras, se arrastran, brincan, desordenan su cuerpo, hasta quedar los tres uno detrás del otro casi enrollados y entran al comedor).

C: (Observa como B se coloca de primero y lo mira sin importancia).

A: (Advirtiendo lo sucedido, intenta reclamar, pero solo lo hace con el que tiene detrás): Es un...

C: No quiero sopa, no traje cubierto, no tengo vaso.

A: Se acabó el arroz...

(Todos se miran y gesticulan en modo silente y cámara lenta con gestos de desprecio al hecho. Suena la música nuevamente. Todos se mueven como los inflables gigantes. Sale la música).

B: Ya tenemos el almuerzo.

(Todos salen ensimismados).

FIN.

Conclusión

La técnica de observación simple fue una herramienta eficaz y precisa que nos permitió comprobar la presencia de las técnicas del cuerpo, la kinésica y la proxémica, presentes en los estudiantes y personas que asisten al comedor central de LUZ, Br. Isidro Hernández. Así pudimos analizar el comportamiento gestual, la distancia y entorno de los comensales durante la llegada, la espera para almorzar, comer y luego retirarse.

Por varios días pudimos observar cómo este tránsito se repetía una y otra vez, y cómo los cuerpos de manera inconsciente actúan de acuerdo a determinado espacio. A su vez, este proceso tan cotidiano nos llevó a pensar en un proceso creativo.

Los resultados obtenidos a través de esta investigación nos permitieron realizar un ejercicio dramático titulado: "Como almorzar y no morir en el intento". Este ejercicio es un punto de partida para todo aquel que quiera realizar estudios sobre técnicas del cuerpo asociadas, y cómo estas se ven reflejadas en la cotidianidad, a la vez es un resultado que funciona para la lectura o la puesta en escena.

Referencias

- Baudino, Marcelo (2012). *La comida nos une, las costumbres nos separan*. Disponible en: <http://www.icebergci.com/2012/07/08/la-comida-nos-une-las-costumbres-nos-separan/>
- Bonilla E. y Rodríguez P. (2005) *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en Ciencias Sociales*. Universidad de los Andes. Colombia. Editorial Norma
- La importancia del almuerzo*. En <https://www.hijosyalimentacion.com/>
- De la Calle Valverde, Jaime, (2011). El gesto analógico. Una revisión de las técnicas del cuerpo de Marcel Mauss. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 7, (3). 75-87.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredas.
- Hall, E.T. (1968). Proxemics. *Current Anthropology*, 9, 2-3, 83-108.
- Fuenmayor, Víctor (2007). *El cuerpo de la obra*. Mérida. Venezolana C.A.
- Karsenti, Bruno, (2013). *Técnicas del cuerpo y normas sociales: "de Mauss a Leroi Gourhan"*. *Revista Ímpetus*, 7, (1), 53-58.
- Martínez Vásquez, Marleni Jeannette (2002). *Kinésica*. *Revista El Blasfemante*, 2, 1, 3-4.
- Monje, Carlos (2011). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa. Guía Didáctica*. Universidad Surcolombiana.
- Navarro, Alejandra; Torres, Michelle; González, Roscio; Flores, Ofelia; Avendaño, Beatriz (2020). *Valor nutricional del almuerzo ofrecido por una organización no gubernamental a niños (as) de 4 a 12 años de edad en zonas urbano marginales de San José, Costa Rica, 2017-2018*. *Revista Chilena de Nutrición*, 47, 4, 552-560.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós. Barcelona.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en: <https://dle.rae.es>

Corrector de estilo. Milton Quero Arévalo

Style corrector. Milton Quero Arévalo

2021
226 páginas

Sultana del Lago Editores, 2021.

Maracaibo, Venezuela

El machismo maracuchoso se ha globalizado: sobre la nueva edición de "Corrector de estilo"

Por los pasillos de la globalización cibernética ha rodado una buena noticia, que pasa desapercibida ante el ego encendido de millones que aún se debaten sesudamente qué paleta de colores tendrá el *branding* de su Instagram o cuáles son los últimos anuncios secretos de la CIA que cambiarán el destino de todos los habitantes del planeta de forma automática. Una novedad, de esas que no parece alumbrar a nadie pero que, pensándolo mejor, se convierten en un suceso extraño, un acontecimiento del siglo:

