

# JACOBO BORGES Y LO VENEZOLANO: UNA ESTÉTICA DE LA CONVULSIÓN

Briceño Gudiño, Jonathan\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

## Resumen

Cada cultura es un modelo de mundo traducido a los lenguajes de esa cultura; sus textos contienen las sustancias de expresión y los modos de significación. La relación hombre-mundo está mediada por la cultura, por lo tanto, la comprensión de lo humano requiere una hermenéutica de los textos culturales. Desde estas perspectivas nos proponemos un dialogo entre el método iconográfico de Erwin Panofsky y la semiótica de la cultura de Iuri Lotman para ensayar, a partir del estudio de 4 pinturas de Jacobo Borges, una aproximación a la arquitectura cultural de lo venezolano durante la década de los sesenta.

**Palabras clave:** semiótica, iconografía, pintura, cultura, lo venezolano

## Abstract

Each culture is a model of the world translated into the languages of that culture; its texts contain the substances of expression and the modes of signification. The man-world relationship is mediated by culture, therefore, the understanding of the human requires a hermeneutic of cultural texts. From these perspectives we propose a dialogue between the iconographic method of Erwin Panofsky and the semiotics of the culture of Iuri Lotman to rehearse, from the study of 4 paintings by Jacobo Borges, an approach to the cultural architecture of the Venezuelan during the decade of the sixty.

**Keywords:** semiotics, iconography, painting, culture, the Venezuelan

\*Licenciado en educación mención castellano y literatura (ULA), Becario del Programa de Formación de la Generación de Relevo de la Universidad de Los Andes, Investigador del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño Iragorry”, Estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana ULA-NURR, Miembro del Consejo Editorial de la Revista *Cifra Nueva*. E-mail: [jonathanbrice2011@gmail.com](mailto:jonathanbrice2011@gmail.com)

**Finalizado:** Trujillo, Febrero-2017 / **Revisado:** Marzo-2017 / **Aceptado:** Junio-2017

## La cuestión método

Hay una historia del arte y una historia de los métodos mediante los cuales el hombre se ha aproximado a éste. La primera sería la historia de las obras en sí y la segunda la historia de la crítica del arte. En términos epistemológicos la crítica del arte responde a la intención de conocer- comprender-explicar las manifestaciones estéticas del hombre mediante la creación de categorías, conceptos y nociones alrededor de las obras de arte. Por lo tanto, la historia que conocemos del arte está determinada por la historia de la crítica, es decir, por los métodos de análisis estéticos: los ismos son formas un tanto arbitrarias de ordenar el desarrollo del arte de acuerdo a criterios preestablecidos.

Por ello resulta interesante constatar que el desarrollo de la crítica del arte ha estado muy cerca del desarrollo de los sistemas filosóficos: desde la Grecia clásica de Platón y Aristóteles y el original concepto de mimesis, pasando por el *Discurso de método* cartesiano y la concepción estética de Kant *del placer desinteresado*, el cientificismo positivista y el nihilismo de la posmodernidad (por nombrar algunos momentos del pensamiento humano), la crítica del arte ha evolucionado y con ella la concepción de su objeto de estudio.

Esta última aseveración la hacemos en función de destacar dos aspectos fundamentales: la diversidad que podemos encontrar al momento de seleccionar un método de interpretación y el carácter determinante sobre la concepción del arte que implica la selección de uno u otro método. Todo método comporta una concepción de la obra de arte.

Si esto es así, seleccionar un método implica a su vez seleccionar una concepción del arte. Para el presente trabajo nos hemos propuesto la interpretación de cuatro pinturas de Jacobo Borges, para ello hemos seleccionado el método iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968) que, combinado con la tesis de la semiótica de Iuri Lotman (1922-

1993) sobre el funcionamiento del texto en el sistema de la cultura nos permitirá ensayar una aproximación al imaginario venezolano en la década del sesenta.

## Lotman y Panofsky. Apuntes para un diálogo

En el método iconológico de Panofsky existe un claro reconocimiento de la obra de arte como hecho cultural, prevalece el carácter histórico- cultural de la obra de arte; hay un diálogo entre lo estético y lo cultural, o dicho de otra manera: *lo estético es considerado un hecho cultural*. Además, se le asigna un papel relevante al *carácter simbólico* de la obra. Consideramos que estos aspectos posibilitan establecer un diálogo con la propuesta de Iuri Lotman en relación al funcionamiento de la obra de arte dentro del *continuum semiótico*<sup>1</sup>.

