

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



“ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LA ESCULTURA “MÚSICA GRANDE” DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRAÍN RECINOS”.

Trabajo de Tesis presentado por:
ESTEBAN JOSUÉ ARREOLA PÉREZ

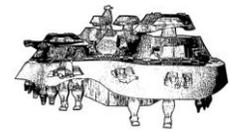
Previo a optar al título de:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Asesora de tesis

LICDA. MARÍA IMELDA GONZÁLEZ ESQUITE

GUATEMALA, OCTUBRE 2011



DIRECTOR

M.A. Gustavo Bracamonte

CONSEJO DIRECTIVO

REPRESENTANTES DOCENTES

Lic. Julio Moreno
M.A. Fredy Morales

REPRESENTANTES ESTUDIANTILES

Adriana Morataya
Milton Lobo

SECRETARIO

Lic. Axel Santizo

TRIBUNAL EXAMINADOR

Licda. Imelda González (Presidenta – Asesora)
M.A. Otto Yela (Revisor)
M.A. Amanda Ballina (Revisora)
M.A. Regina Miranda (Examinadora)
M.Sc. Sergio Morataya (Examinador)
Licda. Miriam Yucuté (Suplente)



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 04 de abril de 2011
Dictamen aprobación 25-11
Comisión de Tesis

Estudiante

Esteban Josué Arreola Pérez

Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad de Guatemala

Estimado(a) estudiante **Arreola**:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por la Comisión de Tesis en el inciso 1.2 del punto 1 del acta 04-2011 de sesión celebrada el 04 de abril de 2011 que literalmente dice:

1.2 Comisión de Tesis acuerda: A) Aprobar al' (la) estudiante Esteban Josué Arreola Pérez, carné 200615650, el proyecto de tesis ESTUDIO SEMIÓTICO DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE", DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRAÍN RECINOS, UTILIZANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO Y ROLAND BARTHES. B) Nombrar como asesor a: Licenciada María Imelda González Esquite.

Asimismo, se le recomienda tomar en consideración el artículo número 5 del REGLAMENTO PARA LA REALIZACIÓN DE TESIS, que literalmente dice:

...“se perderá la asesoría y deberá iniciar un nuevo trámite, cuando el estudiante decida cambiar de tema o tenga un año de habersele aprobado el proyecto de tesis y no haya concluido con la investigación.” (lo subrayado es propio).

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: Comisión de Tesis
AM/Eunice S.



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 09 de mayo de 2011
Comité Revisor/ NR
Ref. CT-Akmg 20-2011

Estudiante
Esteban Josué Arreola Pérez
Carné **200615650**
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12.

Estimado(a) estudiante **Arreola**:

De manera atenta nos dirigimos a usted para informarle que esta comisión nombró al COMITÉ REVISOR DE TESIS para revisar y dictaminar sobre su tesis: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE" DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRAÍN RECINOS, UTILIZANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO Y ROLAND BARTHES.

Dicho comité debe rendir su dictamen en un plazo no mayor de 15 días calendario a partir de la fecha de recepción y está integrado por los siguientes profesionales:

Licda. María Imelda González Esquite, presidente(a).
M.A. Amanda Ballina, revisor(a).
M.A. Otto Yela, revisor(a).

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS



M.A. Gustavo Bracamonte Cerón
Director ECC



M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: comité revisor. Adjunto fotocopia del informe final de tesis y boleta de evaluación respectiva.
archivo.
AM/GB/Eunice S.



Guatemala, 26 de Mayo de 2011

M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora,
Comisión de Tesis,
Escuela de Ciencias de la Comunicación,
Edificio de Bienestar Estudiantil
Ciudad Universitaria

Distinguida M.A. Aracelly Mérida

Atentamente informamos a usted que el estudiante, Esteban Josué Arreola Pérez, Carné 2006-15650, ha realizado las correcciones y recomendaciones a su TESIS, cuyo título final es: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LA ESCULTURA "MUSICA GRANDE" DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRAIN RECINOS, UTILIZANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO Y ROLAND BARTHES.

En virtud de lo anterior, se emite DICTAMEN FAVORABLE a efecto de que pueda continuar con el trámite correspondiente.

ID Y ENSEÑAD A TODOS

Vo.Bo. (f)

M.A. Otto Yela
Miembro comité revisor

Vo.Bo. (f)

M.A. Amanda Ballina
Miembro comité revisor

Vo.Bo. (f)

Licda. María Imelda González Esquite
Presidenta del comité revisor



Escuela de Ciencias de la Comunicación
 Universidad de San Carlos de Guatemala

400-11

Guatemala, 16 de agosto de 2011
 Tribunal Examinador de Tesis/N.R.
 Ref. CT-Akmg- No. 43-2011

Estudiante
Esteban Josué Arreola Pérez
 Carné **200615650**
 Escuela de Ciencias de la Comunicación
 Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Arreola**:

Por este medio le informamos que se ha nombrado al tribunal examinador para que evalúe su trabajo de investigación con el título: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE" DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRÁIN RECINOS, UTILIZANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO Y ROLAND BARTHES, siendo ellos:

- Licda. María Imelda González Esquite, presidente(a).
- M.A. Otto Yela, revisor(a).
- M.A. Amanda Ballina, revisor(a).
- M.Sc. Sergio Morataya, examinador(a).
- M.A. Regina Miranda, examinador(a).
- Licda. Miriam Yucuté, suplente.

Por lo anterior, apreciaremos se presente a la Secretaria del Edificio M-2 para que se le informe de su fecha de examen privado.

Deseándole éxitos en esta fase de su formación académica, nos suscribimos.

Atentamente,

M.A. Gustavo A. Bracamonte C.
 Director ECC

Copia: Larissa Melgar
 Archivo
 AM/Eunice S.

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Aracelly Mérida
 Coordinadora Comisión de Tesis





Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 04 de octubre de 2011
Orden de Impresión/NR
Ref. CT-Akmg- No. 58-2011

Estudiante
Esteban Josué Arreola Pérez
Carné **200615650**
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Arreola**:

Nos complace informarle que con base a la **autorización de informe final de tesis por el tribunal examinador**, con el título: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE" DEL ARTISTA GUATEMALTECO EFRÁIN RECINOS, se emite la orden de impresión.

Apreciaremos que diez ejemplares impresos sean entregados en la Secretaría General de esta unidad académica ubicada en el 2º. nivel del Edificio M-2. Seis tesis y dos cd's en formato PDF, en la Biblioteca Flavio Herrera y dos tesis y un cd en formato PDF en la Biblioteca central de esta universidad.

Es para nosotros un orgullo contar con un profesional egresado de esta Escuela como usted, que posee las calidades para desenvolverse en el campo de la comunicación.

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Gustavo A. Bracamonte C.
Director ECC

Copia: archivo
AM/GABC/Eunice S.



M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis





AGRADECIMIENTOS

A Dios (TODO)

Gracias por todo Padre Celestial, eres el ser que más amo, mi TODO y la razón por la cual vivo. Te agradezco por darme la vida, por darme personas tan especiales, sobretodo por darme el regalo más hermoso de todos, tu amor.

Gracias por derribar tantos tropiezos y grandes murallas, se que no hay nada imposible, pues tu estas conmigo y soy más que vencedor en ti, te amo mi TODO.

A mis padres (Máximo y Olivia)

Gracias por creer tanto en mí, por llevarme hasta la cima, por darme tantas oportunidades en la vida, por su amor, después de Dios, son lo más importante para mí.

A mis hermanos (Samuel y Daniel)

Gracias por su apoyo, los amo tanto, agradezco a Dios por tenerlos a mi lado y por llegar a ser parte de toda mi vida, han sido de gran inspiración y les agradezco por instruirme tanto.

A mis (Madres-Tías)

Ustedes son la gran bendición de mi vida, han sido mis respaldos desde el momento en que llegue al vientre de mi madre, las amo muchísimo, les debo tanto, MIL GRACIAS!!! Se que ustedes son responsables de este logro tan especial e importante en mi vida.

A la Maestra-Madre-Tía-Asesora de Vida (Ángela Pérez Q.E.P.D)

Fuiste el agua que Dios enviaba cuando mas sediento de respuestas y sabiduría estaba, te extraño tanto, pero se que fuiste un gran regalo de mi Padre Celestial. GRACIAS!!! Nunca te olvidaré.

A mi asesora de tesis (Imelda González)

Gracias por la gran ayuda que me brindo para la realización de mi trabajo final, la admiro tanto, por ser una gran mujer, profesional y amiga. Gracias por educarme en el hermoso arte de la Oratoria, mismo que amo como la bella expresión que simboliza. Gracias por su paciencia, tolerancia, amistad, y lo mas importante y preciado por mi, por su guía.

A mis amigos

Por ser mis grandes tesoros, mismos que Dios a colocado en mi camino para guía y respaldo en los momentos mas difíciles, les agradezco su ayuda, son los actores principales de este logro, y lo comparto con ustedes, Gracias!!!

Luis Donado

Por introducirme en mi gran pasión, la música, misma que nos hace sentir lo más esencial de la vida, mismos que nos hace elevarnos a lo mas alto del cosmos. Te agradezco por mostrarme que puedo exaltar el nombre de Dios a través de ella.



Josué Portillo

Mas que un amigo un hermano, gracias por motivarme a seguir en los caminos de Dios, por tú apoyo desinteresado y por tu darme tu mano cuando mas la necesitaba.

Juan José Chang

Por ser mi gran compañero y hermano, le debo tanto a vos y a tu familia, gracias por estar ahí siempre y darme aliento para seguir, ¡gracias vos! Te aprecio muchísimo.

Tony Castañeda

Por tu sabiduría y por compartir tanto de lo mucho que sabes, que seria de mi vida sin vos y el Juan, gracias mi estimado, siempre te recordaré.

David Morales

Gracias por ser luz en mi camino y por llevarme a lo más importante en la vida, Dios, gracias por tus consejos y por nunca haberme dado la espalda.

Cesar Yánes

Por tu gran apoyo y por ayudarme a concluir mis estudios, tu vida es más que valiosa para mi, Dios te guarde en todo lo que emprendas.

A la memoria de Efraín Recinos (Q.E.P.D)

Gracias maestro por su apoyo a lo largo de mis años dentro del arte, usted se ha convertido en leyenda y en el nuevo arquitecto de nuestro gran creador, siempre le recordaré, como el gran artista, ser humano y sancarlista de bien, GRACIAS MAESTRO!!!

A mis catedráticos

Jairo Alarcón, Carlos Velázquez, Julio Moreno, Silvia y Oscar Paniagua, por la educación impartida en estos años, gracias por motivarme y enseñarme que la Educación Superior nos llevará a construir una mejor sociedad.

A mi padrino (Douglas Barillas)

Gran compañero y catedrático, le agradezco por fomentar la conciencia social en mí, y por brindarme siempre un espacio para ayudarme.

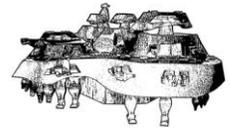
A la Universidad de San Carlos de Guatemala

Gracias gran Carolina, por darme un espacio para cursar mis estudios en una institución tan bella y combativa, ha sido un honor estar en tus aulas.

A la Escuela de Ciencias de la Comunicación

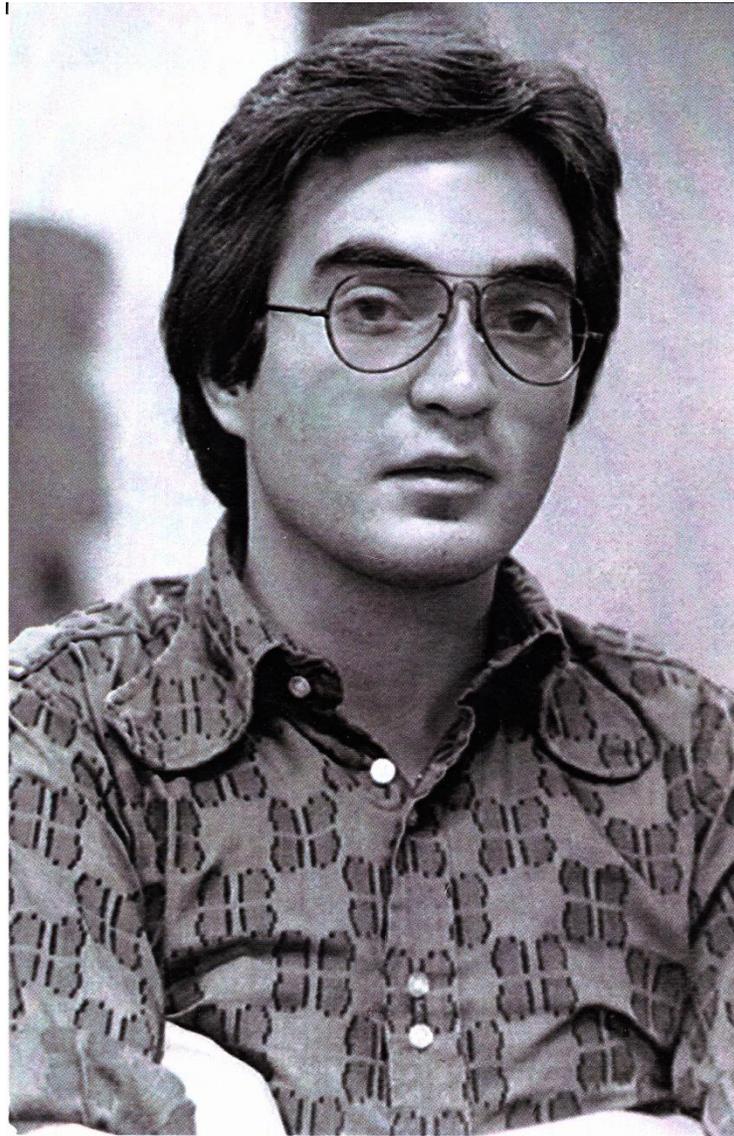
Por la educación superior e instrucción, y por la oportunidad de laborar en tan distinguida unidad académica, gracias por la oportunidad. ¡Viva la ECC!

Al Honorable Sub-Comité de Huelga de Todos los Dolores de la Escuela de Ciencias de la Comunicación



Por el espacio de expresión, denuncia y conciencia, gracias por mostrarme que se puede cambiar cualquier problema que dañe a nuestra sociedad, a través de la educación superior, ¡ESTUDIO Y LUCHA, HUELGUERO Y SANCARLISTA DE CORAZÓN!

DEDICATORIA



**A Oliverio Castañeda de León (1955-1978)
Mártir universitario, estudiante y sancarlista ejemplar.
¡Oliverio Vive!**

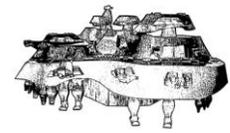


ÍNDICE

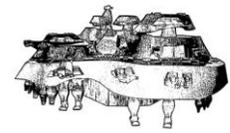
Resumen	1
Introducción	2
CAPÍTULO I MARCO CONCEPTUAL	3
1.1 Tema	4
1.2 Antecedentes	4
1.3 Justificación	4-5
1.4 Planteamiento del Problema	5
1.5 Alcances y Límites	5
1.5.1 Geográficos	5
1.5.2 Temporales	5
1.5.3 Institucionales	5
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO	6
2.1 Desarrollo histórico de la semiología	7-8
2.1.1 Semiología o Semiótica	8
2.2 El Signo	8-9
2.2.1 Clasificación del signo	9
2.2.1.1 Signos Naturales	9
2.2.1.2 Signos Artificiales	9-10
2.2.2 Componentes del signo	10
2.2.3 Significante	10
2.2.4 Significado	10
2.2.5 Referente	10
2.2.6 Categorías del signo	10
2.2.7 Índex	10-11
2.2.8 Icono	11
2.2.9 Símbolo	11
2.3 Denotación	12
2.4 Connotación	12
2.4.1 Connotación como principio estético	12
2.5 Estructuralismo	13
2.6 Modelo de Análisis de Umberto Eco	14
2.6.1 Registro Visual	14
2.6.1.1 Análisis Denotativo	14
2.6.1.2 Análisis Connotativo	14
2.6.1.3 Registro verbal o Mensaje Escrito	14
2.6.1.4 Relación entre los dos registros	14-15
2.7 Las Artes Plásticas	15
2.7.1 La Escultura	15
2.7.2 Tipo de escultura de la obra "Música Grande"	15-16
2.7.3 Funciones	16
2.7.4 Elaboración de la escultura "Música Grande"	17
2.7.5 Temas	17
2.7.6 Devenir Histórico	17
2.7.6.1 Escultura Prehistórica	17-18
2.7.6.2 Escultura Egipcia	18



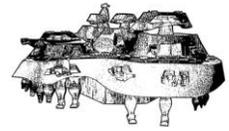
2.7.6.3 Escultura Caldea	18
2.7.6.4 Escultura Asiria	18
2.7.6.5 Escultura Medopersa	18
2.7.6.6 Escultura Fenicia	18
2.7.6.7 Escultura India	18
2.7.6.8 Escultura Americana	18-19
2.7.6.9 Escultura Protohistórica	19
2.7.6.10 Escultura Griega	19
2.7.6.11 Escultura Etrusca y Romana	19
2.7.6.12 Escultura Romano-cristiana	19
2.7.6.13 Escultura Bizantina	19
2.7.6.14 Escultura Románica	20
2.7.6.15 Escultura de Transición	20
2.7.6.16 Escultura Gótica	20
2.7.6.17 Escultura Renacentista	20
2.8 Canon de Proporciones	20
2.9 Escultura Contemporánea	21
2.10 El Dibujo	21
2.10.1 El Dibujo Artístico	21
2.10.2 Instrumentos y Soportes Utilizados	21-22
2.11 La Pintura	22
2.11.1 Edad Antigua	22
2.11.2 El Renacimiento	25
2.11.2.1 Leonardo de Vinci	25
2.11.2.2 Miguel Ángel	25-26
2.11.2.3 Rafael	26
2.11.3 Francisco Goya y Lucientes	26
2.12 Siglo XX	26
2.12.1 Pablo Ruiz Picasso	26
2.12.2 Georges Braque	26
2.12.3 Salvador Dalí	27
2.13 Principales Técnicas De Pintura	28
2.13.1 Dos Visos	28
2.13.2 A la Aguada	28
2.13.3 A la Arena	28
2.13.4 A la Chamberga	28
2.13.5 Al Encausto	28
2.13.6 Al Fresco	28
2.13.7 Al Óleo	28
2.13.8 Al Pastel	28
2.13.9 Al Temple	28
2.13.10 Bordada	28
2.13.11 Cerificada	28
2.13.12 De Mosaico	28
2.13.13 De Porcelana	29
2.13.14 Embutida	29
2.13.15 Figulina	29
2.13.16 Luminosa	29



2.14 La Cerámica	29
2.14.1 Técnicas	29
2.14.2 Preparación de la pasta	29-30
2.14.3 Conformación de objetos	30
2.14.4 Secado y Afinado	30-31
2.14.5 Decoración	31
2.14.6 Cocción	31-32
2.15 El Grabado	32
2.15.1 Técnicas de grabado	32
2.15.2 Sistemas de estampación	32
2.15.3 Estampas	32-33
2.15.4 Historia	33-35
2.15.5 Técnicas	35
2.15.5.1 Monotipos	35
2.15.5.2 Cartón	35
2.15.5.3 Linóleo	36
2.15.5.4 Punta Seca	36
2.15.5.5 Aguafuerte de Línea	37
2.15.5.6 Aguatinta	37
2.15.5.7 Azúcar	37
2.15.5.8 Barniz Blando	37
2.16 Las Artes Plásticas en Guatemala	38-39
2.16.1 Efraín Recinos y su obra	40
2.16.2 Formación Académica	40
2.16.2.1 Educación Primaria	40
2.16.2.2 Educación Secundaria	40
2.16.2.3 Educación Superior	40
2.16.2.4 Formación profesional y artística	41
2.16.3 El arte de Efraín Recinos, producción Artística	41
2.16.3.1 Creación del Teatro Nacional	41
2.16.3.2 Otras obras artísticas	41
2.16.3.3 Su pintura	41-43
2.16.3.4 Su escultura	43-44
2.17 La Marimba	45
2.17.1 Origen	46
2.17.2.1 Asiática	46-47
2.17.2.2 Guatemalteca	47-49
2.17.3 Diversas formas de fabricación de la marimba guatemalteca	49
2.17.3.1 La marimba de arco o tecomates	49-50
2.17.3.2 La marimba sencilla	51
2.17.3.3 La marimba cromática o de doble teclado	52-53
2.17.4 Registros o Posiciones de la marimba cromática	53
2.17.4.1 Pícolo I	53
2.17.4.2 Tiple I	53
2.17.4.3 Centro Armónico	53
2.17.4.4 Bajo armónico	53
2.17.4.5 Pícolo II	53



2.17.4.6 Tiple II	53
2.17.4.7 Bajo de tenor	54
2.17.4.8 Principales Piezas Musicales en Marimba	54
2.18 Coyuntura Política de "Música Grande"	55-56
CAPÍTULO III MARCO METODOLÓGICO	57
3.1 Estructura del Informe	58
3.2 Objetivos	58
3.2.1 Generales	58
3.2.2 Específicos	58
3.3 Método	58-59
3.3.1 Descripción de la Metodología	59
3.4 Técnica	59
3.4.1 Fichas de Resumen	59
3.4.2 Observación	59-60
3.5 Instrumentos	60
CAPÍTULO IV ANÁLISIS	61
4.1 EFRAÍN RECINOS "MÚSICA GRANDE" 1970	62-63
4.1.1 Descripción	63
4.1.2 Estilo	63
4.1.3 Estructura de la Obra	63
4.1.4 Connotación	63
4.2 COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE"	64
4.3 SEGMENTACION Y ANALISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	65
4.3.1 Figura I	65-66
4.3.1.1 GUERRERO I DERECHISTAS, LOS PODEROSOS	67-68
4.3.2. Figura II	69-70
4.3.2.1 GUERRERO II, <i>LOS QUE POSEEN LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN</i>	71-72
4.3.3 Figura III	73-74
4.3.3.1 GUERRERO III, <i>LA IZQUIERDA REVOLUCIONARIA, LOS SUBVERSIVOS</i>	75-76
4.3.4 Figura IV	77-78
4.3.4.1 GUERRERO IV, <i>EL EJÉRCITO DE GUATEMALA</i>	79-80
4.3.5 Figura V	81
4.3.5.1 EL CUERPO DE LA MARIMBA-TANQUE, <i>EL PUEBLO DE GUATEMALA</i>	82-83
4.3.6 Figura VI	84
4.3.6.1 LAS CAJAS DE RESONANCIA <i>LAS RAICES CULTURALES DE LOS EJECUTANTES – COMBATIENTES</i>	84-85
4.3.7 Figura VII	86
4.3.7.1 LOS COLORES DE LA ESCULTURA, <i>LA FISONOMÍA DE LOS PUEBLOS MAYAS</i>	86
4.3.8 Figura VIII	87
4.3.8.1 LOS BRAZOS DE LOS MÚSICOS, <i>LAS ARMAS</i>	87-88
4.3.9 Figura IX	89
4.3.9.1 LA MANO OCULTA, <i>LA GUERRA FRÍA</i>	90
CAPÍTULO IV CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	91
Conclusiones	92-93
Recomendaciones	94
Bibliografía y Electrografía	95-96



RESUMEN

Universidad: San Carlos de Guatemala

Unidad Académica: Escuela de Ciencias de la Comunicación.

Título: “Estudio semiológico de la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos”.

Autor: Esteban Josué Arreola Pérez.

Problema Investigado: ¿Cuál es el significado del mensaje denotativo y connotativo de la escultura “Música Grande”, del artista guatemalteco Efraín Recinos?

Objetivo: Establecer los mensajes denotativos y connotativos, de la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos.

Instrumentos: Referencias bibliográficas y portales de internet.

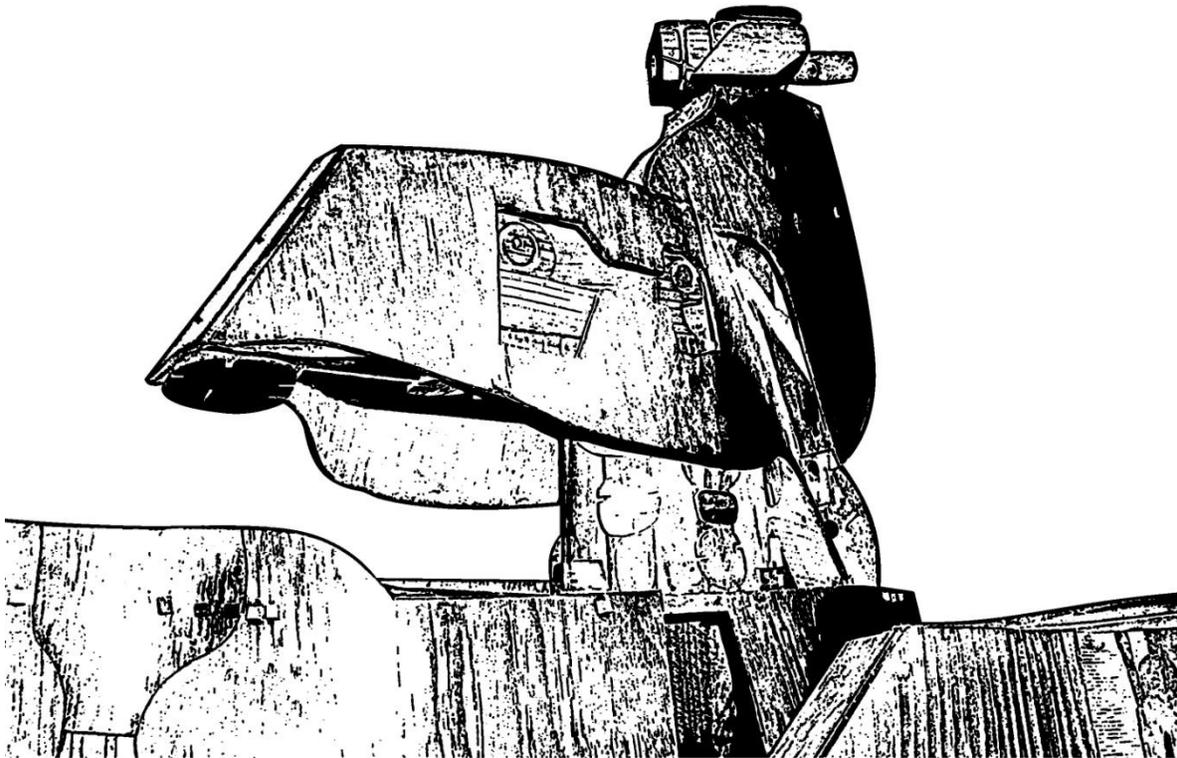
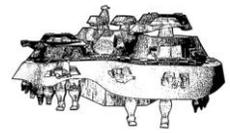


INTRODUCCIÓN

La Historia de todas las culturas que han existido, reflejan la interpretación que el ser humano hace de la realidad. El artista, ser incomprendido, excéntrico, apasionado y con la soledad y la nostalgia como sus mejores amigos, llega a plasmar en cada una de sus obras, los sentimientos más profundos y ocultos que posee en su ser, como si el pincel, el lápiz o el cincel, fuesen sus manos que llegan a convertir una roca amorfa, un papel hecho de la nada o un color frío y triste, en obras tan maravillosas que el mundo llegará a contemplar, como quien contempla amaneceres en las manos de Monet, o realidades distantes en los bigotes de Dalí. El artista es único, como única es la forma en la cual llegan a ser los pensamientos de quienes plasman, lo que otros no pueden observar.

La semiología es la disciplina que estudia el proceso de comunicación, se encarga de estudiar cada uno de los factores que intervienen en él, así como los contextos donde se desenvuelven éstos. Aunque se piense en el lenguaje articulado cuando se habla de comunicación, el arte, como una expresión interna del ser humano, llega a ser una manera de comunicación, ya que la composición de una obra de arte, llega a contener agrupaciones de signos, formando de ésta manera códigos, mismos que permiten que una obra llegue a convertirse en arte, pues nos presentan una realidad distinta o nos permiten ver aquello que siempre a está allí, pero que nunca ha sido descifrado.

Efraín Recinos, de los grandes maestros del arte latinoamericano, llega a nuestro país en 1970, una de las esculturas más grandiosas del arte guatemalteco, "Música Grande", tanto por su particular estilo, como la manera en la que fue agrupada y plasmada la idea. Más que una escultura de talla en madera, la obra llega a convertirse en testigo fiel, de la coyuntura política que se vivía en la década en que se realizó, cada uno de los elementos que la integran, llegan a transmitir mensajes de tristeza, ironía, lucha, soledad y muerte, llegando de esta forma a convertirse, no sólo en una obra de arte más, sino también en un canal de comunicación para las generaciones posteriores, plasmando con sangre, poder y nostalgia, la Historia de la "Guatemalita".

