

Revista de Estudios Culturales

# BORDES

Nº16 / Año 8 / Julio - Diciembre 2018

ISSN:2244-8667  
www.bordes.com.ve

## ESPEJISMOS de la ABUNDANCIA



Ulacio Sandoval / S/T / 2016 / acrílico sobre lienzo / 130 x 165 cm



Revista de Estudios Culturales

# BORDES

Nº16 / Año 8 / Julio - Diciembre 2018

ISSN:2244-8667  
www.bordes.com.ve

Depósito legal N°: p.p.i. 201002TA4076

ISSN: 2244-8667

Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.

Teléfonos:58.276.3405140/276.3555621/414.7089905

Dirección electrónica: revista@bordes.com.ve / Página web: www.bordes.com.ve

La revista de estudios culturales BORDES es una publicación semestral digital, arbitrada, editada conjuntamente por la Universidad de Los Andes (Grupo de investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad), la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos JAU, el Departamento de Investigaciones Antropológicas del Museo del Táchira, la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes y la Fundación Cultural Bordes.

## Equipo Editorial

### Dirección General:

Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela. faniacastillo@gmail.com

### Dirección adjunta

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela. vizcayaernesto@gmail.com

### Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela. ottorosca@gmail.com

Anderson Jaimes / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. andersonjaimes@gmail.com

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. avevilly@yahoo.com

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy.Brasil. joseromeroorza@gmail.com

Oswaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. oscuraldo@gmail.com

### Árbitros externos:

Pedro Alzuru

Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+)

Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

Camilo Morón

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) Falcón. Venezuela

### Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima.

norelsylima@gmail.com

### Traducciones (inglés):

Hermes Briceño.

### Diseño y Diagramación:

Oswaldo Barreto Pérez

oscuraldo@gmail.com



# Sumario

Presentación / Osvaldo Barreto Pérez.....4

## Artículos

El mito del dorado en tierras tachirenses: El oro de los indios, los entierros de los viejos / Anderson Jaimes Ramírez.....7

El ritual, la realidad y la representación escénica / Igor R. Martínez.....19

La concepción del espacio arquitectónico del Renacimiento al Barroco / Norelsy Lima.....26

La abundancia enmarcando el vacío / Annie Vásquez Ramírez.....35

Ulacio Sandoval: El lenguaje de la abundancia / Osvaldo Barreto Pérez.....48

## Crónicas

Katty y el cazador / Otto Rosales Cárdenas.....59

## Ensayos

El caballo disecado. Monumento de Miguel von Dangel / Juan Molina Molina .....63

## Reseñas

Arte de facto. Exposición del artista Oscar Gutiérrez / Norelsy Lima y Marian Sulbarán.....68

## Experiencias Visuales

Ulacio Sandoval, pintor de la abundancia.....70

# Summary

Presentation / Osvaldo Barreto Pérez.....4

## Articles

The myth of the gold in tachirenses lands: the gold of the indians,  
the burials of the old men / Anderson Jaimes Ramírez.....7

Ritual, reality and scenic representation / Igor R. Martínez.....19

The conception of architectural space from renaissance to baroque /  
Norelly Lima.....26

Abundance framing the void. Review of five proposals in the Venezuelan  
plastic arts / Annie Vásquez Ramírez.....35

Ulacio Sandoval: The language of abundance / Osvaldo Barreto Pérez.....48

## Chronicles

Katty an the hunter / Otto Rosales Cárdenas.....59

## Essays

The Stuffed Horse. Monument of Miguel von Dangel /  
Juan Molina Molina.....63

## Reviews

De facto art. Exhibition of the artist Oscar Gutiérrez /  
Norelly Lima & Marian Sulbarán .....68

## Visual experiences

Ulacio Sandoval, the painter of abundance.....70

**ESPEJISMOS de la ABUNDANCIA!**


Ulacio Sandoval / SF1 / 2016 / acrílico sobre tela

**PRESENTACIÓN**

El grupo de investigación Bordes se planteó una mirada transdisciplinaria al tema de la abundancia, que al ser una noción determinante y crucial en la construcción cultural latinoamericana, sirvió como plataforma del VIII Seminario Bordes (2017), que nos convocó públicamente a reflexionar bajo el lema “Espejismos de la abundancia”, título que ya deja entrever un paisaje exuberante que incluye las arenas movedizas de nuestro imaginario. Algunas de las reflexiones entorno a este tema se recogen en la presente entrega de La Revista de Estudios Culturales Bordes Nº 16. Además hemos sumado aportes que nos llegaron fuera del Seminario los cuales de alguna manera resultan vinculantes y enriquecedores.

Iniciamos con una mirada que se remonta a lo originario, al mito, de la mano de Anderson Jaimes quien nos habla del emblemático Mito del Dorado y su desarrollo en tierras Tachirenses. Esta se convierte en un viaje a las épocas de la conquista, donde podemos rastrear el terrible paso por esta región de personajes como Alonzo Pérez de Toloza, Juan Maldonado y Ambrosio Alfinger, por tratarse de expediciones alentadas por la avaricia, muchas de las cuales terminaron en saqueos, matanzas y esclavitud. Jaimes nos deja ver los orígenes del mito, el oro que realmente existió y que se fue vistiendo con los trajes de la ficción hasta habitar la casa de lo mítico, construida por la oralidad y decorada con el nutrido imaginario colectivo, evidenciando que el mito del Dorado ha llegado hasta nuestros días y sigue siendo parte importante de nuestra identidad.

Como del mito a la ritualidad no hay mucha distancia, seguimos con un trabajo de Igor Martínez titulado *El ritual, la realidad y la representación escénica*. Aquí se plantea un puente entre la noción actual de teatro y el rito ceremonial que se viene practicando desde tiempos míticos. El rito, pese a su aspecto primitivo, no es cuestión exclusiva del pasado, sino que al ser una práctica que se reitera a través de los siglos, que se reinventa a través de las vanguardias y gracias a su capacidad de actualización, permanece conservando algunas premisas originarias. Es por ello que nos habla de teatro ritual, como categoría teatral que retoma aspectos esenciales que le permiten al hombre volver sobre sus pasos y acercarse a las verdades más auténticas del ser.

Del mito y las ritualidades saltamos a la arquitectura renacentista y barroca europea con un análisis de Norely Lima que se titula *La Concepción del espacio arquitectónico del Renacimiento al Barroco*. Este trabajo nos conduce a una de las aristas foráneas de nuestra concepción de abundancia que es el Barroco europeo, una forma de ver el mundo que mutó al llegar a América y sigue siendo fundamental para entendernos. En esta oportunidad Lima nos acerca a lo arquitectónico y a figuras tan determinantes como lo fueron Bramante, Bernini y Borromini. Su reflexión acerca de estos estilos va desde concepciones del espacio como representación, evolucionando hasta la determinación del mismo en lo que serían formas diferentes de entender la realidad desde la arquitectura.

De lo arquitectónico europeo pasamos al arte contemporáneo venezolano, con un trabajo de la artista Annie Vásquez titulado *La Abundancia enmarcando el vacío*. En una dirección que pareciera contraria a lo abundante (el vacío), Vásquez busca respuestas a su propia producción artística revisando propuestas similares que se constituyen en sus referentes inmediatos, tal es el caso de los artistas venezolanos Gego, Gerd Leufert, Sigfredo Chacón y Vicente Antonorsi. El abordaje de la abundancia en este caso se torna filosófico porque de alguna manera nos dice que lo abundante está en los bordes y que sólo sirve de marco a algo más abundante que es el vacío. Así, desde la plástica contemporánea actual, vemos que lo abundante conlleva a una vaciedad característica de las sociedades de nuestro tiempo.

Siguiendo los rastros de la abundancia por las artes visuales, propongo un acercamiento al trabajo del artista tachirenses Ulacio Sandoval, cuya obra pictórica es digna representante de lo abundante latinoamericano traducido al lenguaje de la pintura moderna abstracta. En esta revisión vinculo la pintura de Sandoval con la de muchos de sus pares latinoamericanos más conocidos, tales como: Alejandro Obregón, Fernando de Szyszlo, Von Gunten, Aceves Navarro y Manuel Felguérez. Será al momento de relacionar la obra de Sandoval con aspectos prehispánicos y estéticas urbanas actuales, cuando se evidencia que la noción de abundancia está fuertemente arraigada en nuestro imaginario y en nuestra producción artística.

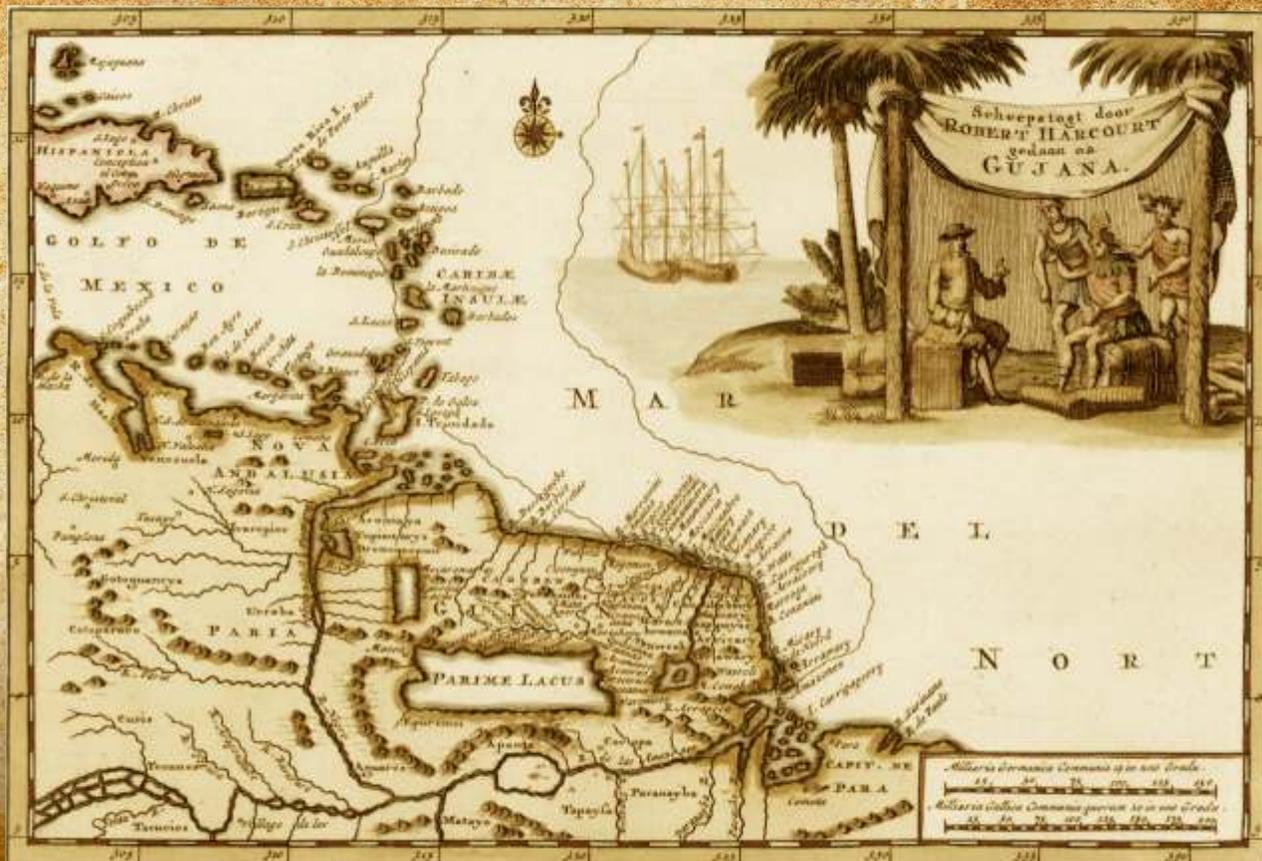
En la sección de crónicas, Otto Rosales nos presenta un texto barroco que emerge del barrio, un laberinto cruel, en el que nos narra la tragedia de la juventud, titulado *Katty y el cazador*. Lleno de imágenes trágicamente poéticas, el escrito de Rosales nos cuenta la historia de Katty, la protagonista, pero con igual intensidad va dibujando el escenario social, también protagonista ¿o quizá antagonista?, ambas visiones terribles, realidades cotidianas que tienden a lo escandaloso, con las cuales vivimos sin que nos parezca anormal. Justamente Rosales trata con desenfado de subrayar esa normal-anormalidad para que por un instante podamos abrir los ojos ante tan descarnadas realidades.

Continuamos con un ensayo de abundantes imágenes de Juan Molina Molina titulado *El caballo disecado*, una reflexión sobre la obra del artista Miguel von Dangel titulada *Monumento*. Se trata de un caballo muerto convertido en escultura. Molina diserta sobre esta terrible visión que resulta muy barroca, va buscando relaciones equidistantes que van desde Hans Holbein y Andrea Mantegna hasta Duchamp y Rauschenberg, y mientras expone los referentes y vínculos del caballo disecado nos va dibujando el país, pues la obra termina siendo un símbolo o un espejo, cuyo reflejo le sirve al autor para reflexionar sobre la muerte.

En la sección de experiencias visuales, tenemos una reseña realizada por Norelly Lima y Marian Sulbarán sobre la exposición del artista Oscar Gutiérrez titulada *Arte de Facto*, exposición realizada en la Galería de arte la Otra Banda de la Universidad de los Andes de Mérida. En dicha muestra se conjugan el ready-made, la instalación y la fotografía medios con los que el artista o artista se propone denunciar los signos de totalitarismo que muestra el régimen del actual gobierno.

De esta manera abrimos el debate sobre la abundancia y su cualidad de espejismo, que parece parte ineludible de nuestro paisaje, de nuestra geografía, de nuestra identidad; siendo la exuberancia, la riqueza, la pluralidad, la diversidad, la multiculturalidad, la hibridación cultural, lo barroco americano y todo aquello que suponga imbricaciones o amalgamas (lejos de purismos rancios), los ingredientes de nuestro pan diario.

Oswaldo Barreto Pérez  
Grupo de Investigación Bordes  
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos  
oscuraldo@gmail.com



Mapa tomado del libro: Scheeps-togt van Robert Harcourt na' Gujana gedaan in 't jaar. 1608 - 1707

# El Mito del Dorado en tierras tachirenses: El oro de los indios, los entierros de los viejos<sup>1</sup>

Recibido: 15 - 11 - 2017

Aceptado: 30 - 11 - 2017

Anderson Jaimes Ramírez

Museo del Táchira

Doctorado en Antropología

Universidad de Los Andes – Mérida- Venezuela

andersonjaimes@gmail.com

## Resumen

La presente investigación consiste en un estudio historiográfico del mito del Dorado y su vinculación con los procesos de exploración, conquista y colonización del Táchira. Para analizar las etapas de evolución del mito en dicha localidad, se tomaron dos casos de estudio: el mito del tesoro de Alfinger y los entierros de oro que hicieron los terratenientes en sus haciendas. Se estudian las repercusiones que tiene la búsqueda de oro en el imaginario local desde la fundación de los centros poblados tachirenses hasta la actualidad.

**Palabras clave:** El Dorado; mito; conquista; colonización; entierro; oro.

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el **VIII Seminario Bordes: Espejismos de la Abundancia**, celebrado los días 30 de noviembre, 01 y 02 de diciembre del 2017, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

## The myth of the gold in tachirenses lands: the gold of the indians, the burials of the old men

**Abstract:** This investigation is an historiographic study of “El Dorado” myth and its entailment with the process of exploration, conquest and colonization of Táchira. For analyze the states of myth's evolution in that place, there were taken “Alfingher's treasure” myth and the burials of gold that were done by landowners in his coffee farms. It was studied the consequences of the search for gold in the imaginary of the people from the foundation of the towns in Táchira to the present.

**Keys words:** El Dorado; myth; conquest; colonization; burial; gold.

Dentro del imaginario asociado a la conquista, y en especial a al siglo XVI, no hay señuelo más importante para grandes y pequeñas empresas, que la búsqueda de oro y riquezas. La fe en el oro que esconde el nuevo mundo es tan persistente éntrelos conquistadores, como evasivo es este mineral. Surgen mitos y sueño que comienzan a ser perseguidos, siendo “El Dorado” el más mencionado, el principal y más elaborado. Selvas, montañas, ríos, fueron franqueadas en busca de este a lo largo de todo el territorio sudamericano.

Los indios señalan hacia el norte o hacia el sur, hacia donde puedan alejar al codicioso. Les dice que hay ciudades con los techos de oro. Caciques que se embadurnan de polvo aurífero. Minas rebosantes de vetas amarillas. Así surge El Dorado, las siete ciudades de Cíbola y las tantas leyendas que se desbocaron hasta hacer febril la imaginación de los conquistadores. (Herrera, 1981, p. 167s).

Esa imaginación, imbuida dentro de la cultura tradicional abierta a la fantasía propia de la población española de entonces, y la exploración de un territorio ignorado, rico, lleno de maravillas pero también de grandes peligros, parecen ser los ingredientes de la elaboración de este mito. Lo anterior se ve reforzado además con las ansias de riqueza fácil, de gloria que movían a los conquistadores dentro de unas actitudes caracterizadas por la crueldad y el pragmatismo.

Son muchas las expediciones que buscaron “El Dorado”, muchas las masacres y sometimientos a pueblos autóctonos realizadas en estas, incluso son numerosas también las matanzas entre los mismos aventureros europeos. Pero esta construcción tenía también un basamento en el hecho de las exitosas aventuras conquistadoras de Pizarro y Cortés.

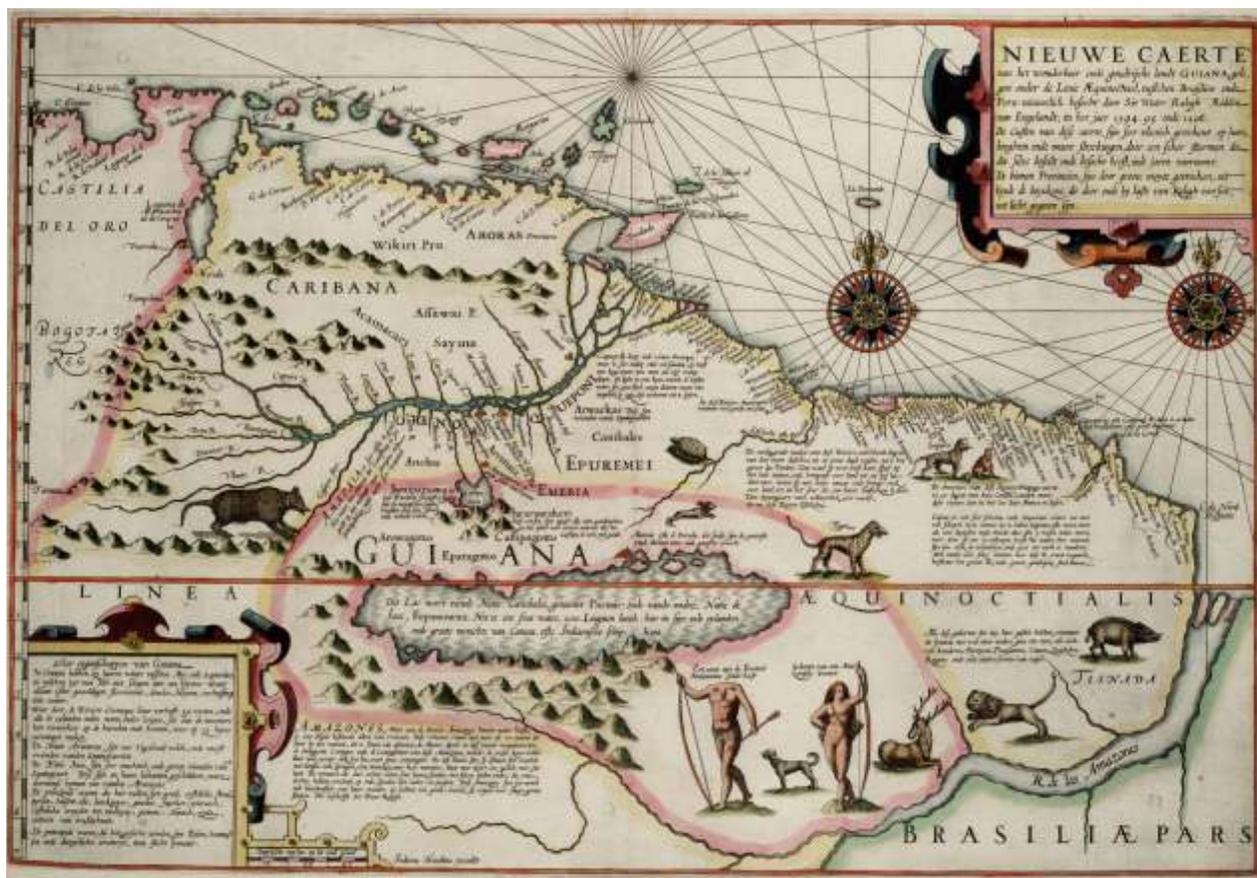
El mito de El Dorado parece tomar fuerza a partir del encuentro en la meseta de Santa Fe de Bogotá de las expediciones de Quesada, Belalcazar y Federman en el año de 1539. Es allí donde se ubica el trasfondo de la rica cultura Chibcha o Muisca que abarca también la región de Cundinamarca. De allí la historia del polvo de oro con que se viste un Cacique y de la laguna de Guatavita donde este se sumerge, dentro de un elaborado ritual.

Fernando de Oviedo, Juan de Castellanos, Pedro Creza de León, Pedro de Aguado, Antonio de Herrera, Pedro Simón, Lucas Fernández Piedrahita y Juan Rodríguez Freigle, son los cronistas que mencionan este cacique y su ritual de la laguna.

La formación del mito comienza gestándose alrededor de estos años sobre la base de informaciones, rumores, encuentros, lecturas interesadas que comienzan a asumir formas concretas. Las noticias precedentes de la conquista del Perú y su carga imaginativa traducida en tesoros escondidos por los Incas, ciudades perdidas, lagunas sagradas y otras, así como las exploraciones anteriores de Venezuela y Nueva Granada, fueron el origen de un mito que tendría una gran incidencia en los años posteriores.

El mito se muda, no tiene referente geográfico fijo, por ello se recreó en las ciudades perdidas o saretas de los Incas y en la recreación del Cacique espolvoreado en oro, pero lejos de Guatavita, así la búsqueda de “El Dorado” conducirán a los europeos hacia el Marañón o Amazonas en busca de “Paititi” y hacia la Guayana venezolana en busca de “Manoa”. (Acosta, 1992).

Y es que en fondo la conquista no fue otra cosa que la búsqueda de riqueza. Los argumentos y justificativos de ésta, la expansión política y religiosa, quedan sobrepasados con esta realidad evidente.



Nieuwe caerte van het Wonderbaer ende Goudrijcke Landt Guiana. 1599. Tomado de: [es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1599\\_Guyana\\_Hondius.jpg](http://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1599_Guyana_Hondius.jpg)

El cronista Gómara, consciente de los verdaderos motivos de la conquista, puso en boca de Cortés, esa fina ironía, este discurso: “la causa principal a que venimos a estas partes es por ensalzar y predicar la fe de Cristo, aunque juntamente con ella se nos sigue honra y provecho, que pocas veces caben en un saco.” (Zabala, 2005, p. 99).