A nuestro parecer existe un punto de encuentro entre las dos propuestas teóricas: al entender la obra de arte como un texto inmerso en la cultura se reconoce que su interpretación no se agota dentro de los marcos de la obra misma, sino que a través de ella se puede indagar acerca de los códigos culturales mediante los cuales el arte refigura el mundo.

Para Panofsky (1983), las características distintivas del método iconológico está en descubrir e interpretar "*los valores simbólicos*" (p.50) que subsisten en toda obra de arte, así como interpretar "aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra" (p.47). A la obra se le atribuye cierta capacidad de condensación cultural, esta capacidad es destacada por Lotman al estudiar la función del símbolo

<sup>1</sup> Utilizamos aquí la definición de Lotman según la cual en el sistema de la cultura "tomando por separado [los signos], ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera". En *Semiosfera I* (1996), p. 11.

como condensador semiótico<sup>4</sup>: el símbolo transporta, conserva y actualiza importantes cantidades de información significativa de las capas más profundas y arcaicas de la cultura.

El símbolo tiene memoria, lleva consigo importantes *potencias de sentido* que se pueden actualizar, olvidar o transformar en determinados momentos históricos. Como condensador cultural, el símbolo “es un mediador entre la sincronía del texto y la memoria cultural” (Lotman, 1996, p.106). Pareciera que esta mediación está implícita en la segunda y tercera dimensión de análisis que constituyen el método propuesto por Panofsky, a saber: la significación iconográfica y la interpretación iconológica.

Se trata principalmente de un método de análisis que va más allá de la descripción de los motivos artísticos (descripción pre-iconográfica): el crítico de arte busca también analizar a través de la *significación iconográfica* las formas de las imágenes, historias y alegorías presentes en la obra de arte (Cfr. Panofsky), es decir, la revisión de las formas en que los conceptos y la temática de arte han sido tratadas por la memoria cultural. Mientras que mediante la *interpretación iconológica* se propone descubrir e interpretar los valores simbólicos de la obra que denotan los rasgos culturales, históricos y políticos de una época determinada:

(...) el historiador del arte deberá confrontar lo que estima como significación intrínseca de la obra (o del grupo de obras) de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras) (Panofsky, 1993, p.48).

Ahora bien, de acuerdo a la tesis de Lotman podemos atribuirle tres características fundamentales de los textos culturales: *el texto tiene memoria cultural; el texto dialoga con otros textos, y el texto es un dispositivo pensante*. Estas tres características están presentes en la segunda y tercera dimensión de interpretación del método iconológico ya mencionadas:

(...) no sólo metafóricamente es posible comparar en este sentido los textos con las semillas de los vegetales, las cuales, como mecanismos que generan información, pueden ser trasladadas a una esfera ecológica ajena, conservando su potencial de germinación; es decir, reconstruyendo la memoria del árbol que las produjo (Lotman, 1993, p.114).

Tanto en las propuestas teóricas de Lotman como en las de Panofsky, se reconoce que el funcionamiento de los sistemas culturales está estrechamente vinculado con la conservación de los textos, la circulación y transformación de éstos y con la producción de nueva información textual. El texto cultural se mueve, se trasmuta, cambia de estructura; así la cultura está inmersa en un permanente proceso de generación de nuevas codificaciones y de transformación de las ya existentes, pero también de la actualización de unas y olvido de otras.

### Jacobó Borges: estética de la convulsión

Para Paul Ricoeur (2000) la creatividad del arte consiste en penetrar en el mundo de la experiencia cotidiana para retrabajarla desde el interior, esta idea pareciera definir grosso modo la obra del venezolano Jacobó Borges quien sumergiéndose en la cotidianidad de la vida urbana de los años sesenta en Venezuela muestra dimensiones de la experiencia humana que no pueden ser mostradas sino mediante el arte.

La pintura es capaz de mostrar lo que le está vedado a los ojos de la rutina. Pero además de mostrar lo oculto, también refigura lo visible llevándolo a otros niveles de realidad. Jacobó Borges pone en movimiento lógicas de sentido dinamizando significados alternos sobre lo que parece simbólicamente agotado. El proceso de resignificación de lo cotidiano adquiere carácter colectivo puesto que los personajes de sus obras son generalmente *ciudadanos urbanos*, que representan a su vez arquetipos sociales de una época histórica del país.

Desde esta triple perspectiva (lo cotidiano, lo colectivo y lo urbano) interpretaremos los valores simbólicos presentes en las pinturas de Borges que nos pueden servir para comprender algunos códigos de la sensibilidad social de la Venezuela de los años sesenta.