Hace unos días, la novela "Corrector de estilo" volvió a salir al ruedo editorial, fue reeditada, y está al alcance potencial de siete millones de personas cada día. ¿Son siete millones de ejemplares? No, pero si son siete millones de personas las que diariamente compran un artículo en Amazon, que es la red de distribución que ahora tiene esta novela (también está en la Play Store de Google Book y disponible en impresión bajo demanda). Es un gran suceso; pongámoslo en contexto:

Milton Quero Arévalo es una especie de "rara avis" del mundo de la escritura: es poeta, novelista y dramaturgo. Fue actor de telenovelas en la televisión nacional durante su juventud, y los desajustes del destino, lo hicieron venir a vivir en Maracaibo, ciudad donde ama y escribe. En Maracaibo, Milton, con el don demiúrgico de su nombre, se ha convertido en el "actor de carácter" más destacado de la contemporaneidad, ha puesto en escena dramas sensibles que transforman el sinsentido de lo que somos y, sobre



todo, ha escrito una versión de la ciudad, que cobra vida en cada palabra.

Pues tanto entrenamiento actoral y suspicacia lectora, ya que también es licenciado en letras, más su don innato, lo capacitaron para, cual extranjero, poder radiografiar una verdad que los mismos zulianos no fueron capaces de ver completamente: su novela "Corrector de estilo" es el delicado álbum de estampas morales y prototipos personales del machista, del maracucho, del irreflexible intelectual tropical que agoniza en su propio miedo a la mediocridad y utiliza sus inseguridades para comprender el mundo.

¡Ey! Pero Milton no es uno de sus personajes, cosa que hace más trascendente su hallazgo, observación y fijación. Como un buen actor, logró darles alma a hombres muy diferentes a sí mismo, pero que cualquiera podría creer que son reflejo de su interioridad.

Entre los novelistas contemporáneos de Venezuela es difícil encontrar uno que se escape, como lo hace Milton Quero Arévalo en "Corrector de estilo" de la temalogía de la actualidad: todos, los que están aquí, los que se han ido al exilio voluntario, presentan sus novelas como testimonio de una época. "Corrector de estilo" es, si queremos usarla como testimonio de algo, la huella de un "modus operandi" masculino, que encontró en sus personajes la manera de universalizarse: Milton Quero hizo potable el carácter sociópata del maracucho y lo encapsuló en seres plurivalentes, que son capaces de enfrentarse al amor, a la familia, al trabajo y, finalmente, a la corrección de un libro inacabado, de la misma manera en que sostienen sus prejuicios mientras toman una cerveza helada.

Nectario, el personaje principal, logra reunir las características más completas de un gran personaje literario contemporáneo: posee contradicciones morales, como Raskólnikov, el protagonista de "Crimen y castigo"; comprende su entorno como un espacio de retroalimentación y finalmente se descubre víctima del ambiente espeso que lo rodea, como Leopoldo Bloom, el protagonista de Ulises o Peter Kien, el comelibros protagonista de "Auto de Fe". También es sexualmente instintivo, como el Henry Miller de "Trópico de cáncer", o en otras facetas, sexualmente introspectivo, como José Cemí, el protagonista de "Paradiso".

Todos estos atributos y muchos otros que se escapan, mezclados con el acento almático del maracucho, con la propensión delirante que tienen los que habitan bajo el sol de la Sultana del Lago de Maracaibo, hacen de Nectario Medrano Rodríguez un espécimen único. No hay un personaje igual en la literatura venezolana, no hay una novela como esta, que parece recorrer el siglo XX y XXI sin distinción, que encuentra puntos de anclaje cultural en cualquier locación caribeña, que se impregna de la esencia fresca de los adioses genuinos: porque este parece, al final, un libro de despedidas.

Como toda buena historia, es un viaje a través de la psiquis evolutiva de un personaje: nuestro protagonista,

al concluir la novela, no es el mismo que el narrador nos ha presentado desde un principio. Nosotros cambiamos con él: es absolutamente cinematográfico, aunque se salva del cliché rápidamente y nos impone un ritmo literario, no escénico, no fílmico. Hay cosas que solo pueden hacerse en la literatura: una historia de amor truncado por la realidad que, de las cenizas de su fracaso, logra reconstruir al personaje y al mismo tiempo definir los contrastes de la sociedad.

Todo lo que está mal en la ciudad es resaltado por los habitantes ficticios que se narran en "Corrector de estilo". La viciosa elocuencia que impone la conducta de hombres y mujeres en las páginas de la novela, puede reconocerse caminando por las calles de Maracaibo, pero sin duda esto no hace falta, porque muchos lectores se han sentido entre esa muchedumbre solo leyendo este libro.

¡Puede desaparecer Maracaibo! Ya está contenida en este libro. Que maravilloso es poder leer una novela tan buena como esta.

Pero añadí todo esto de contexto para decir que, en los predios de la generación de cristal; en los tiempos de la cancelación, los linchamientos morales, la "normalización" y el rechazo al *bullying*, una editorial zuliana, llamada Sultana del Lago Editores, se atreve a poner en circulación una obra maestra que expone gloriosamente el machismo y, cual un monumento a la prepotencia masculina, celebra el ego desgarrado de los intelectuales de provincia.

Y no es un error, porque este contraste conforma la verdadera potencialidad de nuestros discursos colectivos y define la labor del creador literario: Milton Quero Arévalo ha creado un estuario imaginativo, auto-sustentado en la idiosincrasia de los personajes, que fortalece la dignidad del error y construye desde la particularidad de un dialecto (hasta de un idiolecto) una manera de entender el mundo.

Ya está suelto este pequeño monstruo del intelecto; la aldea global debe cuidarse, porque hará una hendidura en el plano y aburrido presente; mostrará una vez más, que desde las periferias los hombres son capaces de crear oficios inútiles y trascendentales, que corrompen las certezas de su tiempo.

Hay una buena noticia: ha vuelto "Corrector de estilo" de Milton Quero Arévalo.

Para solicitar el libro en Venezuela: <https://sultanadellago.com/producto/corrector-de-estilo-milton-quero-arevalo/>

Para solicitarlo por Amazon: <https://www.amazon.com/dp/B0918BPRHF>

Luis Perozo Cervantes

Asociación Civil Movimiento Poético de Maracaibo.
Venezuela.

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 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, quienes considerarán para su evaluación los siguientes aspectos: originalidad, novedad, relevancia, calidad teórico-metodológica, estructura formal y de contenido del trabajo, competencias gramaticales, estilo y comprensión en la redacción, resultados, análisis, críticas, interpretaciones, así como el cumplimiento de las normas editoriales establecidas. El derecho de copia es propiedad de la Universidad del Zulia.

Presentación de originales _____

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

Presentación de trabajos _____

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

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

Citaciones hemero-bibliográficas

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

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

También se podrá citar de la siguiente forma:

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

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

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

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

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

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

Secciones de la revista

Aparición regular

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

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

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

Aparición eventual

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

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

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

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

Publishing 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. 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. 16. N° 27 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
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

Mireya Ferrer

Romina de Rugeris

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad Católica Cecilio Acosta, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad de 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 VENTANA INDISCRETA: ADAPTACIÓN, NARRATIVA Y AUTORÍA

THE INDISCREET WINDOW: ADAPTATION, NARRATIVE AND AUTHORSHIP

Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón Fernández

LA DENUNCIA SOCIAL DESDE LA MIRADA INFANTE: PELO MALO DE MARIANA RONDÓN

THE SOCIAL COMPLAINT FROM THE INFANT GAZE: BAD HAIR BY MARIANA RONDÓN

Gilberto Polo Pacheco y Romina De Rugeris

MAHOMET DE JUAN CANTÓ FRANCÉS, UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

MAHOMET BY JUAN CANTÓ FRANCÉS: A HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

José Benjamín González Gomis

ANÁLISIS SEMIÓTICO-CULTURAL DE DOS OBRAS DE OSWALDO GUAYASAMÍN

CULTURAL SEMIOTICS ANALYSIS OF TWO ARTWORKS BY OSWALDO GUAYASAMÍN

Ada Rodríguez Álvarez, Bélgica Guamán Remache y Heidi Guambi Chasipanta

EXPRESIONES CORPORALES PRESENTES EN LOS COMENSALES DEL COMEDOR DE LUZ

CORPORAL EXPRESSIONS PRESENT IN THE DINERS OF DE LUZ DINING ROOM

Yajaira Machado y Denny Fernández

RESEÑA

EL MACHISMO MARACUCHO SE HA GLOBALIZADO: SOBRE LA NUEVA EDICIÓN DE "CORRECTOR DE ESTILO"
MARACUCHO MACHISMO HAS GONE GLOBAL: ABOUT THE NEW EDITION OF "COPYEDITOR"

Luis Perozo Cervantes

Autora: Neydalid Molero.

Título: "Collage Sedimentado 1".

Técnica: Collage y acrílico sobre papel arches.

Año: 2015.