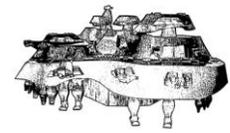


Capítulo I

Marco Conceptual

“La marimba de Guatemala, es simpática, linda, tierna y espiritual, igual que los marimbistas que la ejecutan”

Efraín Recinos



1.1 Tema

“Estudio semiológico de la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos”.

1.2 Antecedentes

En la tesis de, Rosa Linda Castillo Villatoro De Recinos, **“BIOGRAFIA DE EFRAÍN RECINOS”** Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad De Humanidades, Departamento de Postgrado, Guatemala 2004. La autora aporta datos muy importantes acerca de la vida de este gran artista guatemalteco, nos da anécdotas y sobretodo, muchas de las bases, que sirvieron de inspiración a Recinos, para la elaboración de sus distintas obras, entre ellas, la objeto de estudio, “Música Grande”.

Igor Sarmientos, **“EFRAÍN RECINOS, EN LA EXPLICACIÓN DE SUS RELIEVES MURALES COLOCADOS CON FORMA DE PALCOS EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA”**. El autor aporta parte de las técnicas que el maestro Recinos utiliza para elaborar sus obras así también, el estilo característico de él, sobretodo, detalles importantes que se encuentran en el Conservatorio Nacional de Música, ya que muchos de los rostros que se encuentran en este lugar, son similares a los que posee la escultura de estudio.

De igual manera los mosaicos que integran la alegoría del conservatorio, son una clave de la forma en la cual se realizan las esculturas de éste artista.

Carmen Consuelo Barrera Mezarina, **“EFRAÍN RECINOS, ARQUITECTURA-ESCULTURA-PINTURA”**, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad De Humanidades Departamento de Arte, Guatemala 1991. En esta obra, la autora muestra cada una de las obras que ha elaborado magistralmente el maestro Recinos, nos da una visión general de lo que son sus esculturas, pinturas y obras arquitectónicas, permitiendo analizar su obra completa.

Jaime Roberto Vásquez Pineda, **“ANÁLISIS DE LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS Y ESCULTÓRICAS DE EFRAÍN RECINOS”** Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad De Humanidades, Departamento de Postgrado, Guatemala 2008. En ésta tesis, Vásquez realizó un análisis de algunas de las obras de Efraín Recinos, mismas que nos permiten analizar cada una de las temáticas abordadas por el artista guatemalteco, ésta información, ampliará los motivos que llevaron a la creación de “Música Grande”.

1.3 Justificación

Las artes plásticas son un canal para comunicarse, ya que el artista agrupa distintos elementos como el color, forma, materiales y momentos, para dar a conocer un mensaje a través de las distintas tendencias artísticas que existen. En la Historia del arte han existido distintos artistas que con su genialidad han logrado traspasar fronteras, y con ello plasmar en la mente del espectador una forma distinta de ver el mundo.



Efraín Recinos es uno de los artistas más reconocidos de Guatemala, tanto así que sus obras son vistas por miles de personas día a día, sin que estas se percaten de las mismas, ya que se encuentran en lugares céntricos como las zonas 1 y 4 de la ciudad capital. A pesar de que su ubicación es muy visible, las personas no logran apreciar e indagar en los mensajes que el artista plantea; se pueden apreciar obras como el majestuoso Teatro Nacional, y el mural de la Biblioteca Nacional, en los cuales se observa mucho acerca de nuestras raíces culturales, así como los momentos de la Historia de nuestro país, que lastimosamente, no se inculcan ha apreciar, mucho menos a decodificar correctamente como las obras de arte que son. Es por ello que esta tesis desea aportar una forma de apreciar y valorar el arte guatemalteco, a través del trabajo del maestro Efraín Recinos, y con ello, comprender cómo se da la comunicación entre el artista, su obra y el espectador.

La comunicación no se reduce únicamente al lenguaje articulado, el arte también es parte de ella, razón por la cual, permitirá analizar de manera semiológica la escultura “Música Grande”.

1.4 Planteamiento del Problema

Al analizar parte de la vida y obra de Efraín Recinos, se puede concluir que existe un gran talento, que muestra a un artista poli faceta además de un ser muy estudioso, no solo del arte, sino también de una sociedad tan particular como la guatemalteca.

Tras la observación de la obra “Música Grande”, nacen distintas preguntas, dentro de las cuales se puede mencionar:

- ¿Cuál es el mensaje denotativo y connotativo de la escultura “Música Grande”, del artista guatemalteco Efraín Recinos?
- ¿Qué aspectos sociales influyen a Recinos a elaborar la escultura “Música Grande”?
- ¿De que manera influyó la Guerra Fría a la obra?

1.5 Alcances y Límites

1.5.1 Geográficos

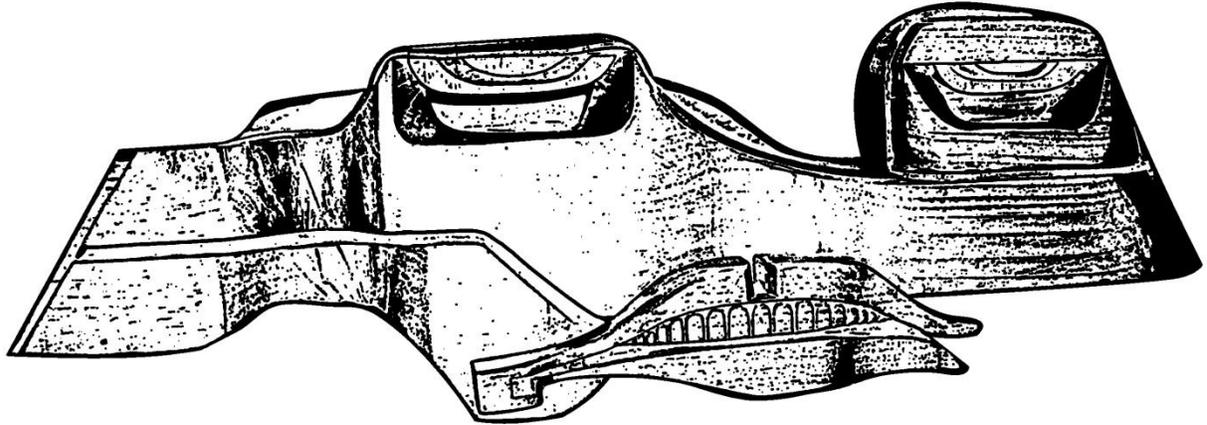
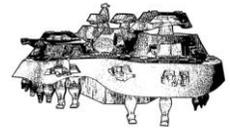
Escultura “Música Grande”, instalada en el Museo de Arte Moderno de Guatemala, ubicado en el Salón No. 6, Finca Nacional “La Aurora”, zona 13, Guatemala.

1.5.2 Temporales

Del 3 de Noviembre de 2010 al 30 de Abril 2011.

1.5.3 Institucionales

- Museo de Arte Moderno “Carlos Mérida”.
- Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de San Carlos de Guatemala y Universidad Autónoma de San Carlos de Guatemala.



Capítulo II

Marco Teórico

...totalmente irracionales las líneas, las áreas, los volúmenes, pero lo único racional allí es el espíritu humano que hay...

Efraín Recinos



2.1 DESARROLLO HISTÓRICO DE LA SEMIOLOGÍA

Antes de hacer una reseña de la historia de la semiología y la semiótica, se procederá a definir esta disciplina.

Saussure, en el libro (*Curso de Lingüística General*, 1916, p.8), define la semiología como: "una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social"; luego expresa: "ella nos enseñará en que consisten los signos y cuales son las leyes que lo gobiernan".

La semiótica, aparece prácticamente a principios del siglo XX con Pierce. Sin embargo, la reflexión sobre el signo, que se relaciona con la intención de comprender el lenguaje, se puede situar desde la cultura griega.

En el libro, (*Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*, 1996, p.35.), Eco menciona, que los estoicos fueron los primeros que reflexionaron al respecto, como lo comenta el filósofo Mauricio Beuchot, aunque se puede hablar también de los presocráticos, de Platón y de Aristóteles en sus reflexiones acerca del lenguaje. En la Edad Media, se incluye a San Agustín, Roger Bacon, San Alberto Magno, Santo Tomás, Duns Escoto, Ockham, entre otros.

Por su parte, Charles Morris en su obra titulada, (*Fundamentos de la teoría de los signos*, 1971, p.36) menciona que John Locke, es quien sienta las bases para el desarrollo de la semiótica, es el antecedente más cercano de la semiótica como disciplina independiente. Precisamente es Locke el que habla de que se tendrá que generar una ciencia de los signos, la semiotiké, que de manera independiente se dedique a tales estudios.

Locke propone que la semiotiké se encargaría del estudio de la forma en que la mente conoce las cosas y las comunica. Es precisamente esa forma de analizar a la semiótica, la que hace que Locke sea el antecedente real de lo que se convertiría poco después en la ciencia de la significación.

El origen de la semiótica proviene de dos tendencias: por un lado, la anglosajona, representada por Charles Sanders Pierce y Charles Morris, reflexiones que partieron de la lógica; y la otra, desde la perspectiva lingüística, cuyo representante es Ferdinand de Saussure. Dichos autores reflexionaron en la misma época acerca de los procesos de significación. Ambos se dieron a la tarea de explicar qué es un signo y qué procesos subyacen detrás de él, en realidad, qué tiene que suceder para que "algo" funcione o se convierta en "signo de algo". En ese sentido, las dos escuelas o ponencias, referirán finalmente, a un proceso que tiene que ver con el desenvolvimiento como seres capaces de estructurar un lenguaje, con la capacidad de simbolización, además de la capacidad de abstraer el mundo.

La disciplina semiótica, realmente joven, es también, según algunos autores, como es el caso de Blanco, parte de la epistemología, en tanto analiza la forma en que se



significan las cosas y la manera en la que los seres humanos las abstraen y simbolizan. Estos son asuntos que incumben directamente a la teoría del conocimiento.

2.1.1 Semiología o Semiótica

Pierce quizás fue uno de los que más han contribuido al conocimiento de la semiótica, su obra ha sido sin duda la que aportó más ideas acerca de la misma.

Para muchos, el nombre de Pierce está asociado a la semiótica, y se le considera uno de los padres fundadores. Junto a Ferdinand de Saussure, los dos se ocuparon de la necesidad de desarrollar una ciencia que se dedicara a los complejos procesos sociales de la comunicación.

Aunque ambos estudiosos lleguen a establecer una meta en común, los dos parten de principios muy diferentes. Saussure es un lingüista que se inclina por una ciencia de naturaleza psicosocial; aunque de alguna manera dependiente de la lingüística, debía ser más general, puesto que debía ocuparse de todo tipo de signos. Para esa ciencia, y según su opinión, propuso el nombre de semiología.

Pierce, por su lado, sabía que la ciencia de los signos, aunque no plenamente desarrollada, existía desde la antigüedad y tenía un nombre reconocido el cual era semiótica. Por tanto, no se considera un inventor, sino el explorador de un territorio desconocido casi en su totalidad. Heredero de esa tradición, la semiótica de Pierce está vinculada a la lógica, aunque sólo una transformación de la forma en que se había concebido la lógica podía hacer de la semiótica una disciplina con una personalidad diferenciada a la semiología.

Aunque se dividió en Semiótica y Semiología, ambas se dedican al estudio de los signos, por lo tanto estas llegan a ser sinónimos. Tal diferencia se estableció debido a las raíces geográficas y culturales.

Aunque haya existido una diferencia entre ambas durante mucho tiempo, Carlos Velázquez menciona, en su libro “Teoría de la Mentira”, que la Asociación Internacional de Semiótica, ha optado por utilizar el término Semiótica.

2.2 EL SIGNO

Para llegar a una correcta definición de un signo, se presentan algunas definiciones que aportan los estudiosos de la semiótica:

Saussure define al signo, (Curso de Lingüística General, 1916, p.25), como la unión de significante y significado. Una entidad de dos caras, formado por la imagen acústica y el concepto.

Pierce aporta la siguiente definición, “un signo es algo que está en lugar de otra cosa no como sustituto sino como representación de”, (Perspectivas de una semiótica de las artes visuales, 1996, p.41).



Hjelmslev (Estructuralismo y Semiótica, 1999, p.25) define al signo, como una expresión que señala hacia un contenido que hay fuera del signo mismo. Tiene dos funciones: expresión y contenido.

Iván Islas, comenta que Greimas considera al signo como una unidad del plano de la expresión, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión y del plano del contenido (o significado) durante el acto del lenguaje. (Los procesos de significación y la comunicación estratégica, 2009, p.19)

Se puede decir, que los signos son realidades que representan a otras. De manera artificial o de manera natural. Por medio de experiencias, el ser humano conoce y llega a posicionar imágenes en su mente, mismas que llegan a convertirse en signos cuando se les da un significado y cuando se establecen como imágenes que nos remiten a realidades que no están, ejemplo de ello, es cuando alguien toma una fotografía de algún paisaje, la escena plasmada en el papel se convierte en un signo, ya que el fotógrafo, por la experiencia previa, le pareció atractivo el paisaje y lo fotografió, quizás para mostrárselo a otra persona o simplemente para guardarlo como un recuerdo de aquel lugar. El paisaje se convierte en signo, pues no es un paisaje que se pueda palpar, es tan solo una impresión sobre un papel, la fotografía no contiene tierra u hojas, contiene una imagen de aquel sitio, hace alusión de un espacio que no está frente a nosotros pero si evoca a ese lugar.

2.2.1 Clasificación del Signo

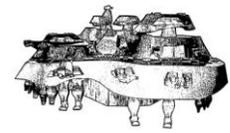
Siendo el signo una representación que evoca una realidad que no está presente, se llega a establecer que los signos tienen su origen de dos formas, la primera de manera natural y la otra de manera artificial, ya que el ser humano los ha interpretado de este modo, estructurándolos para comunicarse o para descifrar los fenómenos naturales, formando así su clasificación.

2.2.1.1 Signos Naturales

Barthes, (Elementos de Semiología, 1971, p.35), manifiesta que “los signos naturales son signos que no tienen un productor humano. Su reconocimiento está dependiente, en forma directa, del estado de la ciencia en el momento en el que se lo considera. Su cualificación se fijará según el grado de información científica de su intérprete”.

Para Pierre Guiraud (Teorías de Comunicación, 2006, p.19), los signos naturales son aquellos que, “están basados en relaciones de fenómenos que existen en la naturaleza”

Diremos entonces, que los signos naturales son aquellos que no son creados por el ser humano, pues están ligados, con el signo que representa y un objeto determinado que está representado, y adquieren o se catalogan como tales, al momento que se le asigna un significado. Un ejemplo cuando se observa salir vapor del agua, el vapor se interpreta como un signo natural, el cual nos indica que el elemento está caliente; no requiere palpar el líquido para saber que éste se encuentra en un estado de ebullición.



2.2.1.2 Signos Artificiales

El hombre utiliza la comunicación para manifestar ideas y sentimientos, estas funciones son las que incitan al ser humano a crear medios e instrumentos para poder expresar lo anterior expuesto. Los signos artificiales, a diferencia de los naturales, son creados por los seres humanos con la intención de exponer, informar, advertir, o elaborar mensajes. Los signos artificiales son previamente establecidos y dependen del contexto en el que se les utilice. Dentro de los ejemplos se pueden mencionar: el sonido que emite la sirena de la policía, el sonido de las campanas de una iglesia, el dibujo de una cruz roja o las notas musicales; cada uno de los elementos antes mencionados, son comprendidos por los seres humanos, y han sido elaborados por el hombre con el fin de transmitir alguna idea, que a través de convenciones establecidas, logran convertirse en signos.

2.2.2 Componentes del Signo

2.2.3 Significante

Carlos Interiano (Semiología y Comunicación, 2003, p.119), se refiere, respecto al significante, como "la sustancia material del signo; es su forma, es decir, la manera de manifestarse. Así por ejemplo, el signo (caballo) como figura, es la representación aproximada del animal llamado caballo."

El significante es aquello gracias a lo cual el signo se manifiesta, esta manifestación puede ser: sonora, visual o táctil.

2.2.4 Significado

Respecto al significado, Interiano dice: "Es la idea inmediata que refiere un significante. Es la otra cara del signo que correspondería a la sustancia del mismo, es decir al mensaje sugerido por la forma material: el significante. Barthes llama a los planos del signo, plano de expresión y plano del contenido."

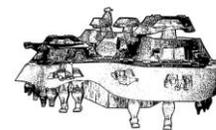
Se puede decir, que el significado es el concepto al cual corresponden las ideas, la idea que se tiene de un significante así como la interpretación que hace de el.

2.2.5 Referente

El referente es el tercer componente del signo, éste consiste en el objeto real al que alude tanto el significante como el significado. En el caso del signo (Libro), por ejemplo, es el objeto real aludido por el significante y el significado restantes que componen el signo.

El referente no es únicamente un elemento de la realidad tangible, captada por nuestros cinco sentidos; sino se refiere también al plano de las ideas.

En su libro (Teoría de la Mentira 2006, p.25), Carlos Velázquez comenta que existe todavía una discusión acerca de los elementos que integran el signo. En principio, la confusión se debía a que el filósofo norteamericano Pierce, a principios del siglo XX, consideró como parte del signo al referente, ésta teoría es conocida como la Tricotomía de Pierce. Por la misma época, el lingüista estructuralista Saussure exponía la teoría que finalmente prevaleció: el signo se compone de un significante y significado solamente. El



referente no es necesario para la significación; más bien, es un elemento en algunos procesos comunicativos.

2.2.6 Categorías del Signo

2.2.7 Índice

En el libro (Semiología y Comunicación, 2003, p.123), Carlos Interiano dice que: “Es el signo que mantiene una relación directa con la realidad, con su referente o al elemento que alude el signo.

Según Pierce, los índices o signos deícticos, apuntan físicamente a su objeto, están afectados inmediatamente por él y guardan cierta conexión físico-espacial con el objeto al cual señalan.”

El índice puede ser también, un hecho que de un modo natural y espontáneo, anuncia un evento. Ejemplo: nubes negras es indicio de tormenta, el hielo es indicio de frío, las hojas color café cayendo de los árboles son indicio de otoño.

2.2.8 Ícono

Los íconos son signos cuya relación con el objeto que evocan, se basa en la semejanza representativa que está plasmada en él, además posee una relación de parecido o similitud entre el significante y el significado o en la igualdad de distribución de sus partes: un cuadro realista, una imagen, una fotografía, un mapa, un diagrama, etc. Un signo icónico alude con precisión a un solo referente.

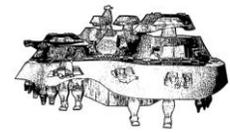
Cuando se habla de íconos, se habla de signos artificiales o creados por personas y en ellos se produce una intencionalidad muy marcada, porque, dada la facilidad de su aprendizaje o interpretación, se aprovechan para producir mensajes.

Para Eco (Perspectivas de una semiótica de las artes visuales, 1996, p.122), el signo icónico surge de los rasgos seleccionados por una cultura para identificar determinado objeto o concepto. Su relación con el referente se da precisamente a través de esa percepción cultural que se tiene de éste. Por tanto, se trata de una representación de segundo orden.

2.2.9 Símbolo

Los símbolos no guardan ninguna relación entre significante y significado. Son artificiales e intencionales, y requieren de un aprendizaje en muchos casos exhaustivo, por la complejidad de sistemas que los conforman y por la variación que producen los factores subjetivos, entre ellos se pueden mencionar: los culturales, históricos e idiomáticos, mismos que influyen directamente tanto en su estructuración, como en su interpretación.

La relación que une al signo con su referente, es el resultado de una convención, pues no tienen semejanza con su objeto y tampoco una conexión física inmediata con él. De lo anterior mencionado, se concluye que la relación del signo con su significado es arbitraria, basada en una convención social, entre ellos podemos mencionar: las banderas,



los escudos nacionales, la balanza como símbolo de la justicia, la paloma como símbolo de la paz, el color blanco como símbolo de la pureza, la hoz y el martillo como símbolo del comunismo.

2.3 Denotación

Umberto Eco, define la denotación como: “la referencia inmediata que un término (signo) provoca en el destinatario del mensaje. Consiste en el significado más inmediato, textual de un signo o de un enunciado.

La denotación es el significado inicial y general de un signo, ésta implica reconocer el referente, es decir, el objeto, el hecho o la circunstancia a la que el signo hace referencia. La denotación ejemplificaría la función de referencialidad, con carácter impersonal, puesto que estaría captando el mundo real, de una manera imparcial, absorbiendo la forma inicial en la cual se presenta un signo.

Denotar es darle un significado a un significante, analizando la forma en la que se presenta el signo mismo; la denotación se vincula con la definición literal o el significado que hace referencia en una primera impresión.

2.4 Connotación

Carlos Interiano, en su libro (Semiología y Comunicación, 2003, p.121), dice que la connotación es: “la cadena de significados que se desprenden de un significante. Son las sugerencias a las cuales puede remitir un signo”.

Connotar es asociar un signo a otro signo, darle otros significados diferentes a los convencionales, ya sea con una finalidad retórica, persuasiva, emotiva o estética. Este aspecto está enfocado al plano individual, ya que en la connotación de un signo, llegan a intervenir distintos aspectos que afectan la visión que se tenga o el análisis que se hace, ésta se llega a dar de una manera subjetiva, pues la connotación varía dependiendo tanto del conocimiento que se posea, así como la manera en la cual se observa determinado signo.

2.4.1 Connotación como principio estético

Connotar con fines estéticos es lo que hace el arte, un término o concepto puede ser desviado o sesgado de su significación convencional en dirección a una significación contextual o connotativa, provocando cambios emocionales en el observador de la obra de arte.

La connotación como principio estético, plantea la manera en la cual el observador llegará a capturar, así también, a darle el significado a una obra de arte. El arte llega a ser asimilado por las personas de una forma distinta, ya que son diversos los factores que intervienen en un observador para que llegue a connotar lo que ve, en otras palabras, factores sociales, económicos, políticos y educativos, intervienen en el significado que una persona asigna a una obra.



Como ejemplo se puede mencionar cuando una persona, que no tiene amplios conocimientos de las artes y sus tendencias, asiste a una exposición de arte cubista o surrealista; ésta puede gustar de observar obras de arte, pero el poco conocimiento que posee, la llevará a connotar de una manera distinta la obra a comparación de un estudioso del arte, ya que este último sabe que el análisis de una obra conlleva más que técnica o presentación, implica conocimientos de la tendencia artística, así como parte de la vida de su autor.

En conclusión, la connotación como principio estético, plantea la connotación de un signo artístico, como un elemento lleno de subjetividad que cautiva, alegra, entristece o llena de distintas sensaciones a los espectadores; esto depende del grado de conocimiento que posean los mismos, así como las preferencias artísticas y estereotipos que posean los observadores que los conduzcan a la connotación de una obra de arte.

2.5 Estructuralismo

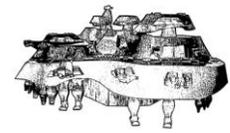
Desiderio Navarro, (*Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*, 1996, p.38), dice: que el estructuralismo es un movimiento europeo surgido en Francia en los años 50 y donde el lenguaje desempeña la función clave. Aporta el modelo explicativo para las humanidades. Sus raíces se hallan en la lingüística de Saussure, aunque será de la mano del filósofo y antropólogo Claude Lévi-Strauss cuando alcanza su desarrollo. Sobre todo a partir de los estudios formales y estructurales del mito, cuyo significado se debería a las reglas sintácticas que ordenan el relato y conforman su sentido.

Saussure define el estructuralismo, “como la rama de la teoría de la comunicación que se encarga del estudio del mensaje en el proceso comunicativo”. El modelo de comunicación está compuesto por tres elementos básicos, los cuales son: emisor, mensaje y receptor. Y el estructuralismo es el que se encarga del estudio del segundo elemento del proceso comunicativo (lecturas 07, 2007, p.15).

El estructuralismo propone que para una buena comprensión y estudio del mensaje, éste debe descomponerse en partes. Lo ve como una gran estructura que debe ser descompuesta en otras más pequeñas, para después ser armado y así lograr a una interpretación del mensaje. Se debe elegir las estructuras y los códigos adecuados para poder interpretar correctamente un mensaje.

El sentido proviene de la relación entre las unidades que constituyen el relato, las cuales siguen reglas constituyentes precisas y analizables. El significado viene dado por la relación entre las unidades que lo forman. En consecuencia el código, entendido como sistema de reglas dicta el significado. El código aunque es arbitrario es imprescindible para conocer la realidad. El estructuralismo se propone identificar y definir las reglas mediante las que se genera el significado. Se trata de estructuras lingüísticas las cuales se refieren a la relación ordenada de los elementos de un conjunto.

Para la semiótica, los textos deben su significado al lenguaje y al modo en que se haya articulado el mismo, además el significado de este depende de referencias culturales. Los signos se decodifican en base a estas claves culturales.



2.6 Modelo de Análisis de Umberto Eco

El libro “La estructura ausente” de Umberto Eco, proporciona los elementos fundamentales para el análisis de la comunicación sobre la base de “códigos” que están ya dados en la estructura visual-verbal del mensaje y que son comunes tanto a la transmisión del mensaje, como a su decodificación por el receptor.

Carlos Velázquez dice en su libro, (Teoría de la Mentira, 2006, p.120), que la mayoría de autores señalan algunos pasos sencillos para la aplicación del Modelo de Análisis de Umberto Eco, los cuales son:

- Registro Visual
 - Denotaciones
 - Connotaciones
- Registro Verbal
- Relaciones entre los dos registros

2.6.1 Registro visual

Este se representa a través de las imágenes que se encuentren, así también las distintas figuras que lo integren, con el fin de transmitir algún mensaje. Para detectar o encontrar los significados que estos proponen, se realiza el análisis denotativo y connotativo.

2.6.1.1 Análisis Denotativo

Las denotaciones de la imagen surgen de la descripción de aquellos objetos o personas que objetivamente están presentes; todos los elementos o figuras, que se pueden nombrar con sus características.

2.6.1.2 Análisis Connotativo

Las connotaciones son las sugerencias, las asociaciones que la imagen propicia dentro de un contexto cultural específico; son las ideas que surgen a partir de lo observado: es bello, tiene prestigio, es agradable, es cálido, es amistoso, en suma, el significado cultural de la imagen, lo que la trasciende sin dejar de pertenecerle.

2.6.1.3 Registro Verbal o Mensaje Escrito

Éste se refiere a todas las palabras que contenga el mensaje. La función es la de confirmar o anclar lo que ya la imagen nos había dicho. Esta función tiene por fin, posicionar en nosotros el mensaje, ampliar, llegar a fijar totalmente el significado que se desea enviar.

2.6.1.4 Relación entre los dos registros

El registro verbal fija simplemente los significados que se desprenden del registro visual. A través de los resultados arrojados por los dos registros, se procede a relacionar ambos, en este paso se pretende hacer comparaciones e interrelacionar lo denotativo con lo connotativo, con el propósito de llegar a conclusiones, así también a los resultados del objeto de estudio.



2.7 LAS ARTES PLÁSTICAS

Se denomina artes plásticas, al conjunto de expresiones artísticas que se caracterizan por el uso de elementos moldeables para manifestar o expresar, ideas o sentimientos.

Las artes plásticas han recorrido un largo camino desde los albores de la humanidad hasta nuestros días. Esta importante cantidad de tiempo, hizo que su ejecución sufriera algunos cambios conceptuales relacionados con la finalidad última del arte, por lo que la experiencia de una obra moderna es distinta de una originada en épocas pretéritas. Sin embargo, las artes plásticas son muy utilizadas en cualquier parte del mundo, ya que la necesidad de expresarse es tan vital, como el respirar, permitiendo el desarrollo y perfeccionamiento de éstas.

2.7.1 La Escultura

La Escultura es el arte de crear formas expresivas de tres dimensiones reales, sean volúmenes, (cuando se emplean materiales compactos), sean objetos (en los que predomina el espacio), apenas delimitado o indicado mediante ejes que lo recorren. Cuando se emplean materiales que pueden reducirse a hilos, cintas, cuerdas o materiales transparentes. La primera forma es la tradicional, la segunda se desprende del carácter que tiene la escultura de vanguardia, pero ambas afirman la tridimensionalidad. El escultor tradicional crea formas volumétricas modelando una sustancia dotada de cierta plasticidad, como la cera y la arcilla húmeda, o tallando materias duras como la piedra, el granito, la madera, el marfil, o bien haciendo moldes que le permiten reproducir en relieve lo que aquellos representan en hueco.