En Venezuela, una época convulsionada como la de los años sesenta no se vive impunemente. Luego del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, los tambores sobrevenidos de una democracia sui generis y el endemoniado ritmo de urbanización que había comenzado a llenar la capital del país, la sensibilidad cultural venezolana experimentará intenso proceso de reformulación de los esquemas que construyen el sentido de lo real. El arte nunca es ajeno a estos periodos de revuelta: esta década verá surgir una generación de artistas que se buscarán y se juntarán en distintos movimientos culturales que han dejado un testimonio de aquella época convulsa<sup>2</sup>.

*El Techo de la Ballena* será uno de esos movimientos que mediante homenajes a la cursilería y a la necrofilia, pasando por poemas dictados por la jauría y preguntas sobre el sueño del señor presidente, desde venenos fieles y espadas de doble filo<sup>3</sup>, tendrá un propósito que fue definido en su pre-manifiesto: “a fin de cuentas, lo que queremos es restituir el magma”. En relación a esto Carrillo (2007) ha dicho que:

2 Al respeto recomendamos dos textos que desde la literatura han abordado la estética de esta época y permiten una visión más profunda al respecto, se trata del Prólogo que hace Ángel Rama a la *Antología de El Techo de la Ballena* (1987) y el libro *De la belleza y el furor: Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela* (2001), de Carmen Virginia Carrillo.

3 Obviamente nos referimos aquí a algunas de las obras emblemáticas del Techo de la ballena: las exposiciones “Homenaje a la cursilería” (1961), “Homenaje a la Necrofilia” (1962) de Carlos Contramaestre, y los poemarios *Dictado por la jauría* (1962) de Juan Calzadilla, ¿Duerme usted, señor presidente? (1962) de Caupolicán Ovalles, e *Los venenos fieles* (1963) del trujillano Francisco Pérez Perdomo, y *Espada de doble filo* (1962) de Dámaso Ogaz.

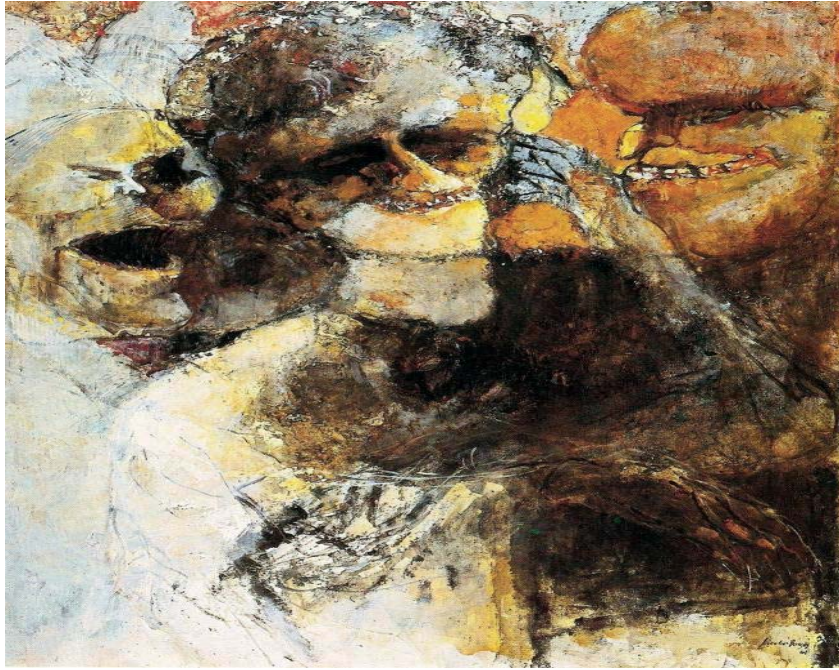
El magma es visto como lo primigenio, lo arcaico, lo primordial, la génesis que hay que recuperar y a partir de lo que se construirá un mundo nuevo, libre de atadura y convencionalismos limitantes. El magma y la ballena, lo ígneo y lo marino fusionados para violentar y renovar las estructuras artísticas tradicionales. La imagen del gran cetáceo irrumpiendo en el panorama cultural venezolano y asumiendo el riesgo del acto creador, responde a un acto fundacional que se lleva a cabo por la vía de la subversión. La misión que los balleneros se imponían era la de destruir las estructuras culturales y sociales alienadas y alienantes para luego “restituir el magma, la materia en ebullición, la prótesis de Adán”, de ahí la agresividad de sus expresiones artísticas (p.63).