Las expediciones hechas hacia las actuales tierras tachirenses también se realizaron buscando el escondido oro que se decía, era abundante en esas provincias de las Sierras Nevadas y sus alrededores. La expedición de Ambrosio Alfinger recoge oro en sus incursiones por el occidente de Venezuela y el oriente colombiano; metal que es enviado a Coro con un pequeño grupo de hombres que se pierde en el camino después de enterrada la carga. Nunca se pudo recuperar el tesoro escondido a pesar de las infructuosas búsquedas que se hicieron posteriormente.

Alonso Pérez de Toloza, antes que una expedición fundadora, sale con la misión de ubicar para explotar las minas de oro que existen en esta región. No encontró esas fuentes de riqueza así que se deja a un lado la exploración de estos territorios por parte de los conquistadores de la provincia de Venezuela. Pero desde Nueva Granada aún se conserva la fe en dichas minas, a las que sale a buscar, en las Sierras Nevadas, Rodríguez Xuárez.

En su expedición al Valle de Santiago, Juan Maldonado perseguía el pueblo de “Cania”, una ciudad muy rica donde estaba concentrado el oro de toda la región. Al no encontrarla funda La Villa de San Cristóbal, como punto de partida para nuevas expediciones hacia la evasiva Cania. Igualmente, el fundador de La Grita, Francisco de Cáceres, estaba seguro de que, en tierras de su gobernación, cuyos límites los trazaban las huellas de su caballo, se encontraba la ciudad de “El Dorado” a la que buscó desesperadamente en una veloz carrera de fundación de pueblos españoles sobre las cenizas de los pueblos indígenas. Así la locura del oro acompañó también la violenta historia de las incursiones europeas sobre tierras tachirenses.

## **El tesoro de Alfinger o el mito del dorado en tierras tachirenses**

Tras las concesiones del Emperador a los banqueros alemanes, conocidos como los Werlser, del monopolio de la conquista en el territorio de la provincia de Venezuela, es nombrado gobernador de ésta Ambrosio Alfinger en 1529.

Pedro Manuel Araya a Isaac Pardo coinciden en afirmar que Juan de Ampíes... fue un buen hombre. No se muestra tan entusiasta el padre Aguado cuando acusa a “Juan el Bueno” ... de saqueador, ladrón y esclavista. Lo que atenúa los desmanes de Ampíes es la presencia de Ambrosio Alfinger, su sucesor. La maldad de este hombre es tal que, a su lado, el fundador de Coro parece un misionero... Oviedo y Baños se refiere a la crueldad del alemán para con los mismos españoles... jamás – como dice Arciniega- ejército alguno en la conquista de América ha sido tan cruel como éste. (Herrera, 1981, p. 267ss).

En 1531 Alfinger organiza una expedición hacia la serranía de Perijá, atravesando el Lago de Maracaibo e internándose en los valles de Upar hacia la provincia de los Pacabueyes, en el actual departamento de Norte de Santander. De allí decide remitir a Coro, con una parte de su tropa, el botín recogido en sus videntes incursiones y la orden de traer nuevos refuerzos para continuar con sus saqueos.

Como Alfinger se encontraba con tanto caudal pero sin hombres envió al capitán Iñigo de Bascona a la ciudad de Coro con 25 soldados y 60 mil pesos de oro a fin de traer la gente que pudiese. Partió Bascona... pero en lugar de seguir por el mismo camino... se engolfó en las serranías perdiendo el rumbo y llegó a montañas llenas de anegadizos pantanos que nunca había pisado huella humana... viendo tan debilitados por falta de sustento, determinaron aliviarse de la carga dejando el oro enterrado al pie de una hermosa ceiba. (Oviedo y Baños. 2000, p. 19ss).

El botín recogido según el acta levantada en el lugar, consistía de:

... 1723 caricuriles, grandes y chiquitos; 1100 orejeras de filigrana, 2331 canutos, 1453 manillas, 33 pesos de brazaletes, 16 águilas, 4 cerníes, 1 cabeza de águila, 9 figuras de indios, 1 figura de mujer de oro fino grande, 18 orejeras de andanas, 1 cabeza de cerní con 1 diadema, 25 orejeras redondas y otros. (Friede, 196, p. 197ss).

Otras narraciones ofrecen más detalles sobre el entierro del tesoro en estos territorios montañosos que, se especula, son parte del norte del Táchira.

Viendo ya que otra cosa no se podía hacer lo enterraron al pie de un árbol metido en un cataure o cesta, en un hoyo, y lo señalaron dando cortaduras en los árboles con los pedazos en las espadas. Una vez enterrado durmieron allí aquella noche al lado del oro... al día siguiente caminaron por un arroyo que había allí, y fueron por el abajo tres jornadas... toparon con muchas ciénagas, por lo que acordaron dar la vuelta atrás... y volvieron al oro... descansaron un día... mandó desenterrar el oro, y ellos así lo hicieron y volvieron a enterrar a un tiro de piedra de donde estaba primero, colocándolo al pie de un árbol muy grueso, junto al arroyo, frente a un barranco rojizo, y en otros árboles junto al grande dieron muchas cuchilladas, cortando algunos árboles pequeños y no tocando el grande... (Fernández de Oviedo, 1976, p. 174ss).

La tradición oral de los habitantes de las regiones norteñas del municipio Ayacucho y del sur de García de Hevia, conserva narraciones sobre este tesoro de los españoles que se lo ubican en varias zonas de estas regiones. Pero especialmente en la aldea La Colorada del municipio Ayacucho, estos relatos son bastante frecuentes. No deja de ser curioso el preguntarse cómo una narración tan documentada se mantenga, en lo esencial, recordada con vívidos detalles.



Ambrosio Alfinger.  
Imagen tomada de:  
elmaracaibeno.com.ve.

Aquí en La Colorada hay mucha plata enterrada, oro y demás. Pero el entierro más grande es una plata que era de los españoles. Si en la colonia los españoles le habían quitado un poco de oro a los indios de aquí y de Colombia, entonces se lo llevaron y lo pasaron por aquí. Como ya no tenían fuerzas y los indios los estaban atacando lo enterraron en una ceiba por aquí por la quebrada La Colorada. En Semana santa, el viernes santo se muestra, se deja ver, pero hasta ahora nadie lo ha podido sacar. (Estanislao Rosales).

Al parecer quien desee obtener este tesoro debe cumplir un pacto el cual consiste en:

... ir a media noche a la ceiba donde está el tesoro y allí va a salir un toro negro negro, que bota candela y entonces hay que torearlo con mucho cuidado porque es el mismo diablo que si llega a cornear se lo lleva a uno en los cachos. Si lo torea hasta que amanezca el tesoro es de uno. (Ramón Vega).

Es clara la asociación del toro con España y del pacto relacionado con la fiesta brava, tradición española. También otros pactos hablan de la extracción del tesoro por tres personas, de las cuales van a morir dos y una sola es la que sobrevive. En otras, en lugar de un toro, es un caballo quien vigila el lugar ahuyentando a las personas, también un perro negro gigantesco es el encargado de vigilar el “tesoro de Alfinger”.

Los españoles dejaron marcas, aquí en donde está el entierro, aquí atrás en los terrenos del Liceo está una piedra que ellos dejaron, allí escribieron los meses del año, como para marcar una distancia o un lugar. Más allá hacia el camino real de Puerto Guamas estaba otra que tenía una flecha y esa era la que señalaba para allá para La Colorada. Porque esa plata la dejaron en un ceibo al lado de la quebrada roja, y esa quebrada es La Colorada que es la única roja por todo esto. (José María Rosales).

Ciertamente esa primera piedra existía y se encontraba en los terrenos de la Unidad de Educación Técnica “Tulio Febres Cordero” de San Juan de Colón. Hoy está desaparecida después que en años anteriores se realizara una remoción de estos terrenos con maquinaria pesada lo que produjo que seguramente se encuentre enterrada o simplemente partida y destruida. Se trataba de una roca color rojizo de 1,50 metros., de altura aproximadamente por 1,50 de ancho. En su cara este tenía escritos claramente los seis primeros meses del año formando un semicírculo que comenzaba en la izquierda y ascendía hasta terminar al frente del mes de enero.

Llamaba la atención la forma como se escribía algunos meses, especialmente el mes de mayo, cuya escritura era “MAGIO” todos los testimonios recogidos en el momento de realizar el registro de esta piedra, hacia el año 2002, coincidieron en relacionar esta piedra con lo que se ha llamado “la leyenda del tesoro Alfinger” o “el tesoro de los españoles”, aunque Alfinger era en realidad alemán.

Estas narraciones conservan entonces en el imaginario una visión del mito del dorado, esta vez en la forma de un tesoro expropiado a los indios por los conquistadores que lo entierran, seguramente como consecuencia de “un encanto que le hicieron los indios a ese oro”, que originó además el “terrible destino de estos” (José María Rosales).

Pero subyace en este imaginario la idea de una riqueza que se encuentra oculta y que se puede encontrar buscándola con “curia”, detenimiento o inteligencia por personas que “estén dispuestas a cumplir los pactos con los dueños de esos entierros” (Ramón Vega).

## Los entierros o la moneda de la gente de antes

Es un hecho histórico la costumbre de “enterrar” o esconder el dinero por parte de los propietarios en áreas determinadas de sus propiedades, para evitar el robo y por estar alejados de los centros urbanos y de las casas financieras o bancos. Después de la guerra de la independencia, hacia el año 1850, el Táchira vivió una época de gran riqueza económica motivada al boom del café. Los precios internacionales del mismo aumentan drásticamente y su cultivo se hace sumamente rentable.

En 1856 se logra la creación de la Provincia del Táchira teniendo como motivo central para este renacimiento político, la gran producción cafetalera, que para la fecha pasaban los 45.000 quintales. Se busca con esta decisión mejorar las condiciones de tránsito y el intercambio comercial con Colombia que hasta entonces se establecía bajo términos poco beneficiosos para los productores tachirenses. (Rosales, 2006).

Entre 1870 y 1880 el Táchira se puebla de sembradíos infinitos de café. Los campesinos son propietarios de sus tierras, son pocos los grandes terratenientes debido a que los desórdenes producidos por las guerras internas del siglo XIX no afectaron la región. En 1896 se construye el Gran Ferrocarril del Táchira como medio de extracción de esta gran riqueza e ingreso de productos o ideas foráneas. En 1912 se termina la carretera central del Táchira, en 1925 la carretera trasandina abriendo caminos definitivos que unirían a esta aislada región del resto del país. Por las calles de los pueblos pasaban su carga miles de arreos de mulas, no había desempleo, faltaba mano de obra que venía desde Colombia. Casas de enormes puertas, amplios corredores, espaciosas habitaciones y gigantescos patios, servían de asiento a las empresas comercializadoras que compraban, almacenaban y transportaban la producción agrícola tachirense.



Mapa antiguo original de Johannes Janssonius, estampado para la edición del “Nuevo Atlas o Teatro del Mundo”. Estampado en Ámsterdam entre los años 1653 y 1666. Medidas aproximadas de 53 x 51 cms. Fuente: [www.frame.es](http://www.frame.es)

Una imagen de gran prosperidad le da a San Juan de Colón, Lobatera y Michelena ese constante transitar de rostros y gentes diversas, así como el pulular de grandes y elegantes casas comerciales. Abundaban las morocotas, llegando a decirse que en la región corría el oro por las calles. Esta bonanza duraría hasta entrado el siglo XX cuando los alzamientos en contra del gomecismo y la crisis de los precios del café hagan que la economía regional sufra un duro golpe. La explotación petrolera, además, origina un éxodo masivo de jóvenes andinos al centro del país en busca de un nuevo Dorado.

Como se puede apreciar la visión de El Dorado ha cambiado desde la conquista hasta la contemporaneidad. Al principio los conquistadores buscaron el oro de los indios (Alfínger), las minas de oro (Pérez de Toloza), la ciudad de Cania donde estaba todo el oro de la región (Maldonado) y las riquezas de un tesoro escondido para los indios (Cáceres). En un segundo momento son los nuevos grupos étnicos, surgidos del mestizaje, nuevos habitantes de las haciendas, encomiendas y casas de españoles criollos, pertenecientes a esa primera clase social dominante y propietaria quienes buscarían las riquezas dejadas por estas primeras generaciones de blancos criollos y peninsulares. Fantasmas, muertos y pactos comienzan a hacer aparición dentro del nuevo imaginario que comienza a surgir tras la imposición cultural occidental, como resemantización de la visión medieval europea con un nuevo mundo que despierta la imaginación y unas ricas culturas autóctonas que buscan modos de resistencia cultural dentro de un proceso de construcción dinámico, constante e inacabado.

El tesoro es representado por el oro que dichos propietarios habían obtenido de la explotación de indios y peones en sus grandes haciendas. Un oro que es escondido en las grandes casas de las haciendas o en sectores aledaños. Además de estos nuevos tesoros, todavía se mantenía el imaginario del oro escondido por los indios en sus antiguas tierras o en los resguardos a donde fueron reducidos. Pero es esta visión del tesoro de los grandes propietarios la que comienza a imponerse como el Nuevo Dorado al que sólo pueden acceder los elegidos por el destino ya que esos tesoros están reservados para quien reúna ciertas condiciones y que esté dispuesto a cumplir pactos dejados por el propietario.

Desde el comienzo de la república se desarrolló en los Andes un proceso de apropiación de tierras de los terrenos baldíos de estas antiguas haciendas y de los resguardos e indígenas. Esto se incrementaría con la expansión del cultivo del café. Estas tierras pasaban mediante arrendamiento o compra a otras personas dentro de permanentes disputas y enfrentamientos donde los indígenas serían los más afectados en una confusa situación de ventas clandestinas a e ilegales de tierras cuyos límites no quedarían del todo definidos. (Ardao, 2002).

Para la década de 1870 y como consecuencia de lo anterior, va a predominar en la región la pequeña y mediana propiedad.

...quizás en todo el Estado, no hay una hacienda que por sí sola produzca más de 1500 quintales de café, y que bien pocas serán las que alcancen a esta cifra. Semejante hecho da claramente a conocer dos cosas importantes a la vez; la primera, que la gran masa de la población no puede menos a que estar dedicada a este cultivo en pequeños plantíos; y la segunda, que por lo mismo la riqueza y el bienestar no se hallan allí concentrados en pocas manos; sino por lo contrario, al alcance de todos los habitantes, que es lo que constituye la verdadera riqueza y prosperidad y de un pueblo cualquiera; y así es en verdad lo que acontece en el Táchira, donde no hay personas acaudaladas pero tampoco pobres y mucho menos mendigos... (Villafañe, 1967, p. 44).

La crisis provocada por la baja internacional del precio del café después de 1895, originó un proceso de concentración de la tierra dirigido por las casas comerciales extranjeras, dado el endeudamiento de muchos productores. Las casas alemanas empiezan a tomar haciendas como parte de pago y pronto se vieron dueñas de grandes y medianos fundos. Sin embargo, no fue mucha la magnitud de este fenómeno.

Este periodo se puede señalar como el de la masificación de la práctica de los entierros. Las ganancias producidas por el cultivo, pagadas en monedas de oro, eran colocadas en “botijas”, que son unos jarrones de barro elaborados para tal fin y enterradas en paredes, patios, solares, recodos, árboles, etc. Era la forma de “guardar” estas ganancias.

La crisis ya señalada, el aumento de la violencia política como consecuencia de los constantes alzamientos y guerrillas de las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX, así como la tentación de los centros urbanos nacidos en el centro del país por la explotación petrolera, significó el abandono de la agricultura tachirense. Prósperas fincas son abandonadas por los jóvenes que se van a buscar beneficios del nuevo oro, el “oro negro”. Solo quedan los viejos que van muriendo dejando olvidado esos entierros en casas que ahora son ruinas y en fincas que son barbechos.

Son innumerables las narraciones que conservan la tradición oral sobre este fenómeno del entierro. Un esquema general de la misma se puede construir de la siguiente manera. Un enunciado: un hombre o mujer propietario que entierra las morocotas en algún sitio; los fenómenos que en ese sitio se producen en la actualidad: ruidos, luces, apariciones del dueño por ser un alma en pena; las condiciones que este impone al que va a sacar el entierro; y las precauciones una vez se ha sacado el entierro.

Los propietarios de los entierros se asocian con los productores de esta época de gran bonanza económica. Cuando aparecen como “ánima en pena” es porque se encuentran “pagando algo”, es decir es un castigo por una “mala” acción cometida, por la avaricia en vida o por ser dinero “mal habido el que tiene enterrado”. Esta alma impone condiciones a manera de penitencias como cargar su cadáver al cementerio, devolver algún objeto a la iglesia, el hecho de que deben participar tres personas en el desentierro y sólo una va a sobrevivir, el realizar alguna obra como capilla en el sitio, pelear con un animal fantástico, etc.

Cuando “no pena” el alma del difunto propietario, se aprecian ciertos fenómenos en esos sitios que indican la presencia de ese entierro. Sin embargo, el entierro tiene un destinatario particular que escoge el difunto. Normalmente son personas imbuidas en este imaginario pero que no demuestran un afán por enriquecerse. Además, tiene un reconocimiento como “personas de bien”. A estas personas se les facilita el encontrar dichos entierros.

Pero también existen los “especialistas” en “sacar entierros”. A través de rituales espiritistas, del tipo María Lionza, estos se “comunican con el muerto” para saber dónde ha enterrado su “botija”. Tabaco, velas, pólvora, ensalmos, son usados por estos en rituales que se hacen en los sitios en que se sospecha la presencia de un entierro.

Quien saca un entierro debe tener muchas precauciones con ese dinero, ya que por haber pertenecido a un difunto puede transmitir la enfermedad del “frío del muerto”. Por ello una vez extraído el dinero debe lavarse en un río y se debe conservar algunas monedas con “el barro con que estaba”. Si la persona enferma debe realizarse baños con “matas calientes para sacar el frío del muerto” (ruda, salvia, cayena, etc). Con las monedas guardadas hacer una especie de “bebedizo que se debe tomar”. Otras recomendaciones son las de “asolear las morocotas”, y “mandar a decir misas por las ánimas”. (Cecilio Pérez).

Además de los “entierros de plata” existen también “entierros de armas”. Se trata de fusiles o máuseres, espadas, bayonetas, municiones, cuchillos y otros que han sido encontrados en escondites de casas y solares. Se asocian con los movimientos armados o las “revoluciones” protagonizadas en el Táchira durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. En la región las figuras históricas más asociadas con dichas armas son: el general Juan Pablo Peñaloza opositor al gomecismo y quien realizaría múltiples incursiones desde Colombia, por toda esta región del Táchira y parte de Mérida; además de sus lugartenientes el Catire Simón, campesino del sector de El Cobre recordado por su gran ferocidad en el combate y el Turco Simón, hijo de inmigrantes asesinados por un jefe gomecista de la región. Los entierros de armas “producen mucho ruido. “A veces se ven a gentes como soldados que le dicen a uno donde están, pero normalmente son ruidos o luces”. (Eliodoro González).



General Juan Pablo Peñaloza  
(1855-1932)

tomada de:  
[riobenseelcarpinterodelamontanaazul.blogspot.com/2010](http://riobenseelcarpinterodelamontanaazul.blogspot.com/2010)

Este imaginario se encuentra muy vivo aun en las comunidades tachirenses. Es una creencia subterránea que abarca a todas las clases sociales. Todavía el sueño de muchos es “encontrarse un entierro para acomodarse la vida”. Y es que han sido muchas las “botijas” que de manera accidental se han hallado en construcciones en el momento de demoler paredes antiguas, de tumbar de raíz viejos árboles o de mover los terrenos de antiguas fincas. Es un imaginario que tiene un referente real que lo hace muy poderoso. (Chjalmaret al., 2006).

Se trata de un largo proceso de sobrevivencia y adaptación del viejo mito del Dorado. Así el oro de las ciudades y tesoros de los indios que buscaron los españoles, se convirtió en el oro de los terratenientes españoles buscado por los peones mestizos. Con la expansión del café y el boom de la economía cafetalera, el oro estuvo en manos de muchos propietarios de fincas y comerciantes que los enterraron en casas y haciendas y que es el que se ha encontrado en las últimas generaciones. Es el oro de los viejos que vivieron en esa época de prosperidad que murieron dejando abandonados sus antiguas riquezas cuando la crisis comenzó a golpear a los andes.

Es el mismo imaginario que ha sufrido reinterpretaciones con los procesos sociales, económicos, políticos y culturales de la región. Es el mismo oro que estaba en el Dorado que encantaron los indios, que escondió Alfinger, los españoles y los viejos productores de café. Es la misma ilusión de encontrarlo para disfrutar de una mejor vida.

## **Fuentes primarias**

- Colmenares, Antonio (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 15-10- 2017, La Fría. (01:10:15).
- Daza, Anito (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 12-09-2017, San Pedro del Río. (01:15:43)
- González, Eliodoro (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio) 30-10- 2017, San Juan de Colón. (01:20:10).
- Moncada, Alexander (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 01-03- 2017, San Juan de Colón. (00:55:32)
- Pérez, Cecilio (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 12-05 -2017, Aldea La San Juana Municipio Ayacucho. (01:15:52).
- Rosales, Estanislao (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio). 07-01- 2017. Aldea La Colorada, Municipio Ayacucho. (00:58:34)
- Rosales, José María (2015). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio) 30-05-2015, San Juan de Colón. (01:30:10).
- Vega, Ramón (2017). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 31-01-2017, Aldea Paraguay, Municipio Ayacucho. (01:16:24).
- Zambrano M., Antonio R. (2016). Entrevista personal con Anderson Jaimes. (Audio), 31-01-2016, San Juan de Colón. (01:02:05)

## Referencias

- Acosta, V. (1992). El continente prodigioso. Mitos e imaginario medieval de la conquista americana. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la U.C.V.
- Aguado, P. (1963). Recopilación historial de Venezuela. Tomo I y II. Caracas. Biblioteca de la Academia de la Historia.
- Alrviz, M. (1992). Rezos y rezanderos del Táchira. San Cristóbal. B.A.T.T.
- Alvarado, L. (1956). Datos etnográficos de Venezuela. Caracas. Ministerio de Educación.
- Arao, A. (2002). El café y las ciudades en los Andes venezolanos 1870-1930. Caracas. B.A.T.T.
- Baztán, A. (1985). Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural. Bogotá. Alfaomega Marumbo.
- Briceño, J. (1983). La identificación americana con la Europa segunda. Mérida. U.L.A.
- Briceño, M. (1960). Los infidentes del Táchira. San Cristóbal. B.A.T.T.
- Castillo, L. (1992). San Juan Bautista de Colón, de Ayacucho y Sucre, Almirante de Leganía y Mariscal de Voluntades. En: Boletín de la Academia de la Historia. N° 300, Tomo LXXV, abril - mayo - junio de 1995, Caracas.
- Chjalmar, E. y Chacón, F. (2006). Tesoros y entierros: mitos y rituales de los cazadores de botijas de Santa Cruz de Mora, Estado Miranda. En: Boletín Antropológico, N° 68. ULA. Mérida.
- Clarac, J. (1985). La persistencia de los dioses. Etnografía cronológica de los Andes Venezolanos. ULA, Ediciones Bicentenario. Mérida.
- Clarac, J. (2003). Dioses en el exilio. Mérida. ULA.
- Clottes, J y Lewis – Williams, D. (2001) Los chamanes en la prehistoria. Barcelona. Ariel.
- Durán, R. (1998) La prehistoria del Táchira. San Cristóbal. Museo del Táchira.
- Febres, T. (1991). Obras completas. 9v. San Cristóbal. Banco Hipotecario de Occidente.
- Fernández de Oviedo, J. (1976). Historia general y natural de los indios, islas y tierra firme del mar océano. En: Enciclopedia de Venezuela. Tomo I. Caracas.
- Figuroa, M. (1961). Por los archivos del Táchira. San Cristóbal. B.A.T.T.
- Friede, J. (1961). Los Welser en la conquista de Venezuela. Caracas. Edime.
- Herrera, F. (1981). Viajeros de Indias. Caracas, Monte Ávila.
- Herrera, F. (1983). La luna de Fausto. Caracas. Pomaire,
- Oviedo y Baños, J. (2000). Historia de la Provincia de Venezuela. Caracas. El Nacional.
- Rosales, R. (2006). La autonomía estatal. En: Sinopsis, N° 13. Fundación Galería de Arte El Punto. San Juan de Colón.
- Sánchez, S. (2003). San Cristóbal urbs cuadrada. UCAT, San Cristóbal.
- Vila, M. (1976). Notas geoeconomía prehispánica de Venezuela. Caracas. Ed. De la Facultad de humanidades y educación. U.C.V.
- Zabala, S. (2005). Filosofía de la conquista y otros relatos. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

# EL RITUAL, LA REALIDAD Y LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

(Reflexión acerca de los orígenes del teatro ritual, la concepción desde la realidad como forma de representación escénica)



Houasse, Michel-ange / Bacanal / 1719 / Óleo sobre lienzo / 125 x 180 cm. Tomada de: [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bacanal/](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bacanal/)

Recibido: 15 - 08 - 2018

Aceptado: 08 - 09 - 2018

Dr. Igor R. Martínez  
Universidad de Los Andes/ Facultad de Artes  
Escuela de Artes Escénicas  
Mérida- Venezuela  
[martinezigor1@gmail.com](mailto:martinezigor1@gmail.com) / [igorm@ula.ve](mailto:igorm@ula.ve).