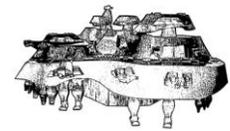
El escultor moderno crea formas espaciales utilizando piezas de hierro fundido, hilos de alambre, cintas de acero, filamentos de madera, cuerdas de violín y materiales plásticos variados.

2.7.2 Tipo de escultura de la obra “Música Grande”

La escultura se divide en dos grandes ramas: la estatuaria y escultura ornamental. La primera lleva con propiedad el nombre de escultura y tiene un ideal propio, es decir, lleva un fin artístico, pues manifiesta la visión que tiene, el artista escultor, del mundo y un estilo propio de plasmarlo, desempeñando la segunda un papel secundario, al servir de auxiliar a la primera y a la Arquitectura.

En el caso de la obra “Música Grande”, ésta ha sido elaborada con el fin de representar la coyuntura política de la década de los años sesenta, en otras palabras, la obra ha sido elaborada con fines estéticos y a la vez a manera de denuncia. Efraín Recinos muestra una escultura moderna con tendencias cubistas y surrealistas, dichas tendencias se ven marcadas en las formas que estructuran cada elemento que posee la pieza escultórica, su composición geométrica, así como su idea central, hacen que la obra llegue a ser poseer las características de los estilos anteriormente mencionados.

2.7.3 Funciones



Las funciones que puede cumplir la escultura son variadas, a lo largo de la Historia, y dependiendo de cada cultura o civilización, contextos o acontecimientos importantes. Entre ellas se destacan la función religiosa, la funeraria, la conmemorativa, la didáctica y la ornamental.

Las primeras muestras de escultura que fueron encontradas por arqueólogos, corresponden al Paleolítico Superior y en ellas destacan las llamadas «Venus paleolíticas», al parecer de función mágico-religiosa.

La función religiosa queda patente a lo largo de toda la historia de la humanidad. En ella trata de representar a los dioses de los diversos pueblos, desde el Egipto antiguo, la Mesopotamia, la civilización hindú y las más conocidas, que son las representaciones judío-cristianas.

De la función funeraria de la escultura se poseen registros desde el Egipto antiguo, revitalizada después mediante numerosos mausoleos y monumentos funerarios que recorren desde el Imperio Romano, al gótico, el barroco e incluso la época contemporánea, incluyendo culturas orientales, como es bien visible en el Taj Mahal.

La función conmemorativa la han empleado muchas civilizaciones y regímenes políticos. Con ella se trata de realzar la figura de un personaje importante (emperadores, reyes, gobernantes, héroes), en ellas, se trata de dejar un registro de las obras que realizó estos personajes, especialmente las victorias en batallas. También las gestas de algún pueblo o un algún hecho destacable de su historia. Suele ocupar espacios públicos abiertos como plazas, cumpliendo además una función ornamental. Aunque predomina el bulto redondo, este puede ser también en relieve como ocurre con la Columna Trajana o el Arco de Tito en Roma.

A largo de la Historia de la humanidad, la gran mayoría de personas eran iletradas, por este motivo, la escultura a cumplido también una función didáctica o pedagógica. En la Edad Media, para la época del románico, es frecuente referirse a los relieves de los tímpanos de las portadas como «catecismos pétreos» o «Bíblicas en piedra» ejecutados para ilustrar a la población analfabeta, de aquí, nace también la imaginería católica, como una forma de educar a las personas acerca de los acontecimientos bíblicos, la vida de santos, así como la vida de Cristo.

La función ornamental esta ligada a alguna de las otras funciones, aunque a veces puede ser el objetivo principal, como ocurre con la decoración vegetal o la geométrica. En los estilos aniónicos como el islámico o el hebreo, donde cumple un papel fundamental. También en gran medida la escultura del siglo XX, sobre todo la abstracta, donde cumple como fin principal esta función.

2.7.4 Elaboración de la escultura “Música Grande”

Cuando se piensa en escultura, rápidamente viene a la mente un artista cincelandos un bloque de mármol, muy al estilo renacentista. La escultura no es precisamente una talla



directa sobre alguna piedra, ya que pueden existir distintos tipos de éstas, como el modelado, el vaciado y el ensamble.

Efraín Recinos, como gran creativo, se ha dedicado a plasmar de distintas maneras la realidad existente, muestra de ello es la manera en la que se elaboró “Música Grande”, ya que ésta fue hecha de distintos tipos de madera ensamblada, en algunas ocasiones de “chatarra”, como en el caso de “El Caballero Quetzal” también de Recinos. Los ensambles que se elaboraron en la escultura, posee desde pino, plywood, hasta maderas como el cedro, éstas permiten darle un aspecto mucho más rico, en cuanto a tonos de color se refiere, permitiendo observar las vetas de la madera. Además de poseer el ensamble de estos tipos de madera, posee la incrustación de piezas pequeñas, al parecer son residuos de cortes anteriores, muy al estilo de Recinos, demostrando la creatividad que posee el ingeniero, ya que incorpora elementos como estos para dar realce y al mismo tiempo texturas a las distintas figuras que la constituyen.

2.7.5 Temas:

Retrato, religión y mitología, escenas de la vida cotidiana, abstracto.

2.7.6 Devenir histórico:

Desde los tiempos más remotos, el hombre ha tenido la necesidad y la oportunidad de esculpir. Al principio lo hacían con los materiales más simples y que estaban a la mano: barro y madera. Después fueron empleándose la piedra, los metales, hasta nuestros tiempos, donde se ha experimentado con otro tipo de materiales, como la resina y el plástico.

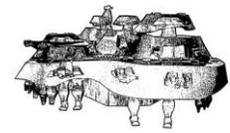
Los pueblos de la prehistoria hicieron esculturas relacionadas con la religión y los mitos, mismos que cumplían la función de simples amuletos. Se han encontrado también en algunos enterramientos de niños, muñecos de todo tipo, algunos articulados como las marionetas.

Las grandes civilizaciones antiguas (Roma, Grecia, Mesopotamia, Egipto, Asia) realizaron grandes esculturas que representaban a sus dioses a sus gobernantes y a sus héroes. Utilizaban los bajorrelieves para narrar grandes batallas y escenas de la vida cotidiana. Estas civilizaciones supieron admirar la escultura como arte y dejaron para la posteridad figuras de adorno hechas por el simple placer de su contemplación.

Los arqueólogos demuestran que el arte escultórico precedió a la arquitectura propiamente dicha, y que tiene su origen en las edades arqueológicas, a partir de la tendencia humana a imitar, en volumen, las formas de la naturaleza. Para conservar una coherencia temporal con el desarrollo de la humanidad, podemos clasificar la escultura en dos periodos: Escultura Prehistórica y Escultura Protohistórica

2.7.6.1 Escultura prehistórica

Las primeras esculturas prehistóricas europeas se remontan al periodo auriñaciense del paleolítico superior y son figuras femeninas, y algunas representaciones de animales, talladas con mucha precisión.



Astas de reno con grabados; bastones de mando, descubiertos en Bélgica, Suiza, Austria, Francia, Polonia y España; idolillos de cobre y bronce, encontrados en estaciones prehistóricas de España y de otros países; modelados de bisontes y caballos en Francia, tallas de caballos, etcétera. Se trata de un arte realista, admirable en exactitud unas veces y rudo otras; pero de bastante sentimiento. Entre sus exponentes hallamos:

- Escultura Egipcia
- Escultura Caldea
- Escultura Asiria
- Escultura Medopersa
- Escultura Fenicia
- Escultura India
- Escultura Americana

2.7.6.2 Escultura Egipcia

La Edad del bronce marca el nacimiento de los estados mesopotámico y egipcio, los cuales desarrollaron de manera extraordinaria la estatuaria y el bajorrelieve.

Se conservan millares de estatuas y de bajorrelieves en madera, marfil, bronce, barro cocido y piedra. Los tamaños varían, desde los colosos de Memnón, que miden veinte metros hasta un centímetro que tienen algunas figurillas.

2.7.6.3 Escultura Caldea

Formas robustas, célebres son las estatuas de Gudea y Ur-bau y la Estela de los buitres, del Museo del Louvre.

2.7.6.4 Escultura Asiria

Parca en estatuas. *Bajorrelieves de Teglathfalsar I* (Siglo XII a.C.) y *Asurbanipal II* (S. VII).

2.7.6.5 Escultura Medopersa

Formas y procedimientos asirios, con mayor atildamiento. Es de gran interés el *Friso de los arqueros*, del palacio de Susa (azulejo en relieve), hoy en el Louvre.

2.7.6.6 Escultura Fenicia

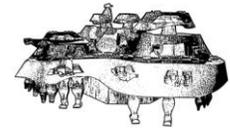
En este grupo entran numerosas y variadas obras de los pueblos fenicios, libios, sardos, tirrenos, pelasgos, heteos y chipriotas. Rigidez arcaica y falta de naturalidad.

2.7.6.7 Escultura India

Figuras monstruosas, simbolismo extraño, pesadez y profusión, abrumando la parte arquitectónica.

2.7.6.8 Escultura Americana

Remotas semejanzas egipcias, asirias e indias. Las obras de arte *aimara-quechua* son sencillas, desprovistas de adornos y realistas; las de *hua-maya* se distinguen por su



exuberancia ornamental y simbólica, que llega al barroquismo. Es famoso el Templo de la Cruz, de Palenque.

2.7.6.9 Escultura Protohistórica

Desde la Grecia antigua hasta nuestros días, la gama de representaciones escultóricas es muy variada, y así podemos encontrarnos con:

- Escultura Griega
- Escultura Etrusca y Romana
- Escultura Romanocristiana
- Escultura Bizantina
- Escultura Románica
- Escultura de Transición
- Escultura Gótica
- Escultura Renacentista
- Escultura Contemporánea

2.7.6.10 Escultura Griega

El periodo Prehistórico, con Micenas (egeos), Creta, Chipre (del 3000 al 1100 a. C.); es un arte primitivo lleno de vida y movimientos. Siguen a éste cuatro periodos históricos:

1º de formación (desde 620 a 540 a.C.);

2º arcaico (de 540 a 460);

3º de perfección o clásico, cuyos paladines son Fidias, el escultor de los dioses, y Policleto, su discípulo;

4º de difusión y decadencia (de 323 a 146).

2.7.6.11 Escultura Etrusca y Romana

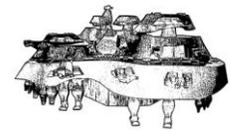
Derivación de la griega. Sarcófagos con estatuas semiyacentes en Etruria. En Roma, los escultores son griegos romanizados. Bustos, relieves para arcos de triunfo. Laboreo de piedras preciosas. Estatua de *Octavio*, *El Pudor*, en el Vaticano; *Agripina* en el Museo Capitolino; las ecuestres de los *Balbo* (Museo de Nápoles). *Escultura Ibérica e hispanorromana*.

2.7.6.12 Escultura Romano-cristiana

En los tres primeros siglos del cristianismo los cristianos toman las formas de paganismo.

2.7.6.13 Escultura Bizantina

Su estilo es una derivación y degeneración del romano, por la influencia asiática. Amaneramiento, uniformidad y rapidez en las figuras, gravedad y religiosidad en los asuntos, exuberancia en la ornamentación.



2.7.6.14 Escultura Románica

Siglos XI y XII, con buena parte del siglo XIII, hasta llegar a la gótica, sin que la separe de ésta una línea perfectamente divisoria. Imitación de modelos artificiales. Una de sus obras maestras *el Pórtico de la Gloria*, de la catedral de Santiago de Compostela (España).

2.7.6.15 Escultura de Transición

Tratar de imitar en algo la realidad de la naturaleza y da a las obras mayor vida y movimiento que en la románica, pero sin desprenderse completamente el artista de los convencionalismos y amaneramientos precedentes.

2.7.6.16 Escultura Gótica

Se distingue por la tendencia a la imitación de la naturaleza o copia de lo real, no servilmente ejecutada, sino con cierto idealismo que la dignifica. Actitudes sobrias, escasos desnudos, plegados naturales y elegantes, viva expresión de los afectos, serenidad en el semblante, dignidad y nobleza en el porte de la figura humana.

2.7.6.17 Escultura Renacentista

Se reconoce por la tendencia a reproducir plásticamente los modelos que nos ofrece la naturaleza, directamente estudiada, adoptando a la vez los escultores las formas y la técnica de la antigüedad griega y romana.

2.8 Canon de proporciones

El libro "Historia del Arte" de editorial Taschen 2004, menciona que el canon representa en escultura y en pintura lo que el módulo en arquitectura y no es otra cosa, en general, que el conjunto de las medidas proporcionales que se observan en la figura humana.

Los artistas griegos del siglo de oro, siglo V A.C, tuvieron ya su canon atribuido principalmente al escultor Policeto y desde entonces ha ido sufriendo rectificaciones y variaciones en manos de los antiguos y modernos artistas.

Los nuevos cánones, especialmente en el Renacimiento, quedaron establecidos por el pintor Leonardo da Vinci a finales del siglo XV, acomodándose a él la mayoría de los pintores y escultores. La medida fundamental del canon florentino tomada del hombre bien constituido está en la cabeza. Ésta se considera en altura como la octava parte de todo el cuerpo, siendo la cara la décima parte del mismo y de una altura igual a la longitud de la mano. Estando el hombre en pie y extendiendo los brazos, determina un cuadrado perfecto con las líneas que bajan a plomo y pasan por los extremos de las manos y las que horizontalmente se tienden sobre la cabeza y debajo de los pies. Las diagonales de este cuadrado se cortan en la última vértebra lumbar y fijan en el centro de toda la figura. Tirando una horizontal por dicho punto central se divide el hombre en dos partes iguales y cada una de éstas en otras dos, por líneas paralelas que atraviesen por la mitad del pecho y por las rodillas. La cabeza se divide a su vez en cuatro partes iguales siendo una de ellas la nariz.



2.9 Escultura Contemporánea

Comprende las escuelas *neoclásica* (hasta 1850), *romántica* (imitación de la escultura italiana del siglo XV) y *ecléctica* dirección realista junto con la imitación de varios estilos).

2.10 El Dibujo

Desde la prehistoria el hombre trató de reproducir en las paredes de las cavernas, las formas de los animales que había observado, logrando representar sus movimientos, la masa y la forma de los cuerpos; así nace este arte, que es uno de los primeros practicados por el ser humano, que siempre ha procurado representar los objetos como sus ojos los veían. El hombre a través del tiempo deja su huella traduciendo la impresión que le transmite un objeto reproduciendo su forma, su tamaño y su volumen, bien por medio de un trazo, como en el arte egipcio, griego y japonés, bien sugiriendo sobre todo el aspecto del relieve por el juego de las sombras y de la luz; este último modo de expresión, es ya visible en los frescos de Pompeya y en los artistas del Renacimiento italiano, como Leonardo Da Vinci.

En términos generales, este arte se ha desarrollado en función de las condiciones de existencia de cada época, de cada cultura y de los progresos y conocimientos acerca de los instrumentos y técnicas utilizadas por los artistas.

2.10.1 El Dibujo Artístico

Es la representación de un objeto por medio de líneas que limitan sus formas y contornos. El dibujo es el arte de representar gráficamente sobre una superficie plana de dos dimensiones objetos que, por lo regular, tienen tres. También, se debe tomar en cuenta que el dibujo es la base de toda creación plástica y es un medio arbitrario y convencional para expresar la forma de un objeto por la línea, un trazo y juegos de sombras y luz. Lo que caracteriza al dibujo es la limitación de las formas mediante líneas; lo diferencia de la pintura, en la cual la estructura de los planos se logra mediante masas coloreadas.

El dibujo es un elemento abstraído del complejo pictórico, que en virtud de su fuerza expresiva, se convierte en un arte independiente.

2.10.2 Instrumentos y Soportes Utilizados

Las técnicas del dibujo son diversas y han variado con el tiempo; en general, los instrumentos más utilizados son el lápiz, la pluma (tinta china o sepia), el carbón, el pastel, el óleo, etc. El hombre prehistórico adornaba los muros de las cavernas o ciertas figuras de marfil, hueso, de hasta de reno o esteatita utilizando buriles y raspadores de sílice, clavos y alfileres.

Las pinturas primitivamente las hacían con los dedos, pasando luego a realizarlas empleando pinceles de plumas o de madera astillada. Los colores consistían en tonos negros, rojos, amarillos y pardos, obtenidos mediante la pulverización de arcillas rojas, de trozos de ocre amarillo y rojo mezclados con grasas o con jugos vegetales. Los pintores egipcios cubrían la superficie a pintar (madera, piedra), con una capa de estuco, luego



realizaban el dibujo con color rojo, para después trazar el contorno de la figura con negro; esta preparación permitía que al contacto de los óxidos de la materia colorante con el soporte, se operara una reacción química, dando como resultado la fijación de los pigmentos. Los romanos emplearon la técnica del fresco en los muros, al temple (en cuadros) y la encaústica en retratos. En el arte de la Edad Media se destacan los mosaicos, muchos de ellos realizados con vidrio esmaltado, cortados en pequeños trozos, sobre un fondo dorado. Hasta el siglo XV, las pinturas de tamaño grande todavía se ejecutaban al temple, con pigmentos molidos y mezclados con algún aglutinante; el agente más común era la yema de huevo, adelgazada con agua hasta donde fuera necesario; se pintaba sobre estuco blanco, aplicado previamente en una capa muy delgada a la tabla o lienzo.

El fresco, es un método parecido que se aplicó para pintar el interior de las paredes y muros, fue muy utilizado. Las técnicas pictóricas empleadas por los pintores barrocos fueron al temple y al óleo en diversas dimensiones o planos. La sutil gradación de la luz y la sombra en *La Virgen de las Rocas*, de Leonardo, o en *Mujer bañándose en un arroyo*, de Rembrandt, no se hubiera logrado más que con el óleo; los pigmentos coloreados se mezclaban con aceite y se diluían, para darles la consistencia conveniente, con una mezcla de aceite de linaza y aguarrás. Los pintores Flamencos, como Van Eyck, usaron el método transparente, que consistía en aplicar la pintura en capas muy delgadas sobre fondo blanco, la obra se pintaba por secciones y al terminar cada una, se dejaba secar el exceso de aceite.

2.11 La Pintura

El sitio web www.definicionabc.com, define la pintura artística, como una de las bellas artes, entendida como representación gráfica a partir de la utilización de pigmentos u otras sustancias para la creación de una obra visual.

La pintura se lleva a cabo con distintos elementos, en general, a través de pinceles y brochas, pero también puede realizarse usando el cuerpo humano o incluso casi cualquier otro objeto como instrumento o como parte de la obra final, esto varía según la tendencia artística que el pintor profese o la idea a representar.

Entre los pigmentos más utilizados, están: las acuarelas, témperas, acrílicos, pasteles y óleos. La pintura se suele realizar sobre una superficie con diversas características de textura y absorción, como puede ser un lienzo de tela, un papel o un muro.

Además de las distintas técnicas, la pintura puede ser representativa (buscar la representación más o menos fiel del objeto) o abstracta (que no busca ser precisa en la representación, sino que opera a través de lo simbólico). La pintura puede tener una búsqueda puramente estética como objetivo, pero también puede reflejar aspectos simbólicos, políticos, socioculturales y de todo tipo. Puede hacerse con un modelo vivo o tomando como referencia un paisaje real, o también crearse a partir de una idea mental.

2.11.1 Edad Antigua

Arias Angles, menciona que el hombre prehistórico reproducía las formas de los animales que veía a su alrededor, las escenas de caza y de baile en que tomaba parte; pinturas llenas de ingenuidad, pero no exentas de cierto rigor, que con el nombre de



pinturas rupestres, constituyen el lejano origen de la pintura. Los sistemas empleados en esas representaciones no fueron muchos.

Usaron colores naturales, extraídos de tierras y arcillas, y sustancias aglutinantes como la sangre o la grasa animal, llegaron a conseguir una policromía bastante amplia a pesar de que nunca emplearon los colores azul y verde. La gama de colores utilizados en ese entonces, comprende los tonos marrones, amarillos, rojos y negros, y en forma excepcional el blanco.

La Impregnación del color se llevaba a cabo con pinceles, más o menos toscos, o bien soplando con una especie de cerbatana el color sobre el soporte que previamente había recibido una capa de aglutinante, también se utilizó el tampón mojado en el pigmento.

Las pinturas más antiguas datan del milenio IV a. C., se tratan de escenas narrativas, en la que se describe la vida de cazadores y pastores. Hacia el milenio V A. C., las escenas de caza se sustituyen poco a poco por escenas de rebaños de bóvidos.

En el período Mesolítico se encuentran los guijarros azilienises, que son cantos planos en cuya superficie se han pintado, en rojo o en negro, unos signos abstractos que suelen tener forma de gruesos puntos irregulares o de anchas líneas que se cruzan o que rodean el guijarro.

Entre los egipcios fue un arte auxiliar de la arquitectura y la escultura con un absoluto alejamiento de toda perspectiva. En el umbral de la historia de Egipto, la pincelada del artista fue capaz de representar toda la masa de seres humanos, animales y seres inanimados. La finalidad de la pintura era perpetuar la vida de un difunto en el más allá, por lo que no existía un interés propiamente artístico.

La pintura era algo religioso, los sacerdotes elegían los temas, los grupos y los gestos para que no se quebrantara la ley, los pintores estaban al servicio de la metafísica cósmica, habrían podido expresarse con entera libertad pero la intención religiosa los frenaba; los egipcios adoraban al sol por lo que la puesta del astro se debía a las fuerzas contrarias al bien produciendo la perturbación o las tinieblas, motivo por el cual es que en ninguna pintura se ve algo nocturno.

Si la pintura era aplicada sobre piedra, una tapia o madera, el artesano recubría la superficie previamente con una capa de estuco hecha de cal blanca para poder hacer el dibujo. La preparación de los colores corría a cargo del mismo pintor, utilizando para el efecto varios elementos, así el negro era de humo o de carbón, el blanco de caliza o yeso pulverizado, el amarillo anaranjado de los ocre, el amarillo puro de un oropimente, los verdes y azules de malaquita y azurita, que fueron sustituidos por pasta de vidrio el polvo, y para los rojos profundos y violentos, el óxido de hierro.

En el Imperio Medio se aborda la expresión del cuerpo de un animal, se percibe la liberación, se respetan los planos principales de las obras aun cuando sea a costa de cierta



rigidez, la contorción de los cuerpos queda deliberadamente exagerada para dar mayor animación del movimiento de los boyeros.

Los pintores fueron siempre anónimos, pero cada uno de los que fueron escogidos para dirigir una decoración de una capilla, era un auténtico maestro. Los artistas permitieron audacias al mezclar lo irreal con lo real, siempre respetando la ley.

En el nuevo imperio, la influencia de los talleres tebanos se mantuvo con todo el peso de un pasado glorioso, imitando constantemente los modelos anteriores. Solo durante la XXV dinastía se manifestó el deseo de restituir el antiguo arte egipcio con un espíritu de renovación.

En la época de Ramsés no se considera necesario evocar la silueta del cuerpo mediante la degradación de tonalidades, únicamente por el contorno.

En Mesopotamia, la pintura mural se utilizó en la decoración de los templos, desde la época protohistórica, con el fin de paliar la pobreza de los muros de adobe. La gama policromática utilizada es restringida, con predominio de los tonos ocre, rojos, blanco y negro.

En Babilonia las pinturas reproducían temas religiosos, mitológicos y guerreros, mantenían la rigidez de la convención tradicional, incorporando algunos elementos decorativos nuevos y de mayor gracia como los la influencia egea.

En los persas no fue la pintura más que una copia de la realizada por los egipcios, dejando que los artistas de otros lugares decorasen sus templos y palacios o que enviasen del exterior las cosas de arte.

En el Egeo se tenía sentimiento propio y se aprecia la importancia que se tenía en la iconografía, los temas eran religiosos inspirados en la naturaleza. La técnica usada era la del fresco con los muros alisados con finísima cal, dándole a sus pinturas el realismo vivo y palpitante, que se une a la delicadeza de los colores y el sentido de la belleza impregnado, calificada por algunos estudiosos como maravillosa.

En la antigua Grecia, la pintura sobre cerámica fue de mucha importancia artística en sus variadas técnicas, dibujo, temas y coloración. Por no haber pinturas antiguas, este arte solo pueden admirarse en la cerámica, en la policromía estatuaria y en algunas reproducciones que hay entre los frescos de Herculano, Pompeya y en los retratos funerarios de Fayum. En el siglo IV a J. C. aparece la figura del célebre Apeles, quien da a sus obras la sensación única de vida, lo mismo en lo físico de los cuerpos humanos que en su expresión psicológica.

La pintura etrusca no revela creación propia, fue también una copia de la pintura griega, viéndose así en la cerámica que los vasos etruscos eran imitación de los vasos griegos, así como los temas expuestos en los mismos. En el siglo V a. C. aparecen temas de la vida cotidiana: cacería, banquetes, juegos, danza y luchas con los personajes vestidos con túnicas floreadas y orladas con suntuosidad.



La pintura romana se observa influida por la corriente Helénica, con pocas innovaciones en la decoración mural, que tenían un carácter marcadamente arquitectónico, sin embargo, con todo, Roma crea la pintura que por su carácter y contenido atrae el interés público.

En el arte bizantino, el mosaico invade todo Bizancio en el siglo VI, encontrándose muchas obras maestras de este arte, y muy particularmente en Ravena, Venecia, Cefalu, Constantinopla, Florencia, Focea y Parezco. Posteriormente dejaron el mosaico para pasar a la ilustración de manuscritos con miniaturas inspiradas en el arte helénico.

La pintura romántica fue desarrollada paralelamente por los monjes y los laicos sobre mural y tabla, respectivamente. En esta época la pintura gana en brillantez, pero se sacrifica el dibujo, el que cada vez es más tosco y grosero; los rostros apenas tienen expresión, y los ropajes son pliegues hechos sin gusto.

La técnica de las pinturas murales consistía en preparar la pared que debía ser pintada con el estucado, sobre el cual se aplicaba la pintura, y cuando se hacía sobre tabla, se recubría esta con una tela sobre la cual se extendía una capa de yeso encima, o bien se tapaban con pergaminos las juntas de las piezas de madera que formaban la tabla donde se iba a pintar, y se le cubría con una capa de yeso sobre la superficie de la tabla.

A mediados del siglo XIII aparece el religioso Giotto, italiano, discípulo del famoso florentino Cimabue, quien da expresión a sus figuras y energía a sus composiciones, expresa con nuevas formas las escenas sagradas.

Al principiar el siglo XV Paulo Cuello da paso a la pintura que reproduce con verdad la naturaleza como la forma humana, dándole la exactitud anatómica, de perspectiva y claroscuro de que carecía la pintura de Giotto. Ya en pleno siglo XVI surgen varios pintores en cuyas obras se revela un pensamiento libre y una personalidad propia en cada autor.

Posteriormente surge la escuela Flamenca con Van Eyck, a quien se atribuye la creación de la pintura al óleo, y cuyos cuadros son una maravilla de dibujo y color, siguiéndole otros pintores como Metsy, iniciador del cuadro de género.

2.11.2 El Renacimiento

Los pintores del renacimiento y posteriores, que señalaron el apogeo del arte pictórico en Italia, fueron principalmente:

2.11.2.1 Leonardo de Vinci: Nació en 1452 en Vinci cerca de Florencia, conocido como el genio inaugural, fue escultor, arquitecto, físico, ingeniero, escritor y músico, se distinguió en las ramas del arte y de la ciencia. Dentro de sus obras están la Gioconda, la Última Cena, La Virgen de la Rocas y Santa Ana, la Virgen y el Niño. Murió en 1519.

2.11.2.2 Miguel Ángel: Nació en 1475, aprendió pintura, la que no amaba demasiado como a la escultura, de su padre Ludovico. Su verdadera escuela y sus



auténticos maestros los encontró en el jardín mediceo de San Marcos. Su obra más antigua data de 1505 y es una tabla circular para celebrar la boda de Angolo Doni. Dentro de sus obras más conocidas están, La Sagrada Familia, los frescos de la Capilla Sixtina y El Juicio Final.

2.11.2.3 Rafael: Raffaello de Sanzio, nace en 1483, habiendo aprendido los rudimentos de la pintura de su padre, su estilo se fundamenta en Pinturicchio y Perugino, habiendo finalizado sus estudios en 1500, cuando se da el título de maestro. Optó por la verticalidad de la composición y por un tratamiento mucho más preciso de la luz. La simplicidad aparente de sus obras es fruto de un espíritu de investigación y de un trabajo intelectual constante.

En sus obras hubo influencia de Leonardo de Vinci y Miguel Ángel, sin embargo, este nuevo influjo no elimina los anteriores, ya que Rafael no copiaba ni imitaba, ni siquiera se preocupaba por disimular sus modelos, sino que los depuraba, replanteaba y traducía a un lenguaje de síntesis que posibilitaba su coexistencia.

En los últimos años de su vida, que lo vieron circundado de una admiración como quizá nunca había sido tributada a un artista, la actividad desarrollada por el pintor es verdaderamente asombrosa. Fallece en 1520.

Según el libro “Leonardo” de editorial Taschen, menciona que las reglas para conseguir una pintura que creaba la ilusión de la realidad fueron tres:

1. La representación del modelo desde un solo punto de vista.
2. La degradación del tamaño de las figuras en consonancia con el alejamiento del plano pictórico.
3. La luz, que modela los volúmenes al mismo tiempo que contribuye a la construcción del espacio en el que se plasman.

En Alemania florecían en el siglo XV las escuelas pictóricas de Augsburgo con Hans Holbien; la de Dresde, con Lucas Cranach, y la de Nuremberg, con Alberto Durero; en la segunda mitad del siglo XIX aparece en Alemania Menzel como uno de los precursores de la pintura moderna.

En Francia aparecieron en el siglo XVII, Pusino y Claudio Lorena; en el siglo XVIII, bajo el reinado de Luis XV, Chardin y Greuce, formándose más adelante la escuela pseudo-clásica con Luis David, Girodet y Gerard y fuera de ella Delacroix, Corot, Rousseau, Prudon e Ingres; en pleno siglo XIX aparece Juan Meissonnier como otro de los precursores de la pintura moderna.

En Inglaterra la pintura está representada por Hogart, Reynikds y Gainsborough.

En España se formaron las escuelas: valenciana durante el siglo XVI, con Vicente Masip, al que siguieron los Ribaltas y José de Rivera, llamado el españoletto; la de Toledo,



representada por Domingo Theotokopulus; la de Sevilla, por Juan Sánchez de Castro; la de Madrid, instituida por Alonso Berruguete. Entre los artistas más destacados se encuentran:

2.11.3 Francisco Goya y Lucientes: Nació en España en 1746, la belleza que le impregnaba a sus obras con su gracia y color, resultantes de riqueza de su inspiración, y el realismo de sus obras, lo clasificaron dentro de los precursores de la pintura moderna. Dentro de sus obras están los Retratos de Carlos III, María Luisa, Carlos VI y su familia, Las Majas, los Desastres de la Guerra, y otras. Murió en Burdeos en 1828.

Otros pintores de fama: Antonio Viladomat, en el siglo XIX, Eduardo Rosales y Mariano Fortuny; en los últimos tiempos del XIX y principios del XX, José Villegas y Joaquín Sorolla.

2.12 Siglo XX

Dentro de los pintores sobresalientes en el siglo XX, se puede mencionar:

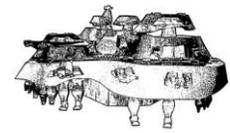
2.12.1 Pablo Ruiz Picasso: Nació en Málaga en 1881, habiéndose trasladado a vivir a Barcelona donde estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja. En 1904 se trasladó a París donde conoció a Fernand Olivier, la que fue su compañera hasta 1911. En 1917 conoció a la bailarina Olga Koklava, con quien se casó al año siguiente y se convirtió en un burgués complacido y amante del lujo. En 1951 se casó con Jacqueline Roque, muriendo en 1973.

Fue coinventor del cubismo y del cubismo analítico, inventor del collage y de un neoclasicismo de figuras monumentales y escultóricas e hizo incursiones en el mundo onírico.

2.12.2 Georges Braque: Nació en 1882, hijo de un pintor decorador, aprendió el oficio de su padre en Havre, posteriormente se trasladó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Entre 1907 y 1914 desarrolló el cubismo junto a Picasso. Murió en 1963. Fue el primero en imitar materiales como el veteado en la madera o el mármol y el primero en utilizar texturas mezclando aserrín y arena con la pintura. En sus composiciones se sirvió predominantemente del tema de la naturaleza muerta.

2.12.3 Salvador Dalí: Nació el 11 de mayo de 1904, a las 8:45 a.m. en el número 20 de la calle Monturiol, en Figueras, provincia de Gerona (Cataluña, España). Hijo de Salvador Dalí y Cusí, notario de la ciudad, natural de Cadaqués y Felipa Domenech Ferrer. Realizó sus primeros estudios en su ciudad natal y a la edad de catorce años participó en una exposición colectiva de artistas locales y otra en Barcelona auspiciada por la Universidad y en la que recibió el premio Rector de la Universidad.

En su obra, “Breve reseña sobre el onírico pintor surrealista, Salvador Dalí 1982”, Agustín Garrido menciona que en 1926 realizó su primer viaje a París donde visitó a Picasso. Colaboró con Luis Buñuel en la realización de la película "Un perro andaluz", estrenada en París en 1929. Ese mismo año visitaron a Dalí en Cadaqués una serie de



personajes del surrealismo, entre ellos el poeta Paul Éluard y su mujer Gala, a la que sedujo el joven pintor para convertirla en su musa y compañera el resto de su vida.

En 1948, Regresa a España y se produce una vuelta al clasicismo en su obra. Pinta las primeras obras religiosas, las dos versiones de Madonna de Port Lligat. Escribe el manifiesto místico donde explica el arte nuclear. Dalí esta cada día más marcado por una necesidad de destacar y acentúa su excentricismo y su interés por el dinero y el poder.

Se inaugura el Museo Dalí de Figueras (1974), coronado por una gran cúpula geodésica obra de Pérez Piñero, es su segundo museo pues en 1971 se inauguró otro en Cleveland, Ohio.

Gala muere el 10 de Octubre de 1982 y Dalí abandona la pintura y su actividad pública se reduce.

Finalmente, el 24 de Enero de 1989 muere Dalí en su castillo de Pubol y es enterrado al día siguiente en el teatro-museo de Figueras.

2.13 Principales Técnicas De Pintura

Cada pintor tiene su técnica propia, sin embargo, algunas son de aplicación generalizada, siendo ellas:

2.13.1 Dos Visos: se forma artificialmente, mirada de un lado se ve una figura y vista de otro lado se ve otra.

2.13.2 A la Aguada: consiste en colores disueltos en agua.

2.13.3 A la Arena: en esta técnica se hace figuras en el suelo con arenas de colores.

2.13.4 A la Chamberga: es la pintura que no se expone a la intemperie, con colores preparados con barniz de pez y aguarrás.

2.13.5 Al Encausto: con encausto por medio de fuego con ceras de colores.

2.13.6 Al Fresco: se utiliza en paredes y techo, con colores disueltos en agua de cal y extendidos en una capa de estuco fresco.

2.13.7 Al Óleo: corresponde a los colores desleídos en aceite secante.

2.13.8 Al Pastel: se hace con lápices de colores blancos y pastosos.

2.13.9 Al Temple: con colores preparados con agua de cola o algún otro líquido glutinoso y caliente.

2.13.10 Bordada: se hace con seda de colores.



2.13.11 Cerificada: se utilizan ceras de colores.

2.13.12 De Mosaico: obra taraceada de piedras o vidrios.

2.13.13 De Porcelana: esmalte, empleando colores minerales, uniéndolos y endureciéndolos con fuego.

2.13.14 Embutida: imita objetos de la naturaleza.

2.13.15 Figulina: hecha con colores metálicos sobre cerámica perfeccionándolos al fuego.

2.13.16 Luminosa: compuesta con colores fosforescentes.

2.14 La Cerámica

Fernando González Moreno (Historia de la Cerámica, 1997, p.45), menciona que “la cerámica constituye una de las manifestaciones artesanales e industriales más antiguas y características de la especie humana”. En la producción de la cerámica, posiblemente por primera vez, el hombre demuestra su dominio sobre los cuatro elementos, la tierra, el agua, el aire y el fuego, al emplearlos para lograr ese producto nuevo. El ceramista moldea y cuece el barro para crear objetos útiles y duraderos. Por sus peculiares características, la arcilla ofrece al artesano una fuente inagotable de nuevas formas y decoraciones que le permite crear objetos aptos para los usos más nobles y más cotidianos.

El artista, el artesano o el obrero se retratan en su obra, y así la cerámica acerca a la personalidad de quien la produce. Pero el objeto aislado no es más que una pequeña fracción de la información disponible. La técnica, la forma y la decoración, permiten conocer las necesidades funcionales y estéticas, la situación económica, el nivel cultural y el desarrollo tecnológico del grupo social que la utilizó, así como sus necesidades expresivas, e incluso sus relaciones con el más allá o con el mundo divino.

2.14.1 Técnicas

La producción de objetos de cerámica ha tenido, durante mucho tiempo, un papel protagonista en el desarrollo de la humanidad. Desde la selección de los diferentes tipos de arcilla para diversos usos hasta los métodos para conseguir mejores y más rápidos resultados, incrementar la producción, hacerla más atractiva y capaz para los más variados destinos, son muchos los avances técnicos implícitos en el proceso.

2.14.2 Preparación de la pasta

La materia básica para hacer cerámica, la arcilla, exige un proceso de preparación previo que permite al ceramista conseguir el resultado deseado. Este proceso no ha variado sustancialmente a lo largo de la historia; los principales cambios tuvieron lugar a partir del siglo XVIII, en términos de rapidez, con la utilización de la máquina.

Una vez elegida la arcilla con la que se va a trabajar, ésta se somete a un proceso de ablandamiento, depuración, sedimentación y reposo. Después se le añaden los elementos plásticos, los fundentes (materiales para controlar la fusión y dureza de la pasta) y los



desgrasantes (partículas antiplásticas, vegetales como la paja o minerales como la arena, que disminuyen la contracción y permiten un secado sin torceduras ni grietas) Cuando ésta pasta ha adquirido la consistencia necesaria, tras un secado previo, se procede al amasado para volverla suave, plástica y homogénea. De esta manera se consigue una masa fácil de trabajar.

Aunque el proceso de preparación básicamente es siempre el mismo, la composición de la masa de arcilla varía de unas cerámicas a otras. En función de esta composición pueden clasificarse de una manera general en dos grandes grupos: las cerámicas porosas (no vitrificadas) y las no porosas (vitrificadas).

El primer grupo comprende las cerámicas hechas con arcillas que contienen hierro y otras impurezas minerales, por lo que exigen bajas temperaturas de cocción: las piezas de cerámica, sólo de barro cocido, y las de loza, de barro cocido con cubierta vidriada y esmaltada.

Son cerámicas no porosas las que contienen arcillas que resisten altas temperaturas de cocción: el gres (cerámica compuesta por arcillas plásticas sedimentarias que después de cocidas son impermeables, vitrificadas y opacas) y la porcelana (cerámica muy blanca, vitrificada y traslúcida después de su cocción gracias al color blanco y al alto poder refractario de su principal componente, el caolín).

2.14.3 Conformación de objetos

Existen dos técnicas básicas. El modelado es la técnica más antigua. Consiste en conformar la pieza solo con las manos, sin utilizar instrumentos mecánicos. Ya sea uniendo pequeñas masas de arcilla, urdido, o superponiendo rollos de arcilla, por rollos, o bien utilizando porciones geométricas de arcilla, de placas.

El modelado, técnica conocida desde la mas remota antigüedad obtiene la pieza aplicando la arcilla sobre un molde con la forma deseada. Hay dos tipos de moldes: los moldes de prensado, en los que se aplica la pasta cerámica procurando que se adapte perfectamente al molde, y los moldes de colado, en los que se vierte la arcilla en estado líquido.

El torneado es la técnica de fabricación que utiliza la fuerza centrífuga para dar forma a los objetos. Aunque según la leyenda fue Thalos el que invento el torno hacia el 1200 a.C., en realidad, su origen parece ser anterior. El hombre ya conocía el movimiento centrífugo (la rueda) y lo aplico muy pronto en un instrumento que le permitiría una producción cerámica más rápida y de mayor calidad. El torno de mano, con su movimiento lento e irregular, se perfeccionaría en el torno de pie, compuesto por dos discos unidos por un eje vertical que, al dejar las manos libres al alfarero, permite un movimiento rápido y regular.

2.14.4 Secado y Afinado

Una vez conformada la pieza se procede al secado de la misma en zonas sin exceso de calor o sometiéndola a una pre-cocción a baja temperatura. Así se logra la



deshidratación de la pieza, dándole una cohesión que permite su manipulación sin deformarla.

A continuación realiza la operación de afinado o retoque: mediante el empleo de espátulas o cuchillas, se perfecciona la forma y la superficie de la pieza, con el fin de reducir la porosidad de la pasta y mejorar su aspecto.

2.14.5 Decoración

El objeto fabricado en arcilla siempre ha incitado al hombre a la decoración de su superficie con el propósito de realzar su forma.

El hombre primitivo recurrió a técnicas muy simples para embellecer aquellos objetos que iban a acompañarle en su vida cotidiana o en su viaje al más allá. En un principio aprovechó únicamente las posibilidades que el barro por sí solo le ofrecía y extrajo de él todo su potencial estético. Aplicaciones, incisiones, excisiones e impresiones practicadas con los dedos o con diferentes instrumentos, como espátulas, punzones o peines, sobre el barro aún tierno, le permitieron variadas combinaciones temáticas. Con la técnica utilizada para impermeabilizar la vasija, el bruñido o espatulado mediante un intenso frotamiento, logró dar un aspecto brillante a los objetos.

Todas estas técnicas perduraron y se combinaron con otra nueva: la cerámica pintada.

El sistema, muy sencillo, consistía en aplicar sobre las vasijas antes de la cocción una capa de arcilla, el engobe, de la misma naturaleza que la pieza, pero más fina y mezclada con óxidos metálicos que daban un aspecto coloreado a la pieza. Con esta sencilla técnica y un perfecto control del fuego, los ceramistas consiguieron bellas expresiones artísticas.

La invención del vidriado en los talleres mesopotámicos supuso un gran avance en el recubrimiento de la cerámica y, por tanto, en el de la decoración pintada. El vidriado consiste en una combinación de plomo, arena y sílice que, fundida, molida y mezclada con agua, se aplica a la vasija por inmersión o con pinceles antes o después de su primera cocción. La transparencia característica del vidriado plumbífero puede modificarse mediante la adición de óxidos colorantes. Esta técnica aporta un importante logro funcional, que es la impermeabilización de la vasija, y otro decorativo, ya que este vidriado en sí proporciona una nueva fórmula con la que se logra una extraordinaria variedad de colores y de efectos especiales. El esmaltado se obtenía con la adición de estaño, lo que proporcionaba una opacidad a la pieza que la hacía apta para recibir la decoración pintada.

2.14.6 Cocción

Junto a la tierra y al agua, el otro elemento fundamental en la fabricación de la cerámica es el fuego. Gracias a él la cerámica adquiere su dureza definitiva. La cocción de la pieza cierra un largo y lento proceso de trabajo y de ella depende, en gran medida, el resultado final. Por esta razón, el control del fuego ha sido, a lo largo de la historia, una de las principales preocupaciones del ceramista. De ahí que éste fuera perfeccionando, poco a



poco, los sistemas de cocción, desde el más antiguo y sencillo, el de la cocción en hoguera, hasta el más complejo de horno con techumbre fija.

El proceso de cocción comienza una vez cargado el horno y tabicadas las puertas.

Durante todo el tiempo de cocción, el ceramista ha de alimentar, de forma continua y regular, el fuego para que, desde el hogar, entre el calor en la cámara de cocción y, pasando a través de las piezas, salga por la parte superior. Así se logra no solo mantener la temperatura en el interior, sino también aumentarla. El horno de dos cámaras, al tener diferentes respiraderos, permite alcanzar temperaturas muy altas, así como un mejor control del fuego, fundamentalmente para reducir los agrietamientos y roturas y para fijar los pigmentos.

Finalizada la cocción, se procede a un enfriamiento lento del horno que evita la rotura de las piezas. A continuación se descarga el horno y se selecciona las piezas cocidas.

El proceso puede ser de monococción o multicocción.

Hay varios tipos de cocción: en atmosfera oxidante (dejando abierta la entrada de aire) o mixta. Se elegirá una u otra según los resultados que se pretendan obtener. En general, cada taller contaba con un horno de cocer piezas, cuyo tamaño y capacidad estaba en relación con la cantidad e importancia de su producción.

2.15 El Grabado

Luis Antonio García Martín (Curso de Grabado “La Tapadera”, 1998, p.42), dice que: “Grabar, histórica y etimológicamente, quiere decir hacer una incisión. Serán por ello grabados, exclusivamente, aquellas pruebas estampadas de una plancha matriz cuya realización se haya efectuado por medio de incisiones en su materia.”

2.15.1 Técnicas de grabado

1. Xilografía- Calcografía directa: buril, punta seca y manera negra.
2. Calcografía indirecta: aguafuerte, barniz blando y aguainta.

2.15.2 Sistemas de estampación

Son todas aquellas obras técnicas que dan origen a una plancha matriz sin incisión y que permiten la estampación de un número de estampas iguales.

Estas son: litografía, serigrafía, cincografía, plaster, gofrado, etc.

2.15.3 Estampas

Es el nombre que se le da a las pruebas sobre papel, estampadas de una plancha matriz, obtenida por cualquier procedimiento y por todos los medios de estampación conocidos.



El grabado, desde sus comienzos en occidente hasta nuestros días, ha pasado por periodos de exaltación y de decadencia, siendo precisamente en la actualidad cuando goza de las cotas más altas de prestigio en su ya dilatada historia.

En los mercados que se celebraban durante la Edad Media, Renacimiento y hasta fines del siglo XIX, era extraño que no hubiera un tenderete o bien un vendedor ambulante que ofrecía como mercancía grabados de todo tipo y calidad, desde estampas populares hasta las creaciones de los grandes maestros.

El grabado fue para el hombre el único camino al conocimiento de hechos, situaciones, personajes y paisajes, o de otra cualquier información desconocida: posee por tanto un tremendo poder propagador de ideas.

El grabado ha luchado a favor o en contra de esclavitud y libertad, monarquías y revoluciones, como hoy lo hace con y contra la angustia o la violencia.

Para Luis Antonio García Martín (Curso de Grabado “La Tapadera” 1998, p.45), el grabado es un desfile de la historia del hombre, con sus aspiraciones, problemas, etc., permitiéndonos revivir tiempos pasados. Su influencia en las otras artes plásticas ha sido muy importante. El grabado en madera fue el medio pionero de lo que ahora conocemos como medios de impresión y altas tecnologías de la misma; primero, como ilustración de manuscritos, y posteriormente letras en tacos movibles con los que se pudo efectuar la composición infinita de palabras, dando lugar a la imprenta. Hubo una demanda creciente de grabados y planchas, lo que supuso un progresivo perfeccionamiento de técnicas y calidades, llegando a unas cotas de maestría como las de Schönhauer, Dürero o Leyden. La aparición de técnicas progresivamente perfeccionadas en cuanto a impresión se refiere, liberó al grabado de la tarea de mera ilustración, y pudo así adquirir su propio estatuto de creación artística y con entidad estética propia.

En grabado y sistemas de estampación, hay dos fases igualmente importantes: la realización de la plancha y su estampación en papel. Una plancha sin estampar es como una partitura musical escrita, pero sin ejecutar la pieza.

El afán de variedad que caracteriza al arte actual, hace que surjan cada día nuevas posibilidades de grabado y estampación; algunas de ellas llegan a causar temporal sensación.

La técnica del grabado es infinita en cuanto a las posibilidades que brinda desde el punto de vista expresivo. Hay dos formas de abordarla: primero, el acercamiento del artista al mundo del grabado supone el aprendizaje de cada una de las técnicas hasta llegar a dominarlas; segundo, ya vistas y experimentadas las técnicas, la búsqueda de la forma más cómoda de aplicar el grabado a la propia expresión artística del autor, a través de combinaciones entre distintas técnicas y de experimentos e innovaciones.

2.15.4 Historia



Luis Antonio García Martín (Curso de Grabado “La Tapadera”, 1998, p.50), menciona que si por grabar se entiende la incisión hecha conscientemente por el hombre sobre un material cualquiera, la historia del grabado debe remontarse a los primeros trabajos prehistóricos: incisiones en piedra, hueso, paredes de cavernas o en cerámicas. Ahora bien, aunque la necesidad primaria de grabar surge de lo más profundo de la especie humana, reproducir el trazo grabado sobre otra materia y así multiplicar el resultado obtenido por la incisión, supone siglos de civilización.

Así, la historia del grabado debe comenzar en el momento en que la incisión grabada se estampa una y otra vez, dando lugar a un “original múltiple”, o sea, con la aparición en Asia Menor de los sellos grabados en cilindros de dura piedra, cuya estampación se efectuaba por deslizamiento sobre la superficie, todavía blanda, de las tablillas de arcilla usadas para la escritura.

Con ello se otorgaba al escrito categoría de documento real, público o comercial. Existen obras maestras de los sellos con antigüedad de más de 5.000 años. Desde los primeros periodos históricos de Egipto y quizás anteriormente, se imprimieron dibujos sobre tejido por medio de planchas grabadas en madera. Fue en China donde, por vez primera, se estamparon textos por el mismo procedimiento. Con la aparición del papel tiene lugar en Occidente la difusión de los primeros grabados, por dos motivos dispares. El primero, para la estampación de naipes o cartas de baraja, juego puesto de moda en Italia hacia fines del siglo XIII. El segundo, como medio de propagación de estampas piadosas cristianas. Los primeros ejemplares de grabados estampados pertenecen, pues, a una de estas dos imagerías, siendo imposible señalar dónde aparecen los primeros ejemplares, ya que fueron muchos los tanteos y búsquedas realizados por la misma época y en diversos lugares.

Los primeros grabados sobre papel conocidos en Occidente se remontan a la segunda mitad del siglo XIV. Otras planchas grabadas con anterioridad, tanto en madera como en metal, no forman parte de la historia del grabado, ya que no fueron trabajadas con idea de una posterior estampación, sino para cumplir un papel exclusivamente decorativo como bajos o altorrelieves.

García Martín habla también que, “la xilografía denominada “Bois Protat”, encontrada en Mâcon y realizada hacia 1370, se acostumbra a señalar como la primera plancha grabada conocida hasta hoy, pero de la que no se ha encontrado ninguna estampación de la época. En el Gabinete de Estampas de Bruselas se guarda una plancha grabada en madera titulada “La Virgen y el Niño”, que se puede datar también hacia fines del siglo xiv, y de la misma época se tienen noticias históricas de que en Bolonia y Dijon se efectuaban ventas de estampas y de cartas de juego (Images et figuras sanctorum et cartas figuratas et pictas).

El grabado comprende tres procedimientos fundamentales correspondientes a los materiales utilizados para preparar la matriz.

1) Grabado en relieve, generalmente sobre una matriz de madera (xilografía).



- 2) Huecograbado, sobre una matriz metálica (cobre, zinc...).
- 3) Grabado en plano, utilizando una matriz de piedra (litografía).

Todas las obras primerizas son realizadas con la técnica de la xilografía o grabado sobre madera, en la que se hacen incisiones respetando solamente las partes que se desean estampar, procedimiento que recibe el nombre de grabado en relieve o tipográfico y cuyo entintado se realiza con el paso de un rodillo, o un tampón cargado de tinta, sobre la superficie. Como obras de comienzo poseen un marcado carácter ingenuo, popular, pero con una gran fuerza de expresión. Algunas de ellas se coloreaban posteriormente a mano.

Por lo general el grabado como técnica plástica siempre va ligado con algún otro elemento, generalmente a partir del nacimiento de la imprenta, como acompañamiento de un texto o para llevar a cabo una finalidad concreta: naipes, motivos religiosos, etc. Cuando de verdad puede hablarse del grabado como disciplina plástica independiente y con entidad propia, es cuando comienzan a tener lugar las estampaciones seriadas que no van como ilustraciones de texto: uno de los primeros y más claros ejemplos es la obra de Goya, en la que el grabado adquiere una dimensión totalmente nueva. Para este autor, por ejemplo en la serie de “Caprichos”, es una técnica cuyas posibilidades expresivas no se agotan acompañando a otra forma comunicativa; el grabado es un mundo cuyas fronteras están bien delimitadas, y por tanto puede ser considerado como independiente del resto de las expresiones plásticas.

Otro punto de referencia ineludible en la evolución reciente del grabado es Picasso, cuya importancia reside en la utilización de técnicas anteriores de forma novedosa, reinventando sus posibilidades a partir de combinaciones entre ellas; también imprimiendo su forma personal de trabajar los materiales y dándole a cada motivo la forma y técnica más adecuadas.

2.15.5 Técnicas:

Aditivas, Matérico, Carborundo, Sustractivas, Directas Buril, Gubia, Punta seca, Mezzotinta, Punteador, Indirectas, Aguafuerte, Aguatinta, Aceite, Barniz blando, Azúcar.

2.15.5.1 Monotipos

El soporte con el que se trabaja esta técnica puede ser muy variado: cristal, plástico duro, metal. Sobre dicho soporte se realiza una composición utilizando cualesquier utensilios que se tengan a mano: la imaginación supone un elemento básico en la preparación de la plancha. Una vez terminada la composición, se coloca un papel sobre la matriz y se stampa pasándolo por el tórculo. Además se puede elegir entre realizar monotipos de un solo color o de varios, y también hacer una sola estampación o varias sobre el mismo papel, aplicando en cada una de ellas un motivo diferente que se superponga a los anteriores.

2.15.5.2 Cartón

El cartón puede ser utilizado como material de base o combinado con otras técnicas. En principio, basta con tomar una referencia de tamaño; se corta una plancha, y sobre ella se diseña la colocación de las diferentes partes de la matriz que van a constituir el resultado



final. Se colocan en cada estampación todas aquellas piezas que no vayan superpuestas, o bien se estampan cada vez todas las de un mismo color. Es conveniente, pero no imprescindible, impermeabilizar las piezas aplicándoles una capa de barniz de poliuretano que impida la absorción de la tinta por parte del cartón, y también que facilite su posterior limpieza sin riesgo de mezcla indeseada de colores.

2.15.5.3 Linóleo

Con el linóleo se pueden conseguir efectos parecidos a los de la xilografía (grabados sobre plancha de madera). La superficie del linóleo es más blanda y por tanto más fácil de trabajar, y en su defecto también sirve el sintasol, pero su calidad es bastante inferior. El linóleo, a diferencia de la madera, tiene un tacto espeso, mullido. Parece ser que la utilización del linóleo como soporte para planchas de grabado procede de las décadas iniciales del siglo XX, cuando los artistas residentes en París utilizaban el linóleo del suelo perteneciente a los pisos en que vivían, y así poder sobrevivir con la mínima cantidad de inversión en materiales.

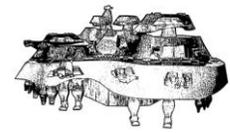
Para proceder a rebajar la plancha, se utilizan una serie de herramientas: gubias, cuchillos y formones. Se pueden conseguir líneas muy delimitadas o con el corte irregular, dependiendo del filo de las gubias y la temperatura de la plancha. Es importante señalar que las partes ya eliminadas con la gubia no pueden volver a pegarse sobre la plancha, o sea: los cortes son irreversibles, y por tanto hay que poner mucho cuidado en no quitar partes no deseadas y además evitar que las gubias se deslicen y hagan cortes incontrolados. Si a eso añadimos que las gubias son cortantes, es necesario recordar que existe el peligro de autolesionarse; para evitarlo, lo mejor es colocar la mano que sujeta la plancha siempre por detrás de la trayectoria de la gubia, y además protegerse la mano, con un trapo o un guante.

El linóleo es un material ideal para combinar colores, puesto que se pueden utilizar varias planchas diferentes cada una con un color; en las partes en las que haya superposición de imágenes se mezclarán los colores, y en las que no permanecerá el color que hayamos aplicado. Eso significa que se pueden conseguir mezclas muy variadas con pocas planchas. También pueden aplicarse distintos colores sobre una misma plancha, teniendo cuidado de no tener resultados no deseados.

2.15.5.4 Punta Seca

Otra técnica subtractiva directa es la llamada “punta seca”, consiste en aplicar una punta cilíndrica terminada en cono sobre una plancha, bien metálica (zinc o cobre). Las puntas pueden ser de acero, vidrio y diamante (la primera es la más utilizada).

La aplicación del punzón de acero sobre la plancha produce un efecto de profundización, pues queda señalada; pero también un efecto de desplazamiento de virutas del material (metal o acetato) llamadas “barbas”. Cuando se trata de planchas de metal, la línea resultante en la estampación de una punta seca es característica: hay una línea central gruesa y dos líneas muy finas que la acompañan, pues en esas barbas también se deposita la tinta y hay un efecto visual de vibración en el resultado final.



También influye en la tirada, pues las barbas se degradan rápidamente al pasar por el tórculo, y el resultado va modificándose a medida que se van produciendo más estampaciones sobre la misma plancha. Cuando se trata de planchas de acetato, al ser un material mucho más flexible, el efecto de vibración de la línea no se produce; tampoco se puede utilizar el rascador para eliminarlo, primero porque no es necesario, y segundo porque el efecto del rascador sobre el acetato es muy diferente del que se produce sobre el metal.

2.15.5.5 Aguafuerte de Línea

Todas las variedades de aguafuerte se denominan de esta manera porque la base de esta técnica consiste en aplicar una solución de ácido nítrico (aguafuerte) que provoca la corrosión de una plancha metálica, generalmente de zinc o cobre. La nomenclatura por tanto hace referencia a la técnica en general; ocurre sin embargo que las variedades de aplicación de la misma son tantas que muchas veces hay confusión o interpretaciones distintas en cuanto a la forma de denominar alguna técnica.

2.15.5.6 Aguatinta

La base principal de esta técnica es también la aplicación del ácido nítrico sobre la plancha metálica que va a constituir la matriz de las futuras estampaciones: en esto se asemeja a la técnica anterior. Pero se diferencia de la misma en que la corrosión se produce de manera progresiva; a medida que vamos aplicando el ácido, vamos consiguiendo efectos de “escala de grises” como se verá a continuación.

2.15.5.7 Azúcar

Una variedad de la técnica del aguafuerte de línea, pero realizada con trazos más gruesos e irregulares, es la técnica del grabado al azúcar. La base teórica fundamental con la que se trabaja es la misma, pero se introducen algunos pasos que alteran el proceso de aquél. Sobre una plancha previamente limpia y desengrasada se aplica una solución de azúcar en agua. Opcionalmente también puede ser resinada antes de darle el azúcar, y ello hará que el comportamiento de la solución acuosa produzca una textura irregular, y diferente por ejemplo a la de rechazo que se produciría si en lugar de ser resinada, sobre la plancha aplicásemos una finísima película de aguarrás.

2.15.5.8 Barniz Blando

Esta técnica se diferencia de las anteriores principalmente en el tipo de material utilizado, pues en el resto de los detalles el proceso es análogo a ellos. Cuando ya tengamos la plancha a punto, con las preparaciones previas usuales, procederemos a aplicar la mezcla que se denomina “barniz blando”, de una textura y características muy distintas al “barniz duro” utilizado anteriormente. El barniz blando es mucho más pastoso y no arde al calentarse; por eso procederemos con él de la siguiente forma: tomaremos una porción del mismo con una espátula (puesto que es sólido, no líquido) y lo extenderemos sobre una superficie lisa -que puede ser un cristal o la propia plancha de grabado, si tenemos cuidado de no rayarla con la espátula-, para (acto seguido) aplicar un rodillo rígido con el que extender el barniz. La película de barniz que ha de quedar sobre la plancha debe ser fina (semitransparente) y uniforme; casi ha de poder verse el metalizado de la plancha a su través.



2.16 LAS ARTES PLÁSTICAS EN GUATEMALA

En Guatemala a finales del siglo XIX se le dio mayor impulso al arte, con la llegada de maestros de la plástica procedentes de Europa.

Jaime Roberto Vásquez Pineda (Catálogo de obras arquitectónicas y escultóricas del maestro Efraín Recinos, 2005, p.59), menciona que en 1920, se fundó la Academia Nacional de Bellas Artes, la que actualmente se conoce como Escuela Nacional de Artes Plásticas. En la década de 1940 se producen cambios sustanciales en lo político, social y económico; los cuales produjeron también cambios considerables en el ámbito artístico y cultural. La revolución del 20 de octubre de 1944 trajo consigo un período de modernización y adelantos socio-económicos, se garantiza la libertad de expresión y se aprueban leyes para promover el trabajo progresista. La reorganización educativa favorece al arte, por ello surgen movimientos vanguardistas que permiten realizar innovaciones arquitectónicas, incorporando nuevas temáticas y nuevas técnicas para la escultura y la pintura.

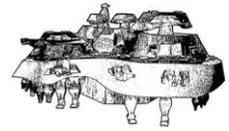
La comunicación con otros países permite conocer las nuevas corrientes, estilos y escuelas modernas, produciéndose como consecuencia ejemplos claros como la construcción de la Ciudad Olímpica y las Escuelas tipo Federación, así como la creación de la Sección de Arquitectura en la Dirección de Obras Públicas.

Después del año de 1950 se produce un arte más acorde a la época, principalmente en las ciudades y se experimenta un período de transición de lo tradicional a lo moderno. Se produjeron diferentes expresiones plásticas debido al conocimiento de otras corrientes y escuelas del extranjero. Se fomenta la arquitectura, la escultura y la pintura como síntesis de las artes plásticas, muestra de ello es el inicio de la planificación del Centro Cívico.

Rosa Linda Castillo, comenta en la tesis (Biografía de Efraín Recinos, 2004, p.26), que la fundación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala en el año de 1958, introdujo cambios importantes, siendo ésta la primera facultad de arquitectura en Centro América, incorporó como docentes a un grupo de arquitectos recién egresados de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes empapados de las nuevas corrientes arquitectónicas determinaron el futuro inmediato de la formación de arquitectos y de la misma arquitectura en Guatemala.

En ésta línea se construyeron edificios con sentido racional-funcional, integrando adicionalmente las artes plásticas, como por ejemplo: el edificio del Palacio Municipal, las oficinas centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el edificio del Banco de Guatemala y el edificio del Crédito Hipotecario Nacional, entre otros.

Vásquez Pineda (Biografía de Efraín Recinos, 2004, p.40), manifiesta que en las últimas décadas la plástica en Guatemala se ha caracterizado por la incorporación de modelos foráneos incorporando alta tecnología, las cuales no siempre encuentran una franca adaptación a nuestro medio, sobre todo en el aspecto ambiental. Como rechazo a



dicha situación actualmente, existe una tendencia al rechazo de la función imitativa y descriptiva de la naturaleza. Los arquitectos parten de la concepción de que la obra de arte sea autónoma, con los valores que descubre de sí mismo; expresando con su arte, sus vivencias y concepciones particulares y su visión individual del ambiente que lo rodea.

Tras la reseña de las corrientes artísticas de la época en la que creció Efraín Recinos, se deben conocer también algunos de los artistas más importantes de esta época, comprendida entre los años de 1,930 a 1,980:

Anleu Díaz, Enrique (Guatemala, 1940)

Ávila, Ramón (España, 1934)

Abascal, Valentín (Guatemala 1908 - 1981)

Grajeda Mena, Guillermo (Guatemala, 1918 - 1995)

Gálvez Mora, Salvador (Guatemala, 1956)

Izquierdo, César (Guatemala, 1937)

Li Mir de Cruz, Gloria (Perú, 1943)

Rojas, Elmar René (Guatemala, 1938)

Vásquez Castañeda, Dagoberto (Guatemala, 1922 - 1999)



2.16.1 EFRAÍN RECINOS Y SU OBRA

Efraín Enrique Recinos Valenzuela, nació en la ciudad de Quetzaltenango, el martes 15 de mayo del año 1928. Hijo de los señores José Efraín Recinos Arriaza, oriundo de Sonsonate, El Salvador y María Trinidad Valenzuela, nacida en la ciudad Capital de Guatemala.

Efraín Enrique es el mayor de tres hermanos y único varón, sus hermanas son: María Clemencia quien nació en Quetzaltenango en 1929 y Ana María quien es oriunda de la Ciudad Capital, nació en 1933, en la actualidad los tres viven, Efraín y Clemencia en esta ciudad de Guatemala y Ana María radica en México desde hace muchos años.

Parte de su infancia trascurrió en su ciudad natal, Quetzaltenango, pues a los cuatro años su familia se trasladó a la ciudad capital, donde radica desde ese entonces y en donde se ha desarrollado con la plenitud que lo ha llevado a ser reconocido mundialmente por sus dotes naturales y su talento especial.

La anécdota que más recuerda de ésta parte de su vida, es aquella ocasión en que su tío Alfonso lo llevó al cine Roma en Quetzaltenango y mientras buscaban butacas en la oscuridad vio como un enorme avión venía directamente hacia él, salió corriendo y no paró sino hasta llegar a la calle, completamente descontrolado y llorando. Recuerda como su tío Alfonso le consoló y le explicó la situación, cuando pudo alcanzarle.

Ya a los cuatro años se le veía la inquietud por el arte, sus padres le descubrieron la inclinación por la pintura y algo más, la creatividad de utilizar los envases de avena como megáfonos para ampliar su voz (para él era un micrófono). A esa edad recuerda claramente, una ocasión en que veía una tira cómica llena de brillantes colores, cuando un perro saltó por una ventana que estaba atrás de él, y le ensucio todos sus dibujos, lo que le molestó demasiado, ya que desde entonces le gustaban los colores y las cosas limpias. A la edad de 6 años ya dibujaba y leía.

2.16.2 Formación Académica

2.16.2.1 Educación Primaria

- Sus primeros maestros fueron su papá y su mamá, quienes les enseñaron a leer y escribir, matemáticas, ciencias naturales, caligrafía, música, moral y urbanidad.
- Escuela Primaria República de Costa Rica.

2.16.2.2 Educación Secundaria

- Instituto Central para Varones, habiéndose graduado como Bachiller en Ciencias y Letras en el año de 1950.

2.16.2.3 Educación Superior

- Ingresó a la facultad de Ingeniería de la gloriosa Universidad de San Carlos de Guatemala en el año de 1951.



2.16.2.4 Formación profesional y artística

- Este gran artista, ha realizado estudios dentro de todo el arte, como la beca en Inglaterra, pero también lo hizo sobre la acústica, con el Dr. Wilhelm Jordan de Dinamarca.
- A la edad de 12 años estudió dibujo y escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Dentro de sus estudios, se incluye el idiomático, pues aparte de su idioma natal, el español, también habla inglés, italiano y francés.

2.16.3 El arte de Efraín Recinos, producción Artística

2.16.3.1 Creación del Teatro Nacional

Cuando principió a trabajar, en 1963 inició su labor con el Gobierno de la República, en la Dirección General de Obras Públicas como dibujante, haciéndose cargo posteriormente de la continuación del proyecto del Gran Teatro Nacional, mismo que se inició con Marco Vinicio Asturias, quien falleció y le designaron el complejo a Efraín. Tuvo problemas de financiamiento en varias ocasiones, lo que provocó que los trabajos fueran a un ritmo muy lento, siendo que la obra se culminó con mucha satisfacción en 1978, (Rosa Linda Castillo, Biografía de Efraín Recinos, 2004, p.52).

El Teatro Nacional es la obra mas representativa de Recinos, misma que se ganó por la confianza de las autoridades de la época por otros trabajos que había realizado, tales como: el Teatro al Aire Libre, el Teatro de Cámara, la plaza Mujeres y la jardinería del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

2.16.3.2 Otras obras artísticas

Los relieves de concreto del edificio del Crédito Hipotecario Nacional del lado poniente, los relieves exteriores de concreto de la Biblioteca Nacional, los murales interiores de la terminal Aérea y las figuras de concreto de exterior norte y sur, la fuente y el monumento a los industriales que se encuentra en el Parque de la Industria, el parque infantil de la zona 18, la reestructuración del auditorio del Conservatorio Nacional, y una de sus últimas obras, La Plaza del Nuevo Milenio.

Con respecto a sus obras, no tiene una corriente o escuela específica, pues indica que ha estudiado muchas para no copiar o pertenecer a ninguna, sin embargo, tiene inclinación hacia lo barroco, siendo que su inspiración le surge por los pasajes, la gente, las mujeres, lo nuestro visto de la forma más tremenda de la realidad, de su amor al arte, el amor más grande que hay en el universo, en lo personal. El tema de los que odian y los que aman, lo ha inspirado en algunas sus obras y algunos de sus escritos; obras a las que El Diario la Hora en su edición del 28 de septiembre de 1996 reproduce parte del comentario aparecido en el Excelsior de México, en el que exponen que la obra de Efraín arde y vibra a medio camino entre la selva tropical y un mundo de marcianos.

2.16.3.3 Su pintura



Define la pintura como un elemento divino para hacer cosas hermosas con todos los colores, elemento ideal para hacer en colores nuestra realidad transformada, en dos dimensiones en una obra maestra.

Al recordar sus primeros tiempos de pintor, indica que él comenzó a pintar, debido a su trabajo como dibujante de arquitectura; hacía presentaciones para varios arquitectos conocidos, y a veces dibujaba más de lo que debía y poco a poco, se quedó con estos, que es el origen de lo que hace, pero siempre basado en Guatemala y los guatemaltecos.

La técnica que utiliza en sus pinturas, es propia, y según sus palabras es abrumadora, utiliza el desorden y es complicada, ya que al iniciar una obra, hace un caos con la pintura, realizando un desorden total con ella, dándole posteriormente la forma deseada para llegar al tema visualizado que sea de la realidad guatemalteca, para alcanzar el equilibrio necesario, pues según él un equilibrio total no existe. Si al terminar su obra no le gusta como queda, la revierte y comienza de nuevo.

Castillo Villatoro (Biografía de Efraín Recinos, 2004, p.22), dice que su pintura está caracterizada por su estilo figurativo porque todos estamos en el llamado el tercer mundo no hay cosas más abstractas porque tenemos problemas económicos, a los que pintan en países europeos y en Estados Unidos de Norte América, no les importa el sufrimiento, mientras que a nosotros si, esa es la realidad, es abstracto, futurista, surrealista, sus temas son prehispánicos, sociales y otros de libre creatividad muy diversa. Tiene mucho interés por los problemas del país, y por consiguiente, por la figura humana, la que es muy importante en lo que hace, y lo que pasa es tan fuerte, que se refleja en lo que hace. Acostumbra que mientras pinta, escucha música, mejor si es clásica contemporánea.

Su obra se refleja siempre en Guatemala, en el individuo y en los momentos humanísticos en que las mismas condiciones externas lo colocaban, por lo que la caricatura le interesa mucho. Sus personajes los escoge por simpatía, buenos y malos, desde el diablo en adelante, ya que todos tienen una personalidad muy atractiva.

Los materiales que más utiliza para sus obras, son pintura de aceite, óleo, lacra, esmalte, sobre cartón piedra y durpanel que no se apolilla. Le gustan todos los colores, intensos, brillantes, cálidos y fríos. Pinta con pinceles y manos. No tiene preferencia por ningún color en especial, ya que dice que todos los colores son divinos, desde el negro al blanco, pasando por todos los demás.

Al referirse a sus pinturas que se enmarcan en cuadros, lo hace de manera inspirada al preguntarse ¿qué es un cuadro?, a lo que se responde “Es una ventana para que me vean de cerca, supone el Arco iris”. Y vuelve a preguntarse ¿Un cuadro es un sueño pintado?

Su ingreso a la pintura guatemalteca y a la universal, fue de impacto cuando en 1969 ganó un certamen nacional con el cuadro titulado Indigestión de tamales. Ha montado un sinnúmero de exposiciones en varios países de todo el mundo, y acá en Guatemala, ha estado presente en galerías muy conocidas como El Túnel, El Museo Ixchel, El Museo de Arte Universitario, El Ático, Galería Plástica Contemporánea, así también en el Palacio



Nacional de la Cultura, Hotel Casa Santo Domingo, Escuela Nacional de Artes Plásticas y Vestíbulo de Bancafé.

Con su espíritu de colaboración y de buscar el bien hacia el desposeído y al incapacitado, han colaborado obsequiando pinturas a algunas fundaciones, como Juannio, Instituto Neurológico, Damas Rotarias Sur, Unicar, Fundación Aldo Castañeda, Fundación Artes muy Especiales de Guatemala y Concurso Mario Monteforte Toledo.

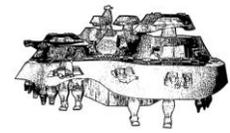
Es un poco parco para vender sus obras, y en una entrevista que le hiciera el diario Siglo XXI en este sentido, respondió: “...soy un tipo chapado a la antigua, y al acercarme a eso del intercambio económico de los cuadros, lo hago llevándolos a una subasta o algo benéfico. Cuando a uno le dicen “vos, se vendió uno de tus cuadros, en tanto” uno se emociona, porque a través de la obra, otros están demostrando el aprecio por mi persona, uno no se alegra porque va a recibir un cofretrazo lleno de pisto ¡Chis!”

El número de obras de pintura llega a 400 más o menos, que se encuentran diseminadas por todas partes. Su identificación con cada una de sus pinturas es natural, no obstante, la tiene en mayor grado con El Pintor pintura con 9 estorbos, Estado de sitio, Apocalipsis según San Pueblo, El candidato y la Carta. Dentro de sus principales pinturas se pueden mencionar:

- El Pintor, Pintura con 9 Estorbos
- El Estado de Sitio
- El Apocalipsis según San Pueblo
- El candidato
- La Carta (El Correo)
- El Combate
- Retrato Apoteósico de su majestad el Automóvil
- Intersección de dos Retratos de Grupo
- La pintora de Pelo Blanco
- La niña traviesa del Conservatorio Nacional
- Los que aman y los que odian
- La Expulsión del Paraíso
- La Leyenda de San Martín el Generoso
- La heroína
- Los Viajeros
- Amores de Antes
- La pareja de enamorados

2.16.3.4 Su escultura

Al referirse a una conceptualización de la escultura, indica que es cualquier cosa hecha estrictamente en tres dimensiones, y que no puede ser utilizada por dentro ni habitada por el hombre; dice que estas obras se expresan de la siguiente forma “Una escultura es mi otro yo, reflexiona la Estatua Antigua, la escultura se parece a mi retrato hablado, piensa el



árbol. Las esculturas somos nosotras sólo que dormidas, meditan las nubes cuando se van lejos.”

También se refiere la escultura cuando dice que es algo en tres dimensiones que se puede ver por todos lados, sin embargo, están los relieves y bajorrelieves que son de dos dimensiones, casi plano, por lo que concluye que es un objeto que se hace con mucho amor y que no tiene una finalidad arquitectónica específica, sino que se acerca a lo bello, pues no todas las esculturas son bellas.

Dentro los materiales que utiliza, están el cemento, clavos, madera, soldadura, atornilladores, metal, chatarra, cualquier cosa que sea posible para pegar, cerrar, atornillar o fundir objetos.

En sus obras escultóricas trata de que sus personajes sean dramáticos, humanos o antihumanos, de estilo barroco, es decir, moda racional, sin embargo, dentro de los trabajos lo único racional que hay, es el espíritu humano. La última de sus obras es el Héroe en verde.

La identificación mayor con sus obras escultóricas la tiene con Música Grande y el Caballero Quetzal revestido de guerrero. En este arte las obras más conocidas de este notable artista son:

- Música grande
- El Caballero Quetzal Revestido de Guerrero
- La Niña de Guatemala
- Monumento a los Industriales
- Héroe Trágico
- La Orden del Clis Clis
- El Beso
- La Presidenta
- La Presidenta del Cuartelazo
- Pareja voladora:
- Astronauta Femenina llegando a la luna
- Ixmucané
- Te acordás de febrero del 76:
- Murales del edificio del Crédito Hipotecario Nacional
- Los Murales de la Biblioteca Nacional
- Terminal Aérea
- Mural del Hotel Intercontinental



2.17 LA MARIMBA

Arrivillaga Cortés en su libro (*Historia social de la marimba*, 1997, p.36), menciona que “la marimba, especie de piano, pero sin teclas para los medios tonos. Las hay de siete octavas las cuales se tocan por cuatro individuos, cada uno con un par de baquetas, cuyas extremidades libres están forradas con hule. Las teclas son de madera, de acero o de cristal. Estas, entrando en vibración al ser tocadas con las baquetas, representan las cuerdas del piano, así como los tecomates o los tubos cuadrados de madera sobre que van sentadas esas teclas, vienen a hacer las veces del registro o de la caja acústica de un piano. Para subir o bajar el tono emplean los indígenas unos palitos redondos que pegan con cera en la cara inferior de las teclas. Para ser los sostenidos o bemoles, se valen del medio de tocarlas en sus orillas y con el cuerpo solo de las baquetas”.

De esta manera era definida la marimba en el año de 1878, cuando Poggio escribía sobre la música de Guatemala, y para ese año no se había inventado la marimba de doble teclado o cromática.

El más que destacado, David Vela, definía de la siguiente forma a este instrumento autóctono. “Se ha dado a la marimba el nombre de piano nacional, consta de una serie de teclas de madera oblongas y delgadas, dispuestas horizontalmente de mayor a menor y horadadas a todo lo ancho en sus dos extremos; van ensartadas en hilera, por ambos orificios, en sendos cordones delgados que las sostienen suspendidas, por medio de clavijas verticales fijas, a cada lado de las teclas en un armazón trapezoidal de madera, atravesando a su vez por los cordones, los cuales van sujetos por los extremos y se mantienen tirantes”. Vela describe ya a la marimba cromática de doble teclado en virtud de que ya para ese entonces, se le denominaba a este instrumento, “El Piano Guatemalteco”.

En palabras del maestro, Lester Homero Godínez, compositor, fundador y director de conjuntos de marimbas, a la marimba la define como “un instrumento musical idiófono percutido (no pulsativo), solista o colectivo, compuesto por una sucesión ordenada de tablillas de madera dura, debajo de las cuales pende una sucesión de elementos resonadores, temperados, tablilla y resonador, en el mismo tono; todo ello sobre una estructura de madera común o soporte con o sin patas de sostén. El intérprete o marimbista, percute las tablillas en forma melódica, armónica o rítmica con dos o hasta cuatro bolillos o baquetas.”

Este instrumento es mas que una serie de piezas de madera, engloba una serie de aspectos sociales y culturales, tanto así, que ha sido objeto de estudio de profesionales de otros países, este fue el caso de Sergio Navarrete, Doctor en Antropología Social por la Universidad de Londres, tesis doctoral investigada sobre la marimba maya achí y al definirla textualmente dice: “La música de marimba es parte del “paisaje” sonoro de todos los caseríos, aldeas, pueblos y ciudades de Guatemala, Su repertorio actual incluye sonos de baile de los siglos XVI, XVII y XVIII, como zarabanda, la contradanza y danza, un rico acervo de sonos, entendidos como género en sí, muchas otras piezas de baile de los siglos XIX y XX principalmente valsés...”



2.17.1 Origen

Uno de los grandes temas en torno a la marimba es su origen, ya que actualmente sigue en discusión; los historiadores, etnomusicólogos e investigadores, aún no logran ponerse de acuerdo, ya que el tema es apasionante y de gran envergadura para los países ponentes, en este punto se ha establecido una serie de teorías respecto al origen de este instrumento musical, las cuales son las siguientes:

2.17.2.1 Asiática

Esta es una ponencia en torno al origen de marimba, el cual establece que, posiblemente se originó específicamente en Indonesia, a este respecto Castañeda Paganini mencionado por Vela establece “instrumento musical rudimentario, parecido a la marimba primitiva de algunos pueblos de América y de África, consiste en una caja de madera finamente labrada y apoyada en el suelo sobre soportes rasantes, en ambos extremos proyectados hacia adelante, patas, igualmente labradas. Sobre los bordes superiores, a todo lo largo de la caja, va colocada una serie de láminas de madera dura, ligeramente convexas, que al ser golpeadas con bolillos de madera o matillos de metal, producen sonidos en escala musical...” al darle lectura a la definición anterior, se puede analizar la similitud con la marimba de tecomates, que es la marimba más antigua conocida en Guatemala, ahora sobre el aspecto social de este instrumento en la cultura indonesia, llamado gamelán javanés, sigue manifestando Vela “aparece secularizado en ceremonias javanesas, en conexión con la vida espiritual de la colectividad, como instrumento para acompañar representaciones rituales, o simples danzas sociales.”

En torno a esta teoría, el maestro Lester Godínez (Historia social de la marimba, 1997, p.78), dice: “Es ampliamente conocido que en el sudeste del continente asiático, especialmente en la región de Malasia, fueron desarrollados instrumentos basados en el concepto de agrupación de tablillas como la marimba o la m’bila y el balafón, pero con diferencias abismales respecto de éstos, tanto en su construcción como en su interpretación o abordamiento”. Pero para tener datos más exactos y precisos sobre todo históricos sobre el conocimiento de dicho instrumento en este continente, el maestro Godínez sigue manifestando “El vestigio más antiguo encontrado en Asia se refiere al hallazgo realizado en 1940 por el etnólogo francés Gerges Condominas de un citófono prehistórico compuesto por diez placas de roca esquística, cerca de la población de Ndut Lieng Irak, Vietnam, del cual no se menciona el “orden” escalístico de tales placas o la referencia a algún sistema temperado.”

Esta teoría o tesis sale a luz pública en el sentido que del continente Asiático se trasladó al Africano y en consecuencia, con la llegada de los españoles a tierras nacionales, estos trajeron consigo el uso o tradición de la marimba. Respecto a esto surgen muchas dudas, por ejemplo: ¿Por qué en esta región no existe la presencia fuerte de la marimba?, claro que sí hay marimba, inclusive hasta pueden haber fabricas, pero la presencia de la marimba se tiene en el centro, norte y occidente del país, al respecto sobre la teoría de que la marimba es Asiática, viniendo por los negros esclavos traídos a las costas del Atlántico y posteriormente su disgregación al resto del territorio nacional, seguirá en mucha discusión.



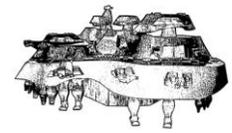
Africana, con relación a esta otra teoría, establece que con la llegada de los esclavos africanos durante la época de conquista y colonización en Guatemala estos traían consigo la cultura de una especie de marimba, o concepto de sucesión de tablillas como lo afirma el maestro Homero Godínez “África es conocida por la amplia difusión de instrumentos idiófonos con múltiples sonidos determinados, entre ellos los que pertenecen a la categoría de instrumentos de percusión de tablillas dispuestas en sucesión o marimboideos, los cuales son identificados con variantes de la partícula imba mencionada anteriormente como de origen bantú, aunque tal partícula sea también de uso común en otros dialectos o idiomas africanos.”

En torno a esta teoría expuesta por el maestro Homero Godínez, hace una clasificación de los instrumentos que se conocen en el África con respecto al concepto de sucesión de tablillas, los cuales se encuentran distribuidos en diferentes países de aquel continente, siendo estos: *Makwilo de Mozambique*, *M'bila de Mozambique*, *Balfón Mandingo de Guinea*, *Gill o Balafón de Ghana*. El tema es apasionante aún más para los historiadores, es el caso de Castañeda Paganini, citado por Vela al establecer la serie de investigaciones en aquel continente; estas investigaciones las llevó a cabo en los países del Congo, Sudán Occidental, Senegambia, norte del Transvaal, Senegal y regiones de Lunda y Kasongo y establece “la usan en sus danzas y ritos religiosos y consiste en 16 láminas de madera delgada y sonora de diferentes dimensiones y que se colocan en dos planchuelas. Cada una de estas láminas de madera se corresponde con una calabaza que desempeña el papel de caja de resonancia, y que al golpear las láminas con macillos de madera, dan un sonido peculiar. Todo el instrumento lo lleva colgado de los hombros el ejecutante.”

Con relación siempre a esta otra teoría, lo interesante es el dato de con qué madera se fabrican las marimbas o instrumentos que se asemejan a nuestra marimba de tecomates, que es la marimba guatemalteca que más se parece a las marimbas existentes en el África. En Guatemala la madera con la se construye el teclado de las marimba es el “hormigo”, perteneciente al *platimisiun dumirfandum*, nombre científico al que pertenece este árbol de consistencia dura para la fabricación y tratamiento, no sólo en la construcción de los teclados de las marimbas sino para la carpintería y ebanistería, mientras que al analizar las maderas con las se construyen en el África y como lo afirma el maestro Godínez “Mwenje o madera de “estornudar”, material esencial para elaborar las teclas o makakoma. Esta madera es extremadamente dura y resistente al clima y al ataque de insectos y ha sido totalmente exterminada por lo que deben traerla desde una zona costera a varios cientos de kilómetros de la región Chopi”.

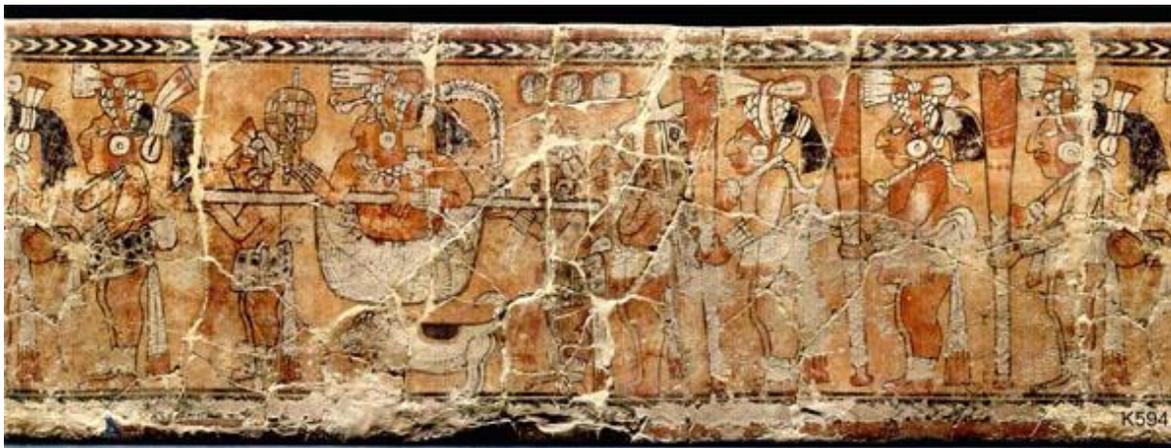
2.17.2.2 Guatemala

El discurso al respecto sobre esta teoría abarca desde la época prehispánica, el proceso de conquista o colonización, la época independiente, la entrada en el siglo veinte hasta la fecha, a este respecto las intenciones siempre han sido sostener un discurso nacionalista más que científico y es ahí donde ha habido espacio para que los estudiosos de la antropología y etnomusicología, así como los estudios serios referente al tema, hagan hincapié sobre este aspecto, y esta teoría carezca de sustento y peso, y como lo indica Navarrete “La apasionada retórica nacionalista guatemalteca que se inició durante la primera mitad del siglo XX y que sobrevive en nostálgicos y ocasionales artículos



periodísticos ha provocado el interés de los musicólogos guatemaltecos en los orígenes de la marimba”.

El vaso de Ratinlinxul es una pieza del periodo clásico tardío (600-1000 años después de J. C.) encontrado en Alta Verapaz, y a la interpretación de Godínez nos indica “vaso de Ratinlinxul cuyo original se encuentra en Filadelfia, Estado Unidos, planteándose que en el grabado de dicho vaso ceremonial se encuentra un antecedente de la marimba.” El vaso muestra un desfile maya en donde se puede apreciar a ocho personajes de los cuales los dos primeros van cargando al sumo pontífice o rey, mientras el que sigue al anda descrita lleva consigo y cargando a la espalda un instrumento que se semeja con la marimba pues se aprecia una caja recubierta con piel de leopardo y se observa también que sobre la caja hay una sucesión de tablillas parecidas a un teclado, le siguen tres músicos trompetistas llevando consigo cada uno una trompeta y por último otro músico que lleva en las manos unas sonajas parecidas a los chichines de hoy día.



El vaso de Ratinlinxul

Al respecto el historiador López Mayoral indica: “Privan en este mensaje pictórico, las siguientes singularidades: son, símbolos grandes representativos Maya-Quichés. Después de ímprobos observaciones, hemos podido observar, que está coronando el gran señor con la serpiente emplumada, la que lleva enrollada sobre la cabeza; abajo, el jaguar, con sus típicas machas negras (el “nahuatl” espíritu tutelar del hombre primitivo de estas tierras). Indispensable lo ha sido en esta parte insistir, en que se impone contemplar y escuchar la lógica, que es la ciencia de la razón”.

La interpretación hecha por Mayoral científica y valedera, es precisa y demuestra la justificación que viene al caso para fundamentar una vez más la presente teoría, ahora bien hay otra versión en relación a esta teoría que apunta sobre el origen maya de este instrumento, esta fue publicada por el folklorista Marcial Armas Lara, citado por Godínez, el cual indica: “Tras muchos años de búsqueda de algún documento de algo que identificara y justificara la propiedad de la marimba de Guatemala, tras larga investigación logré saber que los grandes sacerdotes de la raza autóctona, tenían pruebas fehacientes que la marimba era americana; al fin logré encontrar el documento deseado, luego me quedó la tarea de



convencer a los dignatarios mayas-quichés que me permitieran copiar las pruebas, lo que logré en mayo de 1958. El documento consiste en un fragmento de códice donde un dios tañe la marimba de brazo, códice que copié fielmente para poner a la vista del mundo la prueba que acredita que la marimba es de Guatemala”.

Tanto el dato del vaso de Ratinlinxul como el códice de Marcial Armas, carecen del sustento científico; sin embargo, son datos alentadores para seguir investigando al respecto y queda mucho por hacer a las generaciones futuras, sobre todo el gran bagaje cultural que posee Guatemala, con todo el patrimonio arqueológico al respecto; por último queda enumerar que sobre las diferentes teorías o tesis sobre el origen de la marimba. Han hecho sus aportes otros países siendo ellos, México, Costa Rica, Cuba, Colombia, Brasil, Ecuador y por ser del continente americano, han sido encasillados en la teoría de que la marimba puede ser americana.

Existen diversidad de posturas respecto al origen de este instrumento, unas con solidas bases históricas y otras que dejan mucha duda. Lo que si es indudable, es la belleza de este instrumento, así también, lo mucho que significa para cualquier guatemalteco que se identifica con sus raíces culturales y con la marimba, en palabras de Vela: “Ahora bien, lo que resulta indudable es que el genio inventivo del guatemalteco trasformó el instrumento hasta el punto de hacerlo suyo, como tan acertadamente lo expresó Erna Ferguson: La marimba puede no ser de Guatemala, pero es indudablemente guatemalteca”.

2.17.3 Diversas formas de fabricación de la marimba guatemalteca

En Guatemala existen tres formas de construir o fabricar la marimba, esto se debe al proceso evolutivo que ha tenido el instrumento, estas son:

2.17.3.1 La marimba de arco o tecomates:



Esta marimba se conoce desde hace muchos años y no se tienen datos al respecto de su procedencia u origen, es el instrumento en discusión con la teoría del origen africano. Esta marimba consiste en una sucesión de tablillas suspendidas por dos reglas de cuerdas, colocándose cada tecla en un espacio correlativo de la tecla más grande y ancha, hasta la más pequeña o angosta; en el espacio respectivo, la cuerda atraviesa las teclas y va suspendido por pequeñas partes de madera, a las cuales se les denomina clavijas, de esta forma se evita que las teclas choquen unas con otras, debajo de las teclas van ubicadas unas cajas de resonancia, fabricadas o elaboradas del fruto del árbol de morro o júcaras,



(tecomates), se espera a que el fruto madure, seque, para que posteriormente se pueda vaciar; se busca el fruto o morro de acuerdo al tamaño de la tecla y a su afinación.

Lo complicado de esta caja es buscar el tamaño que coincida con la afinación de la tecla, por tal razón hace mucho más complicada su fabricación.

El anterior proceso, demuestra el trabajo difícil y artesanal que conlleva esta marimba. Por último se busca una rama de un árbol que sea dócil y fácil de manejar, para doblarla y sujetarla con cada punta de la marimba, para que la rama quede arqueada, y de esta forma el músico o marimbista, se la pueda colocar en la cabeza y sujetar con el cuello a la marimba, esto hace que la marimba se lleve consigo y sea ejecutada a dos, tres y hasta cuatro baquetas, sólo por un ejecutante.

Posteriormente, se dejó de utilizar el arco y se colocó en el suelo, sosteniendo la marimba sobre piedras, bancos o ladrillos. Por tal razón, este instrumento recibe el nombre de marimba de arco o tecomates. Para una descripción científica desde el punto de vista de la etnomusicología, Navarrete nos indica: “Las primeras marimbas fueron de arco con resonadores de tecomate tocadas por un solo músico. Las teclas están unidas por un cordel que pasa por clavijas que están fijas a un bastidor, de cuyos extremos se fijan también los extremos del arco que sirve para apoyar el instrumento sobre el asiento del músico. El instrumento se soporta en una pata central unida al bastidor, del cual cuelgan los tecomates que sirven de caja de resonancia”.

Es importante señalar que lo comentado por Navarrete está indicado en un subtítulo llamado, el desarrollo de la marimba, por lo que es prudente hacer la aclaración, ya que el maestro Godínez nos amplía la información indicando: “Es un instrumento mesoamericano basado en el concepto de agrupación de sucesión de tablillas percutidas, de construcción rústica eminentemente artesanal, es decir totalmente hecha a mano. Consiste en una hilera ordenada heptafónica de (promedio) 21 tablillas de madera de hormigo o granadillo, “tejidas” la una al lado de la otra sobre una estructura de madera, mediante dos cordeles pasados por agujeros hechos en los modos de vibración de cada tablilla. Debajo de cada tablilla, va colocado un tecomate o jícara (de donde el instrumento obtiene su primer nombre), oblongo y alargado, abierto por la parte superior, directamente proporcional en tamaño y afinación al sonido de cada tablilla”.

Además de su composición, es importante señalar el aspecto sociocultural del mismo, ya que es utilizado por los indígenas de nuestro país en donde esté presente el instrumento, que es casi toda la región del altiplano, para ceremonias religiosas, ferias patronales, cambios de cofradías, para acompañar las danzas o bailes tradicionales, como sucede en Baja Verapaz con muchas danzas que hoy día todavía se conservan, tal y como lo describe Navarrete diciendo: “La mayor parte del repertorio actual de bailes en Guatemala es una recreación de las danzas bailes-drama coloniales, principalmente del género literario de la loa, que ha sido escrito en español por escritores ladinos aficionados a partir del periodo culminante de latinización o colonización ladina de los pueblos indígenas del siglo XIX”.



2.17.3.2 La marimba sencilla

La marimba sencilla es la evolución de la de arco ya que lo que se cambió a través de los años fueron las cajas de resonancia, las cuales eran hechas de tecomates, y como era difícil seguir consiguiendo los frutos de estos árboles, se empezó a utilizar la madera de pino, ciprés o cedro, siempre con la variante de que se fabrica de acuerdo a la afinación de la tablilla o tecla, así que va de acuerdo al tamaño de esta. Lo que también es importante mencionar, es que al final de la caja de resonancia, en la punta de la misma, se hace un agujero que se le coloca alrededor de este, un anillo de cera, sobre el cual se le coloca una membrana trasparente que es producida del intestino del cerdo, llamado en el ambiente popular "tela para marimba".



Una de las diferencias con la marimba de arco o tecomates, es la intervención de varios músicos o marimbistas, ya que el número se extiende de uno que ejecuta la marimba de tecomates, hasta 4 que ejecutan la marimba sencilla, distribuidas de la forma siguiente:

- En la parte más grave del instrumento, es decir, en donde están las teclas más grandes, se llama bajo armónico y este registro es ejecutado por un músico con dos o tres baquetas.
- Le sigue el centro armónico, que al igual que el bajo, llevan el ritmo o acompañamiento, y es ejecutado con dos, tres y hasta cuatro baquetas.
- Posterior a este le sigue el tiple, registro que lleva la melodía y es ejecutado con dos y tres baquetas.
- Para finalizar, se encuentra el pícolo (término italiano que significa pequeño), interpreta también la melodía, una octava arriba, es decir, más aguda, y es ejecutado con dos baquetas.

El maestro Godínez define el concepto de marimba sencilla estableciendo: "Que es un instrumento derivado de la marimba de tecomates, al que se le ha hecho modificaciones notables tanto en su construcción como en su interpretación. Debe dejarse asentado que esta marimba, constituye el paradigma de la marimba mesoamericana, en virtud de que ha "nacido" plenamente en Meso América y específicamente en el Reino de Guatemala es decir, de esta marimba, no existen referencias en ninguna otra parte del mundo".



2.17.3.3 La marimba cromática o de doble teclado

La marimba cromática o de doble teclado, consiste en la misma estructura de tablillas o teclas, elaboradas del árbol de hormigo, está ubicado el teclado diatónico como una marimba sencilla y además se le coloca otro teclado en la parte delantera del teclado diatónico, con la diferencia que en este otro, las teclas o tablillas van ubicadas en grupos de tres teclas, dejando un espacio de por medio y

siguen otras dos teclas y se deja un espacio nuevamente, y se repiten otra vez tres teclas. Esto con el fin de simular las notas negras de un piano, esto se hizo con la marimba sencilla a finales del siglo XIX. Este teclado, aporta mayor versatilidad y posibilidades de sonoridad para el instrumento, de modo que el teclado se parece al de un piano, y de ahí que se le conociera con el nombre de "maripiano" o marimba piano.

Otra característica, es que éstas se dividen en, marimba grande y una pequeña, que siempre la hace acompañar, de esta manera se estructuran los conjuntos de marimba actuales. Esta marimba es ejecutada por siete músicos, cuatro en la grande y tres en el la pequeña o tenor; es importante mencionar a este anexo surgió por la necesidad técnica del músico, como lo amplía el maestro Godínez indicando que: "En el último cuarto del siglo XIX, en la Guatemala republicana, la marimba sencilla (un solo teclado) se encontraba en la plenitud de su difusión, pero al borde de su agotamiento técnico, pues ya se percibía la necesidad del cromatismo, a juzgar por la búsqueda de los bemoles y los sostenidos...".

Otra característica de la marimba cromática, es que para poder entrar a los grandes salones de baile de la época y poder desplazar a las orquestas de cámara es que se tuvo que incorporar la batería y el contrabajo, pues el sonido grave es muy pobre en algunas ocasiones, de esta cuenta hizo que el instrumento empezara a ser ejecutado por ladinos y éstos tenían que vestirse de acuerdo a la ocasión, por ello las grandes familias empezaron a incursionar en el campo de la marimba cromática, y también con ello el repertorio de los grupos pasó a ser de sones o zarabandas de la marimba sencilla, a grandes vales, tangos, rag times, blues, hasta música de concierto como oberturas, concertantes, etc.

En el contexto social fue bien recibida en los salones de baile entre la burguesía de ese entonces, ya que las posibilidades del instrumento en cuanto al desarrollo y su perfeccionamiento, le auguraban un status diferente que al de la marimba sencilla y de tecomates; Navarrete comenta en cuanto a su perfeccionamiento: "El perfeccionamiento del teclado cromático permitió la cabal adopción del repertorio clásico y semiclásico de piezas de salón de moda, y poco más tarde, ya entrado el siglo XX, la marimba pasó a formar parte de las orquestas que se convirtieron en la versión guatemalteca de la *Jazz band* estadounidense. Al mismo tiempo, la tradición de sones quedó relegada a la marimba diatónica en el ámbito rural e indígena. Ciertamente, los compositores urbanos de marimba



surgieron cultivando el son “típico” en 6/8, pero ahora como evocaciones nostálgicas de un mundo indígena ideal acordes con la ideología romántica nacionalista”.

2.17.4 Registros o Posiciones de la marimba cromática

2.17.4.1 Pícolo I:

Con este término en italiano que significa pequeño, se le bautizó al registro que está ubicado en la parte más aguda de la marimba grande, y por esta característica se necesita que el músico o marimbista que interpreta este registro tenga un trémolo fino, es decir que las muñecas de la mano las mueva con facilidad, para lograr el efecto deseado, además que lleva solos importantes, esta voz o registro hace la melodía, una octava arriba, junto al tiple I.

2.17.4.2 Tiple I:

Considerado por muchos marimbistas, el registro más importante, aunque todos los registros son importantes, ya que este instrumento requiere del conjunto para hacerse escuchar bien, pero se ha establecido como regla general que este registro lleva el mando de todos los integrantes, realiza solos, su ejecución la lleva a cabo generalmente con dos baquetas, aunque eventualmente utiliza tres, hasta cuatro, lleva junto con el pícolo I, la melodía de la composición que estén interpretando y se ubica en la parte semi-aguda, es el segundo de izquierda a derecha.

2.17.4.3 Centro Armónico:

Para que exista o se escuche el fenómeno musical de una melodía, deben existir tres elementos importantes, la melodía, la armonía y el ritmo; la armonía en la marimba o la posición, está ubicada en el centro de la marimba grande, se ejecuta con dos, tres, y hasta cuatro baquetas, al músico marimbista que ejecuta este registro se le llama centrista y es el que lleva conjuntamente con el bajo, la armonía en el conjunto.

2.17.4.4 Bajo armónico:

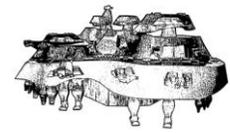
Es el más grave de la marimba grande cromática, y está ubicado en la parte más grave de la marimba, su función es llevar la base rítmica de todo el conjunto y la base armónica, se ejecuta con dos y hasta tres baquetas, al músico marimbista de este registro se le llama bajista.

2.17.4.5 Pícolo II:

Al igual que en la marimba grande, este registro lleva la segunda voz del pícolo I, de la marimba grande, de allí el por qué de su nombre. Ésta ejecuta partes de adorno y de solos junto con el pícolo I, al músico se le denomina picolista de tenor.

2.17.4.6 Tiple II:

Al igual que el tiple I y que los pícolos, este registro o posición lleva la segunda voz del tiple I, su interpretación es en una tesitura normal, ya que los pícolos llevan las melodías, sólo que una octava arriba de esta voz, y al músico se le denomina tiple II de tenor.



2.17.4.7 Bajo de tenor:

Como su nombre lo indica, este registro está ubicado en la parte más grave de la marimba tenor, lleva también la primera voz al igual que el tiple I y que el pícolo I, sólo que más grave, a una octava abajo, lo curioso de este registro es que no tiene denominación al músico que lo ejecuta.

2.17.4.8 Principales Piezas Musicales en Marimba

- Luna de Xelajú (Paco Pérez)
- Ferrocarril del los Altos (Domingo Bethancourt)
- El Valle de la Ermita (Gerardo Tzul)
- Celajes Tacanecos (José Faustino Valle)
- Antigua Guatemala (Rafael Ibarra)
- San Juan Obispo (Lázaro Chacón)
- Baile de la Catarina (Manuel Juárez Toledo)
- La Cofradía (José Tzul)
- Soy de Zacapa (José Ernesto Monzón)
- La Pulga Mixqueña (D. R. A.)
- San Miguel Totonicapán (Domingo Bethancourt)
- Costa Sur (César Gálvez)

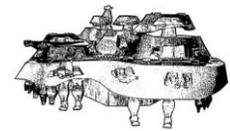


2.18 COYUNTURA POLÍTICA DE "MÚSICA GRANDE"

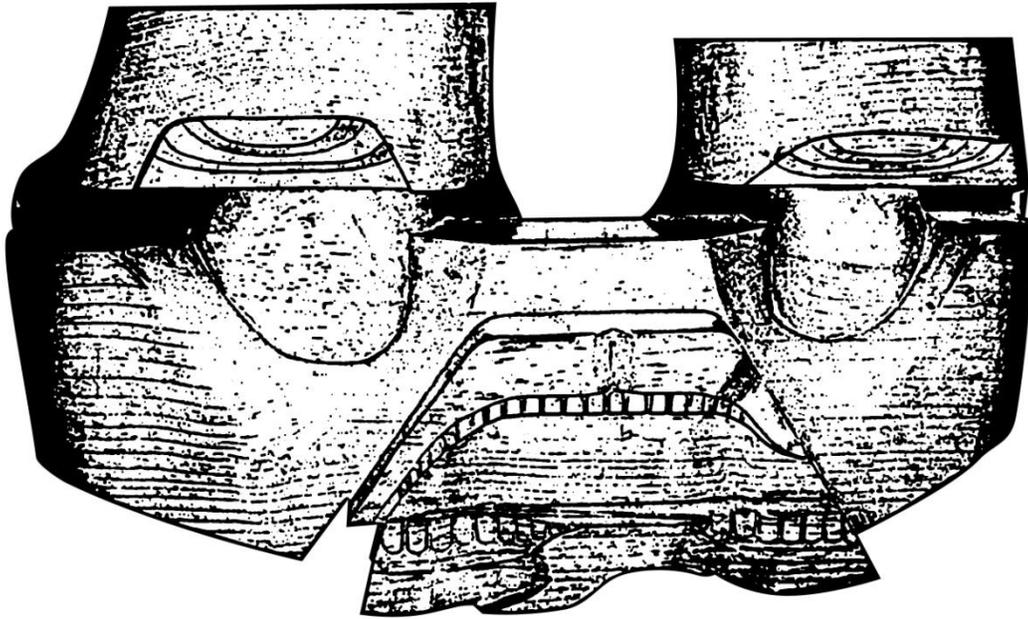
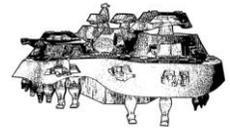
APDHE

Asociación Pro Derechos Humanos de España

Gobierno	Políticas generales	Estrategia y práctica contrainsurgente	Movimiento Social	Insurgencia
<p>1966-70 Licenciado Julio César Méndez Montenegro Electo Constitución 1965 vigente</p>	<p>Pacto con el Ejército que condiciona poder ejecutivo con respecto a la Doctrina de Seguridad Nacional.</p> <p>Discurso de "Tercer gobierno revolucionario". Ampliación de la frontera agrícola en el norte del país. Fracasado intento de reforma fiscal.</p>	<p>Proliferación de escuadrones de la muerte con apoyo de sectores de derecha.</p> <p>1966-68: Masacres para desarticular las bases campesinas de la guerrilla en Oriente, política de terror sistemático, con participación de comisionados militares, escuadrones y policía militarizada, escalada de represión contra líderes de FAR, MR13 y PGT.</p> <p>Derrota militar del primer intento insurgente.</p>	<p>Primeros proyectos de colonización en Ixcán y Petén apoyados por la Iglesia Católica.</p> <p>1968: Creación de la Central Nacional de Trabajadores, inicialmente de orientación democristiana, que luego reuniría a la mayoría de sindicatos del país.</p>	<p>1966: Muerte de Turcios Lima en accidente no esclarecido.</p> <p>1966-68: Organizaciones desestructuradas tras la represión en área rural de Oriente y ciudad capital.</p> <p>Ante la represión en el campo, repliegue de las FAR a la capital donde impulsan campaña de secuestros y asesinatos selectivos.</p> <p>1968: Ruptura FAR-PGT.</p> <p>1968: Secuestro y asesinato del embajador de EEUU, John Gordon Mein, por las FAR, luego de la captura de su comandante, Camilo Sánchez.</p> <p>1970: Secuestro y asesinato del embajador alemán, Karl von Spreti, por las FAR.</p>



Gobierno	Políticas generales	Estrategia y práctica contrainsurgente	Movimiento Social	Insurgencia
<p>1970-74 General Carlos Manuel Arana Osorio Electo Constitución de 1965 vigente.</p>	<p>Prevalece visión contrainsurgente</p> <p>Apoyo al Plan Nacional de Desarrollo, con un modelo de Estado impulsor de obras y rector de la economía.</p> <p>Promoción de la industria y la actividad minera, especialmente níquel y petróleo.</p>	<p>Estado de sitio durante un año, cateos casa por casa en la ciudad capital.</p> <p>Terror selectivo a gran escala, asesinatos y desapariciones de líderes políticos, activistas sindicales y estudiantiles; desaparición forzada Buró Político del PGT (1972).</p>	<p>1971: Asesinato de Adolfo Mijangos López, diputado opositor.</p> <p>1973: Huelga del magisterio durante varios meses.</p> <p>1973-78: Crecimiento y expansión de la actividad sindical.</p>	<p>Crisis de dirección de la insurgencia, salida de algunos líderes a México, otros preparándose en Cuba.</p> <p>1970: Yon Sosa asesinado en México.</p>



Capítulo III

Marco Metodológico

"Utilizo cualquier material posible, al igual que en la arquitectura, pero le agrego los materiales de chatarra, como su estructura no es funcional puedo utilizar allí lo que Guatemala desperdicia."

Efraín Recinos



3.1 Estructura del Informe

3.2 Objetivos

3.2.1 Generales

- Realizar un estudio semiológico, aplicando el modelo de Umberto Eco a la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos.

3.2.2 Específicos

- Establecer cual es el mensaje que envió Efraín Recinos en la escultura “Música Grande”.
- Describir los signos que posee la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos.
- Establecer las denotaciones, connotaciones y la relación que existe entre ambas, de los signos que componen la escultura “Música Grande” del artista guatemalteco Efraín Recinos.

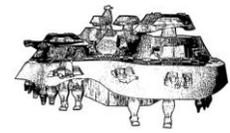
3.3 Método

Para realizar la investigación, se utilizó el método analítico descriptivo.

El estudio semiológico se realizó, tomando como base la propuesta de Umberto Eco, la cual consiste en la descripción de los signos que se encuentran en la escultura, identificar su significado y las relaciones que existen entre éstos, misma que fue propuesta en la sección A de su obra “La estructura ausente”.

Al analizar la escultura, se tomaron en cuenta, los factores políticos, sociales y culturales que influyeron en la elaboración de la misma, con el fin de poder comprender de mejor manera lo que trata de proyectar.

En el presente estudio, fue organizada la información a manera de cuadros: descripción de los signos (en la Denotación), significado de los signos (en la Connotación) y por último, un análisis de la relación que existe entre ambos (Relación entre ambos registros). A continuación se muestra un esquema de lo anteriormente enunciado:



IMAGEN

Las fotografías fueron cortadas digitalmente, para lograr analizar cada elemento por separado, para realizar la segmentación, y con ello evitar una confusión en la interpretación de la obra, además, se le asignó el nombre de "Guerreros", a cada una de las figuras que integran el conjunto escultórico, con el propósito de identificar de mejor manera cada una de ellas.

Las fotografías fueron distribuidas de la manera siguiente:

- Vista frontal
- Separación de elementos
- Acercamiento a detalles

DENOTACIÓN

Como primer paso para el estudio, se realizó una descripción meticulosa de los signos que posee la escultura, con el fin de realizar un análisis denotativo, para ello se estableció una columna, con el nombre de (Denotación). En este apartado, se describió cada uno de los elementos visuales que la obra posee.

CONNOTACIÓN

El análisis de los diferentes mensajes y significados que los signos de la escultura contienen, fue el siguiente paso, al igual que en la denotación, se estableció una columna con el nombre de (Connotación). De esta forma se encontró cada uno de los significados que la escultura posee, para llegar a comprender que trata de manifestar.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

El último paso fue relacionar la descripción con el significado, para ello se realizó un cuadro con el nombre de (Relación entre denotación y connotación). En este paso se llega a establecer las conclusiones acerca del análisis entre ambos registros, mismas que sirvieron para llegar a concluir el significado de la obra.

3.3.1 Descripción de la Metodología

La investigación se realizó tomando como base el método analítico descriptivo. El método analítico descriptivo consiste en la descomposición de un todo en sus elementos. La escultura "Música Grande", se segmentó para estudiar cada una de las partes que la integran, y de esta manera, lograr estudiar y analizar de forma individual cada uno de los elementos que la componen, se logró obtener al análisis de la relación de los signos que conforman esta obra, para llegar a la Descripción Ideológica, en la cual se realizó un



estudio a profundidad, de las figuras que posee la pieza escultórica, en esta parte se tomó en cuenta los aspectos sociales, políticos, económicos y también coyunturales, en los cuales se basó el artista para elaborar su obra.

3.4 Técnica

3.4.1 Fichas de Resumen

A través de estas, se recolectó y archivo la información que se logró recopilar para la elaboración del marco teórico.

Las fichas que se utilizaron fueron las de citas y las personales.

- **De citas:** Estas contienen la información textual de los autores que se incluyeron dentro de la investigación.
- **Personales:** Contienen apuntes y distintos datos para llegar ampliar o fortalecer información deseada. Para el estudio de la escultura se utilizó:

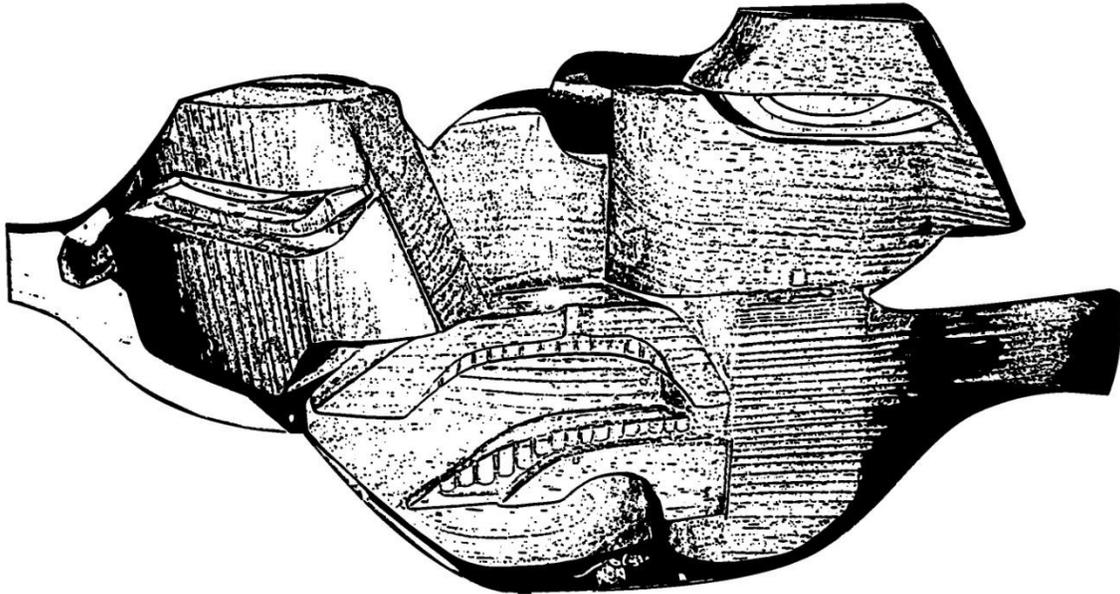
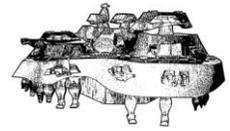
3.4.2 Observación

A través de ésta, se logró interpretar cada uno de los signos que posee la escultura “Música Grande”.

- **Observación Directa:** Observando cada uno de los elementos y detalles que contiene la escultura.
- **Cuaderno de Notas:** En el se escribieron notas que sirvieron como guía para la interpretación de cada uno de los elementos de la obra a estudiar.
- **Dispositivos Mecánicos:** Fueron medios que sirvieron para lograr transmitir de manera fiel cada uno de los elementos y detalles que integran la escultura. Con el fin de lograr un mejor estudio y una ilustración de lo que se propone y analiza. Los dispositivos que se utilizaron para la elaboración del estudio, fueron: Cámaras fotográficas, cámaras de video, computadoras de mano.

3.5 Instrumentos

Referencias bibliográficas, páginas en internet, fichas, videos, fotografías y folleto.

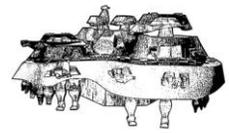


Capítulo IV

Análisis

“Escultura es un objeto que se hace con amor y que no tiene una funcionalidad arquitectónica específica, solo tiene una función que se acerca a lo bello, pues no cualquier escultura es bella”.

Efraín Recinos



4.1 EFRAÍN RECINOS “MÚSICA GRANDE” 1970

Efraín Recinos es un artista apasionado por Guatemala, ésto se ve reflejado en cada una de sus obras, pues resalta mucho nuestra idiosincrasia. Cada una de sus obras, poseen detalles de nuestra cultura, tanto en su contenido así como los títulos de cada una. La manera tan meticulosa con la que plasma cada uno de los elementos de nuestro país, muestra las características que posee la tierra del quetzal, así también, una nueva forma de apreciar la riqueza de nuestro país.

“Música Grande” es una obra que muestra la otra cara de nuestra gente, ésta no muestra los bellos paisajes de Atitlán o las majestuosas pirámides de Tikal, que aparecen en los distintos folletos turísticos o en las postales. Por su parte, la escultura presenta la realidad de una época llena de dolor, sufrimiento, tensión y sobretodo conflicto, la escultura manifiesta a una Guatemala, representada como una marimba, en conflicto, que en pleno auge de los grupos subversivos, llega a mostrarnos la lucha política, social, cultural y económica que existía en ese momento. Expresa la dura batalla que en Guatemala acontecía, dentro de los grupos de poder y los subversivos, batalla que se extendería más de tres décadas.



Efraín Recinos utilizó la marimba como tema y como base para expresar el conflicto que existía a finales de los años 60.

4.1.1 Descripción

Escultura trabajada en madera de plywood de pino ocotoso, ciprés, con diversas texturas y aplicaciones; con acabados de barniz.

En todo el conjunto predomina la línea curva. Sus dimensiones son 3.00 m. de largo x 2.00 m. de alto x 1.50 m. de ancho.

4.1.2 Estilo

Social – Costumbrista

Aunque la obra posea distintas tendencias artísticas, entre las que se destacan el cubismo y el surrealismo, ya que posee una forma muy geométrica, totalmente estilizada que marca una nueva realidad, esa forma distinta de analizar un acontecimiento político-social. La escultura es de un estilo propio, el estilo de Efraín Recinos, ya que muchos estudiosos del arte, han enfatizado el hecho de que el autor ha creado su propio estilo.

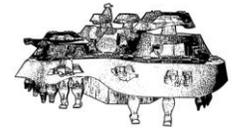
4.1.3 Estructura de la Obra

Trabajada en madera con diferentes texturas, su composición es horizontal sugiriendo una marimba. El área frontal la constituye una faja de madera curva de textura lisa con decoración en el ambiente superior, los personajes tienen cabeza y rostros estilizados que sugieren ser los integrantes del grupo musical, las baquetas en sus manos indican la acción de ejecución melódica. En la parte inferior se aprecia la forma de las piernas de los ejecutantes, las que se confunden con los “tecomates” de la marimba.

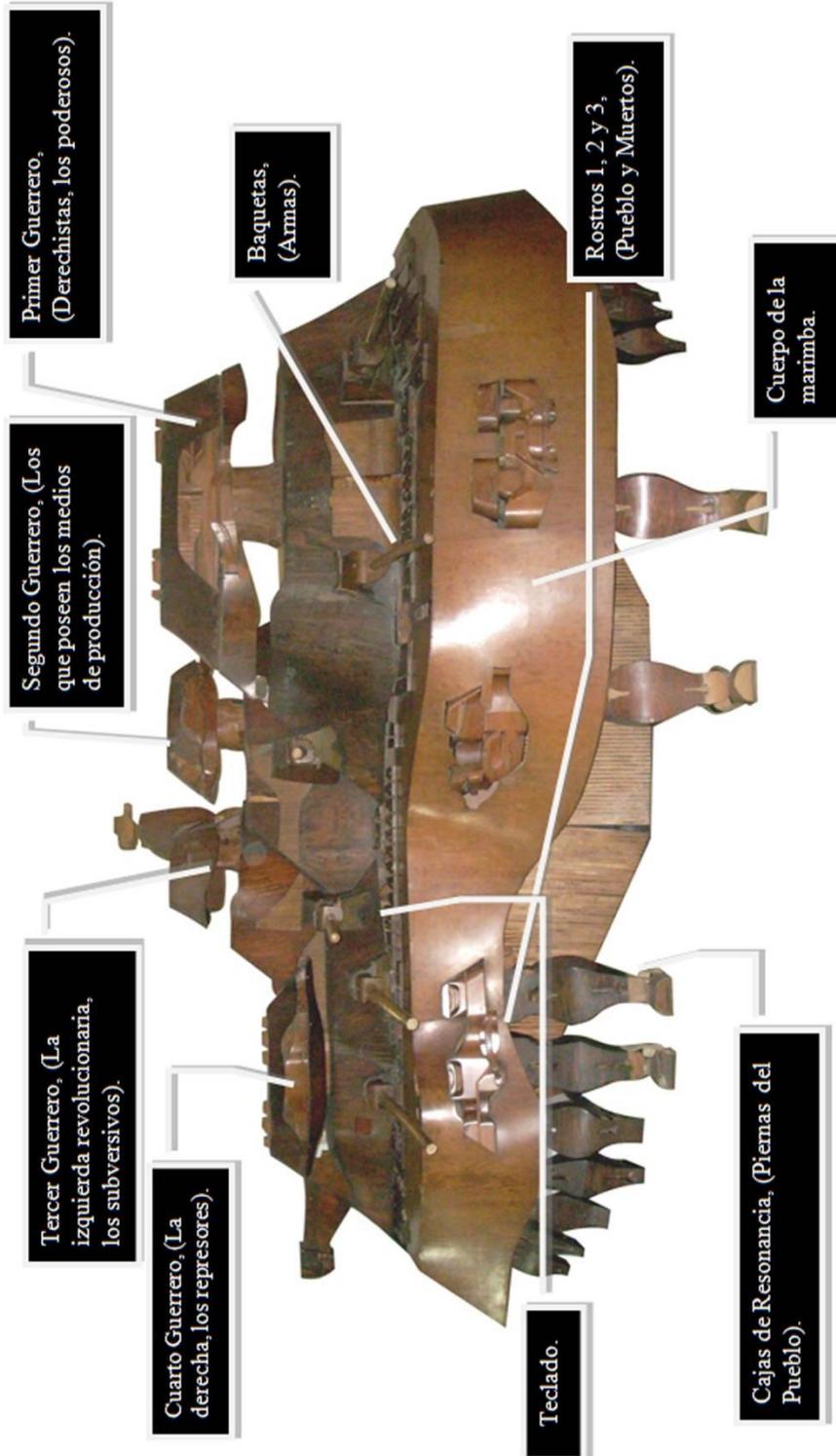
4.1.4 Connotación

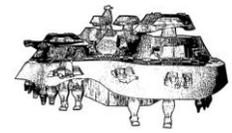
Efraín Recinos plasma en su obra “Música Grande”, una visión personal de la sociedad guatemalteca de los años 60, representada por uno de los más grandes íconos de identidad: La Marimba, símbolo de expresión musical muy propia, así como de la fusión cultural entre pueblos indígenas y de Occidente. Siendo una figura en los escenarios festivos, la muestra en esta obra como una comunidad defensora y aguerrida, que convierte los instrumentos en armas para defender su identidad, así como la lucha entre los grupos derechistas e izquierdistas y cuyos sistemas de vida, se ven apoyados sobre los pies de la población indígena. Toda su obra es volumen, y al apreciarla trae a la mente de inmediato la imagen de otro ícono arquitectónico que identifica a Guatemala: El gran teatro nacional del centro cultural Miguel Ángel Asturias, diseñado también por este destacado Maestro.

Las figuras que se encuentran dentro del conjunto escultórico, aparecen muy unidas, con el fin de manifestar que la batalla era entre los mismos hermanos guatemaltecos, de haber sido de otros pueblos o nacionalidades, habrían aparecido distanciados.



4.2 COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA DE LA ESCULTURA "MÚSICA GRANDE"



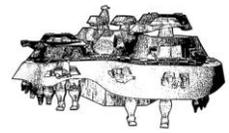


4.3 SEGMENTACIÓN Y ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO



4.3.1 Figura I

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Esta figura posee un casco, mismo que cubre gran parte de la cabeza, la cabeza es alargada con rasgos muy marcados hechos de figuras geométricas, con líneas muy rectas y otras curvas, mismas que hacen más dinámica la expresión. En la parte superior del caso, se puede observar que posee pequeños trozos de madera a manera de adorno.</p> <p>Además, posee un cuello bastante rústico, como un tronco tallado, con incrustaciones de madera.</p> <p>Tiene una especie de armadura, misma que ocupa gran parte del lado izquierdo de la obra.</p> <p>En la parte posterior de esta figura, se puede</p>	<p>Por sus componentes, la figura connota: odio, egocentrismo, crueldad, riqueza, poderío y seguridad.</p>



observar que la armadura es grande, ya que ésta llega casi al suelo.

El detalle que más destaca de ésta, es que es la única armadura, de las cuatro figuras, que presenta el pecho abierto, en el cual muestra, con incisiones de gubias, líneas verticales que en el centro portan una columna de círculos tallados.

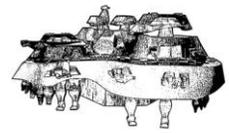
Su rostro está elaborado con muchos elementos, en los cuales se observa el estilo tan particular de Efraín Recinos, rostros alargados y segmentados, como una especie de rompecabezas, pues a través de la superposición de elementos, así como la talla de los mismos, logra darle un efecto de profundidad.

Se logra apreciar que cada uno de los elementos del rostro, tienden a ser alargados al igual que el contorno del rostro.

Se observa únicamente la mitad de su cuerpo, en la cual sobresalen sus dos manos, las que portan un palo cada una.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

El Guerrero I muestra la firmeza y convicción de sus ideas, así como la decisión de acabar con las personas, que se están alzando en contra del sistema establecido por él, su interés no es solo de reprimir o encarcelar a los subversivos, es de asesinar sus ideas de igual manera su ser.



4.3.1.1 GUERRERO I *DERECHISTAS, LOS PODEROSOS*

Esta figura, la más grande de todo el conjunto, representa a los derechistas, a los que poseen el poder en el país, a los que poseen las armas. Este personaje representa a las autoridades de Guatemala, los que al verse acorralados o creen que su poder peligra, tienden a defenderlo a toda costa, su actitud es egocéntrica y autoritaria, la típica tendencia de los gobiernos militares.

Cabeza:

La cabeza y el cuerpo parecieran hechas de un triángulo, ya que la estructura de la figura, tiende a ser muy geométrica, dando lugar a que el autor enfatice su estilo propio. En la parte inferior, se observa como está hecha de una línea irregular, ya que se observan curvas que dan la forma a la parte inferior del casco, a diferencia de la superior que tiende a ser más cuadrada, esto hace que la figura presente dinamismo, que hace referencia a que la temática de dicha figura, sea la de un combatiente dispuesto a llegar a las últimas para conseguir la victoria.

El cuello tiende a ser bastante delgado y rústico, si se compara con la cabeza y el cuerpo, nos hace pensar que las ideas que posee este personaje, y el resto de los Guerreros, tiende a llenar totalmente su pensamiento, como el ideal a conseguir, mismo que puede llevarlo a la muerte, tal y como lo dice su cuello delgado, pues por el peso de sus ideas puede llegar a quebrarse. Además, el cuello presenta unos pequeños adornos, representando ese lado humanista del personaje, el lado que casi ha perdido en su totalidad, pues la guerra lleva a los seres humanos hasta la degradación más grande.

Posee unos pequeños trozos de madera sobre su rostro, mismos que llegan a representar un estatus, una jerarquía, ya que solo él y el cuarto personaje son los únicos que poseen dichos elementos.



Cuerpo:

El cuerpo de esta figura está totalmente cubierto de una armadura, misma que llega a darle la forma de tanque a todo el conjunto.

La armadura representa la identidad y el patriotismo del personaje, ya que si se une este elemento al conjunto total, se llegará a concluir que la idea de ver a Guatemala como una nación donde sus habitantes sean respetuosos ante la ley y amantes de su país, llega a convertirse en su estandarte, mismo que le permitirá convertirse en una protección y sobretodo en su razón de lucha.

El pecho de la figura pareciera estar abierto, mostrando así su interior, en el cual se observa una especie de columna, misma que esta hecha de los mismos elementos que posee en su casco, los que cierran de igual manera su armadura, nos hace mención de cómo se encuentra su lado humanista, de como se ha convertido en un ser lleno de odio y de amargura, convirtiéndose en un ser de combate, buscando el orden de su país, buscando poner fin a los ideales de los subversivos.

Rostro:

El rostro del personaje posee solo el ojo derecho, con mostrar solo este órgano, expresa su tendencia política, ya que esta viendo el conflicto desde el punto de vista derechista, ideología que le indica que debe acabar con los rebeldes, para seguir con el poder y de esta manera mantener el sistema imperante. El otro lado del rostro, muestra únicamente una textura a base de líneas verticales y un cuadrado que se utilizaba en la ornamentación maya, sobretodo en las máscaras de jade, a través de este detalle, se marca la nacionalidad y cultura de la persona, alguien que pertenece directamente a Guatemala.

Su boca es el elemento que fortalece la idea de central del rostro, la ira, sus dientes parecieran ser los de una piraña, dando la idea que esta dispuesto a destrozarse a sus adversarios.

Su rostro, una expresión de combate, de ira y de imposición, representa a los burgueses a los que imperan y defienden sus riquezas hasta la muerte y a los que explotan a los pobres y desprotegidos, la rigidez del rostro, así como la posición de todo su cuerpo, manifiesta su altivez y su autoridad.

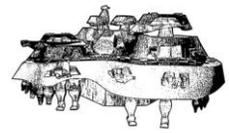
Brazos:

Se aprecia únicamente la mitad de sus brazos, es lo único que sobresale de su cuerpo, sus manos portan palos de bambú, y apuntan directamente al frente, mostrando que no piensan en nada más que defenderse y frenar el ataque de los enemigos, muestran una posición de total defensa y combate.



4.3.2 Figura II

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Esta figura, es la segunda dentro de todo el conjunto, un Guerrero similar al primero, su rostro se observa de perfil. A diferencia del primero, este posee sus rasgos faciales menos detallados, ya que el autor no utilizó una superposición de boca o nariz, pues estos elementos se ven únicamente en bajo relieve.</p> <p>Su cuello aparece igual al primero, cilíndrico pero más pulido, en éste utilizó elementos más grandes que fueron adheridos alrededor del mismo, entre ellos se pueden observar cuadrados, círculos y óvalos, cada uno de ellos con pequeñas tallas.</p> <p>Se observa también una armadura, la cual cubre todo su cuerpo. En la parte frontal, se observa como esta dividida en dos partes, en la primera, presenta dos tipos de madera, una parte con formica veteada, y la otra parte esta cortada de una forma distinta, pues se realizó un corte con líneas rectas y curvas, pieza que fue tallada con líneas verticales.</p>	<p>La figura connota, misterio, arrogancia y supremacía.</p>

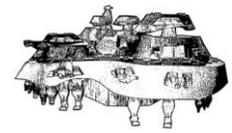


La otra parte, del frente de la armadura, presenta un liso total, dejando únicamente la formica veteadada como adorno.

La vista que se tiene del rostro de este Guerrero, es más sobria que la del primero, ya que únicamente se observa el perfil, el cual muestra rasgos bastante estilizados, tanto en su ojo como en la boca. En esta parte, se observa como sale una mano de uno de los costados del cuerpo, la cual empuña un palo, mismo que señala al frente, la mano está realizada de una forma muy sencilla, contiene los dedos tallados de una manera muy estilizada.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

El personaje II, se muestra como el autor intelectual de todo el conflicto, como aquella persona, que por tener poder, no hace el “trabajo sucio”, éste se encarga de mantener sus riquezas y paga a otro para que realice lo que mejor le convenga, además son ellos los que más peligran en todo el conflicto, ya que no quieren ser despojado de la fortuna que guarda celosamente.



4.3.2.1 GUERRERO II

LOS QUE POSEEN LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN

Es el segundo personaje que compone la obra, éste representa a las personas que nunca salieron en televisión a dar declaraciones, nunca tomaron un arma para asesinar a alguien, pero si enviaron a otras personas a que realizaran el trabajo sucio, en este caso, representan a los ricos, los que tienen el arma más grande de todas, el dinero.

Cabeza:

La cabeza del personaje, presenta un rostro totalmente de perfil, casi no se puede descubrir su identidad, únicamente se observa un ojo y su boca, su casco la cubre casi en su totalidad. Su cuello aparece de una forma más cilíndrica y mejor definida, también más adornada que la del primer Guerrero, mismo que demuestra que es una persona de mayor jerarquía, pero que de manera en cubierta participa de dicha ejecución musical, en este caso el conflicto interno.

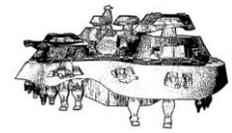
Cuerpo:

Este aparece detrás de la figura uno, pareciera esconderse detrás de una persona de mayor tamaño, pero no de menor jerarquía. En su cuerpo porta la armadura que lleva tan solo una pequeña pieza llena de textura, nuevamente a base de líneas verticales.

Por la posición que tiene el cuerpo, manifiesta que está detrás de las autoridades del país, pues es el que posee los medios de producción.

Rostro:

Su rostro muestra una mirada de serenidad, de grandeza, de seguridad, como una forma de decir que él está bien, que son otros los que luchan, a su vez se muestra de una manera muy indiferente con lo que está sucediendo, ya que lo único que le importa es su riqueza y que ésta no peligre.



Brazos:

Este es el elemento más importante de este personaje, pues es el único que posee solo un brazo, y este adquiere un simbolismo muy interesante, ya que no es un arma, la que porta en su mano, es más bien una vara con la que esta dando órdenes, como diciendo "vayan y defiendan las riquezas de la nación", lo anterior da muestra que es una persona de poder, pero que participa de una forma disfrazada.

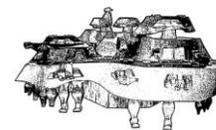
El brazo del Guerrero, aparece muy secretamente, ya que su rostro es tan solo un perfil, su cuerpo está cubierto por el del Guerrero I, muestra únicamente su brazo para dar órdenes de una manera muy oculta. Pero logra quedar claro que es una de las mentes maestras de todo el problema, ya que no quiere perder su riqueza, no cree en el bien común que predicán los izquierdistas.

Toda la idea de este personaje, queda fortalecida con la mano con la que porta la vara, ya que es la derecha, símbolo de la burguesía y de los que poseen el poder.



4.3.3 Figura III

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Presenta un casco alargado que cubre casi en su totalidad, el rostro del Guerrero, ya que se puede apreciar un corte en el frente del casco, el cual permite apreciar el rostro.</p> <p>El cuello del personaje es totalmente cilíndrico, a diferencia de los dos primeros, éste posee una forma mucho más sobria y menos rustica, además que es mucho más delgado.</p> <p>El cuello de este personaje, contiene un detalle particular, ya que se puede observar que posee adornos más grandes, en comparación a los del Guerrero I y II, llegan a cubrir gran parte, destacándose con ornamentas circulares, con ciertas tallas, además, que en este personaje se</p>	<p>Esta figura connota la lucha social emprendida por las personas de la izquierda revolucionaria, connota también la clandestinidad del movimiento, así como el misterio de su identidad.</p>



observan ornamentas dentro del casco, así como una de mayor tamaño en la esquina del casco.

La armadura de esta figura, presenta un solo adorno en la parte derecha, nuevamente el estilo que Recinos utiliza para adornar las armaduras, se representa en cada una de las figuras que componen la obra, tallas lineales son las que logran dar textura a las armaduras de estas figuras.

El rostro de este elemento, no se muestra en su totalidad, ya que el casco que porta la escultura cubre gran parte de él, dejando únicamente un pequeño espacio donde se observan los ojos y parte de la boca.

Esta figura es la que comienza a romper la línea que poseen los demás Guerreros, ya que el cuerpo está orientado casi a un perfil, y las extremidades están en posiciones distintas a las que muestra las figuras I y II.

Los brazos de este Guerrero, se encuentran en posiciones distintas. El brazo izquierdo está levantado de manera totalmente vertical, en su mano porta un palo que se dirige hacia su lado derecho.

El brazo derecho porta también un palo, y está dirigido hacia el frente, deja ver únicamente la mitad del mismo.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

La figura III, representa la clásica persona rebelde que levanta su puño izquierdo, como símbolo de orgullo de su ideología política, éste llega a levantarse, de manera clandestina, pues está harto de los problemas que en su país existen, a pesar que sabe que éste levantamiento lo podría llevar a la muerte.



4.3.3.1 GUERRERO III

LA IZQUIERDA REVOLUCIONARIA, LOS SUBVERSIVOS

La tercera figura que integra este conjunto escultórico, llega a ser la contraposición de las otras tres, ya que este personaje es el que representa a los subversivos, a la izquierda revolucionaria, a "los hijos de Marx", mismos que desean una Guatemala distinta, con el único fin de recuperar la década de oro, que comprende entre 1944-1954, a pesar de ser la única persona que no encaja en todo el conjunto escultórico, ya que es el rebelde inmerso dentro de los corruptos.

Cabeza:

La cabeza de esta pieza, tiende a ser muy sobria, sobretodo que el casco que porta es de suma sencillez, a diferencia de los otros dos que están comprendidos de dos piezas, además que no posee adorno alguno sobre él, esto demuestra que se trata de una persona de menor jerarquía que las otras tres, más sencilla, y que no posee riquezas, contrastando con la figura número dos, indicando que Efraín Recinos plasmó en este personaje, al pueblo en armas, a los subversivos, aquellos que no estaban a favor que siguiera el mismo sistema dentro de su país.

Su cuello, a diferencia de los otros tres elementos que integran la obra, aparece más adornado, con estos círculos y cuadro tallados, como una forma mas humanista de ser, ya que el único fin por el que pelea, es el de un mejor mañana, tanto para el como para su pueblo.



Cuerpo:

El cuerpo de este personaje, es muy similar al del segundo Guerrero, ya que el giro que tiene es muy similar, pero se diferencian en que la figura completa se encuentra al final de todo el conjunto, ya que su ideología política no es aceptada en su país, es subversivo, es un “antisistemas”, una persona que no es bienvenida dentro de su sociedad, motivo por el cual es perseguido, además la ubicación de la figura, da muestra que es una persona olvidada, una persona marginada, que se encuentra al final de las prioridades de la sociedad, es alguien de escasos recursos, no es alguien importante como las personas que están a su alrededor.

Rostro:

Su rostro, a penas visible, es tan solo una abertura con formas rectangulares y curvas, que dejan observar un par de ojos muy abiertos, que muestra una expresión de estar alerta, siente que es perseguido, ya que es alguien que va en contra del sistema impuesto, ese es el motivo por el cual oculta su rostro, algo que nos recuerda la manera en la cual muchos guerrilleros ocultaban su rostro, para evitar persecuciones futuras.

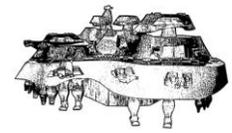
Con el rostro oculto, el autor generaliza, la etnia, religión o género que posea el combatiente, ya que fueron muchas personas de distintos sectores y grupos sociales los que participaron en dicho enfrentamiento. El personaje podría ser un intelectual, un estudiante, un trabajador o un campesino; un hombre o una mujer.

Sus ojos no manifiestan amargura, ni odio, es tan solo una persona que está hastiada de seguir trabajando como un esclavo sin tierra, recordándonos aquellos siglos feudales, como una bestia de carga, alguien que solo es un instrumento más del dueño de los medios de producción, alguien que dijo: ¡no más, debemos levantarnos!

Brazos:

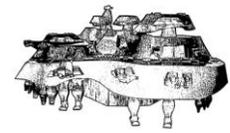
Sus brazos son los que manifiestan que ideología política profesa, ya que su brazo izquierdo esta levantado, mostrando que pertenece al bloque comunista, aquellos que desean un sistema más equitativo, tanto económico como socialmente.

La actitud de levantar su brazo, nos dice que está seguro de lo que hace, además de poseer un gran valor, porque el sabe que es el inconforme y el rebelde, por lo tanto su vida peligra ya que la posición que tiene, es como las que se realizan en las protestas de grupos de izquierda, cuando levantan su puño, portando generalmente un clavel. En esta oportunidad porta un arma, misma que le ayudará para pelear la batalla que le llevará a conseguir el bienestar para todos.



4.3.4 Figura IV

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>La cabeza de esta figura, aparece reducida y alargada, el casco que porta el Guerrero, es mucho más pequeño, por lo que permite observar el alargado rostro del personaje. Se puede ver como pequeños cuadros de madera logran unir la base del casco con la parte superior del mismo.</p> <p>Al igual que el primer personaje, éste posee unas piezas de madera sobre su casco, siendo ellos los dos únicos que lo tienen.</p> <p>Es el único personaje que no posee un cuello largo, ya que es el más delgado de todos, así como su tamaño se le compara a unos pequeños cuadros de madera.</p> <p>Es muy compacta, por lo que cuenta únicamente con un rectángulo largo, y en el</p>	<p>La imagen connota seguridad y poder, además de poseer convicción ideológica.</p>



centro aparece nuevamente el elemento que da textura, son dos líneas curvas que crean la diferencia entre la madera veteada y el centro que está tallado con líneas verticales.

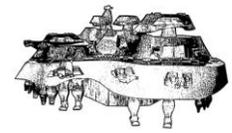
Se observa un rostro que se cubre con el casco, se observan ambos ojos, así también, la boca, realizada de una manera alargada.

Su cuerpo, al igual que la armadura es pequeño, siendo la figura más pequeña de todas.

Sus extremidades están en distintas posturas, el brazo derecho está levantado hasta quedar de manera vertical y se inclina hacia el lado derecho, en éste porta un palo, que está señalando hacia arriba. Y el brazo izquierdo, levantado a la altura del hombro, señala hacia en frente, en este porta un palo, que de la misma forma que las otras figuras, señala hacia adelante.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

El último Guerrero muestra una figura totalmente convencida de acabar con el problema, pues sabe que su poder peligrará, sabe que tiene el mando, la protección con su gran armadura, además del elemento más importante, las armas.



4.3.4.1 GUERRERO IV *El EJÉRCITO DE GUATEMALA*

La cuarta figura que se encuentra dentro del conjunto escultórico, representa la derecha represora, la que posee no solo el poder, sino también los medios para conservar el sistema imperante.

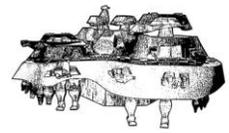
Cabeza:

Este personaje aparece como un ser fuerte y seguro, su cabeza, totalmente compacta, nos remite a una solidez, a un personaje que está completamente protegido, ya que su casco aparece muy macizo. Esta figura, al igual que la primera, son las que presentan el rostro más alargado, por lo tanto destacan más, con la finalidad de enfatizar la idea de que son éstos los posean la fuerza y el poder; destacan también los adornos que posee en la parte superior del casco, y hace que se destaque de los otros dos, mostrando así su jerarquía, como un personaje que posee un rango mayor, como aquel ser que demuestra que son ellos los que deben conservar el poder y acabar con los rebeldes.