Jacobo Borges será uno de los de *El Techo* y esta circunstancia quedará plasmada indeleblemente en su quehacer artístico: el carácter subversivo de su obra y la superación del realismo social serán aspectos en íntima relación con este movimiento. Consideramos que la forma y el contenido de las obras de Borges de esta época no pueden comprenderse sin comprender los postulados de este movimiento.

Uno de los rasgos determinantes de su obra durante esta época será la fuerte dosis de violencia que comporta su pintura en cuanto a las formas, este rasgo está presente, por ejemplo, en *La novia* (1961) donde la agresividad de los rostros ubicados detrás y a ambos lados del personaje central linda con la maldad. Mientras que la mujer pareciera limitarse a soportar el acoso, los rostros de los hombres destilan perversidad, más allá de una denuncia del papel de la mujer en una sociedad falocrática, nos interesa señalar la violencia simbólica que refleja la obra, violencia en sus dos vertientes: quienes la realizan y quienes la padecen.

A una época convulsa le correspondía un arte convulso. Orlando Araujo legó a la posteridad un documento de indiscutible valor intelectual sobre aquellos años que han sido

**Briceño Gudiño, Jonathan**  
Jacobo Borges y lo venezolano: una estética de la convulsión



Pintura N° 1. La Novia (1961). Óleo sobre tela. 80 X 65



Pintura N° 2. La Jugadora (1961). Óleo sobre tela.

descritos como la Venezuela Violenta<sup>4</sup>. La violencia tal vez sea uno de los motivos que mueve la obra de Borges.

### La deformidad de una época en crisis

La deformidad más que un procedimiento formal lo valoramos aquí como uno de los valores simbólicos de la obra de Borges que mejor expresan el sentimiento de convulsión: sus personajes se ubican en las fronteras abismales de lo monstruoso. Es una fealdad intencionada que pudiésemos interpretar como símbolo de la condición del sujeto social en esta época.

Un precedente privilegiado del uso de la deformación como acto de pintura lo encontramos en Francis Bacon, cuya interpretación se la debemos al análisis que hace Gilles Deleuze en su *Lógica de la Sensación* (1984) donde partiendo de la idea de que “en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee, ‘no hacer lo visible, sino hacer visible’, no significa otra cosa” (p.89), propone la tesis según la cual la deformación es una forma de representar pictóricamente la fuerza que se ejerce sobre los cuerpos.

La deformación permite *pintar la fuerza*, pero ¿Cuál es la fuerza que se representa en los cuadros de Borges?, creemos que se trata de la fuerza coercitiva de una realidad social agobiante ante la que el hombre cede. El hombre va perdiendo sus contornos ante una realidad que lo va absorbiendo inexorablemente. Los personajes de Jacobo Borges se van desfigurando, van siendo absorbidos por el entorno, se van mimetizando. Pensamos, por ejemplo, en obras como *La Jugadora* (1965) en la que desde una descripción pre-iconográfica

nos presenta a una mujer evidentemente voluptuosa con rostro y cuerpo deforme. En cuanto a la temática (significación iconográfica) podemos aventurarnos a decir que se refiere al dolor que viene a ser precisamente una de las manifestaciones de la fuerza sobre los cuerpos. Simbólicamente, la alteración de los contornos humanos expresa la condición humana de una época en la que la identidad se ve amenazada por la violencia del medio social. Tal vez uno de los símbolos para expresar la existencia humana ante una época de crisis sea la deformidad.

Alterar creativamente las formas canónicas de la realidad pareciera ser el otro sentido al que nos remite la deformidad. Pero esta alteración trasluce un afilado tono de parodia de los espacios formales y los momentos oficiales. He aquí el carácter subversivo que pervive en todas las obras que hemos escogido. La parodia es un discurso que desmitifica a las instancias del poder. La parodia tiene como propósito señalar la vacuidad de una época que se regodea entre lo frívolo y lo superficial.

La parodia es el instrumento para desacralizar aspectos de la realidad, este aspecto lo encontramos, por ejemplo, en *La Coronación de Napoleón* (1963), pintura en la que Borges *cadaveriza* a quien se corona como rey en un ritual que a todas luces es caricaturesco. Así, iconológicamente la solemnidad del poder es trasgredida y acusada. La iglesia también en puesta en tela de juicio al ser incorporada al cuadro de la obra como un personaje que “por detrás” acompaña la risible coronación.

En Venezuela, el poder político y todas las luchas que éste encarna ha sido uno de los elementos sociales de mayor impacto en su sistema cultural, pues desde el imaginario colectivo se ha desprestigiado el oficio de la política. Esta historia de desprestigio de los personajes de la política venezolana encuentra en la década de los sesenta uno de sus momentos cumbres, en esos años a la euforia democrática le sucedió el desengaño social.