## Resumen

El presente artículo plantea una reflexión acerca de la importancia del ritual como fuente de creación de la representación escénica. El vínculo preeminente que existe entre el ritual como manifestación humana de adoración y elevación espiritual que abre caminos al participante hacia el compromiso de un acto de adoración consigo mismo, el entorno y entidades superiores y la representación escénica que brinda al intérprete la posibilidad de abrir espacios al juego hacia dimensiones teatrales en donde la improvisación, la apertura de los sentidos y el compromiso de la corporeidad en la escena abren la puerta a espacios hacia la expresión de una verdad auténtica del ser.

**Palabras clave:** ritual; ceremonia; representación escénica; teatro.

## **Ritual, reality and scenic representation (Reflection on the origins of ritual theatre, conception from reality as a form of scenic representation)**

### **Abstract**

This article raises a reflection on the importance of ritual as a source of creation of scenic representation. The preeminent bond that exists between the ritual as a human manifestation of worship and spiritual elevation that opens the way for the participant to the commitment of an act of worship with oneself, the environment and superior entities and the scenic representation that gives the interpreter the possibility of opening spaces to the game towards theatrical dimensions where improvisation, the opening of the senses and the commitment of the corporeity in the scene open the door to spaces towards the expression of an authentic truth of being.

**Key words:** ritual; ceremony; performance; theatre.

Cuando hablamos de ritual debemos remitimos directamente al fuego y a su significación en la historia del hombre desde su punto de partida en la prehistoria; período en que se cimienta la relevancia del fuego como “herramienta de luz”: suerte de puerta que se esgrime como trasvase del alma humana hacia un mundo o espacio divino que se encuentra por encima del hombre mismo, también como guía y albor que ilumina el camino de las almas humanas hacia su destino o a nuestro encuentro y suerte de portal capaz de garantizar a los dioses el encuentro con nuestro mundo. Es el fuego el elemento a través del cual el ritual cumple su propósito.

...el fuego ha ejercido siempre una gran atracción sobre el hombre. Su empleo dentro del ámbito doméstico presenta innegables connotaciones religiosas e ideológicas como nexo de unión supratemporal de los individuos que integran una estructura social de base parental o gentilicia. (Gracia, F. 2001, p.99)

Ciertamente el fuego es una parte significativa de la vida de los seres humanos y si respondió, una vez descubierto, a la necesidad humana de supervivencia, también a las ansias por comprender aquello que se encuentra más allá de la oscuridad. Es entonces como el ser humano en colectivo comenzó a manifestarse a través de un acto representacional o ceremonia<sup>1</sup>; espacio donde el ritual se convirtió en un suceso a través del cual el colectivo se unió en alabanza para solicitar una especie de favor divino que cubriera necesidades humanas. Al rito, que según Cusenier (1995) “serviría para denotar los usos más o menos codificados relativos al culto en el campo de la práctica religiosa... (p.23)”, le acompaña la música, la danza, el maquillaje, la acción de transmutarse para ser otro; caminos donde se articulan diversidades de gestos, cantos, palabras y en que se ejecutan acciones con recursos u objetos cuyos propósitos no son más que contribuir a dar un marco más efectista a esa representación.

---

1 Para Cusenier, J. (1995) El término ceremonia designaría los usos, también más o menos codificados. Que prevalecen en otros campos de las prácticas sociales y en general de la comunicación social. (p. 23)

En toda práctica humana encontramos entonces una especie de ritualización que nos indica que en la experiencia cotidiana, el individuo, tras su relación con la naturaleza, con el arte, la religión, con otros semejantes, creaciones simbólicas, entre otros, se expresa como si se tratase de un mecanismo simbólico de la vida social. Ya en la Grecia antigua se había hecho del rito la esencia de su religión, lo habían convertido en parte de su cultura y le habían dado propósito como fragmento del ideal de vivir en armonía. Era segmento de su cultura y de funcionamiento social.

Una ciudad no puede existir sin sus dioses y los dioses no pueden existir sin la ciudad ya que sin comunidad sería imposible que recibieran culto. Es, por tanto, una religión recíproca, “dar para recibir algo a cambio”; la comunidad realizaba culto para recibir a cambio protección. Hay una interacción permanente entre dioses y humanos.(Garzón, J.2013, p.2)

El afán griego por aleccionar a su comunidad acerca de los principales valores que debían regirse en toda la región, trajo consigo la necesidad de valerse del teatro como el puente para que el mensaje llegara a su destino. Era esta manifestación, ofrecida al Dios Dioniso<sup>2</sup> todo un acto representacional en donde el rito resultó la esencia de la representación. Para entonces la comunidad griega se valía del rito para solicitar dádivas a sus dioses, honrarlos, pero también expresarles su temor como es propio de la alabanza a los dioses. Garzón (2013) expresa muy bien esta idea en su artículo “La religión de la antigua Grecia; dioses y rituales” al referenciarse en el texto de Esquilo (467 a.C.) “Los siete contra Tebas”.

“¡Zéus, Tierra, dioses patrios [...], proteged por lo menos mi ciudad: no arranquéis de raíz, enteramente destruida, presa del enemigo, una ciudad que habla la verdadera lengua de Grecia, ni unas casas que protegen un hogar! No sometáis al yugo de la esclavitud a un país libre, a una ciudad fundada por Cadmo. Sed nuestro socorro. Creo hablar tanto en interés vuestro como en el mío: sólo una ciudad próspera honra a sus dioses.” (Garzón, J. 2013, p.3)



Caravaggio / Baco (detalle) / 1598 / Óleo sobre tabla / 98x84 cm. Tomada de: [www.artehistoria.com/es/obra/baco](http://www.artehistoria.com/es/obra/baco)

---

2 Dioniso: Dios griego denominado “Baco” por los romanos. Según la mitología griega hijo de Zeus; cuya denominación romana fue Júpiter y la mortal Semele, hija de Cadmo; Rey de Tebas.

La representación teatral ciertamente fue puente para la promulgación de la fe y la comprensión del significado de los dioses para los seres humanos, así como también sede ejemplar de ritos de adoración. Es así como el hombre desencadena un mensaje claro al pueblo acerca de la relevancia del sentido de adoración y del rito como vehículo a través del cual puede comunicarse con los dioses, para que sus lisonjas y solicitudes fueran escuchadas. Fue el rito entonces una pieza clave inherente a la cultura griega pues en la concepción mitológica de su historia la conexión entre el mundo de los dioses y el de los hombres dependería del acto sagrado del ritual; acto que abría la puerta para que pudieran conectarse ambos mundos.

Otro tanto ocurre con la concepción de ritual del mundo precolombino latinoamericano, pues la cultura indígena asumió al ritual como una especie de fiesta en la que las coreografías, procedimientos específicos para garantizar el buen desenvolvimiento de la ceremonia, los bailes, la inclusión de elementos sonoros de viento y percusión a manera de generar música, evocaron espacios de ritual que les permitía entrar en contacto con aquellas entidades superiores representadas en la imagen del sol y la luna, fieles personificaciones del día y la noche.

Lo relevante es lo que es capaz de concebir el imaginario humano en este proceso, sobre todo a partir de los estimulantes o drogas ancestrales que los indígenas consumían para emprender el desarrollo del ritual. El trasvase del plano terrenal a un plano superior en donde se encuentran las almas de los muertos no sólo dependía de la marcha sistemática del ritual, sino del estado de “embriaguez” que abriera la puerta hacia lo desconocido, permitiera a aquel especie de Chamán o líder del ritual, tener el privilegio de entrar, cruzar la puerta que divide ambos mundos y traer consigo el mensaje al resto de la comunidad.

En sus “viajes”, este ritualista puede consultar a los espíritus o interactuar con ellos en ambos mundos, el propósito puede ser recuperar el alma perdida del paciente que lo consulta o ayudar a un muerto en su viaje al más allá. Además, el acceso del chamán a “otros mundos” le permite adivinar el futuro y discernir la naturaleza de los pecados cometidos por los individuos o grupos que requieren el aplacamiento de la sobrenaturaleza. (Martínez, R. 2009, p.199)

Se trata pues del hombre – naturaleza, hombre – cosmogonía, hombre – existencia, hombre – espiritual, hombre - sobrenatural. Es este Chamán el símbolo que representa la conexión del mundo terrenal con el espiritual, es el enlace hacia una dimensión en donde el alma humana existe en forma distinta a lo terrenal; más perfecta y digna del mundo de los dioses que procuran vida al mundo de los vivos y a su entorno natural.



Sebastiano Ricci  
Bacanal en honor de pan  
(detalle)  
1716  
óleo sobre lienzo  
84 x 100 cm  
Tomada de:  
[painting-planet.com/bacanal-](http://painting-planet.com/bacanal-)

Pero este acto que enmarcó el ritual desde la prehistoria, en el caso del chamán en el mundo precolombino e incluso hoy mismo en el mundo latinoamericano, así como lo fue para los griegos y otras culturas de la historia en las que el ritual constituyó la fuente de inspiración y comunicación con todo aquello que prevalecía sobre el hombre mismo, fue lo que se estableció como una conexión que pudo haber dado evolución de la ceremonia sagrada a la representación escénica. Desde la concepción del acto, pasando por la estructuración del ritual constituido por acciones sistematizadas como una ordenación puestística, cruzando también por el hecho representativo en el que el intérprete se transmuta en otro ser para dar paso a una nueva entidad humana o animal según fuera el caso.

Es este el camino que según Chesney, L. (2008) dio significado al teatro como un hecho ceremonial; un acto representacional, tal y como lo describe en su artículo: “La teoría ritual del teatro”:

Esta idea deriva, por una parte, de la teoría de Aristóteles quien en su obra *Poética*, opinó que el teatro se habría originado en el goce que experimentan los seres humanos en torno a la mimesis. Esta, a su vez, en sus primeros estados habría sido muy brutal, impía, casi instintiva y por tanto, lejos de un arte que con el tiempo sería el teatro. Por tanto, estas manifestaciones miméticas ancestrales debieron haber pasado por varias etapas evolutivas intermedias hasta finalmente convertirse en un arte dramático. (Chesney, L. 2008, p. 37).

Chesney hace alusión a una huella ritualista en obras teatrales ancestrales como es el caso de las tragedias griegas, ofrecidas como homenaje al dios Dionisos como parte de un culto en el que el papel del coro era fundamental pues se colocaba hacia una especie de invocación con tono aleccionador que dejaba entrever claramente el hecho ceremonial de la representación. Este se orientaba en generar claras pautas acerca de lo que estaba por venir y anunciaban el drama dejando entrever lo fatídico de la historia. La obra teatral en sí misma era un acto ceremonial, símbolo de adoración al dios, sobre todo en el caso de las obras de Esquilo y Eurípides, quienes enfocaron el drama en esa dirección.

Sin embargo, otras teorías sostienen que muy a pesar de que el origen del drama y su concepción de la ceremonia se podrían vincular a Dionisos tras el estudio de las obras de Esquilo y Eurípides, en otros autores como Sófocles o Aristófanes se expresaba una dirección más bien orientada a lo no dionisiaco, lo que ha hecho ciertamente difícil una teoría ritual acerca del origen del teatro desde la mirada griega. Estas similitudes y diferencias entre ritual y acto de representación escénica vienen dadas a partir de la conformación de una estructura que, de alguna manera lleva implícita, en el caso del ritual, la mimesis.<sup>3</sup>

---

3 Se entiende por mimesis, dentro de una obra trágica, la imitación de las acciones de los hombres, pero no de cualquier hombre, sino de los hombres virtuosos. Dicho esto, se tratará de evidenciar que la mimesis no es solamente una cuestión histórica importante en las tragedias griegas y en la época de Aristóteles, sino que es una cuestión presente también en la literatura contemporánea y para ello se tendrá que saberse qué es lo que se imita según Aristóteles y así mostrar cómo la mimesis aristotélica nos abre a la posibilidad de nuevas mimesis. Gelvis, J. 2017 /IGNIS edición N.3. La mimesis aristotélica y platónica en la poesía contemporánea.

Ejemplo de ello es la imitación del suceso real para la conformación del ritual, de allí que la incorporación de elementos como la danza tengan consigo la simulación de un acto de cacería, de veneración, magia, entre otros.

En un acontecimiento ritual, al igual que en el hecho teatral, se juegan estados emocionales de gran intensidad. Esta concepción tuvo gran auge en los tiempos en el que el denominado “Teatro ritual”, en los años 60 en Latinoamérica y Europa, se presentó como una forma de representación artística escénica, dando paso a realizaciones y establecimiento de espacios de laboratorio que dieron vida a esta forma teatral. Cornago, O. (2000) hace alusión a esto en su artículo: “El teatro ritual y las vanguardias escénicas en España (1965 – 1975)”.

Las relaciones antropológicas entre rito y teatro se erigieron como un importante parámetro que canalizó algunas de las propuestas de las vanguardias iniciales y que, en los años sesenta, volvió a surgir como uno de los núcleos fundamentales en torno al cual se desarrollaron diferentes ramificaciones, no siempre coincidentes, configurando un amplio, rico e incluso contradictorio movimiento teatral. (p.25)

Creadores como Artaud, Grotowski, Brook, Barba, entre otros, indagaron en formas representacionales del teatro ritual, denominadas en cada uno de ellos: teatro sagrado, de la crueldad, invisible, antropológico entre otros. Una expresión cuyo punto de partida es la esencia del ritual, en la que el intérprete indaga sobre sí mismo, su organicidad, emociones y experimenta con formas expresivas de su propio cuerpo y sus sentidos, abriendo espacios al juego, a una nueva dimensión escénica, una forma de improvisación orientada desde la apertura de los sentidos hacia la expresión de una verdad auténtica del ser.

Expresiones que venían consolidándose desde principios del siglo XX en el natural proceso de búsqueda creativa que formaron parte de las vanguardias. En esencia, un teatro en búsqueda de la evocación de un ser humano que para ese momento histórico era visto como presa del materialismo y mártir de los avances de la civilización occidental.

Lo cierto es que este teatro ritual abre un eslabón que posibilita al hombre a volver sobre sí mismo, a su expresión natural y primitiva, a la exteriorización natural de los sentidos y a establecer una nueva relación dentro de la escena teatral con el público expectante. Pues se abre una puerta para que el espectador penetre y sea parte del ritual, de la ceremonia y se identifique con esta nueva mirada de la escena que expresa nuevos códigos de expresión artística.



Francisco de Goya  
Ya es hora  
Capricho N° 80  
1799  
aguafuerte  
Tomado de:  
[es.wikipedia.org/wiki/Ya\\_es\\_hora](https://es.wikipedia.org/wiki/Ya_es_hora)

## Referencias

- Borrero, J. (2015) Espíritus, mitos y rituales una aproximación comparativa a la estética y el significado de lo religioso en América, de lo precolombino a lo popular contemporáneo. University of Cuenca | UC · Departamento de Humanidades [https://www.researchgate.net/publication/277305956\\_Espiritus\\_mitos\\_y\\_rituales\\_en\\_los\\_Andes](https://www.researchgate.net/publication/277305956_Espiritus_mitos_y_rituales_en_los_Andes) DOI: 10.13140/RG.2.1.4178.3202
- Chesney, L. (2008) La teoría ritual del teatro. Revista Fragmentos, Santa Catarina, Brasil, número 35, p. 037/048 Florianópolis/ Jul - dez/
- Cornago, Ó. (2000) Del ritual al Juego. Revista ARTEA. La vanguardia teatral en España (1965-1975): Madrid, Visor, pp. 25-126.
- Cuisenier, Jean.(1995) La tradition populaire. Paris: Prensa Universitaria de France.
- Garzón, J. (2013) La religión de la Antigua Grecia. Dioses y rituales. Revista de Clases historia Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales Artículo Nº 379. UAM. España.
- Gelvis, J. (2017). La mimesis aristotélica y platónica en la poesía contemporánea. Revista IGNIS edición N.3. Bogotá, Colombia.
- Gracia, F. (2001) El fuego como referente de culto. Datos de la protohistoria peninsular mediterránea Cultura Ibérica, fuego, sistemas de cohesión social, religión y creencias, ritual funerario. Publicación del Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. Universidad de Barcelona, España.
- Huarochiri, E. (1997) Mito y rito: linderos y puentes discursivos en el Manuscrito de Ballón Aguirre. REVISTA ANTHROPOLÓGICA /15 306- 326. Perú.
- Márquez, C. (2008) Teatro y ritualidad. Revista ARTEA. Universidad de Las Palmas. Gran Canaria. España.
- Martínez, R. (2009). El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica. Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad nacional Autónoma de México. Uicuilco número 46, mayo-agosto.
- Wulff, F. (2000) Mito y rito: la construcción de las divinas dependencias en el mundo griego. Revista ARYS, 3, 2000, 3- 10. Universidad de Málaga.



# La CONCEPCIÓN del Espacio ARQUITECTÓNICO del RENACIMIENTO al BARROCO

Borromini. Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes. Cúpula. Imagen tomada de: [es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane)

Recibido: 15 - 11 - 2018

Aceptado: 20 - 12 - 2018

Norelsy Lima  
Lic. Letras Mención Historia del Arte,  
Universidad de Los Andes  
Museo de Arte Moderno "Jesús Soto"  
Ciudad Bolívar-Venezuela.  
[norelsylima@gmail.com](mailto:norelsylima@gmail.com)

## Resumen

En la presente investigación de carácter monográfico pretendemos analizar cuáles son los cambios que se suscitaron en la arquitectura del Renacimiento al Barroco en Roma. Para ello abordaremos desde un enfoque historiográfico el Templo de San Pietro in Montorio (h. 1506), diseñado por Bramante; la Iglesia de San Andrés de Quirinal (1658-1670), diseñada por Bernini; y la Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes (1638-1641), diseñada por Borromini. Haremos una comparación entre la Arquitectura de Representación propia del Renacimiento y las propuestas de Bernini (Arquitectura de Composición) y Borromini (Arquitectura de Determinación).

**Palabras clave:** Arquitectura; historiografía; Renacimiento; Barroco; Arquitectura de composición; Arquitectura de determinación.

## The conception of architectural space from renaissance to baroque

### Abstract

In the present monographic research we intend to analyze what are the changes that arose in the architecture from the Renaissance to the Baroque in Rome. For this we will approach from a historiographical perspective the Temple of San Pietro in Montorio (h. 1506), designed by Bramante; the Church of San Andrés de Quirinal (1658-1670), designed by Bernini; and the Church of San Carlos de las Cuatro Fuentes (1638-1641), designed by Borromini. We will make a comparison between the Representational Architecture typical of the Renaissance and the proposals of Bernini (Composition Architecture) and Borromini (Determination Architecture).

**Key words:** Architecture; historiography; Renaissance; Baroque; Composition architecture; Determination architecture.

A menudo se hace necesario esclarecer los cambios que se producen entre un periodo estilístico y otro, sobre todo cuando quien escribe se trata de un historiador que se propone la magnánima tarea de realizar un compendio de las ideas más relevantes que hasta ahora han suscitado el debate entre tal o cual autor. El paso del Renacimiento al Barroco no fue cosa de un día, sino de momentos en los que el genio individual brilló con luz propia en medio de dos siglos en los que la renovación del mundo antiguo se desarrolló en Italia. Las siguientes líneas estarán dedicadas a indagar cuáles son los cambios que se suscitaron en la arquitectura del Renacimiento al Barroco.

Iniciaremos situándonos en los albores de la Arquitectura Moderna. Italia es la zona geográfica donde se desarrollará el fenómeno artístico y cultural que se iniciaría a finales del Medioevo e impulsaría la renovación de la Antigüedad entre los siglos XV y XVI que algunos autores como Panofsky denominan, aunque con cierta aprehensión, como Renacimiento (1991, pp. 31-39). No nos detendremos a debatir los orígenes del movimiento, pero sí en sus consecuencias. Las tesis humanistas y el creciente interés por la renovación de las formas antiguas tuvieron importantes repercusiones en la arquitectura religiosa de este periodo. Tomaremos como ejemplo el *Templo de San Pietro in Montorio*<sup>1</sup>, diseñado por Bramante, porque constituye la declaración de los principios que rigen las construcciones de este periodo.

Este edificio permite perfilar a Bramante como un gran renovador de la cultura antigua pues está inspirado directamente en la tipología del *tholos* griego y de los templos peripteros circulares romanos (Argan, 1973, p. 36).

---

1 Respecto a la fecha, no hay una cronología cerrada, pues las propuestas oscilan entre 1498 a 1502 para su proyección e inicio; y entre los años 1506 ó 1512 para su finalización.



Figura 1. Bramante.  
Temple de San Pietro in Montorio  
(1502-1510). Roma, Italia.  
Tomada de:  
[es.wikipedia.org/wiki/Temple\\_de\\_San\\_Pietro\\_in\\_Montorio](https://es.wikipedia.org/wiki/Temple_de_San_Pietro_in_Montorio)

Renovador y no un simple imitador, pues, aunque usa elementos tectónicos y atectónicos de orden clásico para darle protagonismo al lugar, la genialidad de este arquitecto renacentista consistió en representar su interpretación de un espacio cristiano configurado tomando elementos usados en las construcciones antiguas y articulándolos con un lenguaje propio que devino en soluciones innovadoras en este *martyrium* (De la Calle, p. 53).<sup>2</sup> Se trata de un espacio equilibrado y estático, que conjuga la escala humana de los templos griegos y la concepción interior del espacio romano (Zevi, 1981, pp. 54-65).

Bramante toma el esquema de planta central<sup>3</sup> (Blasco, 2010) y lo lleva al colmo de la perfección al proyectar un edificio circular ya que el círculo es considerado la forma geométrica perfecta<sup>4</sup> (Tatarkiewicz, 2004, p. 143; Bramante en Roma, Pp. 130-132). El espacio es unitario y respeta los principios de proporción, simetría y euritmia<sup>4</sup> para generar un espacio bello (Tatarkiewicz, 2004, p. 52ss). También es un espacio que reniega de la ascensionalidad gótica en favor de la horizontalidad. Ninguna de estas características está allí por mero azar.

---

2 Si se tratara de una construcción genuinamente antigua, se hubiera rematado con una cubierta plana. La cúpula simboliza el hermanamiento de su época con la antigua. Enrique de la Calle Pérez, p. 53.

3 Los más esquemas más usados eran los de cruz griega o los de cruz latina con cúpula a la altura del crucero.

4 En el círculo se desarrolla la aspiración central del espacio absoluto, fácilmente aprehensible desde cualquier punto visual pues hay la misma distancia entre el centro y cada una de las partes que componen la circunferencia. Por otro lado, en el templete hay una clara interpretación alegórica vitruviana debido al empleo del orden dórico, propuesto por dicho autor para las deidades más fuertes.

5 Según Vitruvio la belleza consiste en la conveniencia de las partes.

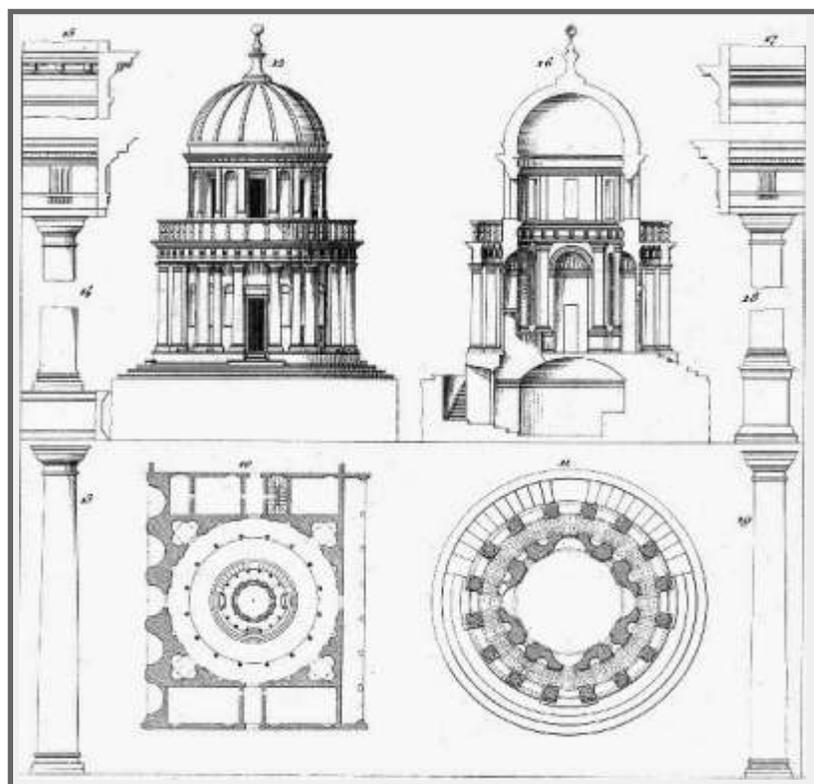


Figura 2:  
 Diseño del Templo de San Pietro in Montorio.  
 Exterior (arriba a la izquierda),  
 sección (arriba a la derecha),  
 planta (lado inferior).  
 Tomada de  
<http://arqsiteMadrid.blogspot.com/>

El templo es un círculo que se inserta dentro de un cuadrado pues los renacentistas consideraban la búsqueda de la belleza perfecta plasmada en una obra, un medio idóneo para alabar la perfección divina<sup>6</sup> (Argan, 1973, p. 37). Está situado sobre el lugar donde, según la tradición, fue martirizado San Pedro Apóstol, el primer pontífice. Su forma circular simboliza que Roma es centro de la cristiandad y realza este importante lugar de peregrinación.

En el templo se advierte una correspondencia entre el interior y el exterior del edificio<sup>7</sup> (Zevi, 1981, pp. 82-92), con la solidez pesada y corpórea de sus muros y con la plástica maciza de sus componentes decorativos. No dejemos de lado su carácter monumental. El muro de la fachada exterior se encuentra dividido por pilastras de orden dórico y, situado en el centro, el vano de acceso principal adintelado; mismas divisiones que se corresponden con las del muro en el interior. También hay una correspondencia en la ubicación de las columnas y pilastras del exterior con las del interior. El muro presenta alternancia entre vanos de iluminación y hornacinas en la fachada, mientras que, en el interior, aunque sigue presente la misma alternancia, los vanos se encuentran coronados por veneras con bultos escultóricos en su interior.

6 Brunelleschi es un antecedente directo de esta solución en tanto que trató de realizar una fusión entre los edificios circulares y longitudinales.

7 Caso excepcional considerando que lo usual era una hallar una antítesis entre el exterior y el interior del edificio, como por ejemplo en la Iglesia de San Lorenzo, diseñada por Brunelleschi, y el Templo Malatestiano de Rímìni, de Alberti, los cuales serían antecedentes en arquitectura de muchos de los principios que se consolidaron en el Templo de San Pietro: proporción, simetría, perspectiva, protagonismo del muro como elemento sustentante, escasa ornamentación (elementos que deberían ser tectónicos, aquí desempeñan una función decorativa).

El carácter de la arquitectura del siglo XVI o clásica se concreta en un nuevo sentido de la volumetría y del equilibrio estático y formal de las masas, en la simetría, en la conveniencia de las partes, en la solidez y la monumentalidad (Zevi, 1981, pp. 92-93). Los arquitectos del siglo XVI fueron clásicos y anticlásicos, tal es el caso de Miguel Ángel Buonarrotti, quien se convertiría en antecedente de las búsquedas e inquietudes de los artistas manieristas y barrocos (Antal, 1988, p. 24. Vila, S/F, p. 29). Bruno Zevi considera que Miguel Ángel no abre el periodo barroco (aunque sus búsquedas sí darían pie a otros autores para aperturarlo), debido a que no pudo abandonar el espacio del siglo XVI en nombre de un nuevo tema, pero sí lo alteró, modificó substancialmente sus volúmenes y sus paredes, en el drama más grande de la historia arquitectónica, pero sin llegar a infringirlo nunca (1981, pp. 92-93).

Tendremos que esperar hasta finales del siglo XVI para poder presenciar la liberación espacial de la mano de dos insignes artistas: Bernini<sup>8</sup> y Borromini<sup>9</sup>. Se dice que se odiaron con tal dedicación, con tanta inspiración y talento, que casi fue una suerte para la capital italiana ser el campo de batalla de estos dos grandes genios pues, a base de competir<sup>10</sup>, acabaron inventando el Barroco (Domínguez, 2018). Pero ambos no podían ser más distintos en lo que a la concepción del espacio arquitectónico se refiere. El trabajo de Bernini se considera *Arquitectura de Composición*, mientras que la de Borromini sería una *Arquitectura de Determinación* (Argan, 1973, pp. 17-28). Veamos a continuación las características de una y otra.

La *Iglesia de San Andrés del Quirinal* fue construida por Bernini entre los años 1658 y 1670, como oratorio del noviciado de la Compañía de Jesús. En ella, la forma circular del edificio se sustituye por la de la elipse que, aunque se trate de una forma herética, no fue desaprobada pues en torno a esta planta todos los elementos se organizan según los métodos de la época (Zevi, 1981, p. 94); y respetaba sustancialmente el sentido de la espacialidad clásica, aun cuando ponía en movimiento y llevara hasta el límite sus factores (Zevi, 1981, p. 94).

Bernini representa el espacio utilizando ciertos elementos formales que tiene a su disposición y que compone en su edificio: los soportes clásicos. En él, hay una relación dintorno-contorno porque los elementos que conforman la fachada se advierten también en el interior: columnas corintias, entablamento, friso liso, líneas de cornisa que permiten el ordenamiento de los soportes tectónicos y atectónicos en el espacio.

8 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), fue un escultor, arquitecto y pintor italiano. Debido a su personalidad extrovertida y encantadora y así como a su genio único, fue el predilecto de los papas por sobre sus contemporáneos Borromini y Pietro da Cortona, logrando conseguir así los mejores encargos. Su habilidad para esculpir el mármol llevó a que fuera considerado un digno sucesor de Miguel Ángel, muy por encima de sus coetáneos.

9 Francesco Borromini (1599-1667) fue un arquitecto italiano, considerado junto con Bernini, uno de los máximos exponentes del barroco. Su personalidad difícil e introvertida trajo como consecuencia el menosprecio de muchos papas, quienes preferían a Bernini a la hora de hacer encargos.

10 Sus personalidades distaban mucho entre sí, y ambos competían para hacerse con los mejores encargos en una época donde los papas se trazaron como meta el embellecimiento de Roma.



Figura 3:  
Iglesia de San Andrés de Quirinal  
tomada de: [es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_San\\_Andres\\_del\\_Quirinal](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Andres_del_Quirinal)

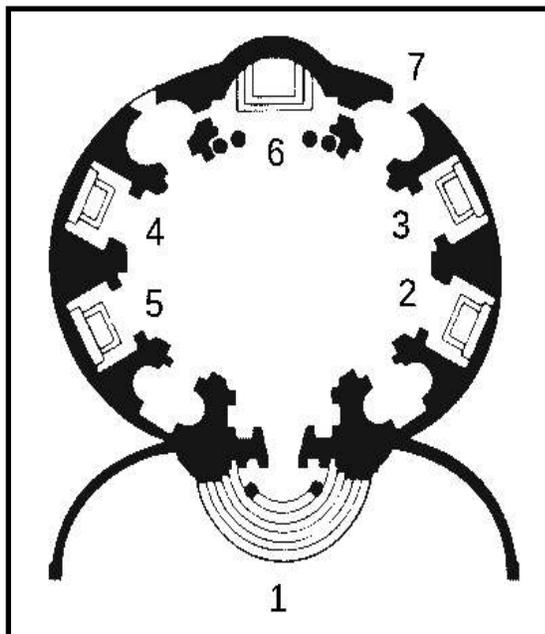


Figura 4: Planta de Entrada (1), capillas de San Francisco Javier (2), de la Pasión (3), de San Estanislao Kostka (4) y de San Ignacio de Loyola (5), altar mayor (6) y acceso a la sacristía (7) y residencia jesuita con las habitaciones de Estanislao Kostka  
Tomada de:  
[commons.wikimedia.org/wiki/File:Floor\\_Map\\_Sant%27Andrea\\_al\\_Quirinale,\\_Rome.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floor_Map_Sant%27Andrea_al_Quirinale,_Rome.svg)



Figura 5: Interior.  
Tomada de:  
[es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_San\\_Andr%C3%A9s\\_del\\_Quirinal](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Andr%C3%A9s_del_Quirinal)

Se observa el empleo de algunos de las características de las edificaciones corintias pero interpretadas por el genio compositivo de Bernini en donde hay una plena aceptación del sistema como principio de autoridad, de mimesis y de invención, situando al espectador en una posición contemplativa.

El arquitecto crea un espacio objetivo, racional, basado en leyes bien definidas, en otras palabras, clasicista. El espacio se plantea aquí como un dato revelado, con un constante valor espacial, partiendo de una concepción metafísica y fundado en una concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico. Su originalidad radica en el proceso de selección y organización de los elementos formales y su organización espacial, así como de impregnar de movimiento la construcción a partir de la introducción de la línea curva que dialoga con la recta.

La iglesia de *San Carlos de las Cuatro Fuentes*, por su parte, fue construida por Borromini entre los años 1638 y 1641 por encargo de la Orden de los Trinitarios Descalzos. A diferencia del edificio construido por Bernini, en ésta se hace patente la intención del artista de no aceptar las formas arquitectónicas preestablecidas, sino que se dedica a inventar sus propias formas a partir de una crítica al sistema clasicista (Argan, 1973, pp. 17-28). Se trata de un edificio de planta elíptica, cuya fachada rebosa de movimiento y originalidad aun cuando utilice materiales no tan costosos para la época.



Figura 6: Borromini.  
Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes.Fachada.  
Tomada de:  
[es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane)

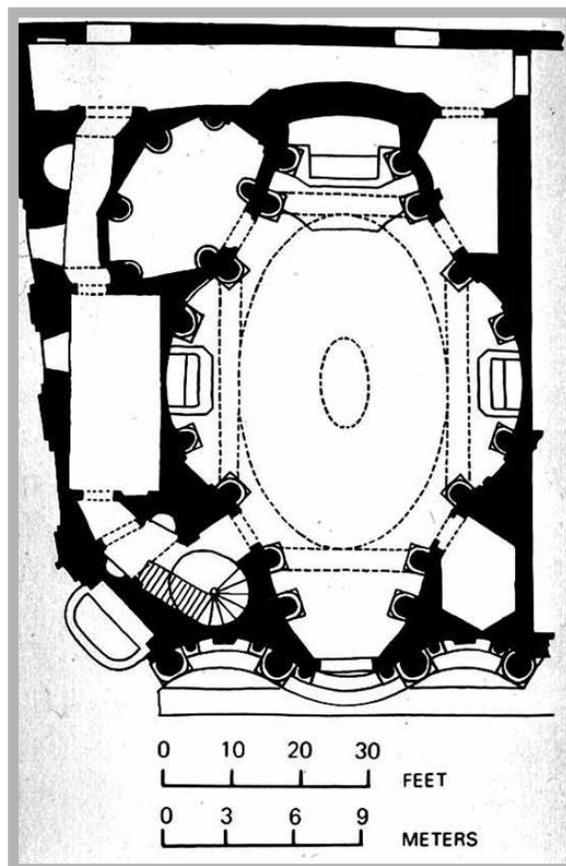


Figura 7  
Planta de la Iglesia de san Carlos de las Cuatro Fuentes.  
Tomada de:  
[unratodearte.blogspot.com/2014/05/san-carlo-alle-quattro-fontane.html](http://unratodearte.blogspot.com/2014/05/san-carlo-alle-quattro-fontane.html)



Figura 8: Borromini. Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes. Cúpula.  
Tomada de: [es.wikipedia.org/wiki/Iglesia\\_de\\_San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane)

Hay una relación dintorno-contorno debido a que las formas ondulantes y la elipse de la portada anuncian la tipología de planta y la forma de la cúpula en el interior, ambas elípticas. También se repite el mismo modelo de columnas en el interior, inspiradas en las de orden corintio, pero con ligeras variaciones en cuanto a las volutas. Por tanto, se reniega de la tendencia renacentista de apostar por una antítesis entre el exterior y el interior del edificio y por la reproducción fidedigna de los órdenes clásicos.<sup>11</sup> Aun cuando se apueste por una ornamentación abigarrada que se contrapone al purismo renacentista (en el cual las formas y elementos arquitectónicos eran los auténticos protagonistas de ese espacio objetivo calculado con fundamentos matemáticos), se mantiene la simetría del edificio a pesar de que el arquitecto dote de movimiento y dinamismo al espacio, al preferir el uso de las líneas curvas sobre las rectas.

La arquitectura de Determinación parte de la premisa de ser ella misma la determinante del espacio, por lo que rechaza toda premisa histórica y objetiva propia del sistema clásico, siendo entonces la determinación del valor del espacio realizada con la determinación de la forma arquitectónica, que a su vez es producto del mismo proceso del artista, el cual es un proceso vital (Argan, 1973, p. 23). Pero al proyectar el edificio, Borromini no reniega del uso de los elementos clásicos, sino que los usa para proyectar en el espacio una postura crítica respecto al sistema<sup>12</sup> (Argan, 1973, p. 17).

11 Ejemplo de ello sería Rímimi de Alberti, que emplea elementos clásicos para diseñar la fachada de un edificio gótico preexistente.

12 Giulio Carlo Argan sostiene que el arte de arte de invención es el típico arte del sistema; de hecho, Bernini era un gran inventor. Mientras que quien, como Borromini, ha renovado profunda y totalmente la arquitectura pensaba que la experiencia humana se desarrollaba a través de la crítica de las experiencias anteriores y no a través de una ampliación de la concepción precedente.

Todo este recorrido hecho nos permite ilustrar que el desarrollo de la concepción del espacio arquitectónico a través de dos periodos estilísticos bien definidos: el Renacimiento y el Barroco. Durante el Renacimiento, la arquitectura es pensada como representación del espacio, pero a medida que avanza el tiempo, se plantea como determinación del espacio (Argan, 1973, pp. 17-18). En el Barroco, el arquitecto ya no representa en su edificio una realidad que existe por fuera de sí mismo (realidad objetiva) sino que esta realidad se fue determinando a través de las mismas formas arquitectónicas. En el Barroco, ya no se trata del arquitecto que *representa* el espacio, tal como ocurría en el Renacimiento; sino del arquitecto que *hace* el espacio.

## Referencias

- Antal, Frederick. (1988). Rafael entre el clasicismo y el manierismo: cuatro conferencias sobre la pintura de Italia Central en los siglos XVI y XVII. Madrid, Visor.
- Argan, Giulio Carlo (1973). El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.  
<https://historiandotodos.files.wordpress.com/2014/04/argan-giulio-el-concepto-del-espacio-arquitectc3b3nico-desde-el-barroco-a-nuestros-dc3adas.pdf>(17-09-2018)
- Blasco Rovira, Anna (2010). La arquitectura del Renacimiento  
<https://es.slideshare.net/annablascorovira/arquitectura-del-renacimiento-en-italia-3368617>(15-09-2018)
- Company Ximo, Borja Franco y Rega Iván (2014). Bramante en Roma, Roma en España: Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna. Universitat de Lleida.  
[https://www.uv.es/arciniieg/pdfs/bramante\\_tempietto\\_de\\_san\\_pietro\\_in\\_montorio\\_luis\\_arcini\\_ega.pdf](https://www.uv.es/arciniieg/pdfs/bramante_tempietto_de_san_pietro_in_montorio_luis_arcini_ega.pdf)(14-09-2018)
- De la Calle Pérez, Enrique (S/f)La arquitectura del Renacimiento italiano. Dr. Fernando Pingarrón-Esaín Curso 2002-2003. Apuntes de Enrique  
[http://enriquedelacalle.es/apuntes/arq\\_rena\\_itali\\_web.pdf](http://enriquedelacalle.es/apuntes/arq_rena_itali_web.pdf)(14-09-2018)
- Domínguez, Íñigo. (2018). El odio entre arquitectos que acabó inventando el Barroco. En  
[https://elpais.com/elpais/2018/07/26/eps/1532629704\\_500018.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/26/eps/1532629704_500018.html) (13-09-2018)
- EcuRed, Arquitectura del Renacimiento. Disponible en:  
[https://www.ecured.cu/Arquitectura\\_del\\_Renacimiento?fbclid=IwAR3zcX6c7hD\\_L\\_foniguWOpX169k44ZIVsKCUbJaYH0chEajyaFwvE4fZEQ#Caracter.C3.ADsticas\\_generales\\_de\\_la\\_Arquitectura\\_del\\_Renacimiento](https://www.ecured.cu/Arquitectura_del_Renacimiento?fbclid=IwAR3zcX6c7hD_L_foniguWOpX169k44ZIVsKCUbJaYH0chEajyaFwvE4fZEQ#Caracter.C3.ADsticas_generales_de_la_Arquitectura_del_Renacimiento)(10-09-2018)
- Panofsky, Erwin (1991). Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. 1er ed. 1975, 7ma ed. 1991. Alianza Editorial [https://kupdf.net/download/panofsky-erwin-renacimiento-y-renacimientos-en-el-arte-occidental-pdf\\_58d383c1dc0d60f479c346c0\\_pdf](https://kupdf.net/download/panofsky-erwin-renacimiento-y-renacimientos-en-el-arte-occidental-pdf_58d383c1dc0d60f479c346c0_pdf) (12-09-2018)
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). Historia de la Estética: La Estética Moderna (1400-1700). Madrid, Akal Volumen 3, trad. DanutaKurzyka.
- Vila da Vila, Margarita. (S/F). El Manierismo y sus maneras. En  
[https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18107/1/04\\_Vila\\_da\\_Vila.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18107/1/04_Vila_da_Vila.pdf)
- Zevi, Bruno (1981). Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Buenos Aires: Editorial Poseidón.



# LA ABUNDANCIA ENMARCANDO EL VACÍO<sup>1</sup>

Revisión de cinco propuestas en  
las artes plásticas venezolanas

Declaración / 2017 / Lana virgen de oveja y madera con clavos / 100 x 93 x 10 cm / Tomada de: Archivo fotográfico Fundajau

Recibido: 15 - 10 - 2017  
Aceptado: 30 - 11 - 2017

Annie Vásquez Ramírez  
Grupo de investigación Bordes  
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos-Venezuela  
avevilly@yahoo.com

## Resumen:

A partir de la serie experimental “Flora y Fauna” realizada por Ave<sup>2</sup> desde el año 2009 en la cual los marcos de madera u otro material son intervenidos con fibras vegetales o animales, la autora de este texto indaga sobre el trabajo de Gego, Gerd Leufert, Sigfredo Chacón y Vicente Antonorsi, artistas venezolanos que al igual que ella utilizan el marco como soporte plástico extendiéndose a la estructura que forma el bastidor desmarcándose del plano de la tela o del papel como soportes pictóricos y de la materialidad de los pigmentos u otra materia colorante; elementos casi indispensables en las obras de los artistas plásticos, logrando trascender lo bidimensional en la tridimensionalidad creando volúmenes en un intento de asir, atrapar o encerrar el vacío.

**Palabras clave:** vacío en el arte; Gego; Gerd Leufert; Sigfredo Chacón; Vicente Antonorsi.

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el VIII Seminario Bordes: Espejismos de la Abundancia, celebrado los días 30 de noviembre, 01 y 02 de diciembre del 2017, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

<sup>2</sup> Seudónimo artístico utilizado por la artista venezolana Annie Vásquez

## Abundance framing the void

### Review of five proposals in the Venezuelan plastic arts

#### Abstract

From the experimental series "Flora and Fauna" made by Ave since 2009 in which wood or other material frames are intervened with vegetable or animal fibers, the author of this text investigates the work of Gego, Gerd Leufert, Sigfredo Chacón and Vicente Antonorsi, Venezuelan artists who, like her, use the frame as a plastic support, extending to the structure that forms the frame, distancing themselves from the plane of the fabric or paper as pictorial supports and the materiality of pigments or other material Colorant; Almost indispensable elements in the works of plastic artists, managing to transcend the two-dimensional in the three-dimensionality creating volumes in an attempt to grasp, trap or enclose the void.

**Key words:** emptiness in art; Gego; Gerd Leufert; Sigfredo Chacón; Vicente Antonorsi.

*Moldeamos arcilla para hacer un jarro;  
pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad del jarro.  
Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa;  
son estos espacios vacíos los que permiten utilizar la casa.  
Por lo tanto, igual que aprovechamos lo que es,  
deberíamos reconocerla utilidad de lo que no es.*

*Lao-Tse, Tao Te Ching, XI*

En el año 2009 empecé a desarrollar una serie de obras de arte que concatenaban mi trabajo plástico tridimensional con el bidimensional, llamada *Flora y Fauna*, dado a que las líneas de investigación parecían ser muy disimiles tanto en temática, proporciones y materiales. La vertiente tridimensional de temática ecológica contiene piezas de formatos medianos o grandes, en las cuales el material predominante es la madera con sus residuos y el plástico transparente que sirve de contenedor de la madera; las mismas pueden disponerse como piezas escultóricas en la pared o en el piso, en solitario o en conjunto formando instalaciones más complejas.

Mi trabajo bidimensional parte del hito que marcó Dolly, la oveja clonada, y del bioarte como discurso determinante en el actual momento histórico del arte. Éstas son generalmente de formatos medianos y/o pequeños, cuyo material preponderante es la lana virgen de oveja y otros textiles como metáfora de la fibra o vellón extraído de las ovejas o carneros. Algunas de ellas tienen ensamblajes de elementos con fuerte carga simbólica. En su mayoría han sido pensadas para las paredes, aunque en algunos casos me han permitido explorar otros formatos como la instalación o la escultura.

Esta nueva serie *Flora y Fauna*, denominada al principio por esa unión de lo vegetal con lo animal o por la utilización de ambos materiales (madera – lana), se derivó de un juego de sonidos y de la escritura, dando como resultado un tejido, que además de ser imagen, influía y complementaba dos líneas de trabajo plástico en la creación de otro momento de mi obra.



Ave en la exposición realizada en la galería del IARTES, Caracas, 2013 .  
Fotografía: Osvaldo Barreto, Archivo Fundación JAU

La idea surge cuando escucho una solicitud de ayuda para un enfermo que es emitida desde un carro con un parlante que decía así: “atención, atención, estamos pidiendo su colaboración, para una operación del señor Omar Rincón, el cual va a ser intervenido de un riñón...”, lo que me dejó pensando que la práctica de la oralidad arropa a gran parte de las personas en su cotidianidad y que dichas construcciones pueden ser igual o más eficaces que una imagen visual ya que se mezcla también la acústica (la audición) y que se mantienen como parte de nuestra cultura.



Fruciión / 2010  
Algodón teñido sobre marco de madera / 31 x 3 x 3 cm  
Tomada de: Archivo fotográfico Fundajau



Conjunción  
2010 / Hilo de algodón y Mdf / 67 x 30 x 5 cm  
Tomada de: Archivo fotográfico Fundajau

Estas obras recuperan de esa oralidad la escritura, de allí que esa imagen gráfica del texto como tejido fue algo que me interesó trabajar en esas piezas, incluyendo los títulos, palabras que debían estar íntimamente relacionados con esa cacofonía producida por el sufijo o la terminación “on”. Algunos de los primeros títulos de la serie son: *Fruición, Expulsión, Profusión, Reducción, Conexión, Conjunción, Mimetización por articulación, Conjugación, Trabazón, Poetización*, en correspondencia con la reproducción de sonidos de aquellas palabras que escuché por parlante. Las obras resultantes de este proceso de experimentación consisten en marcos de madera u otro material a los cuales les incorporo fibras vegetales o animales pero que mantienen su centro vacío, funcionan tanto bi como tridimensionalmente, así que pueden permanecer en una pared o en cualquier otro espacio.



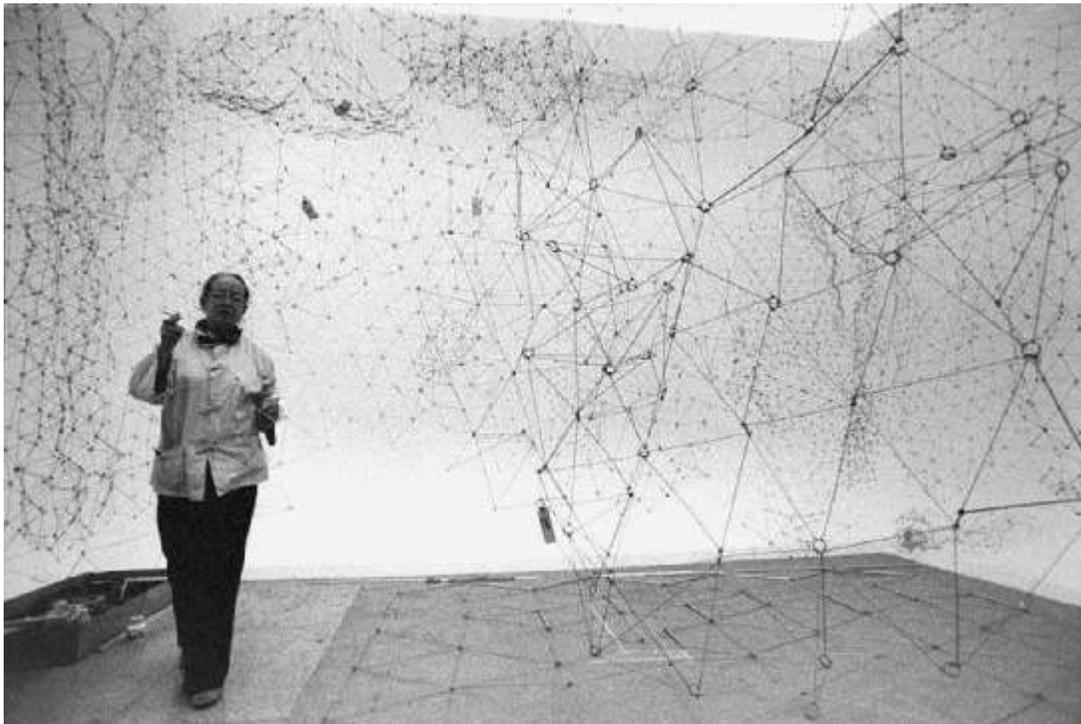
Algunas de estas piezas han sido exhibidas en el 2010 en la muestra titulada “Flora y Fauna”. Galería Red de Arte de San Cristóbal, y en el 2013 bajo el título “De la levedad y el vacío a la densidad y el caos” en la Sala Creadores Visuales del Iartes, Caracas. Tomada de: Archivo fotográfico Fundajau

Aunque la mayoría de esas obras surgieron casi espontáneamente, tiempo después me intereso por indagar sobre el trabajo de otros artistas venezolanos que utilizaron el marco como soporte plástico y que quizá de manera inconsciente influenciaron esta serie. Desconocía dichas piezas y a algunos de los artistas que las crearon, pero la temática del *VIII Seminario Bordes “Espejismos de la abundancia”* me dio pie para hacer un arqueo de artistas y sumergirme en obras que para muchos estaban llenas de un gran vacío difícil de explicar, dado a que lo común es pensar, ver y trabajar las obras en soportes tradicionales como lienzo o papel y no salirse de esa convencionalidad.

Dentro de los referentes revisados me interesa resaltar la producción de los siguientes artistas: Gego, Gerd Leufert, Sigfredo Chacón y Vicente Antonorsi, ya que su trabajo plástico se desborda o desmarca del plano, de la tela o del papel como soportes pictóricos más conocidos y utilizados por los artistas visuales, para abrazar y extenderse a la estructura o marco que forma el bastidor y así trascender lo bidimensional en la tridimensionalidad, creando volúmenes en un intento de asir, atrapar o encerrar el vacío; y las transparencias, que son enmarcadas o encuadradas cual espacio sensible y significativa para dar libertad plena a nuestros ojos y demás sentidos, logrando una conexión con lo que habíamos dejado pasar por la costumbre de tener únicamente la realidad visible en el plano o en la superficie.

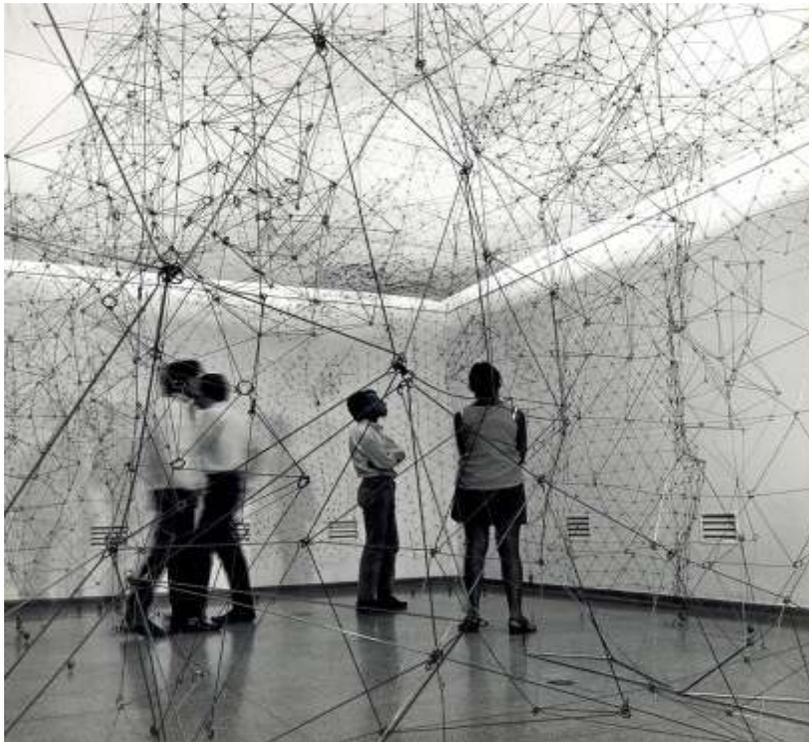
Esa ausencia de materialidad de un pigmento u otra materia colorante que concedía la relación de algo dual *lleno-vacío*, me recordaba que en el arte se venía hablando de vacío sólo cuando la tela estaba literalmente en blanco o cuando la imagen exenta tenía mucho aire al rededor; pero que ahora ésta se convertía en ventana o pórtico permitiéndonos ver eso que antes pasaba desapercibido, eso que estaba más allá de nuestros ojos.

De la artista y arquitecto Gertrud Goldschmidt conocida como *Gego* (Hamburgo, Alemania, 1 de agosto de 1912 - Caracas, Venezuela, 17 de septiembre de 1994), fueron las primeras piezas que revisé dado a que reconozco gran influencia de su trabajo en mi obra. Es difícil olvidar y describir la sensación luego de haber visto su *Reticulárea* en la Galería de Arte Nacional, una obra que impresiona por su concepto, sus dimensiones, su excelente factura, su disposición en el espacio, su carga poética... y así la mayoría de sus piezas que encierran una poesía que está en la memoria de muchos artistas comenzando por la mía.



Gego. Fotografía Archivo Fundación Gego <http://gegoartista.com/inicio/slider/#3>

Hanni Ossott nos hace mención de esta obra en el texto del catálogo cuando expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1977: “Gego nos ha hablado de las Reticuláreas, señala que ellas son el resultado de «un trabajo meditativo», también para hablar de su trabajo hace uso de una conocida frase de Klee: «hacer visible lo invisible»”. Resalta en su texto que la configuración modular de dicha obra genera otro espacio “...las líneas de una trama triangular incorporan en su obra el vacío a la actividad, (... las líneas densan y movilizan un espacio antes silencioso y en apariencia inactivo)”(p.7).

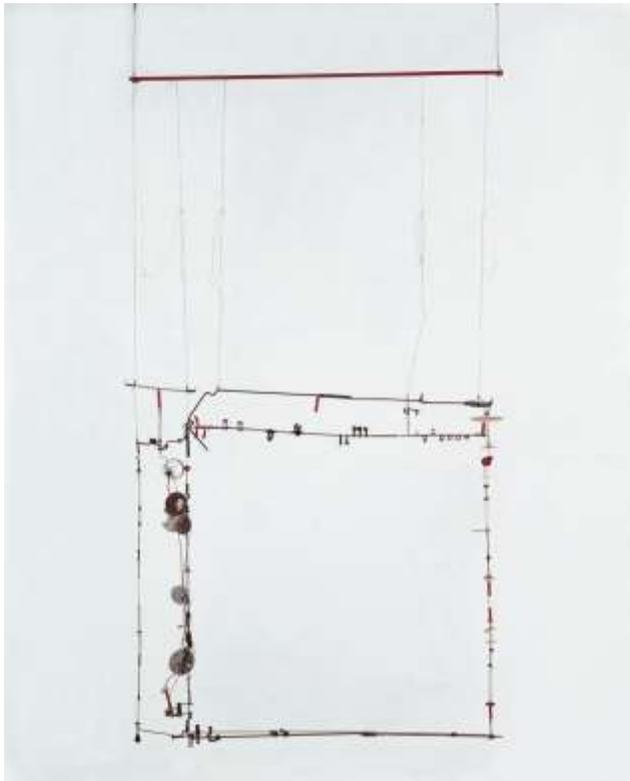


Reticulárea  
Foto: Paolo Gasparini  
Archivo Fundación Gego  
tomada de:  
[gegoartista.com/portfolio/reticularea/](http://gegoartista.com/portfolio/reticularea/)

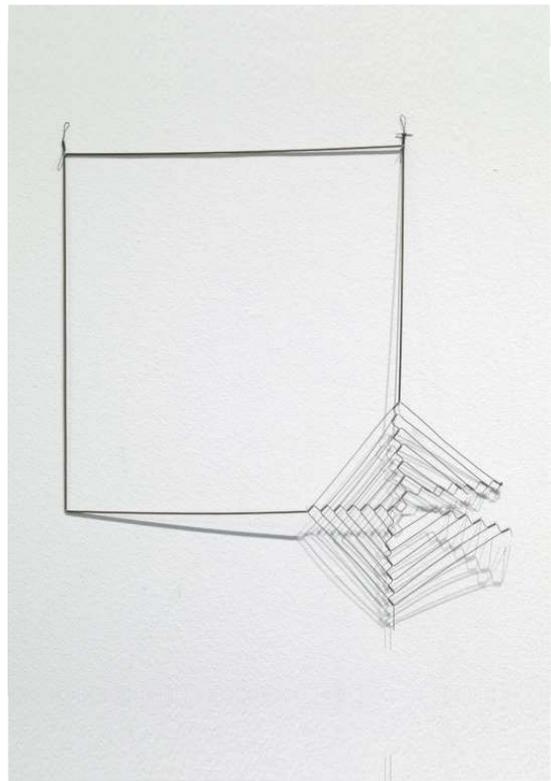
Pero son las pequeñas obras de la serie *Dibujos sin papel* las que siento más afín a mi serie *Flora y Fauna*, -aunque difieren en los materiales utilizados, ya que Gego se valía de materiales industriales como el alambre, canutillos, pitillos y cables plásticos-, puesto que confluían en lo orgánico del dibujo, lo delicado de su construcción que genera otros espacios más poéticos, cuyo lenguaje es una red que articula otros sonidos, gestos y escrituras, potenciando el significado de ese vacío que demarca obras de una estética más espontánea y experimental, en las cuales el azar también juega un papel importante. Ossott (1977) afirma:

De su modulación surge ese «hacer aparecer» el espacio vacío. Hasta en los Dibujos sin papel predomina el carácter aéreo de las líneas, y si las estructuras son, en apariencia, estáticas y apenas ligeramente articulables, en algunas se puede percibir una intensa movilidad de los cuerpos lineales por tensión y contrastes y por la generación de espacios virtuales.(p.12)

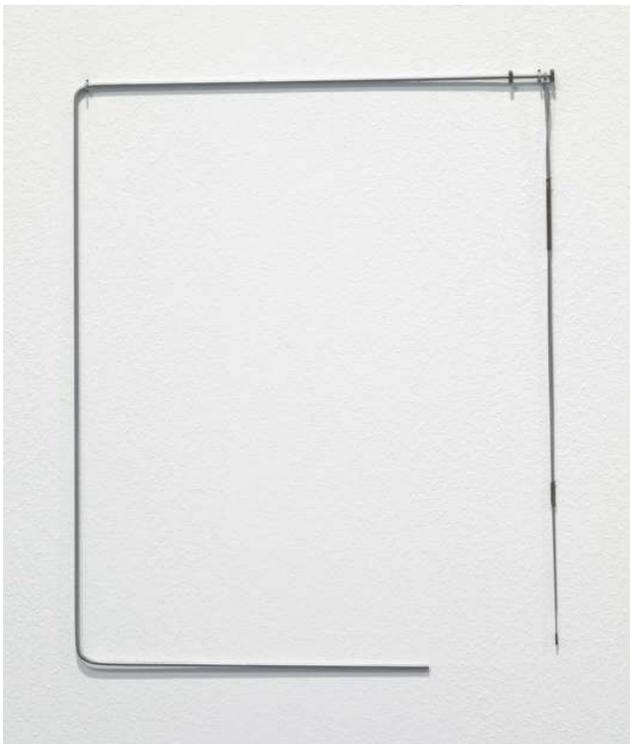
Gego podía “dibujar el espacio vacío a partir de la línea, otorgarle un cuerpo y un desplazamiento, hacer visible en él una actividad íntima (...)”(Ossott, 1977, p.14).



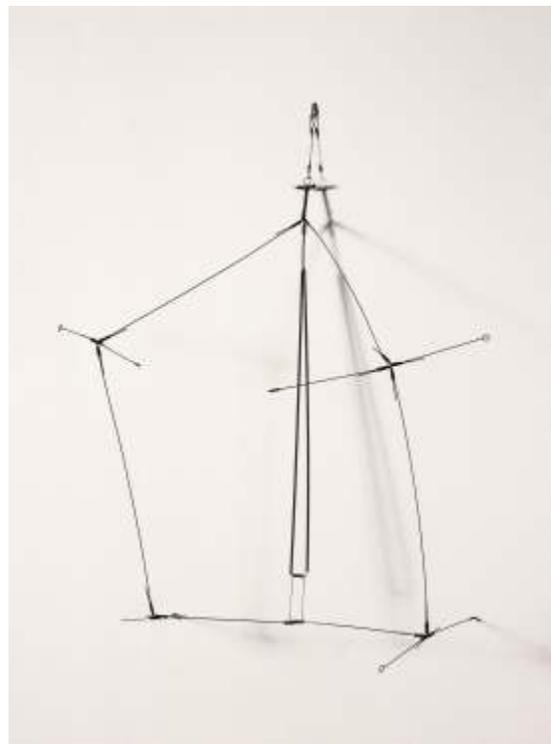
Gego / Dibujo sin papel 86.13 / 1986  
Hierro, plástico, aluminio y cable / 96,5 x 63,5 x 7 cm  
Tomada de: [afasiaarchzine.com/tag/gego/](http://afasiaarchzine.com/tag/gego/)



Gego / Dibujo sin papel 79.2 / 1979  
Bronce, acero y metal / 61,2 x 55,5 x 4 cm  
Tomada de: [www.macba.cat/es/arte-artistas](http://www.macba.cat/es/arte-artistas)



Gego / Dibujo sin papel 79.6  
1979 / Acero, bronce, hierro / 41 x 34,6 cm  
Tomada de: [www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/gego/](http://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/gego/)



Gego / Dibujo sin papel 87.2 / 1987  
Varillas de acero inoxidable, canutillos metálicos  
alambre y tubos de bronce / 45 x 47 x 30 cm  
Tomada de: [www.daros-latinamerica.net/de/artwork/](http://www.daros-latinamerica.net/de/artwork/)

La siguiente obra que revisé fue la de Gerhard Leufert conocido en Venezuela como Gerd Leufert (Memel, Alemania, 9 de junio de 1914 - Caracas, Venezuela, 22 de enero de 1998), diseñador gráfico, artista y fotógrafo. Aunque admiro altamente el trabajo de Leufert como diseñador admito que desconocía mucho de su trabajo plástico. Cuando considero investigar sobre artistas que se habían valido del marco como soporte, utilizándolo como pórtico, como objeto que transparenta paradójicamente el vacío aumentando nuestra visión del espacio que los contiene, consigo una serie de estructuras experimentales que juegan con la línea y el color del material.

El artista trabajó la madera, utilizada en ocasiones de la misma manera que se conseguía en el mercado como molduras o perfiles para enmarcar los cuadros o pinturas; y otras veces trabajada ex profeso tallándola, cortándola o superponiéndola a diferentes niveles, haciéndole oquedades, otorgándoles diversos acabados con pinturas, esmaltes y/o lacas. Y es que los *Listonados* sacan a cualquiera de ese mutismo que se escribe y habla de un espacio que representa la nada. La corta serie conocida como los *Listonados* arropa en su haber no más de veinte (20) piezas, no se sabe con certeza la cantidad y tampoco se puede afirmar con exactitud en qué fecha fueron elaboradas, únicamente que las realizó en la década de los setenta.

Ruth Auerbach en su texto *Construyendo El Vacío* hace una aproximación a esa ausencia material y minimalismo formal presente en los *Listonados*:

Las líneas de investigación que me aproximaron a una comprensión del conjunto de obras conocido como *Listonados* y, así mismo, me llevaron a considerar un probable principio que fundamente el origen de estas notables piezas tridimensionales, ha revelado un hilo conductor que relaciona no sólo los aspectos formales y estructurales de este específico cuerpo de trabajo, sino que también orienta la exploración hacia una idea, una noción de espacio: aquél que se refiere al vacío, a la ausencia material; a una noción utópica y abstracta como conciencia estética de la modernidad; a un proceso que parte de la economía de la forma y cuyo recurso sustancial ha sido la sustracción, la contención y reducción del signo: un vacío temático opuesto al horror vacui de la ciencia pre-moderna, y que pareciera estar presente en una parte representativa de la producción de Leufert. La construcción del vacío como ese ideal abstracto de representación instauro, desde su obra temprana, un proceso razonado y articulado de experimentación, otorgando continuidad conceptual a la totalidad de su propuesta. (2014)



Gert Leufert.  
Caracas, 1972.  
Fotografía de Joseph Fabry



Listonado / 1973  
acrílico sobre madera / 90,5 x 70,5 x 8 cm  
Tomada de:  
[issuu.com/traficovisual/docs/cat.4\\_web\\_listonados\\_leufert\\_tac\\_20](https://issuu.com/traficovisual/docs/cat.4_web_listonados_leufert_tac_20)

Y así muchas personas conocedoras o no del arte y del diseño, no dejaban de asombrarse y preguntarse qué eran esas cosas llamadas Listonados. Algunos los relacionaban con unas tablas angostas por el significado de la palabra “listón”, pero era difícil entender una “exposición de pintura” sin pintura; encontrarse con esculturas huecas generaba contradicción; y tratarlos como objetos de diseño resultaba paradójico cuando su función era enmarcar el vacío.

El crítico de arte Roberto Guevara escribió en el diario El Nacional sobre los *Listonados*:

Esta vez la proposición resulta en extremo significativa: son cuadros que enmarcan el vacío. O dicho de otra manera: cercar el vacío, construirle un cerco, equivale a convertir la transparencia del vacío en un acontecimiento sensibilizado. Tenemos a la vez dos formulaciones: el marco, tratado como objeto plástico, con valores, tallas, colores; la ventana que encierra la materia más inasible: el aire, la transparencia; y por otra parte, este objeto-pórtico deja pasar la visión y enmarca otras realidades: acontecimientos y participaciones de los visitantes, ambientes, colores, luces que pasan a través de su virtualidad como presencias fugaces y totalmente inesperadas. Leufert construye marcos para el vacío. Pero no niega la comunicación (...) Esos marcos suyos no son un accidente: son elaboración consciente, pensada, resuelta con el mismo rigor de una estructura abstracta sometida a la convención de las dos dimensiones y el espacio usual de una tela. Son el reflejo, por otra parte, de etapas anteriores. Sólo que ahora ya no son obras que se aíslan sobre el muro, sino posibilidades de transparentar vacíos y presencias. Responsabilidad de todos nosotros, en última instancia; y provocación concertada por estos extraños, insólitos y desde luego desconcertantes marcos, hechos para ver nada o para dejarnos una advertencia: tal vez estemos cansados de no ver. Por no detenernos a ver. (Guevara citado por Auerbach, 1972, pp. 20-21).



Listonado / 1970 / madera pintada / 75 x 75 x 14,3 cm



Listonado / 1970 / madera pintada / 107 x 73,7 x 14,3 cm

Ambas imágenes tomadas de: [issuu.com/traficovisual/docs/cat.4\\_web\\_listonados\\_leufert\\_tac\\_20](http://issuu.com/traficovisual/docs/cat.4_web_listonados_leufert_tac_20)



Vistas generales de la sala de exposición con obras de Leufert  
Tomada de: [issuu.com/traficovisual/docs/cat.4\\_web\\_listonados\\_leufert\\_tac\\_20](https://issuu.com/traficovisual/docs/cat.4_web_listonados_leufert_tac_20)

Ese vacío temático al que se refiere Auerbach, que se opone al *horror vacui*<sup>3</sup> de la ciencia pre-moderna, me lleva a revisar la obra del siguiente artista: Sigfredo Chacón (13 de mayo de 1950, Caracas – Venezuela), pintor y diseñador gráfico.

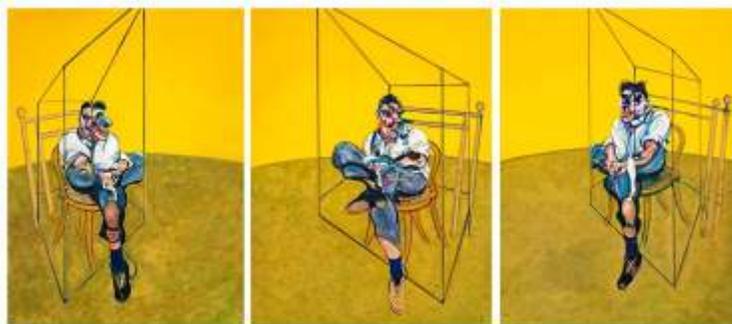
Partiendo de la obra de Pollock, este artista realiza una serie, en la cual incluye unos marcos intervenidos con pigmentos previamente chorreados sobre la tela (cual pintura de acción), que luego es recortada y pegada sobre el bastidor; lo cual ha denominado “collage-acrílico”. Estos marcos son dispuestos en las paredes o en el suelo de la sala de exposiciones, demarcando así otros planos vacíos.



Sigfredo Chacón Fotografía tomada de: [elestimulo.com/](http://elestimulo.com/)

---

3 Entendiendo que esa expresión *horror vacui* (literalmente 'miedo al vacío') se emplea en la historia del arte, especialmente en la crítica de la pintura, para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen.



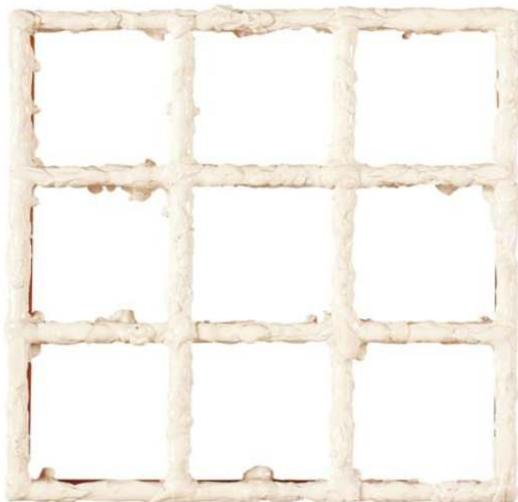
Francis Bacon / Tres estudios de Lucian Freud  
1969 / óleo sobre lienzo (tríptico) / 198 x 147.5 cm c/u  
Tomada de: [www.pinterest.com/pin/85427724160416565/](http://www.pinterest.com/pin/85427724160416565/)



Alberto Giacometti / Carolina  
1965 / óleo sobre lienzo  
29 x 80 cm / Tomada de:  
[www.elmundo.es/cultura/2016/04/19/](http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/19/)

Chacón (2009) parafraseando a Bacon, decía que el setenta por ciento de una obra es relleno, opinión que también compartía Giacometti. Cuando ves una obra de Bacon todo se centra en un punto –el retrato de fulano de tal- y lo demás pareciera desvanecerse. Una vez le preguntaron por qué utilizaba esa especie de habitaciones en su pintura y él dijo: “eso es vacío y yo no quiero rellenarlo”. Lo interesante es esa tensión entre el espectador y el retrato de quien sea o sobre su autorretrato. Luego ves la obra de Giacometti, que se centra en el rostro de manera insistente, incisiva, mientras lo demás se va desvaneciendo. Esa cuestión céntrica deviene en una reflexión sobre el espacio y el vacío. A lo mejor inconscientemente yo necesito ese vacío. Las primeras obras llamadas *Horror Vacui* las realizó en el año 1993, siendo la pared la obra, dejando claro que le gustaba una galería vacía.

En una conversación que mantuvo el artista con algunos invitados en su taller, a propósito de su exposición *Do you copy?*, merece la pena resaltar esta reflexión: “Hay una cosa que quedó pendiente sobre la idea del vacío en estos marcos pintados. Frente a ellos uno se pregunta ¿si al final lo que hace la pintura, a la idea del cuadro, no es el vacío?” (Suazo, 2009, p.35).



Sigfredo Chacón / Rejilla Blanca 6 / 1993  
Acrílico y madera / 60 x 60 cm  
Tomada de: [periferico.centrodeartelosgalpones.com](http://periferico.centrodeartelosgalpones.com)



Sigfredo Chacón / Marco No. 11 / 1993  
Acrílico y madera / 116 x 116 cm  
Tomada de: [periferico.centrodeartelosgalpones.com](http://periferico.centrodeartelosgalpones.com)

Por último, me aproximaré a la obra constructivista y minimalista de Vicente Antonorsi (Caracas, Venezuela, 24 de julio de 1952), arquitecto, diseñador gráfico y textil.

A finales de los noventa, utiliza la madera industrializada (chapilla, fórmica) como elemento básico de su propuesta artística, valiéndose de la textura natural de la misma con sus diferentes gamas cromáticas y disponiendo planos a diferentes niveles para crear volúmenes que, además de rescatar la nobleza de un material, resalta y enmarca el vacío contenido en formas geométricas construidas con líneas rectas y ángulos.

Pero más allá de ver su obra como una suma de líneas verticales y horizontales, de planos que crean volúmenes (propuesta artística muy arquitectónica), me acerco a su trabajo por el discurso heredado de su formación como diseñador textil, que enlaza y da coherencia al vacío entre bordes que remiten a nudos de factura impecable, los cuales son quiebres que crean estructuras desnudas y permiten otra mirada, una que se fuga en el espacio.

Termino preguntándome si todos estos artistas, con esas obras anteriormente reseñadas, no han estado tras la búsqueda de otra realidad escondida en el vacío (quizá algo muy valorado por la tradición oriental, aunque para occidente sea algo inconcebible), lo que los ha llevado a escuchar lo más profundo del arte, aquello donde todo es posible y no lo es al mismo tiempo; esa nada que es origen, que es principio y fin, una nada que pienso es necesario contemplar para sentir su abundancia...



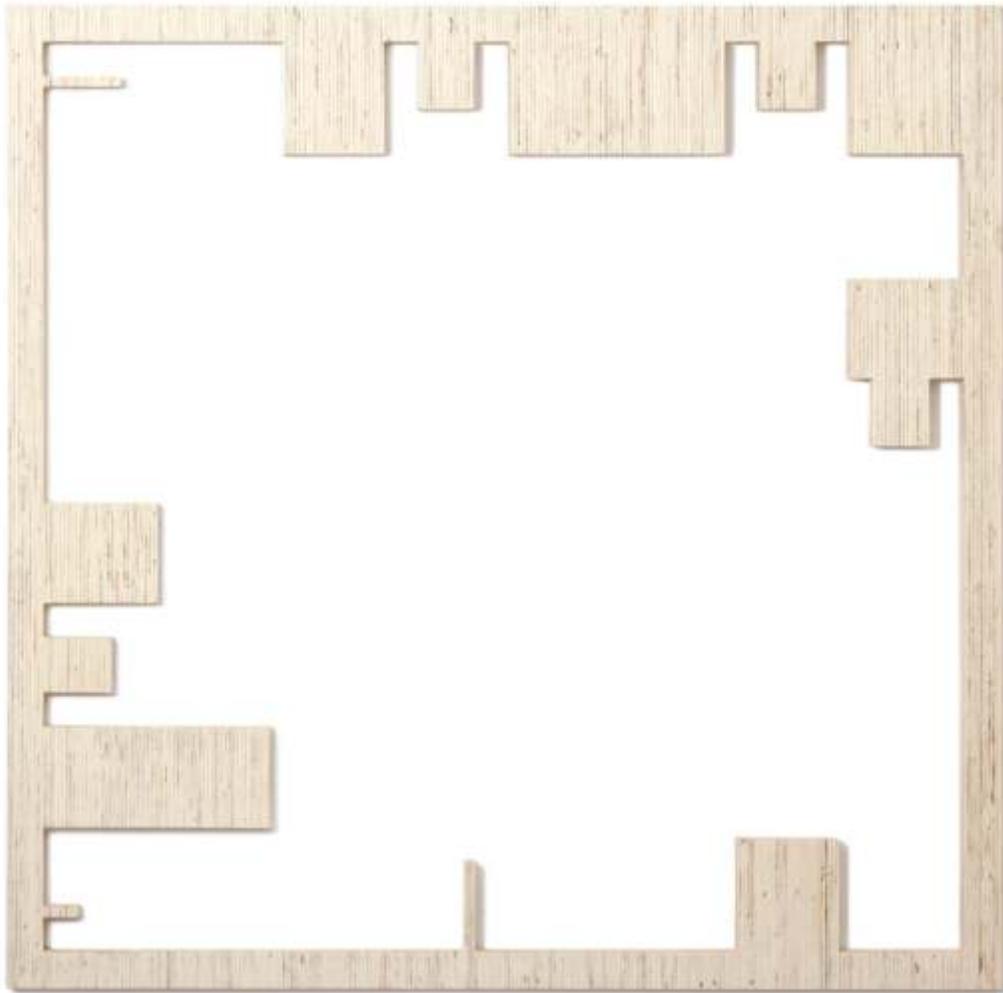
Vicente Antonorsi.  
Fotografía tomada de:  
[galeriaespacio5.com/artistas/vicente-antonorsi/](http://galeriaespacio5.com/artistas/vicente-antonorsi/)



Vicente Antonorsi  
Aros cuadrados / 2010  
Madera contraenchapada  
90 x 90 x 25 cm c/u  
tomada de: <http://vicenteantonorsi.com/obras>



Vicente Antonorsi  
Me tomé la libertad / 2009  
Madera contraenchapada y chapilla de wengue  
3 rebanadas de cubo 60 x 60 x 19 cm c/u  
tomada de: <http://vicenteantonorsi.com/obras>



Vicente Antonorsi / Marco calado  
2015 / Madera contraenchapada calada  
52 x 52 x 3,5 cm  
tomada de: <http://vicenteantonorsi.com/obras>

## Referencias

- Auerbach, R. (2014). Catálogo Enmarcando a Gerd Leufert Listonados. Sala TAC. Caracas. En [https://issuu.com/traficovisual/docs/cat.4\\_web\\_listonados\\_leufert\\_tac\\_20](https://issuu.com/traficovisual/docs/cat.4_web_listonados_leufert_tac_20) (13-09-2017)
- Auerbach, R. (2014). Construyendo El vacío. Una aproximación a los Listonados de Gerd Leufert. En <https://artishockrevista.com/2014/09/17/construyendo-vacio-una-aproximacion-los-listonados-gerd-leufert/> (20-08-2017)
- Chacón, S. (2009) Catálogo Do you copy?. Periférico Caracas. En [http://periferico.centrodeartelosgalpones.com/wp-content/uploads/2011/10/sigfredo-chacon\\_print3junio.pdf](http://periferico.centrodeartelosgalpones.com/wp-content/uploads/2011/10/sigfredo-chacon_print3junio.pdf) (13-09-2017)
- Ossot, H. (2017) Introducción a Gego. En <https://letramuertaed.com/gegohanni/> (15-07-2017)



# ULACIO SANDOVAL: EL LENGUAJE DE LA ABUNDANCIA<sup>1</sup>

Ulacio Sandoval en su taller / Fotografía: Ronny Oliveros

Recibido: 15 - 10 - 2017  
Aceptado: 30 - 11 - 2017

Oswaldo Barreto Pérez  
Grupo de investigación Bordes  
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos-Venezuela  
oscuraldo@gmail.com

## Resumen:

A través del presente análisis revisaremos la obra del artista Ulacio Sandoval quien incursionó en las estéticas del arte moderno y fue un pionero de la pintura abstracta en Venezuela. El análisis inicia con la línea histórica de la cual deriva el trabajo de Sandoval, cuyo referente inmediato es la obra del maestro uruguayo Torres García. Luego confrontamos la obra de Ulacio con la de sus contemporáneos más notables dentro de la escena internacional latinoamericana, entre ellos: Alejandro Obregón de Colombia, Fernando de Szyszlo de Perú y algunos integrantes del grupo la Generación de la Ruptura de México, entre ellos Von Gunten, Aceves Navarro y Manuel Felguérez. Finalmente estudiaremos la relación de la obra de Sandoval con el arte prehispánico, con el grafiti, con lo urbano y con la naturaleza silvestre; temas equidistantes que confluyen indistintamente en la profusa obra de este creador tachirensé, para concluir con la visión de su importancia en el desarrollo del arte moderno en Venezuela.

**Palabras clave:** arte moderno; arte latinoamericano, arte venezolano; identidad; abundancia.

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el **VIII Seminario Bordes: Espejismos de la Abundancia**, celebrado los días 30 de noviembre, 01 y 02 de diciembre del 2017, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

## Ulacio Sandoval: The language of abundance

### Abstract

Through the present analysis we will review the work of the artist Ulacio Sandoval who ventured into the aesthetics of modern art and was a pioneer of abstract painting in Venezuela. The analysis begins with the historical line from which the work of Sandoval derives, in which the work of the Uruguayan Torres García is an important reference. Then we confront Ulacio's work with that of his most notable contemporaries in the Latin American international scene, among them: Alejandro Obregón of Colombia, Fernando de Szyszlo of Perú and with some members of the Generation Ruptura of México, among them Von Gunten, Aceves Navarro and Felguerez. Finally we will study the relationship of Sandoval's work with pre-Hispanic art, with graffiti, with urban and with wild nature; equidistant themes that come together indifferently in the profuse work of this creator Tachirensis, to conclude with the vision of its importance in the development of modern art in Venezuela.

**Keywords:** modern art; Latin American art; Venezuelan art; identity; abundance.

*Nuestra mirada es la de ciegos e ignorantes, por eso no advertimos la figura de un milagro en degradación de cien pies, ni el anagrama de Dios en los violeta de una invertida banda de moebius, tampoco la composición de cuchillos abstractos en azules y magenta, ni el bodegón de tristezas amarillas y menos la eclosión de rosas verdes sobre el plano de un espejo. Otras sinfonías de pinceles y coros de óleos progresivos quedáronse para una muestra prevista en días venideros. Tal vez nos atrevamos a palpar con la mirada, nuevamente, la profunda rasgadura de este demiurgo llamado Rafael Ulacio Sandoval.*

*Adolfo Segundo Medina*

### Transeúnte periférico signado por una modernidad tropical

Ulacio Sandoval nació en Mapararí, Estado Falcón en 1930. Realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas “Neptalí Rincón” de Maracaibo y luego en la “Cristóbal Rojas” de Caracas, de donde egresa en 1958. Regresó a Maracaibo, para asumir la subdirección de la Escuela de Artes Plásticas en la que estudió de joven. Perteneció al grupo de vanguardia “Apocalipsis” de Maracaibo, formado en 1955 en plena dictadura perezjimenista, grupo principalmente literario al que se sumaron algunos pintores entre sus integrantes estaban los poetas Hesnor Rivera, César David Rincón, Néstor Leal, Aldo Storey Richarson, Ignacio de la Cruz, Miyó Vestriani, y los pintores Francisco Hung (el Chino Hung), Homero Montes y Ulacio Sandoval entre otros, quienes fueron considerados un grupo de revoltosos por la seguridad nacional. “Los apocalípticos” se dispersaron en 1958. Sandoval se radica en San Cristóbal, Estado Táchira, en 1964, donde se dedica a desarrollar su obra plástica y trabaja como educador durante 27 años, participando en una gran cantidad de exposiciones regionales, nacionales e internacionales. Por su larga permanencia en el Táchira que se extiende hasta el día de hoy, es que lo consideramos un artista tachirensis.

Su obra no ha gozado de la visibilidad y el reconocimiento necesario precisamente por ser un artista asentado en la provincia; lo cual, en Latinoamérica, supone vivir bajo la sombra, pues la hegemonía de los centros culturales enquistados en las capitales no suele tener deferencias hacia las producciones periféricas. Artistas como Sandoval suelen ser abordados de manera tangencial por la historia del arte nacional, que tiene grandes deudas con sus provincias. En ese sentido, este tipo de acercamientos constituyen formas de mapeo que contribuyen a la cartografía de las artes plásticas nacionales con un compromiso inclusivo que busca sincerar ese panorama del territorio.

Subrayemos el tránsito periférico de Sandoval por el occidente venezolano (Falcón, Maracaibo, Táchira), aspecto que proporciona una perspectiva geográfica del creador que lo vincula con paisajes tropicales específicos de evidente injerencia en su producción plástica y de cuya percepción deriva la abundancia como característica fundamental en su obra.

### **Sandoval y el constructivismo latinoamericano**

La obra de Sandoval se inserta dentro del llamado “constructivismo latinoamericano”, cuya iniciativa es atribuida al maestro Uruguayo Torres García (1874-1949), de quien se dice lo importó de Europa, pues este se formó en España, Italia y Francia donde se vinculó con las vanguardias modernas y luego, al retornar a su Uruguay natal, logra una fusión entre lo que traía de Europa y su realidad inmediata, una suerte de re-apropiación latinoamericana del constructivismo que nace del encuentro de la modernidad con la exuberante y salvaje naturaleza suramericana.

Pero este constructivismo, que podríamos definir someramente como una estética artística de exploración geométrica, no es algo que pueda ser atribuido con exclusividad a las vanguardias europeas del siglo XX. En Latinoamérica, ésta constituye una herencia ancestral aportada y legada por las culturas prehispánicas, es decir, los pueblos originarios, que dejaron en su arquitectura, en su cestería, en su cerámica y en la mayoría de sus expresiones culturales, este gusto por lo geométrico, el cual alcanzó esplendorosos y refinados resultados que, aún hoy, sorprenden por su capacidad de síntesis, fuerza expresiva y poder comunicacional.

La pintura de Ulacio Sandoval hereda esa tradición venida de los pueblos originarios y el espíritu moderno occidental de ese constructivismo latinoamericano de Torres García. Su abordaje del constructivismo no ha sido de forma matemática, sino más bien intuitiva y lúdica, lo cual lo desliga del movimiento de abstracción geométrica que tanta fuerza tuvo en Venezuela gracias a los aportes de los artistas que conformaron el grupo “Los Disidentes”<sup>2</sup>. A diferencia de ese arte sumamente racional neoplasticista, lleno la geometría rigurosa, de líneas perfectas, contornos definidos, colores planos; Sandoval decide practicar una abstracción más orgánica e informal, situación que lo aleja del grupo más visible y brinda a su obra una autonomía y un matiz especial.

---

1 “Los Disidentes” fue un grupo de jóvenes artistas formado en París a comienzos de la década de 1950, integrado por artistas como Alejandro Otero, Oswaldo Subero, Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Narciso Deboung, Luis Guevara Moreno, Pascual Navarro, entre otros; quienes manifestaron su rechazo categórico al pasado agrario, emotivo y supersticioso y a la tradición figurativa en Venezuela, para adherirse a las manifestaciones artísticas contemporáneas. Cultivaron el Neoplasticismo.



1. Textil inca hacia 1550



2. Joaquín Torres García  
Estructura  
1931 / óleo sobre lienzo  
72,5 x 52,5 cm



3. Ulacio Sandoval  
Lenguaje de una estructura monolítica  
2012 / acrílico sobre lienzo  
144 x 98 cm

### Sandoval y sus contemporáneos: figuras visibles de la escena internacional

A continuación, haremos un análisis basado en la comparación, en el cual confrontaremos la obra de Sandoval con la de algunos de sus contemporáneos que lograron posicionarse en la escena internacional como grandes representantes de una pintura abstracta latinoamericana, comenzando por el artista colombiano Alejandro Obregón (1920 - 1992), cuya obra no llegó a la total abstracción pues se dedicó a explorar el límite donde todavía subsiste el referente



4. Ulacio Sandoval / Voces de Silencio / 2015  
acrílico sobre lienzo / 142 x 122 cm



5. Alejandro Obregón / Nepentes / 1982  
acrílico lienzo / 175 x 170cm

En la figura anterior vemos a la izquierda una pintura de Sandoval y a la derecha una de Obregón. Podemos notar similitudes en la composición, en lo orgánico del trazo y las formas, la riqueza cromática dominada por la vivacidad del color y, lo que más las emparenta, la abundancia de las formas, ambas deudoras de ese barroco latinoamericano que se constituyó en un canto a lo abundante de nuestra naturaleza.

Obregón tuvo como obsesión primordial las criaturas que convivían con él, poblando las márgenes del río Magdalena; sobrevolando esos animales prehistóricos que son las montañas de Suramérica. Estas son las series: un problema cuya solución radica en el propio problema. Variaciones sobre un objeto, sí, pero también la destrucción del mismo, hasta reducirlo apenas a pretexto. Por eso su labor consistió en profanar, distorsionándolo, aquello que ha llegado a convertirse –por obra de la propia exaltación a que lo somete– en un ser sagrado. Más real, más intenso, lo desentraña en la misma medida en que acentúa su complejidad. Despojo que es a la vez máxima riqueza. (Cobo, 2010, p. 10).

En la obra de Sandoval, la naturaleza y su abundancia también ha sido un tema recurrente como veremos más adelante. Por lo pronto, compararemos su obra con la obra del pintor peruano Fernando de Szyszlo (1925 - 2017), donde también quedan emparentados en el gusto por composiciones abigarradas: siendo la principal diferencia el uso del color:

Estando dedicada a hacer hablar a “la boca de la sombra”, no podía ser casualidad que su obra se caracterizase por la penumbra. Lo que él pintaba eran atisbos, visiones sacadas de los parajes donde reina la oscuridad; lo que es misterioso, lo que solo podemos presentir y que, no obstante, nos rige. Lo sagrado. Tampoco era accidental que tantas veces sus figuras pareciesen estar por difuminarse en el aire, o que sus colores brillasen solo atrás de un invisible velo: ¿cómo más representar visiones de lo inasible? (Berckemeyer, 2017)

La principal diferencia entre ambos radica en el uso del color que, en Szyszlo, tiende a lo sombrío y lo misterioso; mientras que en Sandoval se torna luminoso y revelador. Pero lo orgánico es planteado en ambos casos como un aspecto identitario del arte latinoamericano, donde naturaleza y paisaje son motivos recurrentes y definitorios. El choque con la modernidad no nos ha quitado esa percepción bucólica del mundo: la selva sigue siendo mayor que las grandes ciudades, por lo tanto, es parte crucial de nuestro imaginario. Podemos constatarlo en obras de todos los artistas que analizados en esta investigación.

6. Ulacio Sandoval  
Mordaza  
1983  
tinta sobre papel  
29 x 24cm



7. Fernando de Szyszlo  
Abolición de la Muerte II  
1994  
Aguafuerte aguatinta  
45 x 45 cm



Un aire ancestral y sagrado emana de ambas propuestas. Quizá se trate de la herencia indígena fluyendo por esa memoria colectiva que aflora en las producciones artísticas de esta convulsa modernidad latinoamericana signada por el conflicto y el sincretismo de pueblos profundamente religiosos que, pese a la cristiandad, lograron conservar u ocultar sus viejos dioses.

Para finalizar el análisis comparativo, presentaremos a continuación la obra de algunos integrantes del grupo de artistas mexicanos conocidos como “La Generación de la Ruptura”:

La llamada generación de la Ruptura significó un cambio en las rutas del arte mexicano. La mayor de las pretensiones que tenían los jóvenes que formaron este grupo era dejar de lado el arte nacionalista que había nacido como apoyo al programa revolucionario, pero sin olvidar las raíces de lo mexicano. (Herrera, S/F, p.12)

De este grupo nacido en los años 50 estudiaremos la obra de Roger Von Gunten (Zúrich, 1933, nacionalizado mexicano), Gilberto Aceves Navarro (Ciudad de México, 1931) y Manuel Felguérez (Valparaíso, 1928). Observemos en la siguiente figura cómo son evidentes las relaciones formales de estos pintores con la obra de Ulacio Sandoval en cuanto al color, a la organicidad del trazo y de la composición, además de ese sentido intuitivo y lúdico de una abstracción de tendencia informalista con fuertes influencias de las vanguardias europeas.

La importancia del dibujo, la geometrización de las formas y los planos de color, son elementos constantes en la obra de estos artistas en los años cincuenta. Eran los primeros intentos de una pintura vanguardista, era visible la influencia del constructivismo y el cubismo europeo. (Manuel Ortega Navarro, p.14)



8. Roger Von Gunten  
El ocurrir del mundo / 2013  
acrílico sobre papel / 54 x 33,5 cm



9. Gilberto Aceves Navarro  
Canto triste por Biafra  
1979 / mural al óleo



10. Manuel Felguérez  
Pintura N° XV  
1959 / óleo sobre tela



11. Ulacio Sandoval  
Juego de niños / 2012  
acrílico sobre lienzo / 98 x 109 cm



12. Ulacio Sandoval  
S.T. 2016  
acrílico sobre lienzo



13. Ulacio Sandoval  
Composición con signos II / 2010  
acrílico sobre lienzo / 100 x 140 cm

Algo importante a subrayar es que, pese a la fuerte influencia de la vanguardia europea y a la consciente decisión de romper con la tradición pictórica local (los mexicanos con el arte político de los muralistas y Sandoval con el costumbrismo que representaba las tradiciones y los paisajes del Táchira), ambos conservan un aspecto identitario que fue reescrito con el lenguaje de la abstracción. Usando el color vivaz del trópico, se mantiene la inspiración en la exuberante naturaleza y aparecen sutilmente elementos alusivos a las culturas prehispánicas. En este sentido, lo que podría ser visto como un arte apolítico, no lo es tanto, pues el compromiso con las raíces y la identidad se conservan, pero de manera sublimada, menos evidente, no dogmática.

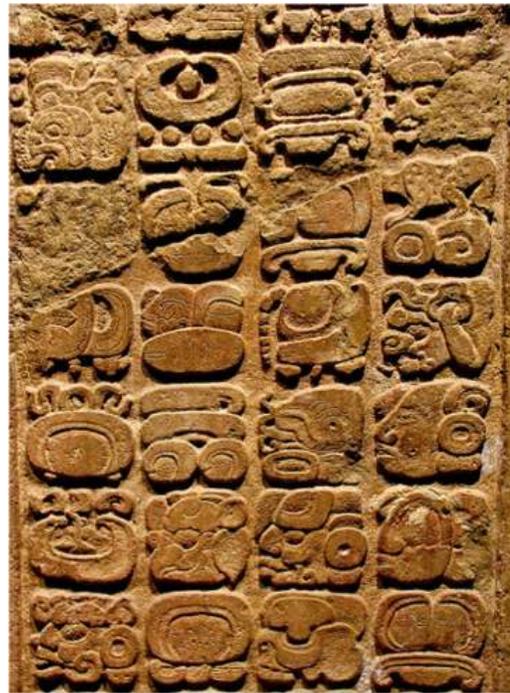
### Una obra que rinde culto a la abundancia

Ahora giraremos el análisis comparativo, no hacia otros autores, sino hacia distintas referencias que constituyen motivos de inspiración, líneas temáticas o simplemente lecturas posibles dentro de la imbricada semántica que habita en cada una de las obras de Ulacio Sandoval.

Veamos en este primer ejemplo la presencia de formas y composiciones que aluden a esa herencia ancestral que podríamos llamar “lo simbólico originario”. La geometría y la síntesis formal de los diseños de los pueblos prehispánicos y de los indígenas que aportan y enriquecen el imaginario nacional, son fáciles de encontrar en la obra de Sandoval, casi siempre de manera indirecta (ocultos o camuflados), pero constituyendo una presencia importante en su obra, que lo vincula con una tradición, aportándole un tinte local y un sentido identitario a esa pretendida modernidad universal.



14. Ulacio Sandoval / Composición / 2006 / acrílico / 122 x 122 cm



15. Jeroglíficos mayas del S.III aC

De esa herencia ancestral pasamos a descubrir en su obra referencias muy actuales, propias de las nuevas generaciones, como lo es el grafiti, ese arte callejero que algunos consideran vandalismo pero que definitivamente supone una estética muy visible y abundante en las ciudades cosmopolitas de todo el globo. Dentro de ese mundo de los grafitis están los “Tags”, que son firmas ininteligibles, en la mayoría de los casos, suelen parecer garabatos por estar compuestos de líneas sinuosas y composiciones complejas. Este tipo de trazo también aparece en la obra de Sandoval, quizá por influencia del informalismo.



16. Grafiti callejero



17. Detalle pintura de Ulacio Sandoval

Del grafiti como expresión urbana micro, pasamos a la visión macro de nuestras urbes latinoamericanas. Nuestras barriadas suelen tener bastante colorido, y el crecimiento arbitrario que las caracteriza genera un paisaje pintoresco de una caoticidad tropical muy asociada a lo popular, que puede resultar abrumadora y acogedora a la vez. En el siguiente ejemplo vemos como la composición geométrica abigarrada y orgánica de la pintura de Sandoval es perfectamente equiparable a la imagen del barrio.



18. Ulacio Sandoval / Composición con signos II / 2010 / acrílico tela / 100x140 cm



19. Barriada caraqueña

Existe un aspecto determinante en todo el arte latinoamericano, que incluso hoy por hoy sigue siendo motivo de exploración para los artistas de las nuevas generaciones: se trata de la naturaleza exuberante de la patria grande Latinoamericana, una naturaleza que forma parte de nuestra cotidianidad. Las grandes ciudades modernas la han expulsado siguiendo los preceptos de una modernidad mecanicista, funcionalista, mercantilista e irrespetuosa del medio ambiente, pero ésta sigue presente en nuestro imaginario y a muy poca distancia. De manera que la abstracción de Sandoval no es más que una relectura de esas formas naturales, y al recuperar esa abundancia vegetal lo que hacemos, de alguna manera, es traer la selva a los museos, a las ciudades, a nuestro entorno inmediato. Pues para el latinoamericano la modernidad no ha resultado fácil debido a que su espíritu está aún muy apegado a lo selvático, a ese paraíso perdido, al instinto, a lo silvestre.



20. Sandoval / Naturaleza / 2007 / acrílico tela / 120x100cm

21. Heliconia o Flor de platanillo

### **A manera de conclusiones**

Al revisar y analizar la obra pictórica de Ulacio Sandoval notamos que ha sido una obra ajustada a su tiempo, digna representante de la modernidad latinoamericana. Hemos constatado su sentido de pertenencia, la presencia en ella de trazas indígenas, como heredera de esas sofisticadas estéticas de las culturas prehispánicas, cuya ancestralidad logra armonizar con aspectos relativamente nuevos de la contemporaneidad como lo es el grafiti.

Es una obra abarcante y con sentido histórico. Se trata de una abstracción distinta a la de las vanguardias y a la europea en general, cuyos valores locales vienen a validar y legitimar la actualidad de este lenguaje artístico que sigue siendo explorado por artistas de las nuevas generaciones. Reconocemos a Ulacio Sandoval como una figura importante pero un tanto olvidada dentro de la escena nacional, quien, decía Juan Calzadilla, podría figurar como uno de los fundadores de la abstracción lírica, sino fuera porque ha vivido lejos de los centros del poder (Calzadilla, S/F).

De figuras como Sandoval está plagado el territorio artístico latinoamericano, y es allí a donde deben apuntar las investigaciones histórico-artísticas, para poder cartografiar con más precisión nuestro hacer cultural.

Cuando se habla de la historia de las artes plásticas en Venezuela, pero sobre todo en el Estado Táchira, Ulacio Sandoval siempre será punto de referencia. Yo diría más, pues se trata de un pionero que abrió las puertas a un abstraccionismo de color exuberante unido a un americanismo que indagaba en símbolos ancestrales de nuestra cultura, en un momento en que San Cristóbal estaba cerrada a todo tipo de innovación. (Duque, 1998)

Vemos como a través del análisis de la obra de un artista podemos comprender fenómenos tan complejos como la modernidad latinoamericana. Sus obras son fuentes para la investigación de categorías como identidad, memoria y territorialidad. Ulacio Sandoval, como tantos otros artistas de provincia, constituye un arte auténtico y liberado en buena medida de los prejuicios del mercado. Las suyas se tratan de obras silvestres, nacidas de la pasión y el compromiso con la sensibilidad humana, y constituyen, una veta muy sublime dentro del arte moderno latinoamericano.

## Referencias

- Berckemeyer, Fernando. (2017). Lo sagrado laico. En [https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/sagrado-laico-fernando-berckemeyer-noticia-465783\(29-12-2017\)](https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/sagrado-laico-fernando-berckemeyer-noticia-465783(29-12-2017)).
- Calzadilla, Juan. (S/F). Ulacio Sandoval. En [https://www.virtualgallery.com/galleries/ulacio\\_sandoval\\_a526242](https://www.virtualgallery.com/galleries/ulacio_sandoval_a526242)
- Cobo, Juan. (2010). El Maestro. Obregón. Revista Mundo. Bogotá. 2003. N° 10. Pág.10. (<https://issuu.com/revistamundo/docs/10obregon>) (29-12-2017)
- Duque, Adonay. (1998) Ulacio Sandoval, Búsquedas en el constructivismo. Catálogo de exposición. San Cristóbal. Fundación Banfoandes
- Herrera, D. (S/F). Dejando los “rieles de terciopelo” para traspasar la “cortina de nopal”. La generación de la Ruptura y el arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 0-13. ([https://www.academia.edu/9841002/Arte\\_de\\_la\\_ruptura?auto=download](https://www.academia.edu/9841002/Arte_de_la_ruptura?auto=download)) (25-12-2017)
- Ortega, Manuel. (2011). Dos grupos en el inicio de la vanguardia artística en Maracaibo. Situarate Revista de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Maracaibo, enero-junio. Año 6, N° 10. Pág. 9-19. (<http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/download/16008/15981>) (26-12-2017)

## Fuentes fotográficas

1. Textil inca hacia 1550.

Tomada de: [www.pinterest.pt/pin/302304193718647276/](http://www.pinterest.pt/pin/302304193718647276/)

2. Joaquín Torres García / Estructura.

Tomada de: [arsomnibus.com/web/artista/joaquin-torres-garcia](http://arsomnibus.com/web/artista/joaquin-torres-garcia)

3. Ulacio Sandoval / Lenguaje de una estructura monolítica.

Tomada de: Archivo fotográfico digital Fundación Jóvenes Artistas Urbanos

4. Ulacio Sandoval / Voces de Silencio.

Tomada de: [www.virtualgallery.com/galleries/ulacio\\_sandoval\\_a25611829/forma\\_y\\_espacio\\_s15322/voces\\_del\\_silencio\\_o186224](http://www.virtualgallery.com/galleries/ulacio_sandoval_a25611829/forma_y_espacio_s15322/voces_del_silencio_o186224)

5. Alejandro Obregón / Nepentes.

Tomada de: [villegaseditores.com/memoria-de-diseno-alejandro-obregon](http://villegaseditores.com/memoria-de-diseno-alejandro-obregon)

6. Ulacio Sandoval / Mordaza.

Tomada de: [museomavet.blogspot.com/2013/10/rafael-ulacio-sandoval-decada-de-los-80s.html](http://museomavet.blogspot.com/2013/10/rafael-ulacio-sandoval-decada-de-los-80s.html)

7. Fernando de Szyszlo / Abolición de la Muerte II.

Tomada de: [impactolatino.com/fernando-de-szyszlo-elogio-de-la-sombra-de-un-gran-artista/](http://impactolatino.com/fernando-de-szyszlo-elogio-de-la-sombra-de-un-gran-artista/)

8. Roger Von Gunten / El ocurrir del mundo.

Tomada de: [emeespaciodearte.com/obras/el-ocurrir-del-mundo/](http://emeespaciodearte.com/obras/el-ocurrir-del-mundo/)

9. Gilberto Aceves Navarro / Canto triste por Biafra.

Tomada de: [www.pintoreslatinoamericanos.com/2014/11/pintores-mexicanos-gilberto-aceves.html](http://www.pintoreslatinoamericanos.com/2014/11/pintores-mexicanos-gilberto-aceves.html)

10. Manuel Felguérez / Pintura N° XV.

Tomada de: [www.milenio.com/cultura/siempre-vivi-de-lo-que-fuera-menos-de-mi-obra-felguerez](http://www.milenio.com/cultura/siempre-vivi-de-lo-que-fuera-menos-de-mi-obra-felguerez)

11. Ulacio Sandoval / Juego de niños.

Tomada de: [www.artelista.com/obra/5364748929892170-juego-de-ninos.html](http://www.artelista.com/obra/5364748929892170-juego-de-ninos.html)

12. Ulacio Sandoval / Sin título.

Tomada de: Archivo fotográfico digital Fundación Jóvenes Artistas Urbanos

13. Ulacio Sandoval / Composición con signo II.

Tomada de: [www.virtualgallery.com/galleries/ulacio\\_sandoval\\_a526242/voces\\_del\\_silencio\\_s7197/composicion\\_con\\_signos\\_o91721](http://www.virtualgallery.com/galleries/ulacio_sandoval_a526242/voces_del_silencio_s7197/composicion_con_signos_o91721)

14. Ulacio Sandoval / Composición.

Tomada de: [www.artelista.com/obra/5406010756702792-composicion.html](http://www.artelista.com/obra/5406010756702792-composicion.html)

15. Jeroglíficos mayas del S.III aC.

Tomada de: Imagen tomada de: [www.elsiglodetorreon.com.mx](http://www.elsiglodetorreon.com.mx)

16. Grafiti callejero. Fotografía de: Oswaldo Barreto Pérez.

17. Detalle pintura de Ulacio Sandoval.

Tomada de: [poesiasociedadanonima.blogspot.com/2010/04/](http://poesiasociedadanonima.blogspot.com/2010/04/)

18. Ulacio Sandoval / Composición con signos II.

Tomada de: [www.virtualgallery.com/galleries/ulacio\\_sandoval\\_a526242/voces\\_del\\_silencio\\_s7197/composicion\\_con\\_signos\\_o91721](http://www.virtualgallery.com/galleries/ulacio_sandoval_a526242/voces_del_silencio_s7197/composicion_con_signos_o91721)

19. Barriada Caraqueña.

Tomada de: [www.istockphoto.com/es/foto/barriada-%C3%A1rea-en-am%C3%A9rica-latina-gm499806022-80444803](http://www.istockphoto.com/es/foto/barriada-%C3%A1rea-en-am%C3%A9rica-latina-gm499806022-80444803)

20. Sandoval / Naturaleza.

Tomada de: [www.artelista.com/obra/7495940678637003-naturaleza.html](http://www.artelista.com/obra/7495940678637003-naturaleza.html)

21. Heliconia o Flor de platanillo.

Tomada de: [www.helloforos.com/t/heliconia-bihai-platanillo/115043](http://www.helloforos.com/t/heliconia-bihai-platanillo/115043)



Imagen tomada de: [forense.hpchile.cl/index.php/articulos/16-otras-categorias/328](http://forense.hpchile.cl/index.php/articulos/16-otras-categorias/328)

Recibido: 15-11-2017  
Aceptado: 30-11-2017

Dr. Otto Rosales Cárdenas  
Universidad de Los Andes  
Núcleo Universitario del Táchira- Venezuela  
Grupo de Investigación Comunicación, Cultura y Sociedad  
Grupo de Investigación Bordes  
[ottorosca@gmail.com](mailto:ottorosca@gmail.com)

## Katty y el cazador

“¡Mentiras!” Dijo Katty sobre las frases cortas del suceso que nos contaba la página amarilla del Diario Local. Katty la leía en voz alta, para asombro de los presentes. Dos disparos a quema ropa recibió el cuerpo del joven asesinado en el enfrentamiento con el cuerpo policial. Entre los policías y el cuerpo de mi sobrino dirían mejor esos sucios reporteros. Y siguió detallando la balacera entre uno y otro bando la noche de ese miércoles cuando el adolescente fue sorprendido en su casa y en la cama sin un arma para defenderse. Dijo Katty segura, confiada, moviendo la cabeza de un lado al otro, desmintiendo todo lo escrito en la crónica.

Dio detalles del sobrino, asegurando que no estudiaba, que se lo pasaba en la calle bebiendo cerveza y cuanto porquería le daban porque no le gustaba ir a ese feo cuarto fastidioso lleno de calor llamado liceo. Dio detalles. De mediana estatura, piel morena, había llegado en la migración de Vargas, cuando el gobierno ofreció trabajo en esta ciudad tan ociosa y donde nada había que hacer como Michelena. Dio detalles. Siempre andaba con otros, a lo mejor malos. Katty hizo una pausa y miró con los ojos húmedos como una virgen vencida por el llanto. Dio detalles.

---

1 Ponencia presentada en el **VIII Seminario Bordes: Espejismos de la Abundancia**, celebrado los días 30 de noviembre, 01 y 02 de diciembre del 2017, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

Apenas 19 años y ya estaba jodiendo calle arriba y calle abajo sin hacer mayor cosa salvo bucear colegialas, con sus cuerpos apretados por el sol. Dio detalles de su casa recién asignada en una misión y se lamió los labios, segura de sus vínculos que tiene con los intermediarios en las dádivas del poder.

¿Cuántas crónicas releemos a diario sobre los asesinatos de jóvenes sin que nos detengamos a mirar con cuidado de donde viene la violencia y destacar los abusos de poder, sin darnos cuenta de que no son una creación o fantasía de los jóvenes que la reciben? Entonces es inevitable que el sujeto joven sea vulnerable a un poder que no ha creado, nos recuerda Butler desde hace tiempo. Y si nos hemos de oponer a estos abusos, antes debemos determinar en qué consiste nuestra vulnerabilidad ante ellos.

En una sociedad donde ser joven es una amenaza para la institucionalidad, delega a diestra y siniestra, la muerte. Quien vive y a quien liquida. En una carrera, una velocidad contra la vida y privilegia la mala vida, los atracos, las colas en una colectividad signada, mejor, resignada a perecer por una bala precisa contra los cuerpos expuestos.

Es el mito narrado de una muerte cualquiera de los días lluviosos, recogidos en la página roja que nos dicen y se dicen a medias verdades un bando contra otro. Tal vez un bando que contrabandea contra el otro. Si detallamos el relato del joven asesinado, sin armas, casi desnudo a mano de un policía encapuchado, otro detalle mencionado por Katty, como si ella lo estuviera viendo por una ventana invisible, como si en su memoria repasara una página donde Bolaño nos dice, voz en off, lo que siempre les reclaman a los jóvenes, quienes son víctimas de la realidad, sobre todo si tienen amigos o amigas magnéticos (gente que inocentemente atraen desgracias o verdugos).

Los jóvenes atraen sus verdugos, pero no olvidemos que vivimos en tiempo del horror cotidiano. Todo parece conspirar para vivir en una paz que no llega tan fácil. Se invierte en aviones de guerra, rápidos, silenciosos para no causar asombro sino la mayor devastación posible (Katty lo recordaba jugando a la guerra con una pasión casi obsesiva en las máquinas virtuales, en la esquina del pueblo). Se gasta en ese lujo molesto que es la publicidad adorno, como una feliz inversión en el mercado grosero del consumo. Se invierte en ansiolíticos para que no paren las fabricas masivas y el cuerpo no descansa en su acostumbrado sobresalto ante la vida.

Katty calló. Sus palabras fueron más dudosas, menos precisas y seguras. El chamo era maloso, pero no tanto, no llegaba a nivel de rata de alcantarilla. Era tan bueno con su mamá, que le compró un boleto de ida y vuelta para viajar con su nuevo novio boleterero, ese viejo verde que le soba la nuca ahora. Del papá no habló, dijo simplemente que no se le ha visto la cara por ahí. Y calló. Miró de reojo una vez más como la inflación se comía los precios de las frutas como si fueran una mentira en el jardín de los cerezos en este *Paraíso Petrolero*.

Miró su cuerpo diminuto y recién vestido, el logo del establecimiento bordado a un costado de su camisa azul: la divina esperanza. Y lo señaló como para diferenciarse del resto de los abastos del barrio. Del barrio no, mejor sería llamarlo más discretamente *Súper Abasto La Esperanza*, para distinguirlo del lodazal donde vivía.

La muerte, ese sentimiento de finitud, está mal nombrada entre nosotros. La muerte no solo es la ausencia, el viaje hacia lo desconocido. Es ese sentimiento de ausencia cuando la oímos de los labios de Serrat, matizada con el toque de una puerta sin esperar a que llegue de forma natural. Ya no es el viaje entre muertos y amigos, o entre catafalcos lujosos. Es el viaje del cuerpo que se niega a marcharse entre ruidos, bebidas o rezos. Es un viaje silencioso entre nuestra interioridad y los secretos de nuestro trayecto de vida.

Desde el hombre de *Neanderthal* hasta el *Homo demens* nos dice Morin que sepultamos, o mejor, guardamos de la vista del Otro nuestra osamenta que sabemos se corrompe con el tiempo. Si ese *Homo demens* recapacitara en su locura de grandeza, volveríamos a ser para la muerte un baile, una fiesta, una silenciosa despedida. Recuperaríamos nuestro paso errante, nómada, que la modernidad se ha encargado de insistir que es amoral. Nos jugamos el pellejo contra la Ética, buscando más la mueca de la crueldad que el andar feliz. “Es una escalera hacia abajo como se construye nuestro paso efímero pero esplendente por la vida”. Como alguna vez me susurro el poeta Freddy Pereyra.

Es esa pregunta que nos hace nuestro poeta Rojas Guardia cuando al inicio de ese título desgarrador *Dios a la intemperie* interroga *Cómo te llamas*, horizonte presentido, oscuridad ansiada, ápice del fin, paisaje último donde el gozo no puede saber sino a agonía, olor álgido de un Páramo donde la nada hace vomitar y el ser marea, rayo de muerte que sin embargo incendia toda vida...

Un Rayo de muerte se nos cuela cada día en esta sociedad que acuartela traiciones, llámense como más nos guste, escuela, iglesia o familia entra en pánico ante el Otro. Todos desconfiamos del Otro. Lo miramos con ojos de recelo, distancia, odio. Nos cuesta oírnos el uno en el otro. Y por eso gritamos, maldecimos, injuriamos. El otro es un obstáculo para vivir a plenitud mi ególatra manera de gozar el instante, como un personaje más del circo diario. Ponemos en boca del otro lo que somos incapaces de ser, lo embobamos con nuestros trajes deslumbrantes, con carros lustrosos, con nuestros cuerpos vestidos con harapos.

Nuestro cuerpo no es tan sumiso como lo esperaban. Dice Perniola, aquellos contra placeres que se manifiestan como resistencias a nuestro dominio son precisamente las dependencias (respecto al alcohol, la droga, el humo, el sexo, los calmantes, la comida, la gimnasia...).

Ese es un primer cuerpo, es en realidad el alma sensible, un modo para exorcizar la materialidad del cuerpo, ser una cosa que siente... Dioses de un exilio que se niegan en la adaptación a un mundo mal llamado burgués. Rechazando el presente y construyendo esta ambivalencia inestable entre pasado y el porvenir, la amarga nostalgia y el entusiasmo revolucionario.

Katty se quedó pensando... Recuperando en su memoria bañada de recuerdos un pasaje ínfimo del cuento de Kafka *El cazador Grachus*, aquella barca mortuoria que erró el viaje, dio un falso viraje al timón, cambió la vida de los ausentes y presentes en la casa tomada por la sombra de los verdugos. Una barca que surca las aguas terrenales donde Katty miraba fijo el cadáver expuesto del joven cazador, ahora cazado. Ese que acechaba, disparaba y acertaba en el blanco o esquivaba un tiro que sesgaba vidas inocentes o jugaba en el dardo en la plaza del pueblo. Así continuó la barca por estos desiertos, por estos vientos que soplan en las regiones más profundos de la vida y de la muerte.

De estos temas, reales o ficticios, hablaremos, disfrutaremos como nómadas, del arte de vivir. O mejor, de sobrevivir en sobresaltos. Nos deslizaremos serpenteando la espiritualidad en los rincones del encuentro y de los desencuentros, en el simple caminar junto a Katty y su cazador vencido, hasta el más humilde de sus anfitriones que soy yo.

Otto Rosales Cárdenas  
San Cristóbal. Estado Táchira. 2017



Imagen tomada de: [amantesartesvenezolanas.blogspot.com/2016/02/miguel-von-dangel.html](http://amantesartesvenezolanas.blogspot.com/2016/02/miguel-von-dangel.html)

Recibido: 01-10-2018  
Aceptado: 25-10-2018

Dr. Juan Molina Molina  
Universidad de Los Andes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Instituto de Investigaciones Literarias  
"Gonzalo Picón Febres"  
Mérida- Venezuela  
molmol\_1@hotmail.com

## El Caballo Disecado. Monumento (1975-1985) de MIGUEL VON DANGEL

El Monumento de Miguel von Dangel es un caballo muerto que el artista tardó diez años en conservar y en procurar darle un sentido. El caballo levanta las patas delanteras y resiste todo su peso en los corvejones. Con un gesto de horror en la mirada, permanece alzado y detenido, imponente y precario. Presto a resistir y también a caer, no sólo por la lanza que lo atraviesa sino por el peso de su propia descomposición. Ante la obra, si se quiere buscar un referente legendario, estamos ante la mirada que petrifica, ante el horror de ver de frente a la muerte. Por eso, como en el mito de la Gorgona, la mirada de soslayo parece venir en auxilio. El caballo expresionista en apariencia y barroco en su composición no sólo adversa nuestra mirada, el gusto o lo soportable, sino que emplaza los sentidos para ir más allá de lo que vemos.

En el *Monumento* la muerte está contenida como una realidad en bruto, pero también está representada como tema. El animal disecado se prolonga en el objeto artístico, al tiempo que es obligado a tener un nuevo significado. Al afianzarse sobre el despojo del animal provoca nuestra aversión y amenaza con destruirse. Sin embargo, al reconciliarse con la forma asciende al lenguaje, al deseo de articular un sentido, que estará determinado por los mecanismos de la sustitución y la proliferación propios de una estética barroca. La sustitución del principal por la cabalgadura y por la estrategia proliferante que estará unida a los múltiples sentidos del caballo, en su recorrido por diferentes contextos, como lo estético, lo religioso, la historia nacional y la conciencia ecológica.

El caballo establece una relación particular con la historia y también con cierta iconografía del arte venezolano. Desde su ferocidad parece contarnos el lado oscuro de la historia, pero al representar un animal altivo remite a nuestra epopeya nacional. A la exaltación del caballo en la Guerra de Independencia, como lo testimonia la pintura de Martín Tovar y Tovar. En la gesta independentista el caballo fue siempre la cabalgadura de un principal: Bolívar en el icónico caballo blanco, en *La batalla de Araure* de Tito Salas o el caballo encabritado de José Antonio Páez en *Vuelvan caras* de Arturo Michelena. El caballo de Miguel von Dangel, herido mortalmente en batalla remite a esta tradición, pero también parodia el mito heroico. La obra al estar compuesta con el despojo del animal es un tributo a la ruina. Y al quebrantar la relación permanente entre el jinete y su cabalgadura promueve un ocultamiento del principal. El caballo conserva su montura, pero es significativa la ausencia del jinete. Y desde esta ausencia establece un desplazamiento de la mirada, de la plenitud y trascendencia del héroe hacia el drama secreto del subalterno. De modo que la historia no se configura como la exaltación de un pasado memorable, sino que se confunde con un presente hecho carne, restos de materia orgánica, residuos.

El caballo al estar levantado sobre sus ruinas recuerda a Lázaro, el cristiano, quien fue resucitado el cuarto día en el sepulcro, según cuenta el evangelio de Juan. Pero también es el horror de la resurrección, pues una sola mirada para un creyente sería suficiente para perder la fe. El caballo disecado es próximo a esa idea ambivalente de la muerte-resurrección, piedra angular de la fe cristiana, afirmación de la vida después de la muerte que despliega en la historia del arte toda una larga tradición, presente en *La Crucifixión* de Matthias Grünewald, *El Cristo muerto* de Hans Holbein o la imagen del yacente de Andrea Mantegna. La obra de Miguel von Dangel hereda esta tradición fundada en la putrefacción de la carne como principio indispensable para la resurrección. Cuerpo abyecto que por arte del lenguaje se convierte en cuerpo detenido, en herida lujosa, en piel habitada por la reverberación del color.

El color de la materia amorfa, sepia, ambarino y la irradiación áurea determinan el cromatismo del caballo. Oro, desperdicio y rojo sangre encuentran en el estómago del animal su metáfora: riqueza y excremento. El estómago del caballo es un barril de petróleo. El barril es un recurso técnico que logra la proeza de levantar al animal muerto, al tiempo que dispone la redondez del vientre. Pero el barril también es emblemático. El caballo, si bien es una parodia de la infatuación épica, por su referencia al petróleo puede ser leído como el caballo de Troya; nuestro caballo de Troya. El *Monumento* hace referencia al artificioso caballo que se utilizó para conseguir entrar a la ciudad sitiada y también de forma alegórica remite a nuestra riqueza nacional: el petróleo. Riqueza que el “horno trasmutativo” del vientre del animal convierte en excremento.

En Miguel von Dangel, los animales disecados que interviene en sus obras son hallados a orillas de la carretera o rescatados del zoológico del Parque del Este de Caracas (oficialmente, Parque Francisco de Miranda). El viejo caballo era utilizado en un laboratorio para la experimentación *in vivo* y, posteriormente, fue sacrificado. Desde el objeto artístico se propone alcanzar en el espectador, además de una experiencia estética, una conciencia sobre el maltrato a los animales. Sin embargo, este largo corolario de restos que está presente en toda su producción artística — osamentas de perros, toros, caballos, reptiles, aves y peces — ha sido interpretado como un acto de crueldad o perversión. A lo que, en un ensayo titulado *Ecología: última modalidad depredatoria*, el artista responde: el uso “de pieles, restos orgánicos, plumas, huesos o dientes, jamás ha obedecido a una intención ni remotamente cercana al significado oscuro que se le ha querido dar. Siempre he usado esos materiales con el objetivo de establecer una metáfora, más bien piadosa en relación con el animal, como el caso de la crucifixión del cadáver de un perro”.

*Retrato espiritual de un tiempo* (1968-1972) es el antecedente del caballo. El cadáver del perro crucificado en un retablo, con una hoja de metal de sierra por corona y lleno de repleciones — sustituye al ícono religioso y, desde esta afrenta, por paradójico que parezca hace trascender la *nuda vida* del animal. El retablo establece un juego de contrariedades simbólicas: la crucifixión (muerte de dios) deriva en cruci-ficción (muerte del arte). Y la dualidad muerte-resurrección se proyecta en la práctica artística como una de las formas de la apropiación y de la “reescritura”. Nada más vasta re-contextualizar las cosas, para que el objeto surja de nuevo a la vida. Lección aprendida, obviamente, desde las vanguardias históricas. Sin embargo, el retablo está muy lejos de la “indiferencia” o la “neutralidad” del objeto que caracteriza las representaciones vanguardistas, desde que a Duchamp se le ocurriera potenciar el significado de una rueda de bicicleta. Precisamente, porque Miguel von Dangel confiere al arte una preocupación social:

la crucifixión del perro se convierte en metáfora de la crueldad humana contra los animales.

El *Monumento* al apoderarse de las cosas del mundo reitera, pero de otro modo, los presupuestos vanguardistas: el *objet trouvé* y el *assemblage*. En ambos procedimientos existe una estética expansiva y magnética en la que el arte se proyecta hacia el espacio que lo rodea. A este propósito Miguel von Dangel viene a sumarle como técnica el uso de la taxidermia. Sin embargo, en la taxidermia no se trata de naturalizar el animal de dar apariencia de vida a lo que ya lo perdido sino de revestir la muerte, teatralizarla, hasta llevar el arte al límite de interrogar su propia muerte. Como en el caballo o en el perro disecado. Obras que se pueden comparar con aquella otra de Rauschenberg titulada *Monograma* (1955), en donde existe una cabra disecada, rodeada por un neumático (como flotador), en la cual la superficie de la representación, a través de objetos, se prolonga hacia la realidad circundante. Sin embargo, en Miguel von Dangel, el *assemblage*, más allá de incorporar los objetos de la realidad a la producción artística, está asociado a la estética barroca y al procedimiento de la proliferación. Desde el caballo muerto se alude a un género artístico (*el objet trouvé*), al devenir histórico (la infatuación épica y los espejismos de nuestra riqueza petrolera), al compromiso conservacionista y, fundamentalmente, a la vinculación del arte con lo religioso. Esta proliferación de significados permite una lectura radial del caballo, que termina por entrelazar los presupuestos de la vanguardia con la visión crítica de la historia, la conciencia ecológica con la certidumbre cristiana de la muerte-resurrección. En todos estos contextos el caballo es siempre el objeto rescatado, por la expresión estética (como objeto encontrado/intervenido) o desde la concepción religiosa como el caballo resurrecto. De este modo promueve una transposición de lo religioso a lo estético: sin muerte no hay elevación y sin cadáver no hay objeto artístico.

Y finalmente, el caballo disecado representa una proyección deformante del monumento ecuestre de la plaza pública: es su doble negativo. No sólo desde su estilo singularmente aversivo que ya lo hace contrario, sino desde el desplazamiento de la mirada de una construcción edificante hacia la naturaleza esperpéntica del subalterno. Recorrido que, obviamente, sólo es posible desde la distinción trágica o paródica. El caballo, en el despliegue teatral, levanta sus patas delanteras para emular al modelo, pero también, suspendido entre la vida y la muerte, reclama para sí un luto: el horror en vida de haber sido llevado a la guerra, ya que un caballo no va solo a la batalla, pero también el horror después de la muerte de resucitar en ruinas. El caballo disecado, como el doble negativo, invierte el aura del monumento y desde el drama secreto del subalterno devela la pulsión tanática que alienta al héroe.

De igual modo, la parodia busca signos de identificación y también de diferencia. El caballo al imitar la teatralidad del modelo se erige como su copia irreverente. El monumento y el héroe están descritos desde una estética decididamente negativa y soberana, que convierte al primero en una sombra exhumada y al segundo en un *detritus* de la historia. Desde esta propuesta barroca y residual emerge, a plena luz, la paradoja del *Monumento*: nuestra salvación y nuestra ruina tienen el mismo rostro. Y esta resolución insólita que rige al objeto artístico, en su inmovilidad y silencio, también refleja nuestro propio rostro.



Juan Molina Molina (1966)  
artista plástico, profesor de literatura  
de la Universidad de Los Andes.  
Ganador de la XV Bienal Literaria  
José Antonio Ramos Sucre,  
mención ensayo, en el 2005

Miguel von Dangel  
Monumento  
1975-1985  
Materiales Diversos  
182 x 132 x 192 cm  
Colección Museo de  
Arte Contemporáneo  
de Caracas.



Recibido: 15-11-2018

Aceptado: 20-12-2018

## ARTE DE FACTO

**Exposición del artista Oscar Gutiérrez en el Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda Universidad de Los Andes Mérida-Venezuela 09-11-2018**

Despertar día tras día en la pobreza extrema, sin norte, sin horizonte, es la “normalidad” propia de vivir en esa Venezuela expoliada por un gobierno utópico y delictivo que usurpó la soberanía nacional y vulneró los derechos constitucionales de los ciudadanos. En medio de este caos sin precedentes, el artista Oscar Gutiérrez denuncia a este régimen depredador que cercena nuestras libertades individuales a través de una dictadura militarista que arrastra hambre y miseria a su paso... trabajo de investigación que le permite además optar al escalafón de Profesor Asociado de la Universidad de Los Andes. Esto gracias a que el artista se vale de una propuesta art-ivista lograda mediante una profunda investigación teórico-pragmática que se zambulle en los postulados de artistas contemporáneos como Andy Warhol y Marcel Duchamp, para hacer un puente coherente entre arte y vida mediante un acto artístico que tiene su expresión a través de la propuesta política.

En su exposición Arte de Facto, Oscar Gutiérrez presenta una propuesta conceptual que recurre a diversos formatos en la que se conjugan el ready-made, la instalación y la fotografía para denunciar los signos de totalitarismo que muestra el régimen y el juego maniqueo de la eficiencia comunicacional al que se somete la sociedad venezolana. En ella se presenta ese pasado distorsionado por medio de los hiperpeluches como *La posibilidad de lo lejano* y *El tercer entorno*, que despiertan sensaciones al tacto que contribuyen a embelesar al espectador a través de la interacción entre éste y la obra tal como lo hacen los medios de comunicación masivos, el Pop Art y el cinetismo. El artista presenta dos salas de exposición abigarradas donde el predominio de la loneta camuflaje en obras como *Plegado*, *Desplegado* y *R. Mutt-Mutter*, da cuenta de una sociedad jerarquizada y servil a los propósitos de lo que el artista percibe como “una dictadura militarista absolutamente depredadora”, que violenta cualquier mecanismo de defensa de los ciudadanos, para obligarlos a vivir de manera camuflada en todos los aspectos de la cotidianidad.

Sin embargo, al ser una propuesta de activismo, Oscar Gutiérrez tensa esa delgada línea entre lo artístico (que continuamente prescinde de lo estético en esta propuesta) y lo panfletario, que lo distingue de artistas como Nelson Garrido, Juan Toro y Ricardo Arispe, quienes tienen propuestas fotográficas en las que deconstruyen los signos manejados por la sociedad venezolana con fines satíricos, testimoniales y de denuncia. A diferencia de ellos, la pieza intitulada *el Big-gamelote*, Gutiérrez deconstruye y satiriza la imagen carismática y populista del caudillo fallecido que se erige como una especie de esperpento grandilocuente y que es monumentalizada por el régimen que intenta ocultar su proyecto fracasado. Se vale del uso de la fibra vegetal para aludir a la invariable finitud del hombre y de sus proyectos; mientras que la chaqueta confeccionada en loneta militar permanece para dar cuenta de las tendencias totalitarias que cíclicamente reaparecen a lo largo de la historia y de esa necesidad utópica esgrimida por los constructivistas rusos, reseñada por Hausser y compartida por Oscar Gutiérrez, acerca del poder que tiene el arte para transformar a la Sociedad. Hoy Gutiérrez se propone lograrlo de Facto.

Norelsy Lima y Marian Sulbarán  
Universidad de Los Andes / Mérida



Ulacio Sandoval en su taller 2017/ Foto de Ronny Oliveros

## Ulacio Sandoval Pintor de la abundancia

Ulacio Sandoval nació en Mapararí, Estado Falcón en 1930. Realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas “Neptalí Rincón” de Maracaibo y luego en la “Cristóbal Rojas” de Caracas, de donde egresa en 1958. Regresó a Maracaibo, para asumir la subdirección de la Escuela de Artes Plásticas en la que estudió de joven. Perteneció al grupo de vanguardia “Apocalipsis” de Maracaibo, formado en 1955 en plena dictadura perezjimenista, grupo principalmente literario al que se sumaron algunos pintores considerados un grupo de revoltosos por la seguridad nacional, “Los apocalípticos” se dispersaron en 1958. Sandoval se radica en San Cristóbal, Estado Táchira, en 1964, donde se dedica a desarrollar su obra plástica y trabaja como educador durante 27 años, participando en una gran cantidad de exposiciones regionales, nacionales e internacionales. Vinculado profundamente a la escuela de Artes Plásticas “Valentín Hernández Useche” de San Cristóbal.



Estudio para un retablo  
1994  
acrílico sobre lienzo  
143 x 109 cm



A media noche  
2007  
acrílico sobre lienzo  
150 x 120 cm



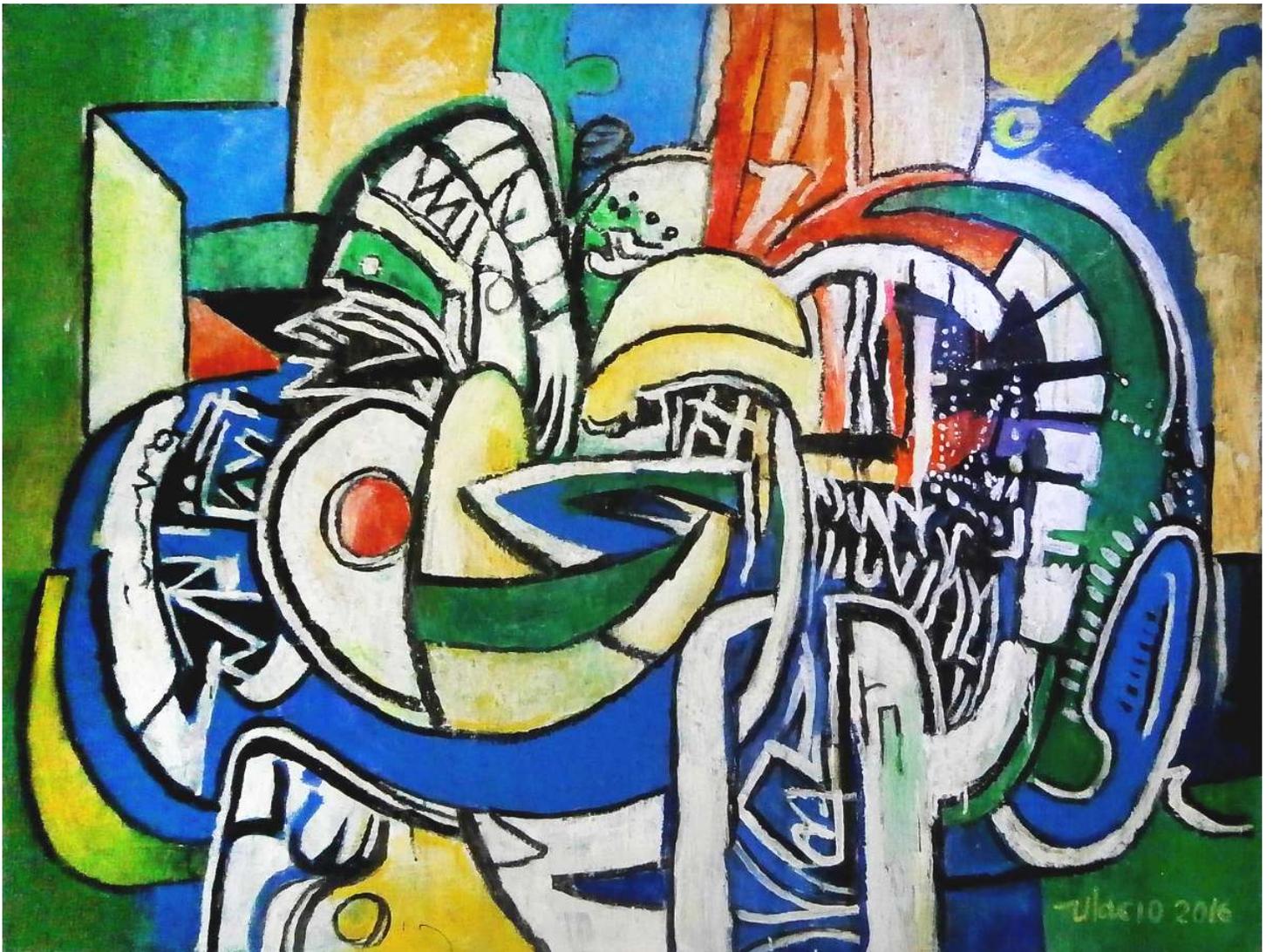
Construcción  
2008  
acrílico sobre lienzo  
120 x 100 cm



Estructura para formas  
2009  
mixta sobre lienzo  
137x100cm



Forma y color III  
2012  
mixta sobre lienzo  
120 x 100 cm



Composición  
2016  
acrílico sobre lienzo  
100 x 135cm