Un detalle sumamente curioso de esta figura, es el hecho que es la única que no tiene un cuello largo, más bien pareciera que no posee uno, connota la pesadez de sus ideas de destrucción, misma que le ha llevado a convertirse en un ser represor.

Cuerpo:

El cuerpo connota también esa solidez de su ser, se puede apreciar que su armadura está casi cerrada completamente, únicamente destacan dos figuras geométricas en la parte frontal. Si bien esta es la figura más pequeña, en cuanto altura se refiere, es la segunda que más se extiende, junto con la primera, a lo largo del conjunto escultórico, y demuestra la idea de marcar que los derechistas o poderosos, son los que más oportunidades tienen de subsistir, así como las personas que comandan al país.



Rostro:

Su rostro, al igual que el de la figura I, se muestra con suma seguridad y con odio, la forma del mismo, así como su expresión, nos dice lo dispuesto que está para hacer frente a las amenazas que provienen de sus enemigos, la mirada hacia el frente muestra también que no dará marcha atrás en la defensa de su territorio y de su riqueza, la mirada, con el cejo fruncido, connota una meta, un solo propósito, el exterminio de los rebeldes.

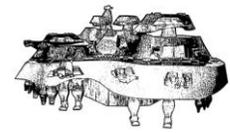
La expresión de su boca, totalmente cerrada y con los labios fruncidos, manifiesta la ira que está dispuesto a desencadenar, así también está representado como un ser grotesco, al estilo de Leonardo, que no tiene piedad para terminar con las personas que lo están molestando.

Brazos:

Los brazos de esta figura son los que más nos dan la clave para comprender su significado, y hace que la anterior interpretación tenga solidez, su brazo izquierdo se dirige hacia el frente, en señal de lucha y de confrontación, y el derecho, que sobresale completamente de toda la escultura, empuña un arma hacia arriba¹, como dando el inicio a una batalla, además con este gesto, deja cimentada su posición social, así como su tendencia política.

El levantamiento de su arma en el brazo derecho, también nos indica que puede reprimir a todo aquel que se levante en contra de las autoridades, lo alza con un gesto de calmar, a través de la violencia, los ánimos de la guerrilla, su clase antagónica.

¹ Actualmente, la escultura ha sido mutilada y no posee este elemento, la obra original puede ser apreciada en los anexos.



4.3.5 Figura V

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>La base de toda la escultura, consiste en este gran cajón de forma muy ondulada, de gran anchura y grosor, este constituye el cuerpo de la marimba, sobre el cual se encuentra el teclado de la misma.</p> <p>La superficie de esta parte de la escultura, presenta un área lisa con un fino acabado en color natural y barnizada posteriormente, se encuentran unos elementos que denotan tres rostros, los cuales aparecen dentro de la pieza y sobresalen en una talla magnífica de alto relieve.</p> <p>El conjunto escultórico fue plasmado siguiendo el tipo de escultura característica de Recinos, conservando el estilo de los personajes I, II, III y IV, con formas muy geométricas y con detalles muy destacados.</p>	<p>Las figuras que aparecen dentro del cuerpo de la marimba, connotan muerte, dolor, nostalgia y violencia.</p>

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN
<p>La pieza completa, remite al momento en que el pueblo recibe los azotes de la guerra, se observa los horrores y la muerte en el rostro de cada uno de ellos, de igual manera, nos manifiesta la soledad y desesperanza que llegó a convertirse en las vidas de aquellos hombres, mujeres y niños que vivieron estos acontecimientos, lo anterior se representa en lo liso de todo el cuerpo de la marimba, completamente sin adornos, en los que únicamente se incluyen los tres rostros.</p>



4.3.5.1 EL CUERPO DE LA MARIMBA-TANQUE EL PUEBLO DE GUATEMALA

El cuerpo de la marimba, constituye la otra cara de los que participan directamente en el enfrentamiento, que tiene lugar en la tierra del quetzal, esta zona de la escultura, connota el pueblo de Guatemala, aquel que sufre directamente de los acontecimientos que ocurren entre los grupos antagónicos.

Efraín Recinos plasmó en esta parte de su obra, las secuelas de la guerra interna, ya que todo el conflicto tenía un costo y éste fue cancelado por el pueblo, si se observa con detenimiento los tres rostros que se encuentran en el cuerpo del tanque-marimba, se podrá comprender el fin por el cual se destacan estas tres figuras, sus características así como su talla nos dan un legado de las consecuencias que llevaba consigo el enfrentamiento.

Cada uno de los rostros, muestran expresiones distintas, que marcan como era la coyuntura política de esa década. Las tres poseen rasgos similares a los que utilizaban los mayas, sobretodo si se compara con el rostro que representaba a Chac, (el Dios de la Lluvia).



En el caso de esta figura, se observa como su rostro manifiesta una expresión de soledad y apatía, ya que fueron muchas las vidas que llegaron a perecer durante el enfrentamiento y ante esta situación, no se podía encontrar ningún consuelo ni solución a la misma. Además de ser la más

reducida de las tres, se encuentra oprimida, como una forma de plasmar la represión de ese tiempo.

Un detalle muy curioso que poseen los tres elementos, es que únicamente aparecen las cabezas, el autor lo realizó con el fin de marcar una decapitación y flagelo social, acreditándolo a la batalla entre ambos bandos. En el caso de la cabeza anteriormente analizada, Recinos manifiesta la decapitación de las esperanzas de un fin a los problemas, así como la muerte de la esperanza de encontrar una solución.

Se puede observar que el cajón que sirve de base para la escultura, posee una sobriedad, hablando directamente en cuanto a textura, detalles u ornamentos, éste cuenta únicamente con las tres cabezas que resaltan dentro de toda la base. Además, la sobriedad simboliza la soledad que existía en el corazón de muchas familias, por la pérdida de sus seres queridos así también, el luto por las víctimas de los enfrentamientos.

Otro de los rostros que el maestro Recinos plasmó en ésta magistral obra, es el que expresa dolor, angustia y sobretodo clamor, éste representa el instante en el que torturan





alguna persona, el momento en el que grita o pide piedad por su vida, su boca abierta marca ese instante en el que grita luego de ser herido o quizás de estar sufriendo sus últimos segundos en su natal tierra, aquella que una vez lo vio abrir sus ojos a la vida y la misma que hoy lo ve morir a causa de una lucha que no debía haber sido peleada por su pueblo.

La base de la marimba es la que posee el teclado, es en ésta parte donde se encuentran las cajas de resonancia. Si se aprecia el conjunto escultórico, se observará que cada una de las manos, que parecieran interpretar alguna pieza musical, son las que hieren a las personas que se encuentran en el cuerpo de la marimba, en conclusión, son los Guerreros, las personas que pelean esa dura batalla las causantes de la masacre por la que transita el pueblo, Recinos plasmó aquella frase muy popular que decía "...ustedes ponen las armas, y nosotros los muertos..."

La tercera cabeza, muestra la crueldad máxima de la guerra, la muerte, representada con un rostro totalmente desfigurado, se puede apreciar como sus ojos están fuera de su

orbita y de la posición que normalmente poseen en el rostro, se observa como existe esa división entre ambos ojos, pareciera que le acertaron un golpe que lo llevó a la muerte.



Esta figura es muy parecida a las fotografías que se encuentran en los expedientes del conflicto armado interno, pareciera una persona decapitada, que con su boca entreabierta, manifiesta su último exhalo.

Este rostro decapitado, representa la pérdida de las vidas de seres inocentes, los que no estaban participando dentro de las rivalidades políticas, aquellos que en muchos casos no sabían ni leer, ni escribir mucho menos sobre rivalidades políticas, sociológicas o económicas, quizás eran únicamente campesinos que se dedicaban a sus labores agrícolas, que pensaban en llevar el sustento a sus hogares, mismos que ahora lloran su partida, la causa, ¡Pensé que era guerrillero!



4.3.6 Figura VI

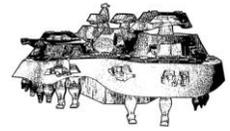
DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Las cajas de resonancia, pertenecen a la parte inferior del cuerpo de la marimba, éstas aparecen de un color más oscuro que el cuerpo o base de la escultura.</p> <p>Algunas aparecen adheridas al cuerpo pero no logran tocar suelo, mientras otras poseen unas pequeñas bases, las cuales les sirven para ser colocadas en el suelo.</p>	<p>Estas figuras connotan las raíces culturales de los que están en combate.</p>

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN
<p>Las piernas del cuerpo de la marimba, creadas a partir de las cajas de resonancia, llegan a formar parte de la identidad de los músicos-guerreros y plantean la unión que como pueblo poseen.</p>

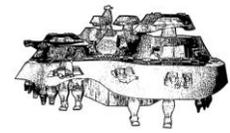
4.3.6.1 LAS CAJAS DE RESONANCIA
LAS RAICES CULTURALES DE LOS EJECUTANTES –COMBATIENTES

Las cajas de resonancia se transforman en las piernas de los músicos, están integradas a manera de base de todo el cuerpo, éstas aparecen únicamente en los extremos de la obra, con el fin de manifestar que estas bases forman los cimientos de todo el conjunto, es decir, que todos son parte de un mismo cuerpo.

La idea central de incluir unas cuantas piernas, para todo el conjunto, es plasmar que, a pesar que todos pertenecen a una misma cultura y a una misma tierra, aún así pelean.



La marimba llega a transformarse en el símbolo de identidad cultural, la marimba simboliza a Guatemala. Las cajas de resonancia son las que dan la nota y amplifican la misma, al utilizarlas como piernas de los ejecutantes, éstas logran transformarse en un elemento que connota igualdad, en este caso representa la igualdad cultural, ya que todos son guatemaltecos, además pretende decir que las diferencias ideológicas no importan al momento de valorar la hermandad como país.



4.3.7 Figura VII

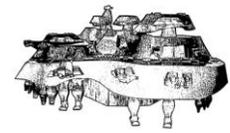
DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
La obra completa presenta colores marrones y sienas, el color de la madera natural, además de percibirse las vetas de cada una de las maderas utilizadas.	El color de la obra connota los rasgos físicos de los pueblos mayas.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN
El color de la obra, compuesto de las distintas tonalidades de sienas y ocre, es una muestra de los rasgos físicos de los combatientes y es una forma de decir que pertenecen a un mismo territorio.

4.3.7.1 LOS COLORES DE LA ESCULTURA *LA FISONOMIA DE LOS PUEBLOS MAYAS*

Dentro de las técnicas escultóricas que existen, se pueden elaborar acabados de distintas maneras, con el fin de mostrar significados distintos, ya que a través de los colores también se puede manifestar distintos sentimientos y crear muchas sensaciones.

Efraín Recinos, le da un acabado natural a “Música Grande”, trata de mostrar las raíces de su identidad. La madera cumple esa función de identificarse con sus raíces culturales, ya que el color de la piel de nuestros pueblos mayas, llega a ser parecido a algunos tonos de la madera de esta pieza, y ayuda a reforzar la idea del origen étnico de las personas que combaten en este lugar, Recinos remarca la idea que todos son del mismo pueblo, que integran una misma cultura, de otra manera, la escultura habría sido pintada con colores distintos y no con el acabado natural con el que está finalizada.



4.3.8 Figura VIII

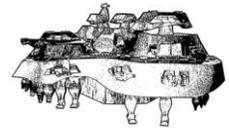
DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
Las manos de las figuras de todo el conjunto, aparecen portando una especie de palos rústicos, señalando en su mayoría, hacia el frente, únicamente las figuras II y IV lo hacen a distintos lados.	Las baquetas que portan los personajes, para la interpretación del instrumento, connotan armas o los cañones de un tanque de guerra. Nos remiten al odio y la destrucción.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN
Las armas que portan los músicos, nos llaman a meditar en el conflicto que está ocurriendo en la obra, lo que una vez fue la música dulce y llena de recuerdos hermosos, se ha convertido en la guerra interna, la idiosincrasia de los combatientes se ha quedado atrás, ahora nadie es hermano, ahora todos son enemigos de muerte.

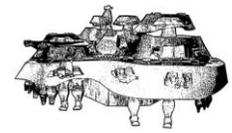
4.3.8.1 LOS BRAZOS DE LOS MÚSICOS

LAS ARMAS

Los brazos de los músicos llegan a convertirse en cañones que hacían estremecerse a las personas que se encuentran debajo de ellos, las baquetas que son utilizadas como instrumentos para interpretar las melodías más representativas de la música guatemalteca, se han transformado en las armas más letales del pueblo. Efraín Recinos logra representar, magistralmente, la problemática que estaba transitando Guatemala en los años en los que fue elaborada esta escultura.



La marimba, símbolo nacional y gran representante del folclore de nuestro país, se ha transformado en un tanque lleno de odio, que cambio el sonido de "Luna de de Xelajú", por el sonido ensordecedor de una ametralladora, plasmando de esta forma, la perdida de valores y la empatía así como el amor hacia el prójimo, hoy convertido en su más vil enemigo.



4.3.9 Figura IX

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
En la cuarta figura de la escultura, aparece un elemento que está posicionado sobre las teclas de la marimba, éste denota una mano, al igual que la de los demás personajes, aunque en éste caso aparece en solitario, pues no pertenece a ninguna de las figuras anteriores.	La mano que sobresale del pecho de la cuarta figura, connota misterio, pareciera que existe un ser oculto dentro de todo el problema.

RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN
La mano extra que aparece en la obra, simboliza las raíces ideológicas del conflicto, nos habla de un personaje extra, de alguien, que si bien no se conoce su identidad, participa también en la batalla, más directa que indirectamente, nos llega a manifestar la influencia de fuerzas poderosas, capaces de acabar con la paz y la hermandad de un país.



4.3.9.1 LA MANO OCULTA

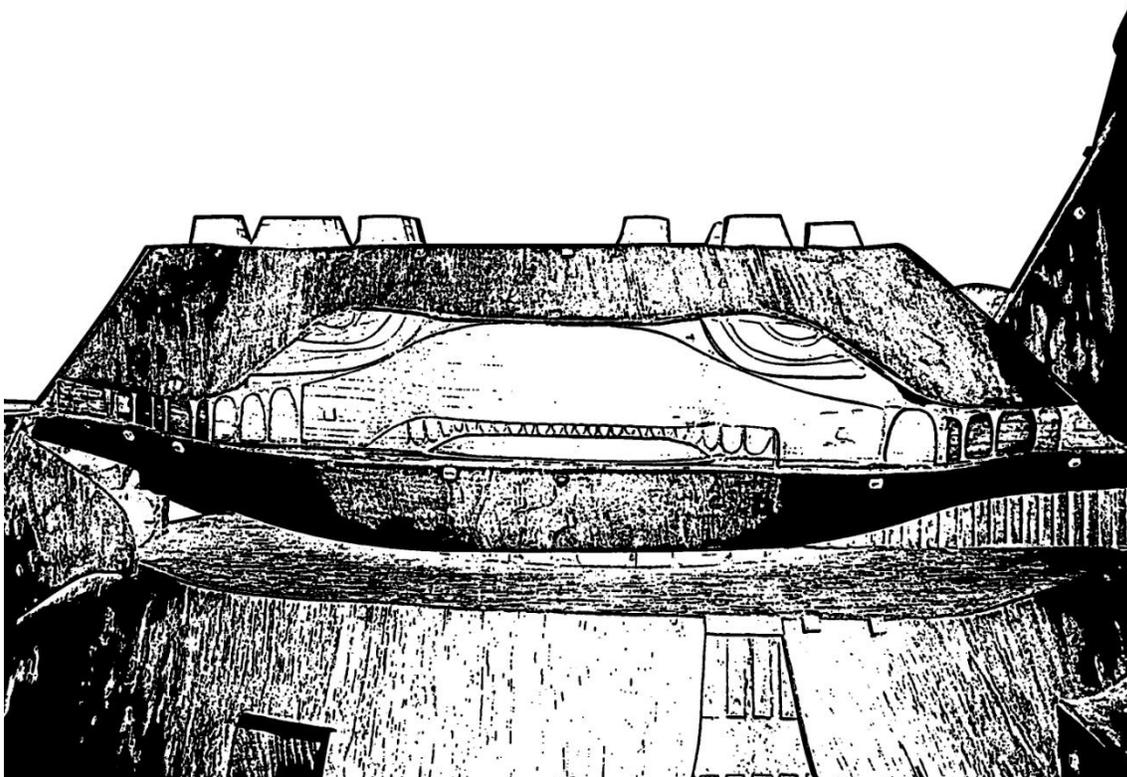
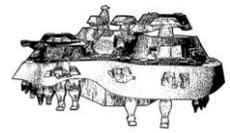
LA GUERRA FRÍA

Al observar cada uno de los guerreros-músicos que componen ésta maravillosa escultura, se logra apreciar que cada una de sus manos, portan armas que apuntan hacia el frente, llevándose a cabo la dura lucha entre las clases antagónicas.

La mano que aparece en el final de la obra, es una mano extra dentro de toda la escultura, es un detalle sumamente misterioso así como lleno de intriga y curiosidad, cuando se analiza cada una de las figuras que representan a los combatientes, se puede corroborar que esta mano es un extra dentro de toda la obra. Esta mano simboliza un participante ajeno a toda la batalla, alguien que no era de Guatemala, de lo contrario hubiera sido incluido como un Guerrero más, la pregunta a responder es ¿Quién es el participante número cuatro?, ¿Cuál es el fin por el cual fue incluido este miembro?

Detalles como éstos han sido integrados a través de los siglos por artistas de la talla de Leonardo da Vinci, en su obra la última cena, donde aparece una mano empuñando un cuchillo a un lado de Judas Iscariote. Este tipo de elementos enigmáticos que parecieran ser extras, muchas veces contienen la idea completa y real de toda la temática que abordan las obras de arte. En el caso particular de “Música Grande”, Recinos plasmó la intervención de las dos naciones que se confrontaban en todo el mundo, la URSS y los Estados Unidos, ya que eran éstas las que influenciaban a los grupos, tanto de izquierda como los de derecha, con sus ideologías, la mano que se encuentra como un extra dentro de todo el conjunto, llega a ser esa intervención oculta por parte de ambos bandos, intervención que llegaría a manipular a muchas personas hasta el punto de convertirse en guerras por todo el mundo, debido a las posturas políticas que profesaban países en conflicto.

En conclusión, la mano extra en “Música Grande”, llega a manifestar que la guerra que se peleaba era por la intervención ideológica de ambas naciones, era una guerra ajena la que se estaba peleando, sin quitarle mérito a los problemas que en Guatemala existían, los cuales llevaron a la creación de los distintos grupos subversivos.



Capítulo V

Conclusiones y Recomendaciones

"...que no tenga que ver con lo que otros han hecho anteriormente y que pueda utilizar solamente elementos propios..."

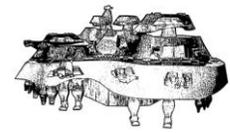
Efraín Recinos



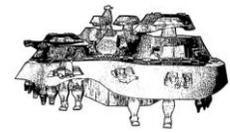
CONCLUSIONES

1. Al analizar “Música grande”, se concluye que la obra es una marimba, formada por cuatro personajes, los cuales forman parte de los músicos que ejecutan el instrumento. La escultura representa el conflicto armado interno, que se llevaba a cabo en ese momento histórico, mismo que se extendería por más de tres décadas, los músicos que integran el conjunto, representan a los combatientes de la guerra interna que se daba lugar en Guatemala.
2. A pesar de poseer distintas influencias de tendencias como el surrealismo y el cubismo, “Música Grande” tiene un estilo propio, el estilo de Efraín Recinos. El artista realiza una combinación de la idiosincrasia guatemalteca, misma que se ve plasmada en las temáticas que aborda en cada una de sus obras, junto con los estilos europeos, además de los rasgos de sus personajes, influenciados totalmente por el arte maya prehispánico, que unificado al colorido de nuestros trajes regionales, hacen de sus obras, retratos de guatemaya.
3. Efraín Recinos plasmó en su obra, la batalla que se llevaba a cabo entre los hermanos guatemaltecos, ya que ambos bandos se enfrentaban por imponer el sistema político que profesaban, por un lado la guerrilla (socialismo) y los que gobernaban el país (capitalismo).
4. El guerrero I, representa a los derechistas y a los que poseen el poder en el país, y las armas. El guerrero II, representa a los que poseen los medios de producción, a los ricos, los que tienen el arma más grande de todas, el dinero.
5. El guerrero III, representa la izquierda revolucionaria, los subversivos, mismos que desean una Guatemala distinta, es la única persona que no encaja en todo el conjunto escultórico, pues es el rebelde inmerso dentro de los corruptos.

El guerrero IV, la derecha, los represores, la que posee no solo el poder, sino también, los medios para conservar el sistema imperante.
6. El cuerpo de la marimba-tanque, representa el pueblo de Guatemala, aquel que sufre directamente de los acontecimientos que ocurren entre los grupos antagónicos.
7. Los tres rostros, que aparecen en el cuerpo de la marimba, están influenciados por esculturas mayas, se logró apreciar que la fisonomía de ellos es muy similar a las distintas representaciones de Chac (Dios de la Lluvia). Los rostros representan la apatía y desesperanza, el sufrimiento y la muerte.
8. Los tres rostros se realizaron con el fin de marcar una decapitación y flagelo social, acreditándolo a la batalla entre ambos bandos.
9. Las cajas de resonancia, representan las raíces culturales de los ejecutantes-combatientes, manifiestan que todos son parte de un mismo cuerpo y país.



10. Efraín Recinos le da un acabado natural a “música grande”, tratando de mostrar las raíces de su identidad, La obra fue realizada en su mayoría con chatarra, de esta manera, el artista logró darle un aspecto más creativo y complejo.
11. Al realizar el estudio, se logra descubrir que los brazos de los músicos, representan las armas que se utilizan dentro del conflicto, éstos llegan a convertirse en cañones, los cuales hacían estremecer a las personas que se encuentran debajo de ellos.
12. La mano oculta, representa la Guerra Fría, esta llega a manifestar que la guerra que se peleaba era por la intervención ideológica de la URSS y de los Estados Unidos, Recinos plantea que era una guerra ajena.



RECOMENDACIONES

Al museo de Arte Moderno “Carlos Mérida”

- Mejorar las condiciones en las que se encuentra la escultura “Música Grande”.
- Restaurar ésta majestuosa obra, ya que es una fiel testigo del conflicto armado interno por el que a través nuestro país, flagelo de nuestro pueblo.
- Destinar personas que se encarguen de un mejor mantenimiento a la escultura “Música Grande”.

A la Universidad de San Carlos de Guatemala

- Promover más el estudio del arte en la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la USAC, ya que a través del arte, se manifiesta un sinfín de mensajes, impulsa el desarrollo académico y por ende el social. Elaborando material didáctico (reportajes televisivos, impresión de folletos y libros) que posean contenido artístico, que lleve un enfoque comunicacional, de esta manera se logrará implementar ambas ciencias, sin salirse del tema principal que es la comunicación.
- Fortalecer el estudio de la semiología, como una de las ciencias que se encargan directamente del estudio de la comunicación. La elaboración de revistas y folletos, es un buen medio para promover el estudio de esta apasionante ciencia, ya que, por su complejidad, la lectura de pequeñas notas informativas, hará que el estudiante se interese por la misma, algo que con la lectura de libros que posean muchas páginas no se da, pues resulta ser tedioso para personas que no poseen hábitos de lectura.
- Reconocer y valorar el trabajo del maestro Efraín Recinos, como gran artista y ser humano, además de ser un guatemalteco comunicador de ideas de denuncia y progreso. Dedicando conferencias donde se traten temas como el arte y la comunicación, donde se incluya y se tome de ejemplo las obras de este brillante artista.



4.6 BIBLIOGRAFÍA

Agustín Garrido. 1999. **BREVE RESEÑA SOBRE EL ONÍRICO PINTOR SURREALISTA (SALVADOR DALÍ)**, Sevilla, España (Sin editorial).

Arrivillaga Cortés, Alfonso. Chocano Mejicano y Ramiro MORÁN, Manuel. 1992. **HISTORIA SOCIAL DE LA MARIMBA I PARTE**. Guatemala (Sin editorial).

Barthes, Roland. 1971. **ELEMENTOS DE SEMIOLOGÍA**, 2ª ed., Madrid, A. Corazón, (Col. Comunicación No. 6).

Chámale Arana, Thelma Doridalm. **APLICACIÓN DEL MÉTODO DIALÉCTICO AL ANÁLISIS DE TIRAS CÓMICAS "LOS MELAZA"**-- Guatemala: USAC, 1999. 105 p.

De León Morales, Yenni Zuleika, **ANÁLISIS DE LAS FACHADAS DE LAS IGLESIAS, LA MERCED Y SANTA TERESA DE JESÚS, DE ANTIGUA GUATEMALA, COMO OBJETO SEMIÓTICO**-- Guatemala: USAC, 2002. 146 p.

Eco, Umberto. 1983. **LA ESTRUCTURA AUSENTE. INTRODUCCIÓN A LA SEMIÓTICA**, Barcelona, Lumen, serie Palabra en el tiempo [1ª ed. 1968]

Estrada Estrada, Reina Elizabeth. **APLICACIÓN DE SEIS SIGNOS DEL TEATRO EN LA LOCUCIÓN INTERPRETATIVA RADIAL**-- Guatemala: USAC, 2003. 109 p.

Galindo Barrera, Carlos Rubén. **EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN CULTURAL: CÓDIGO Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA DEL RABINAL ACHÍ (EL VARÓN DE RABINAL) BALLET - DRAMA DE LOS INDIOS K'ICHE DE GUATEMALA**--Guatemala: USAC, 2004. 170 p.

Gálvez Castillo, Lourdes Maritza. **ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE CARTELES UTILIZANDO LOS MODELOS DE ECO Y BARTHES**-- Guatemala: USAC, 2000. 91 p.

García Martín Luis Antonio. 2001. **CURSO DE GRABADO, ASOCIACIÓN CULTURAL MULTIESPACIO "LA TAPADERA"**, Salamanca, España (Sin editorial).

Godínez Orantes, Lester Homero. 2002 **LA MARIMBA GUATEMALTECA**, Primera Edición, Fondo de Cultura Económica, Editorial Mercaprint, Guatemala.

Guay Paz, Juan Manuel. **ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA ICONOGRAFÍA DE LAS PORTADAS DE LA REVISTA CRÓNICA**-- Guatemala: USAC, 2000. 105 p.

Guzmán Morán, Arnulfo. **CLASIFICACIÓN DE LA SERIE ANIMADA PARA ADULTOS LOS SIMPSONS SEGÚN EL MÉTODO SEMIÓTICO**-- Guatemala: USAC, 2002. 68 p.



Lemus Barrientos, Mónica Carina. **ANÁLISIS DEL DISCURSO POLÍTICO DE ALFONSO PORTILLO CABRERA CAMPAÑA ELECTORAL 1999.**-- Guatemala: USAC, 2005. 90 p.

Martínez Terrero José. 2006. **TEORÍAS DE COMUNICACIÓN** Ciudad Guayana, UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO - NÚCLEO GUAYANA – Venezuela.

Morris, Charles. 1985. **FUNDAMENTOS DE LA TEORIA DE LOS SIGNOS**, Ediciones Paidós, España.

Navarrete, Sergio. 2005. **LOS SIGNIFICADOS DE LA MÚSICA LA MARIMBA MAYA ACHÍ DE GUATEMALA**, Primera Edición, Editorial Publicaciones de la Casa Chata, México.

Peirce, Charles Sanders. 1974. **LA CIENCIA DE LA SEMIÓTICA**, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires Argentina.

Pérez Díaz, Juan Carlos. 2008. **“PROPUESTA DEL REGLAMENTO AL DECRETO QUE ESTABLECE A LA MARIMBA SÍMBOLO NACIONAL”**, Tesis de licenciatura en Ciencias Jurídicas y Sociales, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad de San Carlos de Guatemala.

Sausurre, Ferdinand de. 1985. **CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL**, Editorial Origen-Planeta, México.

Vela, David. 2006. **LA MARIMBA, ESTUDIOS SOBRE EL INSTRUMENTO NACIONAL**, Editorial Cultura, Guatemala.

4.7 ELECTROGRAFÍA

<http://www.definicionabc.com>, 14 de diciembre 2010.

<http://www.monografias.com>, Juan Lizarra, 25 de diciembre 2010.

<http://www.google.com>, ensayos, Raúl Orozco, 1 de Enero 2011.

<http://www.yahoo.com>, reportajes, Nancy Valdivia, 8 de Enero 2011.