<sup>4</sup> Nos referimos aquí al libro de Orlando Araujo *Venezuela Violenta* (1968), cuyo aporte fundamental reside en aportar un estudio que desde el campo de la economía y la política logra explicar las grandes contradicciones de la sociedad venezolana.



Pintura N°3. La Coronación de Napoleón (1963). Mixta sobre tela. 125,5 x 210,5 cm



Pintura N°4. Sala de espera (1960). Óleo sobre tela. 150 X 300 cm.

Los artistas fueron contundentes al denunciar la pantomima de la política venezolana y los desengaños ante un mesianismo que devino en corrupción. Los funcionarios públicos, la prostituta, el sacerdote serán quienes representen la degeneración social denunciada por la pintura de Borges. Juan Calzadilla ha dicho que las obras de Borges “reflejan la trágica comicidad de quienes, ante la necesidad de asumir el papel de jueces, prefieren seguir como reos, levantando de vez en cuando hacia el escenario un índice acusador en donde crece una pústula” (1963, p.8).

### **Pintura de lo terrible**

La muerte será otro de los recurrentes valores simbólicos de la obra de Borges. La muerte palpita, reverbera y se mete por todas partes: otea, baila, canta, espera, grita, y celebra. Su presencia inagotable colma todos los espacios en una época en que el desarrollo urbano nos colocaba muy cerca de ella. En el poemario de Juan Calzadilla (2010) se describe esta omnipresencia de la muerte en la ciudad:

Me abro paso entre la multitud ondeando  
diariamente/ bestia holgazana y digo túnel  
carnívoro sin omitir sílaba/ me saludan  
las bocinas y digo cueva de occiso es tu  
boca preparada para los funerales/ me  
introduzco en los edificios sin salida un  
día cualquiera/ rodéame magistral selva de  
concreto en ese instante/en que se abre una  
puerta para cerrar otra/redúzcome pierdo  
peso y altura y me he dicho/desciende  
Juan del último piso/ y decido no lanzarme  
dándome postín que mueve a risa en esto  
tiempos/ pues vivir en ellos es enorme  
empresa/(...) río de miedo-pánico y de  
hambre canina cuando la ciudad hace la  
digestión de todas sus víctimas<sup>18</sup>

*Sala de espera* (1960) es una pintura de *lo terrible*. Las figuras humanas sobre el fondo insondable del color negro le dan un tono de tragedia a la realidad. Esta pintura nos coloca frente a una cotidianidad que se asume como desesperación y fatalidad, la escena pintada se parece a la muerte de la que nadie puede escapar.

Si tomamos como punto focal de nuestra interpretación los rostros de los personajes encontraremos en ellos la expresión de lo que puede considerarse la experiencia humana del desahucio. La expresión de los rostros casi esqueléticos nos lleva a una sensación de dolor y sufrimiento, pero también remiten al sentimiento de resignación ante la fatalidad. Ahora bien, la muerte a la que se refiere la pintura no es una muerte física, se trata más bien de una muerte existencial del hombre de la ciudad, una muerte de la sensibilidad ante el otro y lo otro.

Se trata de una cotidianidad que nos condena a una muerte permanente. Una cotidianidad signada por el extravío y el abismo de la ciudad, al decir de Víctor Bravo (1961) “la ciudad segrega infiernos porque segrega laberintos” (p.137). En las pinturas de Jacobo Borges de esta época: el hombre venezolano sería un hombre extraviado entre los vericuetos de la ciudad, un hombre que muere cotidianamente.

### **Referencias bibliográficas:**

- Bravo, Víctor (1998). *Rostros de la utopía*. Mérida-Venezuela: Consejo de Publicaciones ULA.
- Calzadilla, Juan (1969). *El ojo que pasa: crónicas sobre la actividad artística*. Caracas-Venezuela, Monte Ávila Editores.
- Calzadilla, Juan (2010). *Formas en fuga*. Caracas-Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Deleuze, Gilles (1984). *Francis Bacon: Lógica de la sensación I*. Madrid: Arena Libros.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid-España. Editorial Cátedra.
- Lotman, Iuri (2003). “*Sobre el concepto contemporáneo de texto*”. Revista *Entretexos*, n° 2, España, p.110-123.

Panofsky, Erwin (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid-España. Editorial Alianza.

Ricoeur, P. (2000). “La experiencia estética” en Valdés M. et al. (2000). *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores.