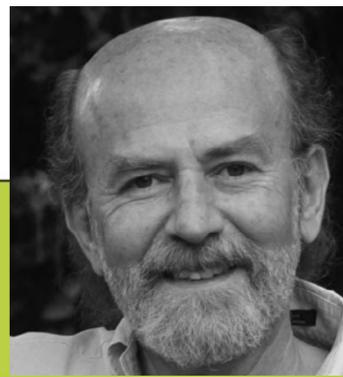


ESCRIBE MANUEL LAVANIEGOS: Los artefactos seductores siempre se encuentran dispuestos a burlar, al menos, las convicciones más razonables y sólidas, como si al atravesar los marcos del cuadro se fulminase todo principio de realidad. Sin duda, una de las variantes más fascinantes es el cruce del espejo

que realiza la *Alicia* de Lewis Carroll, accediendo a otra dimensión ambivalente y anárquica, que trastoca las reglas lógicas y morales de su entorno y revela, por así decir, su cara invertida a través del azogue del libre juego de la invención, a menudo cruel.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA

DOMINGO 12 DE DICIEMBRE DE 2021

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

HOMENAJE >> ÁNGEL HURTADO CUMPLIÓ 94 AÑOS

Entrevista con el maestro Ángel Hurtado

MARTA DE LA VEGA V.

El 27 de octubre celebramos los 94 años de Ángel Hurtado Leña. Nacido en El Tocuyo, está residenciado en la Isla de Margarita, después de haber permanecido mucho tiempo en los Estados Unidos. Allí vivió en una casa casi campestre, blanca, rodeada de frondosos jardines, en Virginia. Se desempeñaba entonces como director del Departamento Audiovisual del Museo de las Américas (OEA). Recuerdo, al entrar, un espacio alargado y acogedor, como terraza cubierta, adosado al resto de la casa. Adentro, sobre las paredes de la sala y el comedor destacaban obras del propio artista, de Jesús Soto y de Carlos Cruz-Díez, que fueron inseparables amigos desde su época en París.

Con terca disciplina, el artista pinta todos los días en su amplio taller rectangular, construido sobre el jardín trasero de su casa, con vista al mar. Es perfecto para su actividad cotidiana: luminoso, gracias a los grandes ventanales de vidrio transparente que lo circundan por tres de sus cuatro costados, acogedor y espacioso, cómodo para organizar los materiales y accesorios necesarios para su trabajo creador, suficiente para albergar los enormes lienzos que sirven de soporte a los paisajes originales y enigmáticos que sigue creando de manera obsesiva y recurrente. Ángel no cree en la inspiración. Cree en el trabajo continuo, sostenido y perseverante.

El lugar, que comparte con su esposa Teresa Calderón, es su refugio y oasis. Detrás del portón de madera que marca la entrada hacia la residencia, de construcción hermosa y rústica, estalla súbitamente una profusión de follaje, verdor e intensos colores en las enredaderas de flores trinitarias, como cálida bienvenida al visitante.

En cada una de las etapas de su trabajo, desde el incipiente balbuceo juvenil hasta el encuentro, en la madurez, de su propio estilo personal, el afianzamiento único e inconfundible de su huella como artista, encontramos como leitmotiv una pasión por el juego policromático de contrastes y valores plásticos, de matices y transiciones, de los cromatismos suaves y modulados a las oposiciones bruscas e inesperadas de color.

En la magnificencia de su oficio, las obras de Hurtado sobresalen porque, al pintarlas, el artista rescata los medios clásicos del trabajo artesanal; se expresa en categorías estéticas fundamentales de la antigüedad más remota, belleza, orden, armonía, equilibrio y, a la vez, adopta un uso innovador de materiales y una asimetría barroca que define sus composiciones. Sus pinturas revelan una gran fuerza poética, un dominio pleno de los claroscuros, de la luz y de las sombras, de los empastes y texturas que potencian la materialidad de los elementos plásticos.

Su propuesta estética desecha lo anecdótico, sugiere y evoca paisajes imaginarios, no figurativos, que omiten la presencia humana, interiorizan la naturaleza y la plasman como fuerza telúrica primigenia. Lo humano no está presente sino de manera externa; emerge desde afuera. Se hace visible desde la contemplación del espectador y en la mirada contemplativa del artista hacia la naturaleza que recrea e interpreta como plenitud. Hay una búsqueda deliberada de asir la permanencia y presencia tangible del ritmo cósmico; un esfuerzo de concreción de

Nació en octubre de 1927. Su producción creativa ha sido múltiple: pintor, cineasta, fotógrafo. En todas ha recibido reconocimientos. En 2015, la Universidad Lisandro Alvarado le otorgó el Doctorado Honoris Causa



ÁNGEL HURTADO / @VASCO SZINETAR

la eternidad, de afirmar la percepción de que todos somos una misma y única materia. El resultado son pinturas espléndidas y poderosas, al alcance de nuestros ojos, de nuestros sentidos, de nuestra percepción, de nuestra sensibilidad, de nuestro horizonte interior.

En su pintura actual han cambiado las tonalidades y la perspectiva visual de los paisajes. Estos no son mirados desde el frente sino desde arriba, como si las formas hubieran sido captadas por un artefacto volador, cual dron que retrata panorámicas a distancia y desde lo alto de la superficie capturada. Son pinturas goyescas, sombrías, nocturnales, con formas inquietantes que semejan animales fantásticos, monolitos extraños y rocas suspendidas horizontalmente sobre columnas naturales de piedra. Sin duda, se mantiene el magistral manejo del color, que se despliega y destaca los valores cromáticos en empastes ricos que van de la gama más clara a la más oscura de la paleta.

En uno de sus trabajos recientes, la lejanía se difumina en rosas pálidos y

azules celestes, que contrastan con los tonos sulfurados de una inesperada hilera de formas pétreas verticales en el plano medio de la composición. Coloreadas de amarillos verdosos, surgen detrás de la piedra en forma de mesa en el primer plano, cual serie de erguidos guardianes minerales. En otra pintura, un espejo de agua iluminado con luz lunar aparece rodeado de formas oscuras de piedra, como hieráticas figuras reunidas en conciliábulo. En la lejanía, tonos grises y azulados sobre el perfil recortado de las montañas. En “El Roraima nocturno”, una enorme luna amarilla aparece en el fondo de la composición e ilumina con destellos metálicos las rocas del primer plano sobre las que se apoyan, fantasmales, casi de pesadilla, en un paisaje infraterrestre, dantesco, moles montañosas inmóviles, que sugieren gigantes lobos aullantes o hienas de sonrisa siniestra.

¿Cuál ha sido el mayor impacto en su infancia, que le impulsó a desarrollar su vocación artística?

Supongo que fue mi admiración al ver unos paisajes que mi abuela materna pintó en la casa de una tía. Ella no era pintora profesional. Lo hacía por gusto y sin haber estudiado. En mis primeros años, verla pintar me impresionó mucho.

¿Qué personas de su entorno familiar le marcaron más para afianzar su vocación artística?

Mi papá pintaba con mucha destreza y colorido los carteles para anunciar las películas que pasarían en el cine del pueblo y que atraían a la gente. Era para mí descubrir, como artesano, el oficio de pintar. En mi adolescencia dos pintores profesionales de El Tocuyo, Octavio Alvarado y José María Giménez, quien estudió con

Rafael Monasterios en Barquisimeto, terminaron de impresionarme. Yo los seguía cuando salían a pintar los paisajes del pueblo. En vista de ese interés, me invitaron a acompañarlos y ahí empezó todo. La primera exposición que hice fue con ellos, cuando se celebró el cuatricentenario de la ciudad en 1945. Ya entonces el virus de la pintura se me declaró de por vida, y decidí volverme pintor, pero para ello necesitaba una beca de estudio pues mis padres no tenían los recursos para mantenerme en Caracas.

¿Qué experiencias de su infancia y adolescencia frustraban su vocación artística?

La primera frustración fue cuando fui a solicitar la beca en la capital y me fue denegada por la persona encargada de la cultura del Ministerio de Educación. Al ver mis cuadros, me recomendó estudiar otra carrera pues, según ella, yo no tenía talento para la pintura. Afortunadamente, un poeta larense de Sanare, José Antonio Escalona, quien trabajaba de asesor de esa persona, al ver mi tristeza y frustración, pasando por alto aquella decisión, me dijo que él me la conseguiría y así fue. Gracias a él soy ahora pintor.

¿Cuál siente que fue su mayor logro para afianzarse como artista y pintor?

Mis estudios en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, donde los profesores fueron los mejores artistas de la época, y gracias a ellos pude empezar a aprender el difícil oficio de la pintura. Al final de mis estudios obtuve el premio para el mejor estudiante en el Salón Oficial de 1949. Después de ese primer premio, obtuve muchos otros en los siguientes Salones de Arte.

¿Cuál ha sido el momento más fe-

liz de su carrera artística?

Sin duda alguna, cuando obtuve, en 1961, el Premio Nacional de Pintura y, sobre todo, el hecho de recibirlo de la misma persona que me había denegado la beca, dizque por no tener talento para la pintura. Pienso ahora que fue muy útil esa decisión pues, aunque no prosperó, gracias al poeta Escalona, me sirvió de acicate para dedicarme con perseverancia total a lo largo de mi carrera para contradecirla.

¿Cómo ha combinado su trabajo de pintor, fotógrafo y cineasta? ¿Se han nutrido recíprocamente?

Hago todas esas cosas al mismo tiempo porque no me considero solo un pintor sino un artesano visual. Me interesa todo lo que tenga que ver con el ojo. Me gusta trabajar esas técnicas como un artesano y no en el sentido del artista puro. Me gusta la artesanía del trabajo, del oficio bien ejecutado. Una pintura debe ser bien pintada, una foto bien realizada, una novela bien escrita y que exprese algo al lector. Cuando se es joven se hace cualquier cosa, pero al madurar se toma más conciencia de las cosas. Ahora, cada vez se me hace más difícil pintar, y eso que tengo 80 años pintando... Esto no quiere decir que solo interese el arte bien hecho; hay pintores con gran conocimiento del oficio y son malos pintores, porque la técnica no lo es todo. Lo ideal es combinar el “fondo y la forma” sin que ninguno predomine. El arte es comunicación entre el creador y el espectador que deba verlo, leerlo o escucharlo. Se debe establecer un vínculo entre ellos para que se produzca un entendimiento de comprensión y admiración.

(continúa en la página 2)

Entrevista con el maestro Ángel Hurtado

(viene de la página 1)

¿Cuál fue su mayor logro cinematográfico?

La serie de documentales sobre arte de América Latina, realizada durante mi estadía de 20 años en el Museo de las Américas en Washington.

Se ha movido de un medio a otro, fotografía, cine, pintura, ¿cómo explica esta experiencia multisensorial?

Me considero un intuitivo. Si me encuentro con una motivación que me interesa, la siento inmediatamente y decido si es mejor para el cine o para la pintura o la fotografía. Son cosas que no preparo ni busco, sino que se presentan. También son estados de ánimo; a veces me saturó con la pintura y me hace falta cambiar al video. El cine lo he trabajado por más de 60 años. Lo comencé en París en 1955 cuando hice el primer documental sobre Soto; entonces Soto era un desconocido, aquí y allá. Luego hice un corto de ficción: "El cuarto de al lado" y ambos fueron estrenados en un cine de arte y ensayo de gran reputación en París que se llamaba *Cinéma Parnasse*, en Montparnasse. Desde entonces todos mis trabajos cinematográficos han sido sobre el arte y los artistas. Trabajé durante 20 años como director de la Unidad de Artes Visuales del Museo de las Américas en Washington. Cuando me llegó el tiempo del retiro me vine a la isla de Margarita, no a descansar, sino a digerir todo lo aprendido y a tratar de continuar mi obra de artesano visual con gran entusiasmo y, sobre todo, con mayor experiencia. Pinto todos los días, tratando de mejorar cada vez más, pues tengo la pretensión de que mis pinturas duren años, que no pasen por las modas o los "ismos".

Aspira a que sus pinturas no se dañen por defectos de los materiales. ¿Cómo ha logrado preservar las pinturas en la que hacía uso de recursos orgánicos como el café?

Quiero que ellas sean bien pintadas y durables y que expresen algo a quien las contemple; lo hago con la esperanza de que algún día tengan algún valor. Cuando yo muera desapareceré y mis pinturas serán lo único que quedará. Por eso me esmero en que permanezcan en buen estado esperando que la posteridad sea generosa conmigo y no las tire al olvido. En el caso de la pintura con la que gané el premio nacional de pintura, "Materia sideral", utilicé café para aumentar la intensidad del color. Le hice un tratamiento de preservación y le puse un barniz protector que hasta ahora ha funcionado sin problemas y sin que la capa pictórica se haya alterado.

¿Cómo dejar una obra perdurable?

El tiempo es el único juez. El Greco pasó desapercibido por años hasta que fue "descubierto" un siglo después. En nuestro caso en Venezuela, ahora es cuando se está descubriendo a Reverón. El mismo Picasso, por ejemplo, en su juventud no fue conocido ni en España ni en ninguna parte, y eso que Picasso fue uno de los pocos que lograron el éxito en vida. Existen muchos de esos casos con pintores y con los escritores. También pasa lo contrario, hay artistas muy famosos en vida y luego, con el tiempo, desaparecen; por ejemplo, Anatole France era un dios en Francia, sin embargo, hoy en día nadie lo lee.

¿A cuáles artistas admira?

Soy muy ecléctico. Admiro a artistas de las más diversas tendencias. Así como admiro mucho a Soto, por ejemplo, admiro a Reverón, al aduanero Rousseau, a Magritte, y sobre todo a Miguel Ángel y a Rembrandt. Mi escala de valores es muy amplia porque no soy sectario. Soy de los que cree que para ser artista hay que dejarse llevar por los sentimientos más que por la razón. Braque decía, "amo la regla que corrige la emoción". Yo pienso lo contrario, amo la emoción que controla las reglas. Las reglas son necesarias, claro está, pero se aprenden. El sentimiento no se aprende, se nace con él, y esa debe ser la guía. Es por eso que no puedo encasillarme en una escuela

determinada.

¿Cómo prepara sus lienzos?

Uso siempre, desde mi aprendizaje, el lienzo llamado yute o arpillera, pues su grano grueso me permite lograr mejor las texturas fuertes cargadas de materia. Lo preparo con espátula usando un producto acrílico llamado Gesso, el cual es muy flexible, durable y no se quiebra al doblar la tela; es necesario dar tres manos, para un mejor acabado.

¿Hace bocetos de sus pinturas monumentales o va directamente a su realización?

Nunca voy a la tela directamente sin tener, aunque sea, una vaga idea de lo que pienso hacer. Hago varios proyectos preliminares con la ayuda de la computadora, lo cual me permite, al imprimirlos, tener distintas fases de oscuridad y claridad, si bien no son muy precisos en detalles. Apenas una guía que me permita seguir. Por lo general, al terminar, el cuadro no se parecerá mucho al boceto.

¿Cómo construye pictóricamente sus cuadros?

Siempre empiezo el cuadro estableciendo cuáles serán los valores de claroscuro. Es decir, cuál será el más claro, el blanco total, y cuál el más oscuro, el negro. Entre esos dos valores deberán repartirse los demás, evitando la repetición. Dichos valores contendrán, por supuesto, sus respectivas armonías de coloración. Me pasa algo curioso. Hay días en que todo sale bien. Podría pintar un cuadro en un día. En cambio, hay otros en que te pones a trabajar y todo sale mal. Borrás, corriges, vuelves a insistir ¡y... nada! Entonces volteo el cuadro en un rincón. Lo castigo y lo dejo en penitencia. ¡Hay cuadros que no salen nunca! Otros que salen solos... Los cuadros se pintan ellos mismos y le hablan y corrigen al creador. No creo en la inspiración. Simplemente uno tiene días buenos y días malos. Como todo en la vida.

Ha sido muy disciplinado y consecuente con sus hallazgos estéticos desde muy joven hasta hoy, con la figuración realista, la abstracción lírica y la abstracción geométrica, hasta llegar a sus paisajes imaginarios. ¿Cómo fue el paso de una a otra etapa hasta encontrar su estilo inconfundible?

Fui figurativo en mis comienzos de



EL DORADO / ÁNGEL HURTADO

estudiante, luego esa figuración se diluyó poco a poco y mis paisajes se fueron abstrayendo. Actualmente lo abstracto se diluye y vuelve la figuración, pero una figuración no descriptiva. No pinto el Roraima tal cual es. Me sirvo de su enorme masa para construir un volumen sugerente pero no lo copio. Son grandes masas y volúmenes que forman una composición que no es descriptiva. No quiero hacer paisajes documentales. Tampoco quiero "estilizar". Tengo horror del arte estilizado pues me parece decorativo. Nunca hay figuras ni humanas ni de animales. Quiero hacer paisajes primigenios, es decir, de antes de la llegada del hombre. Por eso me emociona tanto la zona de los tepuyes. Ellos son los testigos más antiguos del planeta. Estando en Washington en mi época abstracta, de pronto aparecieron, inconscientemente, unas formas rectangulares parecidas a los tepuyes. En 1981 hice un cuadro que titulé "Tepuy". No tengo explicación para este hecho pues no conocía esa región sino por fotografías. Tengo que conocer ese sitio "en persona", me dije. ¡Aquello fue un choque brutal! Al verlos por primera vez me quedé asombrado y subyugado. También me impresionó el silencio total que los acompañaba. Desde entonces empecé la serie de los tepuyes que permanece hasta el día de hoy. Es curioso que, a pesar de mi estadía en Europa y en Norte América, unos 36 años, jamás pinté un paisaje en esos sitios. Hice un par de ellos en el Cañón de Colorado, y eso fue todo. Cuando me jubilé de mi trabajo en el Museo de las Américas, regresé a mi país y elegí la isla de Margarita en 1995, donde muy pronto dejaré de existir. No lo hi-

ce por ser nacionalista ni patriota. Estoy muy lejos de creer que el hombre debe "tener raíces". No me considero un vegetal para tenerlas.

¿Cuáles son los criterios para juzgar la calidad de un cuadro?

Antes había reglas, de composición, de dibujo, de armonía en el colorido. Ahora ya no hay reglas, como sí existe en literatura. Hay reglas de ortografía, de sintaxis, de puntuación, etc. También en música hay parámetros. Ahí no se puede piratear. Por eso la pintura se ha vuelto la "golilla" (en Venezuela consiste en la actitud de una persona que busca un beneficio propio aprovechándose de los demás), donde todo el mundo quiere pintar, sin necesidad de un mínimo de estudios. No les pasa por la cabeza que para pintar hay que aprender a pintar. Hoy muchos pintores son totalmente autodidactas; con cuatro brochazos pintan un cuadro o hacen una instalación y son aclamados por algunos "críticos".

Yo no critico a los jóvenes pintores por ser jóvenes sino por la falta de rigor y de criterio para embarcarse en una profesión de por sí muy difícil. No a todos, por supuesto; hay jóvenes con bastante talento y seriedad. Pero la gran mayoría se va a lo fácil. Al arte digital, porque es la máquina la que les hace el trabajo, o a las instalaciones o al arte "conceptual" por la facilidad de agarrar cuatro cosas, piedras o palos, lo que sea, y ponerlos en un rincón de un museo o una galería. Tratan sobre todo de llamar la atención a como dé lugar.

¿Siente que la isla de Margarita se ha convertido en tu puerto definitivo?

Sí. He viajado mucho, conozco casi

toda Europa y sobre todo América, desde Canadá hasta Argentina. Antes era un placer viajar, hoy en día es una tortura. Con lo del terrorismo y las pandemias, cada aeropuerto es una calamidad, te registran hasta los zapatos. Viajas en un estado de eterna zozobra. Creo que con lo viajado me es suficiente. Estamos viviendo en un mundo completamente absurdo, es un mundo de locura: lo que está pasando actualmente con los terroristas y los fundamentalistas, ¿por qué la gente que cree en una religión tiene que acabar con los que creen en otra religión? ¿Cuál es la diferencia entre un sunita y un shihita? Es completamente loco lo que estamos viviendo.

¿Tienes algún sueño o proyecto por realizar?

Ya no hay cabida para más sueños o proyectos, que no sean cada día vivir, actuar y hacer lo que yo pueda lo mejor posible.

¿Qué le enseñaría a los jóvenes artistas?

A los artistas jóvenes los respeto y aprecio acordándome de que alguna vez fui joven. Fui profesor algún tiempo en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, lamentando la pérdida de esa maravillosa escuela en sus tiempos de esplendor, donde aprendí el ABC del oficio de pintor. Creo que nuestra generación fue la última en salir de ella; creo también que, a mi edad de 94 años, soy el decano de esa generación, peligroso título, que no desearía tenerlo.

Los consejos que les daría a los jóvenes son que, si no hay una escuela como aquella, se busquen a un pintor con conocimientos, que los guíe. La mejor manera sería entrando en su taller como asistente, como se hacía en los tiempos del Renacimiento. Recuerden que Leonardo aprendió a pintar en el taller de El Verrocchio. Manejar el oficio es esencial: es aprender a hablar para poder expresarse; si no se sabe hablar es mejor quedarse mudo. Luego, cuando ya se decida a elegir esa carrera, que tenga el rigor y la perseverancia para llevarla a su fin. Es un trecho muy largo y con decepciones, pero también, a veces, con algunas gratificaciones. Que estén conscientes de que los primeros 90 años ¡son los más difíciles!

¿Cuál ha sido su mayor aporte a la pintura contemporánea?

Esa es una pregunta difícil de contestar; sería una pretensión de mi parte responderla. En realidad, no creo haber aportado nada en especial, sería mejor que esta cuestión la contestara un crítico analista, con conocimientos de arte e historia. Podría, para complacerte, decir lo que he tratado de hacer para diferenciarme de los demás artistas nacionales, sobre todo del paisajismo, que es el tema de mi preferencia. Generalizando, trato de crear un paisajismo diferente al implantado por la llamada "Escuela de Caracas", donde se impone la realidad aparente y documental; es descriptivo y figurativo. He tratado de liberarlo de esas características. Trato de hacer un paisaje con elementos abstractos, una enseñanza de mi período en esa tendencia. Son paisajes subjetivos y no realistas, no se ven casitas, aves volando, seres humanos o animales, carreteras, ni nada bonito creado por el hombre. Considero que la naturaleza en su estado puro y primigenio es una abstracción. Es ahí donde se puede apreciar, en esa pureza, la verdadera belleza sin sofisticaciones. Si esas características las consideras un aporte ¡bienvenido sea! ☺



CIMA EN LA NIEBLA / ÁNGEL HURTADO



RORAIMA NOCTURNO / ÁNGEL HURTADO

“
Soy muy ecléctico. Admiro a artistas de las más diversas tendencias”

ENSAYO >> TRAS EL ALFABETO DE AUGUSTE HERBIN

Los lenguajes cifrados del arte y la poesía

EDGAR CHERUBINI LECUNA

Como la música, la pintura tiene su propio alfabeto que servirá de base para todas las combinaciones de colores y formas
Auguste Herbin

“La sociedad acepta algunas cosas como reales, pero la realidad visible esconde otras más profundas y es el artista quien las revela”, esto lo dice James Baldwin al describir la misión del artista en la sociedad, la de revelar todo lo que pueda descubrir con respecto al misterio del ser humano en el mundo. Por su parte, Theodor Adorno, afirmó en su momento que el arte en sí mismo es un enigma. “Es como una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por dicha pérdida”.

La percepción y reflexión de un fenómeno por un artista y la necesidad de comunicar lo que ha observado, descubierto, ideado o inventado es su arte, pero ¿cómo aborda el arte la realidad? Sobre esto, Aristóteles abre tres opciones que, según Jorge Wagensberg, se relacionan con la intención del artista: “Ocuparse de lo que la realidad es, de lo que la realidad parece o de lo que debe ser la realidad”. El autor concluye que una obra de arte es un pedazo finito de realidad que distorsiona una experiencia del mundo para encender en la propia mente o en la ajena, una ampliación de tal experiencia, por lo tanto, “una obra de arte es una compresión en pos de una expansión”.

Para Tomás de Aquino (S. XIII), el arte es “el recto ordenamiento de la razón”. Esta definición fue compartida por Kant y Hegel, lo que nos conduciría a pensar que el arte está formado por un conjunto de códigos que, al utilizarlos de forma racional, intuitiva o metafórica, configuran un mensaje cuyo fin es el de transmitir una información al receptor de la obra. Por lo tanto, el arte utiliza un lenguaje propio que le permite establecer un diálogo con el observador y, añadiríamos lo dicho por George Steiner: “Los lenguajes son ventanas que nos permiten asomarnos a la realidad de una manera única”.

A propósito de esto último, la abstracción, es una tendencia que desde sus inicios abrió ventanas a mundos asombrosos, estableciendo códigos de lectura que transformaron la visión de la realidad y modificaron los paradigmas del arte. Kathleen Hall, se refiere al surgimiento del arte abstracto a finales del siglo XIX y especialmente a los padres fundadores del movimiento: Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian y Kazimir Malevich, expresando que esos artistas se sintieron los mensajeros de un mundo metafísico y comunicar este conocimiento se convirtió en el objetivo de su arte. El lenguaje con el que estos artistas tradujeron su visión de ese mundo fue la abstracción: “eran escribas que pintaban lo que no se podía decir con palabras”.

Con su obra *Composición en Rojo, Azul y Amarillo* (1930), Piet Mondrian utiliza solamente líneas rectas y colores básicos. Mondrian había leído con avidez los ensayos teosóficos de Blavatsky (1831-1891) y Schoenmaekers (1915), en los que este último argumentaba: “Los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la Tierra alrededor del Sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tiene su origen en el centro del sol. Los tres colores principales son el amarillo, el rojo y el verde. No existen más colores que ellos”. Mondrian adoptó ese concepto para representar en sus pinturas la compleja estructura del universo. Tanto él como Kandinsky pensaron en la posibilidad de crear un lenguaje universal mediante la utilización de un alfabeto con colores, con la intención de trascender las particularidades geográficas y culturales del receptor de la obra de arte.

En 1942, Auguste Herbin (1882–1960) comienza a elaborar sus obras a partir de un código inventado por él, denominado *Alphabet Plastique*, estableciendo correspondencias entre las letras, los colores, las formas geométricas y las notas musicales. En su libro *L'art non figuratif-non objectif*, lo explica: “Todos los colores

en la naturaleza son el resultado de la acción recíproca de la energía de la luz y de la energía de lo oscuro. Así como son necesarios dos principios para el nacimiento del color, existen dos colores esenciales que se corresponden con la preponderancia de cada uno en esos dos principios: el azul resulta de la preponderancia del principio de oscuridad y el amarillo del principio de la luz. Sus mezclas, directa o indirectamente, producen el verde, expresión de la inmovilidad, color del mundo vegetal, o el púrpura, expresión móvil del claro al oscuro, color del reino humano y vegetal”.

Alfabeto de plástico de Herbin

M: amarillo barita; forma triangular; sonoridad media.

A: rosado. Este color resultante de la acción de las cuatro fuerzas etéricas, el rosa irá acompañado de una forma resultante de la combinación de las formas esférica, triangular, hemisférica y cuadrangular. Correspondencia musical: do, re, mi, fa, sol, la, si.

T: violeta azul oscuro; combinación de formas hemisféricas y cuadrangulares; el, sol, si.

I: naranja, combinación de formas esféricas y triangulares; sonido: re.

N: blanco; va acompañado de todas las formas de sonoridad: do, re, mi, fa, sol, la, si.

En las reflexiones de Herbin, los colores por sí mismos tienen “poder espacial”: “Algunos colores expresan el espacio en profundidad (los azules), otros el espacio frontal (los rojos). Algunos colores expresan el resplandor de adentro hacia afuera (los amarillos), otros de afuera hacia adentro (los azules). Algunos colores expresan movilidad (rojos, amarillos y azules), otros la inmovilidad (blanco, negro y verdes), otros movilidad e inmovilidad según sea percibido (rosas y violetas)”. Herbin utiliza, además, cuatro formas fundamentales a las que califica de unidades significativas como en lingüística: “La esfera, el hemisferio, el triángulo y el cuadrángulo (rectángulo y cuadrado). Por tanto, el sistema tiene tantas unidades significativas –como en lingüística se podría decir tantos fonemas– que luego pueden articularse entre sí jugando, con gran libertad, en las relaciones de escala de formas-colores entre ellas; así que aquí tenemos la definición de un código que preexiste a cualquier idioma”. Recordemos que Platón asoció sus poliedros regulares convexos o cuerpos cósmicos con los elementos, así vemos que el fuego está asociado con el tetraedro; el aire, con el octaedro; el agua, con el icosaedro y la tierra, con el cubo, indicando que aún es posible una quinta forma, el dodecaedro, utilizado por Dios para la arquitectura del universo.

“
En las reflexiones de Herbin, los colores por sí mismos tienen ‘poder espacial’”

Sobre la potencia del color y la paradoja de la autonomía y dependencia de su existencia en el plano, Josef Albers inicia en 1950, su notable *Homenaje al cuadrado*, una serie de más de dos mil composiciones de colores en las que todas parten de la disposición en el plano de cuatro cuadrados coloreados, descubriendo las mutaciones de un mismo color al interactuar con los colores que lo rodean, demostrando así la ambigüedad e inestabilidad del color. Albers concluye con esta afirmación: “El color, pienso, se comporta como un humano, de dos maneras distintas: primero dentro de su existencia autónoma, después en su relación con el otro”.

No solo fueron pintores los que se asomaron a las ventanas de la realidad para descubrir la gramática de formas ideales en dimensiones sublimes o las verdades escondidas a nuestras limitadas percepciones. Arthur Rimbaud (1854-1891) elaboró un alfabeto a color a partir de su iluminado apocalipsis personal. En su poema *Voyelles*¹, les asigna color a las vocales:

“En 1942, Auguste Herbin (1882–1960) comienza a elaborar sus obras a partir de un código inventado por él, denominado *Alphabet Plastique*, estableciendo correspondencias entre las letras, los colores, las formas geométricas y las notas musicales”



ALPHABET PLASTIQUE I, CIRCA 1950 / AUGUSTE HERBIN

Vocales

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales, contaré algún día tus nacimientos latentes:

A negro y peludo corsé de moscas resplandecientes,
que zumban girando en torno a hedores insoportables
golfos de sombra;
E, candor de vapores y tiendas,
las lanzas de los orgullosos glaciares, esos reyes blancos,
escalofríos de umbelas;
I, púrpura, escupitajo sanguinolento, risa de hermosos labios
en cólera o en penitente borrachera;
U, ciclos, estremecimientos divinos de los mares verdosos,
la paz de los pastos sembrados de animales, la paz de las arrugas
que la alquimia imprime a las grandes frentes estudiosas;
O, Clarín supremo lleno de raras estridencias,
los silencios atravesados por Mundos y Ángeles;
– O la Omega, el rayo violeta de sus Ojos.

Un ángulo de aproximación a estas formulaciones y hallazgos podría ser explicado por la sinestesia, entendida como la experiencia de asociaciones inusuales entre dos sensaciones de orígenes aparentemente diferentes, como la correspondencia entre objetos y colores o entre sonidos y colores. Sobre esto último, Blanca Rego analiza, entre otros, el caso de la cantante Margaret Watts Hughes, que inventó el *Eidófono* (1834), un aparato para visualizar la voz, mediante el cual su canto generaba diferentes dibujos y formas que ella luego coloreaba. “Para ella era un misterio el por qué surgían esas figuras, pero era consciente de que quizá sugerían algo respecto a cómo produce la naturaleza sus formas. Su conclusión fue que ‘el universo se había formado a partir de las vibraciones de la voz de Dios’”.

1 James Baldwin, *The Creative Process. The Price of the ticket*, Penguin Random House, 1985.
2 Antonio Heredia Bayona, *Gramáticas de la crea-*

ción artística y científica, Ediciones Universidad de Málaga, 2012.

- 3 Jorge Wagensberg, *El gozo intelectual: teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Tusquets Editores, 2007.
- 4 Mauricio Beuchot, *Introducción a la filosofía de santo Tomás de Aquino*. Ed. San Esteban, 2004.
- 5 George Steiner, *Grammaires de la création*, Gallimard, 2005.
- 6 Kathleen Hall, *Theosophy and the Emergence of Modern Abstract Art*, TF Magazine, 2012.
- 7 Herbin, Auguste, *L'art non figuratif-non objectif*. Editeur Hermann, France, 2013.
- 8 *Ibid*
- 9 Platón, *Timeo*, 427-347 a. C.
- 10 Josef Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, 1963.
- 11 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Collection Bibliothèque de la Pléiade (nº 68), Gallimard, Paris, 2009.
- 12 Blanca Rego, *Mujeres que vieron el sonido, 6 pioneras de la música visual*, Canino, 13.11. 2018).

PUBLICACIÓN >> HOMENAJE A ROBERTO OBREGÓN

Rosa enferma, together apart (lo que nos separa nos une)

El ensayo que sigue forma parte del libro *Acumular, clasificar, preservar, exhibir: archivo Roberto Obregón*, de Kaira M. Cabañas y Jesús Fuenmayor (Editorial Turner, España, 2021), edición que circula en Venezuela

KAIRA M. CABAÑAS

Roberto Obregón nació en la costera ciudad de Barranquilla, Colombia, en 1946. Llegó a la madurez artística en Venezuela, donde se mudó con su familia en 1954. Vivió en Caracas, la capital, de 1966 a 1982, cuando se mudó al pequeño pueblo de Tarma. Obregón era de ascendencia afrocaribeña, de clase obrera y de sensibilidad *queer* (probablemente gay, aunque nunca lo dijo abiertamente). Si bien estos detalles biográficos pueden haber informado la práctica artística de Obregón, tales identificaciones no se ilustran en su trabajo. En cambio, como artista, participó en desidentificaciones deliberadas y una tenaz resistencia a cualquier estereotipo o esquema que pudiera intentar controlar el significado de su vida y su arte. Obregón dirigió el uso de su materia prima predilecta, los pétalos de rosa, hacia una meditación cuidadosa sobre el tiempo y la naturaleza, a la vez que impregnaba su configuración y exhibición con sutiles ironías, cuyos significados encriptados a menudo apuntan a la diferencia entre gestos de alianza cultural y actos de apropiación cultural y los diferenciales de poder que cada uno conlleva.

Conoció por primera vez el trabajo de Obregón en 2012, mucho antes de asociarme con el curador Jesús Fuenmayor en la organización de la reciente exposición *Acumular, clasificar, preservar, exhibir: archivo Roberto Obregón de la Colección Carolina y Fernando Eseverri*. En ese momento, en una reseña para *Artforum*, describí cómo “su conjunto de pétalos de rosas reales y en acuarelas recuerda la serialidad presente en algunos de los trabajos fotográficos en la bienal [de São Paulo], pero, al contrario de estos, el suyo está motivado por el deseo de un simbolismo universal capaz de transmitir tanto la precariedad de la vida como la de la propia comunicación. Que una parte de la obra sea de color rosado podría molestar a algunos críticos; así de cerca corteja el color de Obregón los efectos del *kitsch*, aunque finalmente se abstenga de ello”¹. El coqueteo de Obregón con el *kitsch* lo comparte con otro artista que admiro, Félix González-Torres, quien se entregó elegantemente a la creación de dispositivos hechos con cortinas de cuentas así como utilizó materiales cotidianos de superficies resplandecientes, como dulces empacados con envoltorios de color plateado brillante. Además, ambos artistas se vieron afectados por la pandemia del SIDA, se enfrentaron a la pérdida de personas amadas y abordaron en su investigación cómo la infección con el VIH intensificó el estigma, la discriminación y la negación de las víctimas de esta enfermedad².

De cara a nuestra actual pandemia de coronavirus, me gustaría hacer una pausa y repensar la *Rosa enferma* de Obregón, cuya imagen sirvió para promover la muestra *Acumular, clasificar, conservar, exhibir*, a través de una serie de documentos y trabajos a los que continúo revisando. En el papel en el que se muestran los cuarenta pétalos originales de *Rosa enferma/Dissección real* (1981–1982), Obregón señala que la rosa fue un regalo de L. S. (su amigo Luis Salmerón). También identifica la fecha aproximada del regalo y entre otros detalles indica que sucedió en un “día lluvioso”, escrito en diagonal en el margen superior de la composi-



ROBERTO OBREGÓN / ©VASCO SZINETAR

ción, y señala cómo los pétalos finalmente fueron dañados por un insecto no identificado³. La delicada cercanía de la disposición de los pétalos en el papel contrasta con la disposición reticular y el uso de cuadrículas en sus disecciones posteriores, llamando la atención sobre la función de esta como una manera de identificar, aislar y archivar. En cambio, en la *Rosa enferma/Dissección real*, la proximidad y contigüidad física de los pétalos unos con otros, muestran una escena de lo que uno podría llamar provocativamente “intimidad botánica”.

Al abrir los dos cajones de la vitrina dedicada a la *Rosa enferma* en la exposición, uno nota cómo el espécimen original y las reproducciones posteriores de los pétalos en las manos de Obregón muestran agujeros irregulares, bordes dispares, fragmentos: los bordes de las formas muestran perforaciones, los contornos han sido penetrados. Los documentos en el archivo muestran una tensión entre la regularidad real (o imaginaria) de la cuadrícula y las asimetrías concertadas de las formas dilapidadas y luctuosas de la *Rosa enferma*, como si la cuadrícula no pudiera contener o proteger a la rosa de la enfermedad que la azotó, dramatizando el fallecimiento de los pétalos. En consecuencia, *Rosa enferma* se presenta menos como una muestra botánica prístina que una lección sobre cómo la objetivación del conocimiento a través de la clasificación puede ser infiltrada por lo que queda más allá de los marcos

discursivos y materiales (en este caso, la enfermedad) asociados con esa objetivación. En cuanto al título de la serie, deriva de un poema homónimo de William Blake, un poeta de la época romántica que desarrolló una poesía de complejo simbolismo y mitologías personales. Dada la causa externa (a saber, el agente extraño) que en este trabajo aceleró la descomposición de los pétalos, Obregón propone que “Blake no se refiere a la rosa enferma, sino a la enfermedad del amor”⁴.

Obregón desarrolló esta escena de la vulnerabilidad de los pétalos secos, o cómo incluso las rosas pueden enfermarse, a través de una variedad de técnicas: dibujo, fotocopia, impresión, fotografía (presentes en la exhibición) y, finalmente, en una instalación de gran formato de 1993, para la cual las réplicas de los pétalos ampliados aparecieron como siluetas blancas sobre un fondo negro. Entre el obsequio de la rosa original y la instalación final que inspiró, *Rosa enferma* adquirió significados adicionales. Diez años después de presentarle a Obregón la rosa fragante y roja oscura del jardín de su madre, Salmerón murió de SIDA. Aunque pareciera evocar la pérdida de su amigo tanto en el título como en la composición, la forma final de *Rosa enferma* fue, de hecho, el resultado de un descuido: Obregón se olvidó de usar alcohol al diseccionar la rosa y preservar sus pétalos el 27 de marzo de 1981⁵. Para Obregón, llamar a la obra un homenaje habría sido demasiado literal y especialmen-

te anacrónico, a pesar de que la disposición contigua inicial de los pétalos puede evocar recuerdos e intimidades de un orden diferente —evidente especialmente en cómo enfatizó su delicada translucidez similar a una fina membrana. Como homenaje, el trabajo hubiera sido un poco exagerado y afectado, dado el sentimentalismo que la imagen de la rosa ha acumulado con el tiempo, un sentimentalismo que responde más a las convenciones sociales por la pérdida que a la singularidad del duelo de un individuo. Al reflexionar sobre el fallecimiento de su amigo, Obregón observó: “Ese día la rosa que me había dado tomó para mí otra connotación, se convirtió en una verdadera alegoría”⁶.

La *Rosa enferma* no es una obra de arte trascendente, pero su significado trasciende las funciones archivísticas y curatoriales de acumulación y preservación. En la disección real de Obregón, los pétalos estaban expuestos a algo que vino de afuera y cambió la naturaleza de sus subsecuentes formas de exhibición, clasificación y reproducción. Las venas de la flor, que crean una expansiva red celular de líneas, permanecen visibles en el tejido de pétalos secos, al igual que los caminos perforados por el insecto no identificado al que los pétalos no eran inmunes. Debido a las contingencias que impidieron su intacta preservación, lo que sobrevive en estos cuarenta pétalos son las huellas de una corporeidad común; es decir, una vulnerabilidad compartida que atraviesa los reinos de las plantas y los animales⁷. Los cuerpos orgánicos experimentan ciclos de nacimiento, crecimiento, desarrollo y muerte. En cada etapa son permeables a factores externos, a infecciones y enfermedades transmisibles.

Al momento de escribir este breve texto mientras me protejo en mi hogar (*shelter in place*) y respetando el distanciamiento social, la *Rosa enferma* de Obregón me recuerda repetidamente esta corporeidad común y cómo negociamos diariamente nuestra vulnerabilidad corporal. Reconocer esta vulnerabilidad compartida implica atravesar distinciones binarias como uno mismo/otro o adentro/afuera, y es a la vez reconocer cómo los límites imaginados del cuerpo y del yo son porosos. En consecuencia, tenemos la tarea de repensar los modos de relacionalidad: cómo estar preocupado por uno mismo es también, paradójicamente, preocuparse más allá de uno mismo, por la comunidad⁸.

Pero nuestras elecciones diarias en aras de conservar la salud al mantener nuestra vulnerabilidad a raya frente a la pandemia (por ejemplo, lavarse las manos durante veinte segundos; usar desinfectante de manos; llevar o no una máscara; ir a comprar alimentos o solicitarlos a domicilio) no logran

desviar el impacto diferenciado del coronavirus en demográficas específicas, en gran medida definidas por la edad, la clase y la raza⁹.

La *Rosa enferma* habla de nuestra vulnerabilidad común y cómo ella incita al cuidado y al amor. Nos ponemos en contacto con la familia y la comunidad, incluso con antiguos amigos y ex amantes, de una manera posiblemente sentimental y en tensión con la interpretación alegórica de Obregón de este trabajo, aun cuando *Rosa enferma* provenga de una historia personal¹¹. Todo esto me hace seguir pensando en la intimidad, en buscar formas de reimaginar tanto los lazos que nos unen ahora como los lazos que antes nos unían a los otros, y sobre cómo vivir, al igual que los pétalos de las rosas de Obregón, sabiendo que lo que nos separa nos une (*together apart*). ●

1 La versión en inglés de este ensayo se publicó por primera vez como Kaira M. Cabañas, “Rosa Enferma, Together Apart”, *Art Journal Open*, 7 de mayo de 2020. <http://artjournal.collegeart.org/?p=13475>

2 Kaira M. Cabañas, “30th São Paulo Biennial,” *Artforum*, diciembre 2012, 266.

3 En 1990, Obregón propuso a los curadores Jesús Fuenmayor y Miguel Miguel una instalación que contribuiría a desestigmatizar el SIDA en Venezuela. Ver Jiménez, *Roberto Obregón en tres tiempos*, 188, n. 73.

4 Véanse las inscripciones escritas en la *Rosa enferma/Dissección real*, 1981–1982, pétalos secos adheridos a papel y grafito sobre papel, 34 × 23.5 cm, Colección C&FE, Caracas, fig. 63. Aquí Obregón observa cómo en abril de 1982, cuando la curadora Susana Benko visitó su estudio, descubrieron que los pétalos que estaban almacenados en un sobre habían sido transformados por insectos no identificados.

5 En Ariel Jiménez, entrevista con Roberto Obregón, 2 de noviembre de 2002, reproducido en *Roberto Obregón en tres tiempos*, 119.

6 Del documento/obra original (*Rosa enferma/Dissección real*, 1981–1982), Obregón anotó que Salmerón le dio la rosa en agosto de 1981. He optado por la fecha precisa registrada en la cronología reproducida en *Roberto Obregón en tres tiempos*, 188, n. 73. Allí Obregón señala que Salmerón le dio la rosa el 26 de marzo de 1981 y que la disección se realizó al día siguiente.

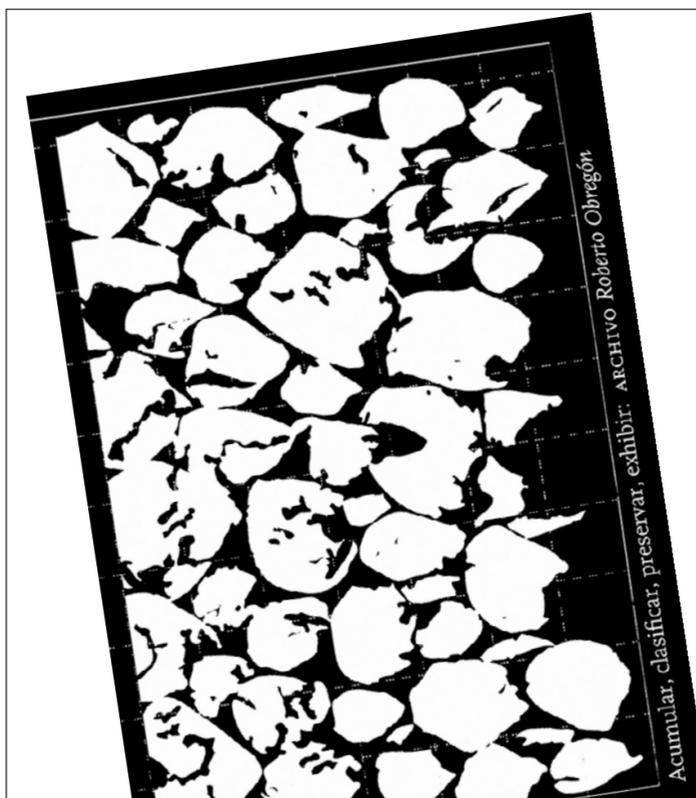
7 *Roberto Obregón en tres tiempos*, 180.

8 Mi planteamiento sobre una corporeidad común está inspirada en el trabajo de Judith Butler. Ver Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004), 42–43.

9 Insistir así en una corporeidad común no es ignorar cómo la pandemia también conduce a nuevas formas de control sobre las poblaciones y los cuerpos. La dinámica entre, por un lado, experimentar una intensificación del deseo de amor y cuidado y, por otro, las implicaciones de la pandemia en relación con el poder, es captada por dos textos recientes del filósofo y activista Paul B. Preciado. El primero trata en parte con el amor y el segundo con el biopoder. Ver Paul B. Preciado, “The Losers Conspiracy”, *Artforum*, 26 de marzo de 2020, <https://www.artforum.com/slant/the-losers-conspiracy-82586>; y Paul B. Preciado, “Aprendiendo del virus”, *El País*, 28 de marzo de 2020, https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.

10 Desde que completé este texto el 1 de abril y lo envié para su revisión a *Art Journal Open* el 6 de abril, múltiples informes de noticias han identificado el impacto desproporcionado del virus en las comunidades negras en los Estados Unidos.

11 Ver Preciado, “The Losers Conspiracy”.



PUBLICACIÓN >> PROYECTO FOTOGRÁFICO DE DIANA LÓPEZ

El ojo de Diana

Diana López (1968) es artista visual y gestora cultural.

En 1994, recibió su MFA del San Francisco Art Institute y se convirtió en la primera mujer en recibir el premio Eugenio Mendoza para jóvenes artistas. Su trabajo abarca desde la fotografía y el video hasta el performance y las instalaciones. Fue directora de cultura del municipio de Chacao durante siete años. Actualmente es directora del Archivo Fotografía Urbana

ALEJANDRO CASTRO

Recientemente la artista, gestora cultural y activista Diana López (1968) imprimió en los talleres de Ex Libris, en Caracas, un libro que tituló *El ojo de...*. Se trata de la digitalización y recuperación de una colaboración que realizó entre 1995 y 1996 con los niños Franklyn Osorio, Wen-You Can, Lucy Poe y Gala Delmont, a los que les entregó una cámara fotográfica con una película en blanco y negro. Las instrucciones eran muy simples: hacer una foto de lo bonito o lo feo, de lo pequeño o lo grande. Parte de ese trabajo fue presentado en la exhibición “Esto no es un martillo” (Sala Mendoza, 1997) y en el International Studio Program MoMA PS1, durante la residencia de la artista en un programa auspiciado por la Fundación Calara en 1996. *El ojo de...*, se llama, entonces, el libro. Y firma: “Un proyecto fotográfico de Diana López”. Primera confusión, ¿el ojo de quién? Segunda: ¿qué cosa es un proyecto fotográfico? Se trata, pues, de un libro de fotos, pero no son de Diana López, sino del dueño del ojo. Y *El ojo de...* no es el título completo porque hay que abrir (¿o desplegar, o desempacar?) el libro para consumir la frase. Entenderemos luego que se trata del ojo de cada uno de los niños. No es, quizás, un libro, sino cuatro libros, cuatro mundos. No es un libro, sino una serie de mapas que dejaron ocho ojos, ocho ojos en busca de su objeto. No es un libro, en fin, sino un álbum improbable de fotos tomadas por un conjunto de niños hace veinticinco años. Y Diana López no es la autora sino la que habilita, no a los ojos de los niños, sino a los nuestros, a nuestros ojos, a mirar el mundo que ellos miraron, tal vez a mirar como ellos miraron el mundo.

Si yo fuera un historiador del arte intentaría hacer ahora la posible genealogía de un trabajo como este



DEL LIBRO EL OJO DE... / DIANA LÓPEZ

en Venezuela. Ahí están las pistas. Jesús Fuenmayor, autor del texto que acompaña el proyecto de Diana López, organizó para el Museo Jacobo Borges a finales de los años noventa una exposición en la que el artista chileno Alfredo Jaar presentaba algunas de las fotografías que tomaron los vecinos de Catia con las 1000 cámaras desechables que repartió entre ellos. Otro antecedente, hablando de mapas, podría ser el proyecto *Fotografía Anónima de Venezuela*, de Claudio Perna: fotos que seleccionó el artista, durante los años setenta, entre los negativos que encontró por azar en la basura. En ambos casos podríamos observar una negociación de la autoría o un impulso colaborativo similar, que no idéntico. Si yo fuera historiador del arte defendería la capitalidad del gesto genealógico frente a los que quieren hacernos creer que, antes de 1999, todo era la misma tiniebla.

Pero no soy historiador. Lo que yo puedo decir sobre este proyecto tiene más que ver con volver a pensar, veinticinco años después, en las consecuencias de sentido que tiene entregarle a un niño un objeto como una cámara fotográfica. Me gustaría



DEL LIBRO EL OJO DE... / DIANA LÓPEZ

creer que, en este punto, ya ha quedado claro que una artista es la que crea, pero también la que concibe, la que interviene, la que reordena o desordena. Me gustaría creer que, después de tanto palo, ya nadie pretenda imponerle a la obra de arte una idea anterior a ella misma o exterior a la fascinación que produce lo que no se entiende. Como escuchar las ondas gravitacionales que grabó un observatorio en Luisiana y pensar que así suena la galaxia. O como entregarle a un niño un objeto como una cámara fotográfica.

¿Por qué? Porque el niño era (a mediados de los noventa) y sigue siendo un sujeto extraño. La idea, en principio jurídica, del niño como “sujeto de derecho” es tan reciente como este proyecto de Diana López. El tratado internacional de Naciones Unidas

que comenzaría a sustituir la romana noción de “patria potestad” (apenas intervenida por el cristianismo y el derecho moderno) por la de “responsabilidad parental”, entró en vigor en 1990. Desde ese momento nuestro tiempo está atrapado en la antinomia de los “derechos del niño”, que presupone a un “sujeto” beneficiario de una serie de derechos fundamentales –la vida, la salud, la educación– y ningún derecho civil, ninguna autodeterminación. Si la noción de infancia es, como la fotografía, una invención del siglo XIX, el nuevo paradigma, de finales del siglo XX, propone que el Estado debe garantizar que todos los niños, niñas y adolescentes gocen de cierta “protección especial”. Digo, entonces, antinomia, digo trampa, porque el niño, en tanto no puede ser un sujeto pleno, no puede ser un sujeto pleno de derechos.

Y aquí es donde interviene el proyecto de Diana López. No es la tradición artística, ni la tradición privada¹, lo que constituye la memoria visual contemporánea de la infancia, sino el foto-reportaje que quiere justificar esa protección especial. Pienso en la terrible fotografía de Alan Kurdi en el 2015, ahogado a los tres años en las costas de Turquía. O tantas veces antes: la imagen del niño sudanés junto al buitre en 1993, la mirada que nos devuelve Sharbat Gula, la niña afgana, desde la noche de 1984 y todavía. La campaña a favor de la derogación de la Ley Tutelar del Menor en Venezuela, la república moribunda de los años noventa, se llamó: “Hay que oír a los niños”. Bastaba un gesto pequeño, como todo lo que es grande, para recuperar la complejidad. ¿Y si en vez de la voz les permitimos el ojo? Diana López propone, frente al tráfico de imágenes de niños desnutridos o desplazados y sus efectos políticos, hacer de la imagen que ha tomado, acaso jugando, un niño, una obra de arte.

Así, jugando, hizo Franklin un autorretrato de sus genitales a los siete años y lo tituló *Esto no es un martillo*. Jesús Fuenmayor, escribió que no podía evitar pensar en *La traición de las imágenes*, de Magritte y el ensayo de Foucault al respecto. Dice Fuenmayor que la solución de Franklin es la misma que propone Foucault: dibujar algo que no sea una pipa y decir “esto no es una pipa”. Yo no estoy tan seguro: cuando Franklin dice, porque lo ha oído decir (esto es hipótesis mía), que su pene no es un martillo, lo que está diciendo es que sin embargo golpea. Está diciendo que, porque

su pene ha sido celebrado sin vergüenza, él también puede celebrarlo, él puede jugar con idéntica libertad.

Yo no pienso en Magritte, sino en Courbet y *El origen del mundo*, la pintura de una vulva dilatada que estuvo escondida (de tan obscena) en varias colecciones privadas y públicas por más de un siglo. La fotografía de Franklin está acompañada por el espectro de otras tres fotografías que no existen, porque a ninguna de las niñas que participó en el proyecto se le ocurrió tomar semejante selfí. De haberlo hecho, ¿los padres habrían aceptado su exhibición?, ¿la hubiesen titulado, por ejemplo, “esto no es un pozo” o “si este camello te pisa te desbarata”? Las niñas no envidian el pene, sino el martillo. Lucy, aguda, impersonal y objetiva, responde con una fotografía en ropa interior, no de su padre y su hermano, sino de un padre y un hijo, como si supiera o adivinara que ahí, adentro del bóxer, ese linaje esconde algo que nadie quiere decirle pero que es importante que aprenda. Lucy, aguda, impersonal y objetiva, responde con una pregunta: ¿qué tienen ellos ahí?, ¿qué es eso?

Claramente a mí me interpelan los procesos que convierten un cuerpo en cuerpo sexuado, pero hay mucho más. Gala fotografía cosas para poseerlas, a su papá dos veces. Le gustan los animales, las esquinas y los paisajes. Wen-You, la profeta, está estudiando la distinción entre la realidad y la ficción. Le tomó fotos a la estatua de Lincoln, aclarando que era de mentira. Y luego a unos aviones de papel. Y luego a un avión de verdad. Y luego a las Torres Gemelas. Es una secuencia espeluznante. Todos están interesados en los espejos. Todos están interesados en los televisores. Este proyecto de Diana López es un complejo dispositivo de enunciación cuya novedad consiste en haber cedido a cuatro niños, no la cámara, sino el ojo, reformulando dramáticamente la pregunta por la subjetividad infantil, por el placer de mirar y por lo que es digno de ser estudiado, exhibido y archivado durante veinticinco años. ●

1 Pienso, cuando hablo de la tradición artística, en los retratos de Alice Liddell que hiciera Lewis Carroll a finales del XIX, o en la obra del barón von Gloeden. Cuando hablo de la tradición privada me refiero a la historia (nunca contada del todo) de la fotografía familiar de los niños (posando como adultos o, incluso, en su ataúd) en América Latina desde la introducción de la cámara fotográfica.

*Una versión de este texto fue leída durante la presentación de *El ojo de...*, proyecto fotográfico de Diana López, en el Center for Book Arts, el 3 de noviembre del 2021 en la ciudad de Nueva York.

**El ojo de...* Diana López. Diseño: Faride Merib. Texto: Jesús Fuenmayor. Impresión y encuadernación: Javier Aizpúrua, Ex Libris.

ENSAYO >> FRAGMENTO

Inventario de algunas cosas perdidas

El que sigue es un fragmento del prólogo de *Inventario de algunas cosas perdidas*, de Judith Schalansky, traducido por Roberto Bravo de la Varga (Editorial El Acantilado, España, 2021)

JUDITH SCHALANSKY

“¿Qué se conserva en las fuentes históricas? No es ni el destino de las violetas pisoteadas durante la conquista de Lieja, ni el sufrimiento de las va-

cas en el incendio de Lovaina, ni las formaciones de nubes delante de Belgrado”, escribe Theodor Lessing en su libro *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (*La historia como el sentido de la sinrazón*), redactado durante la Primera Guerra Mundial, en el que desenmascara esa concepción de la historia que habla de un progreso cimentado en la razón, tratando de dar forma a posteriori a aquello que no la tiene, mediante un relato con un principio y un final, con ascensos y declives, con épocas de esplendor y decadencia, que obedece fundamentalmente a las reglas de la narrativa.

Que la fe ilustrada en el progreso mantenga su influencia prácticamente intacta –a pesar de que las leyes de la evolución han demostrado que lo que existe, al menos por un tiempo, se debe más bien a una conjunción, tan compleja como perturbadora, de casualidad y adaptación a las circunstancias– se debe posi-

blemente a la sencillez y al atractivo que posee una historia lineal, una idea sugestiva y muy arraigada, en consonancia con el curso de la escritura, también lineal, propio de las culturas occidentales, a la vista de lo cual es sumamente fácil llegar a la conclusión natural, pero errónea, de que todo lo que existe es fruto de una voluntad y posee una lógica, aunque apelar a una instancia divina carezca ya de sentido. En este drama, simple pero poderoso, que postula un progreso continuo, la única función del pasado consiste en someterse al futuro, presentando la historia –ya sea la de nuestra propia vida, la de una nación o la del género humano– como algo necesario, en absoluto casual. Sin embargo, como sabe cualquier archivera, la cronología, el uso de números correlativos para marcar una serie de hitos, representada, como método, un sistema de organización convencional e insuficiente,

ya que se limita a simular un orden. Ahora, en cierto modo, el mundo se ha convertido en un inmenso archivo de sí mismo; la materia, viva o inerte, de la Tierra puede verse como un documento que ofrece un registro gigantesco, casi infinito, en el que se recopilan todos los esfuerzos realizados para sacar una enseñanza, para extraer conclusiones a partir de la experiencia del pasado, y la taxonomía no es más que un proyecto para dar con las palabras clave que pongan orden en el confuso archivo de la biodiversidad, dotando de una estructura aparentemente objetiva al formidable caos que ha traído consigo la evolución. En el fondo, en este archivo no se pierde nada, porque su cantidad de energía es constante, todo parece dejar huella en alguna parte. Si fuese cierta la desconcertante afirmación de Sigmund Freud, que tanto recuerda a la ley de la conservación de la energía, de que, en realidad, ningún

sueño, ningún pensamiento se olvida jamás, no solo podríamos desenterrar del sustrato de la memoria humana las experiencias del pasado –un trauma heredado, dos versos de un poema sin relación entre sí, la pesadilla espectral de una noche de tormenta en los primeros años de la infancia, una imagen pornográfica espantosa–, como hacen los arqueólogos cuando excavan en busca de huesos, fósiles o fragmentos de cerámica, sino que tal vez podríamos aventurarnos a bajar a los infiernos para recuperar la obra de las infinitas generaciones que nos han precedido, aprovechando el rastro que han dejado para sacar a luz la verdad, incluso aquella que se ha reprimido o se ha borrado, la que se esconde tras un acto fallido o la que acabó relegada al olvido, todo aquello que yace oculto, pero que no es posible negar, porque, de una u otra manera, siempre ha estado presente. ●

ENTREVISTA >> NUEVOS TIEMPOS DEL ARTE VENEZOLANO

Cinco preguntas a CARESSE LANSBERG

Caresse Lansberg (1950) es periodista, promotora cultural, creadora y editora de la revista *Estilo*, así como presidenta de la Fundación Cultural Estilo, organización que acaba de lanzar un programa de recolección de fondos para dar sustento a múltiples proyectos culturales

NELSON RIVERA

A finales de los 80 y comienzos de los 90 la revista *Estilo* registró, en el universo de las artes visuales venezolanas, un amplio movimiento de jóvenes artistas, una especie de vanguardia creativa e innovadora. Tres décadas después, ¿existe hoy algo equivalente?

Sí, existe. Hoy en día, las vanguardias se dirigen a crear modelos que escapen de los cánones tradicionales, pero de acuerdo con lo que estamos viviendo, quizá son de más bajo tono, de bajo volumen porque los problemas son diferentes a los experimentados por las vanguardias del siglo XX. El encierro, la pandemia, el temor a enfermarse y a morir, se añade a los cambios tecnológicos que avanzaron demasiado rápido y volaron con todo, pero también han generado nuevas plataformas a los artistas que las utilizan. En la actualidad, los temas son más individuales, cerrados, más personales quizá, pero con una poderosa plataforma tecnológica que permite a los artistas a proyectarse en todas partes para que su obra sea conocida inmediatamente. Han tomado posesión del mundo de las redes sociales y también utilizan esos medios para su creación.

Lamentablemente en este momento no contamos con ninguna plataforma de apoyo institucional por parte del Estado, lo que tenemos son iniciativas privadas, como un mecenazgo que funciona con sus propios fondos para preservar la memoria cultural como, por ejemplo, la Fundación para La Cultura Urbana. Estas instituciones privadas juegan un papel muy importante en la difusión de ideas, proponen exposiciones, publican libros de artistas, en fin. Hay otras importantes iniciativas, aunque muy localizadas como las galerías de la Hacienda la Trinidad, El Centro de Arte Los Galpones, las galerías Freites, Beatriz Gil, D'Museo, GBG arts, Grupo Odalys, Ascaso, Carmen Araujo, Espacio Zero y otros espacios que promueven a sus artistas, los exponen y los llevan a ferias internacionales con mucha dificultad. Son los espacios alternos que han surgido posterior a la debacle de los museos, espacios que se mantienen y difunden la creación y quizá son pocos para la cantidad de artistas buenos que deben mostrar. Pero los tenemos.

¿Cuál ha sido el impacto de la revolución digital y las nuevas tecnologías en las artes visuales venezolanas? ¿Están siendo incorporadas a la conceptualización y a la realización de las obras? ¿Quiénes destacan al respecto?

El uso de las nuevas tecnologías y de nuevos medios tecnológicos en Venezuela ha sido un hecho histórico; nuestro país fue quizás el primero en Latinoamérica cuyos artistas comenzaron a destacarse por el uso y la exploración de los nuevos medios y tecnologías y con ello causaron impacto en las artes visuales venezolanas. Empezamos en el siglo pasado con Soto con el cinetismo, y Cruz-Diez con su teoría del color que fueron pioneros en la incorporación de los avances científicos, pero a medida que evolucionaron las nuevas tecnologías sus obras se revelaron absolutamente novedosas en la incorporación y planificación digital de las piezas, por ejemplo, en la manera como Soto realizaba los cubos de Nylon y sobre todo Cruz-Diez, que dio un cambio en la creación de la obra de arte con la utilización de sus teorías del color de manera digital.



CARESSE LANSBERG Y JESÚS SOTO / ARCHIVO REVISTA ESTILO

Hay un conjunto de artistas vivos, que reciben un reconocimiento considerable en la actualidad, que se han destacado desde que comenzaron las nuevas tecnologías y la revolución digital. Además del uso de las redes sociales; son artistas que integraron la parte digital incluso antes de que se tradujera en nuevos medios. Podemos decir, que nuestros artistas responden a una tradición de innovar e integrar estos medios emergentes, así como nuevos conocimientos científicos.

La mayoría de los artistas comparan sus procesos creativos a través de las redes, como es el caso de Antonio Briceño que difundió a través de su Instagram y de Facebook el proceso creativo de su *Tarot*. Otros artistas comparten sus diarios de imágenes a través de FB o IG y otras redes.

Con la pandemia tomó fuerza la modalidad de las exposiciones digitales. Ya existían, pero la pandemia contribuyó a consolidarlas. Nunca sustituyen a la exposición original, pero te permite entrar en otro campo de relación con las imágenes y sobre todo admite replantear el proceso creativo. Por ejemplo, una exposición por Instagram determina que las obras tendrán un formato específico y los textos una extensión limitada. Los medios digitales plantean nuevos retos a los artistas.

**“
Históricamente
Venezuela
es un país
de grandes logros
en las artes
visuales”**

Una buena cantidad de artistas destacan en estos momentos por su trabajo con lo digital y lo científico que integran los nuevos medios, entre ellos se pueden mencionar a Yusef Mehri, Magdalena Fernández, Pedro Morales, Nela Ochoa, Elías Crespin, entre tantos otros.

Se repite que una parte de los artistas venezolanos han emigrado en la última década. ¿En su experiencia, qué impacto podría tener esto en las artes visuales venezolanas?

Históricamente Venezuela es un país de grandes logros en las artes visuales en el siglo XX mucho de eso se debió a las migraciones de artistas venezolanos, como el grupo de Los disidentes, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y otros, a los centros de creación y proyección del arte moderno que era en ese momento París y posteriormente a Nueva York. Ellos se identificaron principalmente con las tendencias abstractas, de manera que hay un precedente muy importante y no solo en Venezuela, la idea de ir a los grandes polos internacionales del arte es común a todos los países. Soto, Cruz-Diez, Alejandro Otero y Víctor Valera no eran los únicos artistas del planeta que estaban en París en ese momento, había artistas de otros países, sobre todo de América Latina porque hay una tradición, los artistas van a creerse en los polos de arte, ya a sea París, Nueva York o Berlín; es un tema importante de tratar porque no solo fueron ellos.

En los 70, 80 y 90 se produjeron distintas olas de viajes de formación para distintas generaciones de artistas. Esto sucedió gracias a la apertura y la situación de bienestar para la clase media en desarrollo, que se vivía en Venezuela en esos años, así como la excelente labor del programa de la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho que becó a muchísimos artistas. Gracias a esos viajes, los artistas regresaron al país con unas bases sólidas tanto de estudios, como por sus propios talentos. Eran circunstancias

muy diferentes, en aquel momento los artistas salían por formación y siempre tenían presente regresar a Venezuela y no perdían el contacto con el país. Aquí tuvieron grandes oportunidades de exhibir sus obras, ya que había una importante y robusta plataforma institucional que eran los museos.

En los últimos años han salido artistas, entre los que hay casos realmente dramáticos. La mayoría de ellos salen muy jóvenes recién graduados de la Reverón, artistas que tenían una proyección a futuro muy interesante y que ahora no la tienen porque no hay instituciones. Siendo artistas, se van a Perú, a Ecuador, Argentina, o México, a países que no son polos de proyección del arte. Muchos de ellos desviaron sus carreras o tuvieron que dejarla en suspenso, unos se fueron a sembrar en granjas de agricultores en México y Colombia, o a trabajar como meseros en cafés de Argentina. Según María Luz Cárdenas “La muerte de un artista es como la muerte de un ángel, deja un hueco negro en el espíritu”. ¿Cómo está nuestro espíritu en Venezuela? Los que vivimos las últimas décadas del siglo pasado sabemos lo que se ha perdido. ¿Qué hubiera sido de las carreras de tantos artistas jóvenes si hubieran contado con los recursos y medios para llevar su vida en el país?

Por supuesto, el impacto en nuestro arte lo vemos, en temáticas de exilio y muerte, en las historias de éxito y fracaso. Y lo seguiremos viendo en el futuro por venir, del cual no tenemos ninguna certeza, y menos con los escenarios sumados por la pandemia y el estado general del mundo.

Quiero preguntarle por el estado del mecenazgo como soporte para el trabajo de los artistas venezolanos, en las últimas tres décadas ¿ha sido relevante? ¿Ha tendido a debilitarse? ¿El Estado participa de algún modo?

El mecenazgo existe, cada vez que una persona o institución apoya la obra de un artista o creador, está siendo un mecenas. Y no, el Estado no par-

tipica. Podemos, quizás, solo exceptuar su apoyo al Sistema, que es un proyecto de grandes logros, heredado de gestiones gubernamentales anteriores, al que se han dado en mantener. Pero en las artes visuales, en el estado en que se encuentran los museos, eliminaron esa posibilidad. No podemos olvidar que el arte es libertad. Traduce lo que vivimos, y una agenda artística sin compromiso político, supeditados ideológicamente, no es posible. En el siglo pasado el sueño de todo artista era exponer en la GAN, el MBA o en el MACC o en otros museos del país que eran parte de una red de museos muy robusta. Los museos ofrecían a los artistas una plataforma estupenda para mostrar su obra con libertad y sujetos a una tremenda exigencia, con curadurías de nivel internacional y muestras que representaban hitos. Eran museos que además traían exposiciones y a artistas de afuera, integrándose a la agenda del arte internacional. Hoy día eso no existe. La actividad es precaria.

En Venezuela tuvimos a personajes maravillosos como Hans Neumann, quien creo el Instituto de Diseño Neumann, de donde salieron muchos de los mejores artistas de nuestra generación, la Fundación Polar, que donó al Museo de Arte Contemporáneo de Caracas una sala que lleva su nombre. Mecenazgo a nivel particular como el de la familia Vallenilla, quienes donaron una colección de obras de Pablo Picasso al MBA a través de la FAMBA (Fundación amigos del MBA) y algunas otras fundaciones de amigos adscritas a los museos, que en ese momento jugaban un papel muy importante generando fondos con eventos y otro tipo de actividades para la adquisición y mantenimiento de las colecciones. Hay iniciativas muy interesantes llevadas a cabo por organizaciones como VAEA, de Alí Cordero, de coleccionistas y particulares que de manera privada y discreta llevan registros de obras, crean catálogos y respaldan exposiciones. Muchas galerías han tomado ese rol también.

La Fundación Cultural Estilo ha creado recientemente “Amigos con ESTILO” un programa de captación de fondos. ¿A quiénes está dirigido? ¿Cómo opera? ¿Qué destino tendrán los recursos que se recauden?

Amigos con ESTILO es un nuevo programa de la Fundación Cultural Estilo. Consiste en un sistema de financiamiento apoyado en las contribuciones de nuestros amigos y lectores a través de diferentes modalidades. Amigo Lector, Amigo Leal, Amigo Fan, Amigo Benefactor y Amigo Mecenaz.

Los fondos que se recauden irán a la Fundación Cultural Estilo que con ellos financiará su proyecto principal que es la revista *Estilo*/online y otros proyectos como un premio de arte contemporáneo para artistas emergentes que será anunciado el 26 de noviembre en la galería Freites que es nuestra aliada. Los fondos financiarán una expansión en la plataforma tecnológica de la revista, aumento de remuneración para colaboraciones, mayor actividad en redes, y que solventará gastos de hospedaje, plugins, traducciones, entre otros. La revista ha crecido de manera orgánica y exponencial, a pesar de su frecuencia semanal, goza de más de 150 mil lectores, lo cual es un logro increíble si consideramos que al empezar teníamos 50. Lo recaudado nos permitirá también organizar actividades que nos den sostenibilidad en el tiempo como talleres, clases y seminarios, residencias, exposiciones. ●

ENSAYO >> MEMORIA LITERARIA

No corta el mar sino vuela...

"Merezco algo menos bronco y avasallante, me dije desconsolado y poco después Gustavo Adolfo Bécquer me hablaba de golondrinas y Federico García Lorca de gitanerías y de un torero muerto a las cinco de la tarde"

RODOLFO IZAGUIRRE

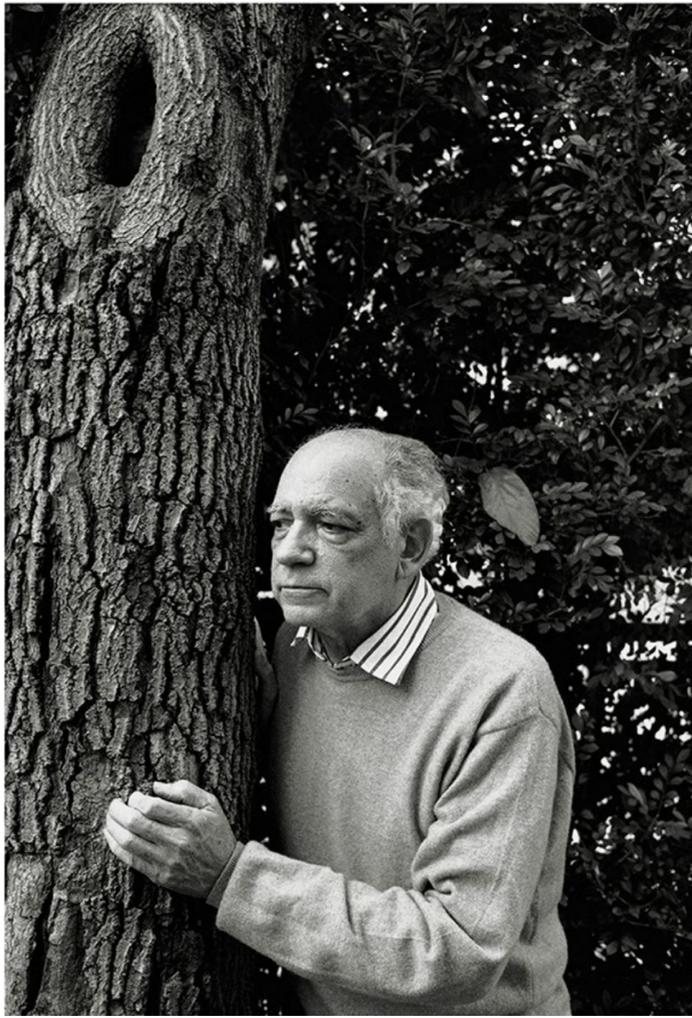
Sentí que era muy pequeño, un enano de feria y la potente voz terminó por estremecerme de pavor: "¡Afirmarte allí, rapazuelo pobrete que yo soy Espronceda!" y, de pronto el cielo sobre mi cabeza se convirtió en un huracán asesino, no porque se embriera con alguna inesperada tormenta sino porque un bergantín volaba por los aires. "¡Con diez cañones por banda, viento en popa a toda vela no corta el mar sino vuela un velero bergantín!" y en 1835, venció al fuerte oleaje del romanticismo español, y se lanzó al mar para que los piratas de todos los tiempos no tuvieran ocasión de esconderse en las tabernas de La Tortuga. ¡Era La canción del pirata, el célebre poema de José de Espronceda!

¿Esta es la poesía a la que estoy condenado?, me pregunté una vez que cesó el estruendo provocado por Es-

pronceda. Merezco algo menos bronco y avasallante, me dije desconsolado y poco después Gustavo Adolfo Bécquer me hablaba de golondrinas y Federico García Lorca de gitanerías y de un torero muerto a las cinco de la tarde. ¡Era mejor que aquel velero bergantín que paralizaba de miedo a todo mar conocido de uno a otro confín!

En París vivió un joven que ponía colores a las vocales. Tuvo, al parecer, una corta vida activa literaria, pero él y su poesía contribuyeron a desarreglar mis sentidos y un día, al parecer, creyó haber padecido una temporada en el infierno lo suficiente; dejó de escribir y desapareció. Lo vieron en África convertido en mercader y murió en Marsella de cáncer óseo y una pierna amputada.

Me envolví en el cine y en la música y fui trepando, paso a paso, la escarpada montaña de mi vida y en una de sus vueltas y revueltas, sentado sobre una piedra blanca, antigua y poderoso



RODOLFO IZAGUIRRE / ©LISBETH SALAS

sa estaba Rilke. ¡Llevaba tiempo allí, esperándome!

En París conocí a Paul Éluard en un FERIA del libro. "¿Venezuela?", exclamó al conocerme. "¡La nombramos y parece distante, pero querido amigo si hay algo eternamente cercano es

justamente la distancia, porque da más vida a nuestra imaginación!". Me miró a los ojos, bendijo que yo viniera de lejos y dijo: "¡los extranjeros, como tú, llevan en sus sombras al país que los vio nacer!".

Pero quienes me alejaron para

siempre del espanto de aquel bergantín enloquecido de Espronceda fueron mis amigos de Sardio. Me enseñaron a vivir bajo el cielo y bajo la luna. Adriano, a escribir con más sincera sintaxis; Salvador, a levantarse de la mesa de trabajo, dejar de escribir y ponerse a revisar y a tocar todos los trastos de la cocina para constatar que están allí y al hacerlo, evitar quedar perdido en la aventura que está escribiendo.

Guillermo Sucre puso un día una máscara frente a mí, hizo que desapareciera y solo quedo sobre la mesa la crítica transparencia de su escritura y de su pensamiento. ¡Pero también me dio a conocer a Saint-John Perse!

La vez que vimos al caballo cabalgando sobre las aguas del Orinoco, Luis García Morales me tranquilizó: "el río es el caballo, me dijo, el caballo es el viento, el viento es el tiempo, el tiempo es el río y el río la oscuridad anegando la lumbre de una página por escribir" y Perán Erminy me enseñó la sabiduría de saber escuchar. Luego, Elisa Lerner abrió las puertas de su escritura, enseñándome, sin decirlo, a reconocer y a captar la sensibilidad de las palabras cuando tiende a desvanecerse en el aire.

Hoy puedo decir que llegué al lugar donde es difícil escuchar el trepidante bramido del velero bergantín que no corta el mar sino vuela. En estos nuevos y apacibles senderos por donde acostumbro pasear me encuentro con Rafael Cadenas o con alguno de los heterónimos de Eugenio Montejo y me pregunto si no habrán también padecido ellos la ensordecedora presencia del velero bergantín, de José de Espronceda, y haber pasado toda una vida como la mía tropezando aquí, trastabillando allá, cayendo y levantándose hasta alcanzar exhaustos pero radiantes, como yo, la cumbre de todos los Kilimanjoros que existen sobre la tierra. ☉

RESEÑA >> CINE PARA CAMINAR

El espectador cautivado

Eduardo Aguirre Romero (1958) es periodista y escritor. Rafael Carralero Carabias es pintor. Ambos han producido *Cine para caminar* (Asociación Cultural La armonía de las Letras, León, España, 2021), libro que reúne textos y pinturas sobre 30 películas

MARCO AVENDAÑO

Casi once mil kilómetros ha viajado un libro dedicado a 30 películas, para que el fanático del cine que soy, descubra a otro fanático que vive en las dos veces milenaria ciudad de León, España, cuya fundación se produjo el año 29 a.C. Allí vive el escritor, periodista, curador de exposiciones, estudioso cervantino y cinéfilo, Eduardo Aguirre Romero (1958), quien se ha juntado con el artista, investigador y profesor universitario Rafael Carralero Carabias (1977). De la alianza de estos dos creadores surgió *Cine para caminar*, publicado por la Asociación Cultural La Armonía de las Letras, en León.

Aguirre Romero y Carralero Carabias produjeron 30 capítulos, uno por cada película. Carralero Carabias dedica un trabajo plástico a cada película. Un conocedor de las artes visuales, seguramente tendrá mucho que decir del trazo fuerte, la riqueza de colores utilizados y de las tan variadas aproximaciones que el artista hace, a veces figurativas, a veces abstractas, pero siempre cargadas de evocaciones y símbolos. Algunas de las obras me hicieron sentir como si estuviese frente a una escena extraída de un sueño. Que cada capítulo –cada película– haya merecido una propuesta visual de Carralero Carabias demuestra el celo con que *Cine para caminar* fue escrito y pintado. No digo más al respecto de las pinturas, porque no me siento debidamente capacitado.

Si el trabajo de Carralero Carabias fue arduo, el de Aguirre Romero también. Además de una sinopsis y una ficha, está el texto que le dedica a películas de distintas épocas. La más antigua es *Sombrero de copa*, de 1935, y la

más reciente es *Lucky*, de 2017, ambas producidas en Estados Unidos. Hay algún caso, como el texto que le dedica a *El arpa birmana* (1956), que tiene mucho interés para los latinoamericanos, porque se trata de una película japonesa que no se ha exhibido en esta parte del mundo, aunque no puedo asegurarlo. Al menos, no recuerdo haber visto nunca este nombre en programación alguna, ni en Chile, ni en Argentina ni en Venezuela.

Este dato nos coloca ante preguntas sobre las políticas de distribución y exhibición del cine fuera de los circuitos comerciales: ¿cuánto del buen cine, especialmente del cine anterior a los años noventa, podemos disfrutar en Chile, en Colombia o en Perú? ¿Desde hace cuántos años, mis compatriotas venezolanos no disfrutaban de un buen festival de cine, que no sean los que organizan algunas embajadas? ¿Por qué en los países latinoamericanos, salvo unas producciones de México y Argentina, en rara ocasión te-

nemos la oportunidad de ver en salas, películas de Perú, Ecuador, Colombia y Uruguay?

Dos clases de críticos

En mis conversaciones con amigos cinéfilos tenemos una primera clasificación de los críticos: están los grandes memoriosos del cine, periodistas que uno imagina rodeados de enciclo-

“
Aguirre Romero se inclina hacia esas películas que superan los objetivos del entretenimiento”



FOTOGRAMA LOS SANTOS INOCENTES / MARIO CAMUS

pedias, fichas, biografías e historias del cine, que son capaces de ofrecer abundantísima información de toda la industria cinematográfica, géneros, directores, actores, versiones de una misma historia, guionistas, premiasiones y mucho más.

Este tipo de críticos, como Ernesto Garratt Viñes, en Chile, o como Alfonso Molina, en Venezuela, y como muchísimos profesionales activos en Argentina, son como las guías necesarias que los fans del cine necesitamos para luchar por un boleto durante un festival, o para, en la comodidad del sofá, conectarnos a HBO o Netflix, para seguir una determinada recomendación. Me imagino que, en alguna medida, todos estos críticos son buenos alumnos del más grande maestro de la crítica cinematográfica que ha tenido América Latina, Homero Alsina Thevenet, que sabía cómo reconvertir la información de cada filme o de cada creador, en un artículo inteligente y de sabrosa lectura. Alsina siempre captaba algo en la pantalla, que los simples espectadores no habíamos ni siquiera imaginado.

En mi caso, no tengo pudor en confesar que, por lo general, he seguido sus sugerencias sobre el cine de Estados Unidos que están en sus libros y que nunca me ha defraudado. Desde el 2004, cuando salí de Venezuela, he procurado ver las películas recomendadas por Alsina, en los dos volúmenes de *Algo sobre cine*, publicado en Uruguay en el 2013. Puede uno tener una diferencia de criterio con lo leído, un sentimiento distinto, pero en lo que no fallan, ni Alsina ni sus pupilos, es en los comentarios sobre la calidad: cuando dicen que una película es buena, así resulta.

La otra raza de críticos que me interesan son los más literarios. De lo que hablan sus artículos, es del gusto o del disgusto que les producen las películas. Del placer o de su falta de placer. De las reflexiones que surgieron a causa de una frase, un diálogo, una escena o la trama de la película. Este tipo de crítico me gusta, porque comparten sus emociones. Hablan de su relación con cada película.

El estilo de Aguirre Romero

Aguirre Romero habla del cine de un modo muy personal, como si estuviera en una tertulia entre amigos. Sus comentarios comienzan con frases como "No todos los fantasmas son malos". "¿De qué ático del corazón le irrumpió a Orson Welles esta obra maestra, basada en piezas de Shakespeare?". "De nuevo, intentar explicar una comedia a partir de su argumento es una tarea impropia". "Esta película de Woody Allen lo tiene todo, incluso esa rara flor llamada piedad".

Los suyos son los comentarios reflexivos de un fan que se hace preguntas sobre el contenido menos obvio de las historias. Reconoce que, en la creación del gusto cinematográfico, intervienen elementos no cinematográficos. Su lectura de *La vida es bella* es, por ejemplo, una lectura ética. Al final de su comentario sobre *Los santos inocentes*, la película de Mario Camus, suelta esta frase: "Largo es el camino recorrido por España para liberarse de los demonios del pasado". A propósito de *Medianoche en París*, se pregunta si nuestra risa de hoy es la misma de hace 40 años. El cine no deja indiferente a Aguirre Romero. Sus crónicas son, como decía Alsina Thevenet, de "un espectador tocado por la pantalla".

En la llamativa selección de películas comentadas en *Cine para caminar*, la mitad son estadounidenses. Entre ellas, una selección sorprendente, que no hubiese esperado encontrar en alguna antología, *Gran Torino*, hermosa película de Clint Eastwood, que no fue recibida como merecía, afectada por los prejuicios que producen los personajes duros que ha interpretado. Otra presencia, para mí inesperada en esta antología es *Fat City*, uno de los filmes menos populares de John Huston, que cuenta una historia muy típica del cine norteamericano, de soledad y derrota, en un mundo de boxeadores.

La lectura de estas treinta reflexiones deja la sensación de que Aguirre Romero se inclina hacia esas películas que superan los objetivos del entretenimiento, y nos colocan en la obligación de pensar y debatir el contenido de las historias y las repercusiones que tienen sobre nuestras vidas y los tiempos que vivimos. Son breves y hermosas crónicas, no tanto de un crítico, sino de un fan cautivo del cine. ☉

PUBLICACIÓN >> GERENCIA Y COMUNICACIÓN

Nuevas tendencias en la comunicación organizacional

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Nuevas tendencias en la comunicación organizacional es un libro que pretende reflejar el momento que vive esta especialidad, un esfuerzo por ofrecer al lector, en especial a los estudiantes y los profesionales que trabajan en empresas e instituciones como gerentes, supervisores o trabajadores, orientaciones pensadas desde la confluencia de lo que acontece tanto en Venezuela como en el escenario internacional.

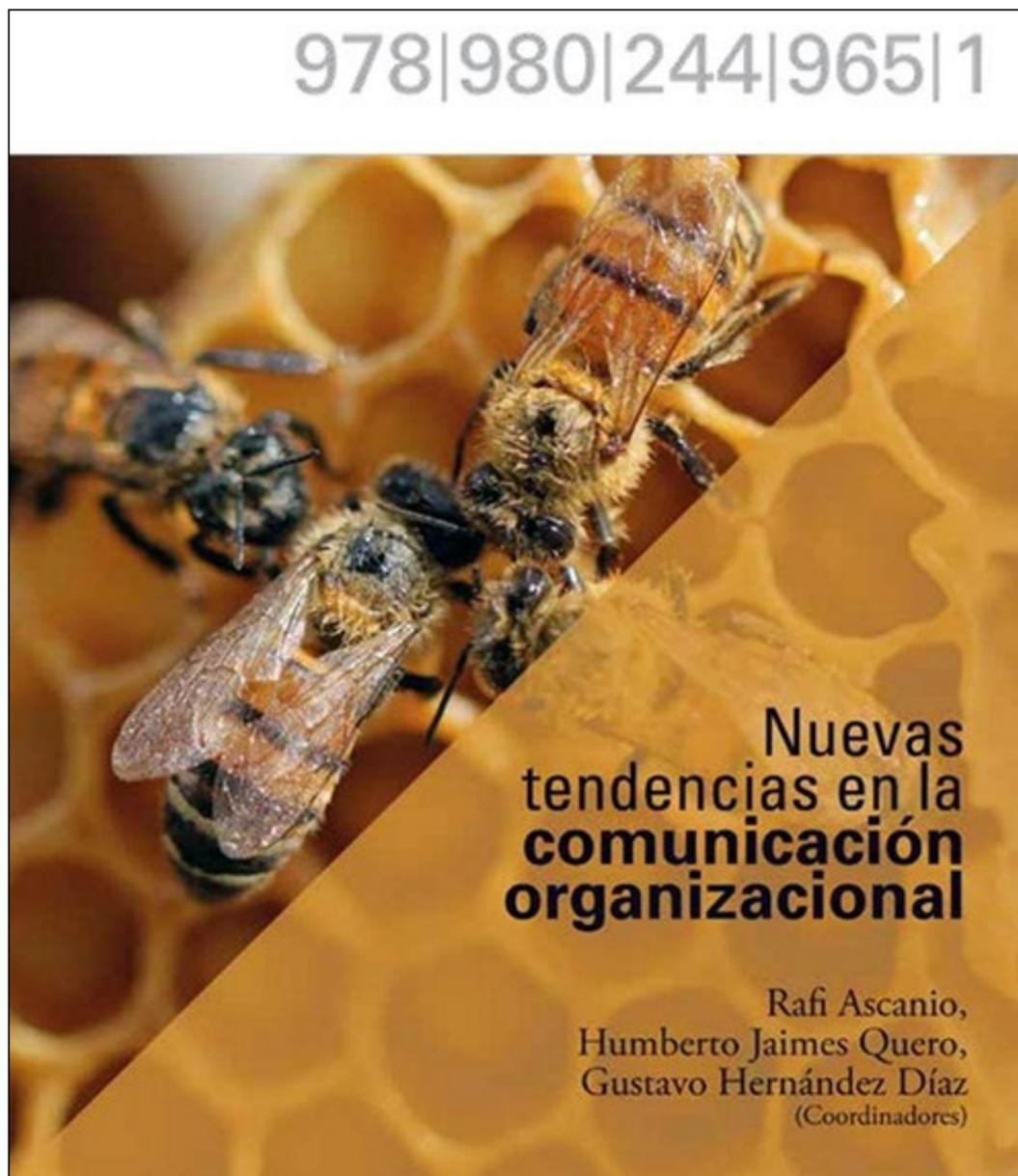
La obra recoge la experiencia de profesionales, investigadores y docentes acerca de la comunicación en las organizaciones en el mundo de hoy. Constituye una actualización del estado del arte e invita a pensar en escenarios futuros. Es, además, una oportunidad de reafirmar la necesidad de no desmayar ante las adversidades del entorno, en tiempos en que la crisis generada por el coronavirus (Covid-19), ha puesto en tela de juicio parte de nuestras ideas acerca del devenir de la humanidad.

Por tradición, la comunicación en las organizaciones se ha orientado hacia el abordaje de temas como la misión, visión, identidad, imagen y otros tópicos que constituyen el ABC de la disciplina. Estos temas siguen siendo relevantes, sin embargo, la constante innovación tecnológica y los apremiantes factores del entorno, caso del Covid-19, nos obligan a observarlos desde una nueva perspectiva, menos estática, más estratégica, que asoma el abordaje de otros tópicos que emergen con el impulso de factores importantes como la industria infomediática, los algoritmos, el big data, el Metaverso (universo virtual) y aplicaciones que operan en los dispositivos móviles.

Los cambios derivados de la tecnología son muchos, el más evidente, por ejemplo, apunta hacia el espacio físico, el cual comienza a perder relevancia como sitio idóneo en el cual se forjaban la cultura y clima organizacionales. Al respecto, el trabajo online puede marcar importantes mutaciones y diferencias, tal como se ha visto a raíz de la referida pandemia, fenómeno que demostró que las relaciones virtuales y/o digitales pueden llegar a ser más importantes en algunas actividades de las organizaciones que las relaciones humanas marcadas por la presencia física y diaria de los trabajadores.

Con la Internet, las redes sociales y el big data las organizaciones disponen de más información, más datos y herramientas para relacionarse con sus públicos o prosumidores, pero al mismo tiempo estos públicos también disponen de mayores facilidades para informarse y exigir más a aquellas entidades. Esto, combinado con los temas de desarrollo sostenible, plantea un enorme reto: los públicos esperan de las organizaciones más solidaridad y preocupación por los asuntos del planeta, y también esperan de ellas menos poses, menos lemas huecos, más sinceridad y más transparencia.

Lo anterior nos lleva a pensar en los conceptos y los fundamentos éticos y morales que siempre están presentes en la gestión de las comunicaciones. Los comunicadores y las organizaciones debemos tener unos principios éticos, unos valores morales y unos basamentos conceptuales que orienten nuestras acciones, que nos permitan ir más allá de los asuntos netamente operativos asociados a la tecnología. Manejar con habilidad Twitter, Instagram y otras plataformas puede ser una ventaja operativa



al momento de ejecutar las tareas, pero apenas es una parte del asunto en el que estamos inmersos. No olvidemos que una característica del *homo sapiens* es su capacidad de reflexión acerca de lo que hace y los objetivos que persigue en la vida.

Este libro modestamente busca dar una orientación frente a estos y otros retos que tienen tanto las organizaciones como los comunicadores y la propia sociedad. Hablamos de cómo las comunicaciones digitales están transformando empresas, corporaciones e instituciones, cierto, pero sin olvidar los principios y valores que deben respaldar la gestión, los conceptos de responsabilidad social que deben estar presentes en el desempeño. Podemos gestionar la cultura e identidad de una corporación, pero siempre pensando en el trasfondo de ello. No estamos para quedar reducidos a seres autómatas, netamente operadores, la comunicación tampoco.

El primer capítulo lo desarrolla Sandra Orjuela Córdoba, quien actualmente se desempeña como profesora de la Universidad de La Sabana (Colombia). Se trata de "Aproximación a un marco teórico sobre la comunicación y la organización en América Latina a partir de sus fuentes". Es un estudio sobre la producción científica latinoamericana presentada en 10 revistas de la región especializadas en el área de las ciencias de la comunicación, editadas entre 2006 y 2018. Su propósito es establecer la relevancia atribuida al área de la comunicación y organización en las publicaciones.

El capítulo dos lleva por título "Tres autores ucabistas con proyección".

Fue preparado por Gustavo Hernández Díaz, director del CIC-UCAB y Edixela Burgos investigadora de este centro. Este texto constituye un necesario reconocimiento a profesionales que estuvieron vinculados con la UCAB durante varios años, y que hacia finales del siglo pasado y principios del presente dieron aportes a la reflexión sobre la comunicación en las organizaciones. Es el caso de Italo Pizzolante, Max Römer y Agrivalca Canelón. El capítulo, además, constituye un adelanto de un trabajo de mayor envergadura que viene realizando el CIC desde 2018, como lo es *Pensadores iberoamericanos de la Comunicación*, bajo la coordinación de Gustavo Hernández Díaz.

El capítulo tres, "Comunicación, cultura y clima organizacional", es un escrito de Amado Fuguet, periodista destacado en economía, finanzas y empresas, que con el paso del tiempo se especializó en el área y asumió la asesoría de entes públicos y privados. El autor sostiene que la cultura en las organizaciones es "el patrón de creencias, valores, supuestos y conductas compartidos, modelados, transmitidos en la organización. Se adquieren progresivamente y van guiando percepciones, pensamientos, actitudes y conductas".

El capítulo cuatro, "Una comunicación transversal para una organización digitalizable", es un estudio de María Ximena Sánchez Aquique, profesora de pregrado y posgrado de la UCAB. La autora aporta datos interesantes respecto a la forma en que las tecnologías han impactado a las organizaciones y sus comunicaciones, y cómo pueden ser aprovechadas inclu-

"La obra recoge la experiencia de profesionales, investigadores y docentes acerca de la comunicación en las organizaciones en el mundo de hoy. Constituye una actualización del estado del arte e invita a pensar en escenarios futuros"

El texto versa sobre la importancia de los valores en las organizaciones y en la sociedad. Como ha dicho el profesor Juárez, los valores "hacen más habitable el mundo porque orientan las conductas hacia el bien personal y colectivo".

En el capítulo octavo, Víctor Guédez analiza "La comunicación como puente entre la responsabilidad social y la reputación empresarial". Guédez es uno de los autores más reputados en responsabilidad social en América Latina, con una vasta experiencia en docencia en México, Colombia, España, Venezuela, y tiene un largo recorrido en esta área, la cual, en sus palabras, se ha convertido en un asunto de importancia estratégica para las empresas: "La RSE es uno de los factores clave de la reputación; la reputación es el elemento básico del posicionamiento de la empresa; el posicionamiento se revela como presencia significativa en el mercado; y esta presencia es la que asegura la prosecución, consolidación y proyección de la empresa".

En el capítulo noveno, Xiomara Zambrano aborda la "Transparencia organizacional como desafío en la gestión de responsabilidad social". Se parte de un hecho innegable: la gestión de las organizaciones, trátase de empresas, ONG, fundaciones u otros entes, tiene que estar asociada de manera ineludible con los objetivos del milenio en materia de desarrollo sostenible, es decir, con ese conjunto de temas prioritarios que constituyen un desafío para el porvenir de la humanidad.

En el capítulo diez, Genevieve Saint-Surin trata "El evento corporativo: una experiencia reputacional de marca". La autora es profesora de la UCAB y tiene una larga hoja de servicios en la gestión de eventos en el sector privado. Los eventos constituyen una actividad de gran valor para las comunicaciones integradas de mercadeo, cuando se busca generar en el público una sólida interacción con la marca.

En el capítulo once, Rafi Ascanio examina "Las crisis no necesitan invitación". A menudo las organizaciones, trátase de corporaciones, empresas medianas incluso entes o actores políticos, descuidan la posibilidad de ser arrastrados por una crisis. Esto comienza desde el instante en que no afrontan los problemas que ellas mismas generan a lo interno, las fallas que soslayan, que incluso pueden impactar el entorno, y en el momento menos esperado estallan como crisis. En este sentido, debemos pensar en aquellos detalles minúsculos que lesionan a diario el desempeño de una organización y con el paso del tiempo desencadenan una crisis de grandes proporciones.

Este texto que presentamos a los lectores es una iniciativa del Centro de Investigación de la Comunicación (CIC-UCAB), con la participación de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello. Mediante esta propuesta académica pretendemos contribuir con el desarrollo de las Ciencias de la Comunicación y participar en aquellos debates sobre temas de interés de la sociedad que son de su competencia.

Como director del CIC-UCAB, agradezco a todos los autores que escribieron en este libro y, por supuesto, a sus coordinadores, los profesores Rafi Ascanio de la Escuela de Comunicación Social y Humberto Jaimes Quero del CIC. ☺

*Nuevas tendencias de la comunicación organizacional es un libro producido por ABeDiciones de la UCAB en el año 2020.

ENTREVISTA >> LOS DISTINTOS, LIBRO PREMIADO

Mónica Montañés: Es natural que escribamos sobre lo que nos pasa

ANNIE VAN DER DYST

Nos encontramos en una terraza del madrileño barrio de Goya. El buen tiempo va y viene, pero aún se puede disfrutar de unas cañas y unos aperitivos. Mónica, pura luz y sonrisa, me ayuda a buscar una mesa donde conversar.

Voy a empezar preguntándote sobre el premio del Banco del Libro.

Te cuento que me otorgaran el premio fue una felicidad totalmente inesperada. Jamás me imaginé que me iba a ganar el Premio del Banco del Libro, que es una institución que uno respeta tantísimo. El hecho de que *Los distintos* estuviera nominado para mí fue una alegría enorme. La verdad es que eran tantos y tan buenos los elegidos que yo me dije: no, imposible. Pero yo contenta con que estaba nominada. Y resultó que un día, cuando dieron el veredicto, me llamó Irene Savino, desde Barcelona: “¡Mónica ganaste!”. Y yo: “¿Qué? ¡No puede ser!”. Y todavía creyendo que era una mención. Como el de la Biblioteca de Nueva York, que quedó entre los veinte mejores. Y yo feliz. O como con Cuatro Gatos, que es una fundación extraordinaria. Y el libro quedó entre los primeros cuatro. Pero esto no: *Los distintos* fue seleccionado por la gente del Banco del Libro como el mejor en su categoría, que es Libro Original. Bueno. ¿Qué te puedo decir? ¡Orgullosísima!

¿Por qué crees tú que este libro ha sido tan exitoso?

Bueno, yo creo que es un libro muy cuidado. En todos sus aspectos. La edición fue extraordinaria. El libro es precioso. La portada es increíble. Las ilustraciones son maravillosas. Y con respecto a mi texto, no sé, creo que toca un tema que es importante hoy en día. No solamente para nosotros los venezolanos sino para ese grupo cada vez mayor que es el inmigrante. La inmigración es uno de los grandes problemas que enfrenta la humanidad en esta época. Y como es un libro para niños, que toca temas que supuestamente no deben estar dirigidos al público infantil, la guerra, la posguerra, la inmigración, la separación de las familias... pero es un tema que los niños sufren. Aunque no aparezca en los cuentos de hadas está ahí. El tocar esos temas es el pequeño aporte que yo quería dejar.

Aunque no es un libro didáctico.

¡Para nada! ¡Al contrario! Es la historia de estos dos niños, y lo que les sucede es una aventura. Para ellos es una aventura, la guerra, la posguerra, la inmigración, están allí, pero están atrás. Es el fondo en el que transcurre la historia.

El valor del silencio

Me llamó mucho la atención tú forma de contar. Me parece que hay más en lo que omitiste que en lo que dijiste.

Los silencios. La verdad es que yo me tomé como un reto personal que fueran dos niños echando un cuento. Omitiendo todo lo que pudiera ser ganas mías, adultas, de explicar. Uno de los silencios más poderosos es el personaje de la madre. Lo que ella estaba pasando no está explicado. Uno lo intuye. El drama de esa mujer que está sola, es una perdedora del lado de los ganadores. Te hablo del drama de conseguir dinero para la comida de sus hijos. Y esa circunstancia no está explicada.

Una historia donde pierden los rojos ***Los distintos* es una historia atípica. Puesto que se basa en un hecho real. Es la historia de la emigración de tu padre y su hermana. Que como tú dices se quedaron del lado de los que perdieron. Es de alguna forma una historia de fracaso...o de fracasos. Porque hay**

Al momento de escribir esta entrevista, *Los distintos* (Ediciones Ekaré, Caracas, 2021), de Mónica Montañés (1966) ha sido seleccionado para ser incluido en el catálogo “White Ravens 2021”. Además, recibió el premio del Banco del Libro como Mejor Libro Original. También fue escogido por la Nueva York Public Library Best Books in Spanish 2020 como libro destacado, y por la Fundación Cuatro Gatos, 2021, como finalista



MÓNICA MONTAÑÉS / © LISBETH SALAS

varios fracasos allí. Y nosotros, como venezolanos, estamos también del lado de los fracasados. O al menos de los perdedores. Pero en el caso de tu cuento los perdedores son los rojos...

Sí. Para mí esa historia tiene además eso como atractivo. ¡Las vueltas que da la vida! Hace setenta años ocurrió esa historia aquí en España. Y no solo a esos niños sino a miles. Y ocurrió en toda Europa. Porque inmediatamente que terminó la Guerra Civil Española comenzó la Segunda Guerra. Y miles de europeos emigraron. No solo a nuestro país. Sino a nuestro continente. Y quizás para algunos de los lectores del libro: niños venezolanos, ecuatorianos, latinoamericanos, sea impensable saber que hubo una vez en que los europeos emigraron hacia nuestro continente. Ahora hay miles de latinoamericanos tratando de llegar al primer mundo y hace solo setenta años, que no es nada en historia, pasó al revés.

¿Y en cuanto a la forma de tratar estos temas, tuviste asesoramiento de Ekaré?

Después que lo escribí, sí. Por suerte tuve a Mercedes Palomar, porque la primera editora fue Pancha Mayo-bre. Que fue quien me pidió el texto y lo aprobó. Pero después pusieron a Mercedes que fue maravilloso porque es una española. Porque uno cree que lo que nos diferencia es el acento. Pero no. Más allá de eso es la manera de hablar. Los tiempos de verbo son otros, hay una terminología distinta que era importante usar. Porque los niños que cuentan la historia son españoles. Y además españoles de los años cuarenta. Por eso también fue tan importante que la ilustradora fuera española: ella hizo una investigación con sus propios abuelos quienes también vivieron la guerra. Hizo un trabajo extraordinario. De buscar en áticos de casas para encontrar los objetos que podían estar en las habitaciones de esos niños. Las ilustraciones son como fotogramas de una película.

En este libro hay un hilo narrativo muy fino, muy delicado. Y muy efectivo. Nada sobra, nada falta. Para mí no hay diferencia entre leer *Los distintos* y leer cualquier libro para adultos. En términos de calidad y de emoción. Es un libro que causa mucho placer. Habla de una Venezuela que vivieron mis padres. Un país de placeres sencillos.

Claro, porque es la Venezuela a la que los niños llegan. La Venezuela de los años cuarenta. Llegan a un país amable. Generoso. Que recibió tanta gente, que significó una nueva oportunidad para muchos. Un nuevo comienzo. En contraste con la situación actual en donde los venezolanos que han emigrado especialmente a países latinoamericanos, hermanos entre comillas, el recibimiento ha sido muy distinto. Muy duro.

La literatura venezolana y el exilio

Y este gran movimiento de venezolanos al exterior ha generado también una importante literatura. ¿Te sientes parte de él?

A mí me parece normal. Natural que haya una literatura del exilio. Hay una literatura importante argentina del exilio, de los chilenos. A mí me parece natural que escribamos sobre lo que nos pasa. Porque, además, siempre se ha dicho, y es lógico, que hay que tomar una cierta distancia con lo que vas a contar. Y también me parece que el venezolano escritor en el exterior se enfrenta a la tesitura de cómo contar. ¿Usa su idioma? ¿O se generaliza, se adapta, usa el español de España o uno neutro? Yo participé en una discusión en la FIL por zoom muy interesante sobre eso. Mi opinión es que un escritor tiene que adaptarse y hacer esas concesiones. Porque la necesidad del escritor exiliado es publicar.

Hay escritores que opinan sobre Venezuela y su problemática y eso no le interesa a nadie.

No yo no estoy de acuerdo. Creo que uno debe escribir sobre lo que siente

la necesidad de escribir. Ya bastante concesión hace uno en la vida, en cómo se gana la vida, porque son poquísimos los escritores que viven de escribir. Y la escritura es una necesidad. Es que escribes o te mueres, o te vuelves loco. La escritura es una necesidad.

¿Qué hay de ti como madre sola, exilada, que se pueda parecer a la madre sola de *Los distintos*?

Entendí que me quedaba en el 2018. Llegué en el 2017 pero entendí que me quedaba en el 18. Porque eso toma un tiempo. Y cuando supe que ya no había vuelta atrás, una de las cosas que impidió que me sentara a llorar en una acera fue esa historia. La historia de la madre es mi abuela Amparo. Porque me puse a pensar que la historia se repetía setenta años después. Con la diferencia de las épocas: ella con un baúl, yo con una maleta, ella con dos niños y una madre, yo con dos niños y una madre. Entonces pensé si ella salió adelante yo también voy a poder hacerlo. Ella sí tenía un marido esperándola. Yo no. A mí no me estaba esperando nadie. Aunque fue mi abuela la que sacó adelante la familia, porque a mi abuelo solo le interesaba la política.

Y si hablamos de emigración, hablamos de ausencias

Las ilustraciones de *Los distintos* no es un complemento sino un discurso en sí mismo. Donde tampoco todo está dicho.

Es que los niños no saben lo que va a pasar, porque antes había esa costumbre de no explicarles nada. Y aún hoy. Mucha gente me dice que entiende que sí, que hay que sentarse, que hay que hablar. ¿Por qué nos vamos? ¿A dónde? El niño está perdido y nadie le explica qué pasa.

Es una historia que quizás podamos definir como agrídulce. Tiene un final feliz, sí, pero con la felicidad simple y efímera de los niños. Comen pan con mantequilla, toman refresco. Pero ¿Y? Es una felicidad que, digamos, en un mundo que no hubiera estado en

guerra debía ser normal. Tomas refresco, comes pan. En miles de lugares del mundo eso no tiene nada de espectacular. Pero para ellos lo tiene. Es una promesa de futuro, es una promesa de felicidad. ¿Cómo fue el proceso de escritura de *Los distintos*?

Fue mágico.

¿Fue fácil? ¿Rápido? ¿Lento?

Diría que fue lento porque yo había empezado a escribir unos textos sobre este personaje que fue mi abuelo. Que tenía un lado histórico del que yo nunca le pregunté nada en vida. Y entonces había empezado a hacer esta investigación con mi papá y mi tía sobre mi abuelo. Un tema que no habíamos tocado nunca. O sea que, digamos que yo ya tenía parte del trabajo adelantado cuando Pancha me pidió que escribiera algo sobre mi tía. Y cuando ella me lo pidió ya yo había recogido estas historias de mi tía niña pero también de mi papá niño. Y lo que más me fascinaba de sus historias es que eran distintísimas. Porque mi papá y mi tía eran muy distintos. Tanto que sus cuentos a veces eran opuestos. Los recuerdos de mi papá sobre su padre eran muy distintos de los de mi tía. Para empezar porque él se acordaba de su papá en España y mi tía no. Para ella la primera vez que vio a su papá fue en Venezuela, porque no tenía recuerdos de él antes. Entonces cuando yo me senté a escribir la historia de mi tía, por requerimientos de Pancha, no pude. Tengo que contar la historia de ambos y que se complementen o se discutan entre sí las historias. Cuando me senté a escribirlo yo me hice una suerte de guioncito sobre cómo ir intercalándolas y la verdad que fue rápido. Yo creo que estuve un mes haciéndolo. No porque yo fuera maravillosa escribiendo sino porque ya tenía la tarea hecha.

¿Cuáles son los nuevos proyectos después del éxito de *Los distintos*?

Tengo una investigación hecha, mucho escrito. Lo que falta es ver quién lo publica. Pero en eso andamos. ☺

ENSAYO >> CARTAS A MANUELA SÁENZ

Bolívar: la espada y la rosa

“El intercambio epistolar entre Bolívar y Manuela comienza aproximadamente hacia 1822. Esta primera carta revela un romance que ya venía desarrollándose, y es una respuesta al reclamo femenino, al que Bolívar responde galante, atendiendo al deber ser de un hombre de su tiempo y de su estatus”

FRANCIA COROMOTO ANDRADE

Las historias nacionales de Occidente durante los siglos XVIII y XIX fueron una vorágine de sentimientos que dialogaron con las historias ficcionales. Traiciones, conspiraciones, guerras y relaciones clandestinas, todo lo encontramos en estos siglos de grandes cambios, amores y héroes.

En ese contexto, el héroe romántico es el personaje tipo del imaginario social, y eso, lo podemos constatar en la historia y en la literatura de la época. Luego, en el siglo XX la magia del cine lo ha recreado. Quizás el héroe cinematográfico que recordamos más apegado a la estética romántica es, el legendario Zorro: educado, rico, sensible, valiente, y apasionado por la justicia. En fin, el modelo de hombre que dibuja el Romanticismo, un movimiento artístico e ideológico.

Nos preguntamos entonces si esta corriente solo se traduce en novelas de ídolos y relatos de amor desdichado. La respuesta puede darla el curso de la historia y el comportamiento de los personajes reales de esos siglos, que estuvieron ajustados a ese ideal.

El Romanticismo más que una posición ideológica, es una visión del mundo y bajo esta perspectiva, se estreman valores como el amor, la libertad, la justicia, entre otras cosas. Asimismo, esta corriente vuelve a la naturaleza y es en ella, donde se gestan sentimientos e ideas heroicas y sublimes. Un ejemplo de esto, lo encontramos en el célebre juramento de Bolívar en el Monte Sacro.

Frente a Roma, el héroe proclama ideas libertarias en medio de la naturaleza, con todo el equipaje lingüístico que identifica al Romanticismo: Dios, libertad y justicia. El juramento se presenta como un discurso marcado por esos rasgos: “¡Juro delante de usted, juro por el Dios de mis padres, juro por ellos, juro por mi honor y juro por mi patria, que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español!”.

Sin duda, esta escena no puede ser más romántica, todos los elementos estéticos fueron plasmados en ese discurso. Con este marco, nos situamos en una época de grandes batallas: Waterloo y Carabobo, esta última, liderada por nuestro héroe Bolívar, perfilado en el mismo modelo que Napoleón Bonaparte. Ambos, hijos de las ideas rousseauianas: pero que, aunque la razón les aconsejara, el corazón los impulsaba.

Toda la narrativa de Bolívar versa sobre su valentía y arrojo. Pero de lo que no se habla mucho, es de Bolívar como hombre sentimental. Sin embargo, podemos verlo en las cartas de amor que intercambiaron con Manuela Sáenz. Una mujer que se separó de su esposo, para seguir al héroe. Y aquí, un complemento perfecto de lo que significa el Romanticismo: todo se arriesga por amor.

El intercambio epistolar entre Bolívar y Manuela comienza aproximadamente hacia 1822. Esta primera carta revela un romance que ya venía desarrollándose, y es una respuesta al reclamo femenino, al que Bolívar responde galante, atendiendo al deber ser de un hombre de su tiempo y de su estatus.

La carta dice lo siguiente:

“Quiero contestarte, bellísima Manuela, a tus requerimientos de amor que son muy justos. Pero he de ser sincero para quien como tú, todo me lo ha dado. Antes no hubo ilusión, no porque no te amara, Manuela. Y es tiempo de que sepas que antes amé a otra con singular



JURAMENTO DE BOLÍVAR EN EL MONTE SACRO / TITO SALAS

pasión de juventud... No esquivo tus llamados que me son caros a mi deseo y a mi pasión. Solo reflexiono y te doy un tiempo a ti, pues tus palabras me obligan a regresar a ti; porque sé que esta es mi época de amarte y de amarnos mutuamente...”

En estas letras se muestra el modelo romántico en las características del contexto y sus personajes: una relación intermitente y ansiosa, la ausencia del amado, entre otros. Es una historia de pasiones que comienza con la infidelidad de ella, quien, al separarse de su esposo, se une a la lucha libertadora con Bolívar: el amor de su vida. Por otro lado, el intercambio epistolar fogoso en medio de la guerra, es un ingrediente infalible en los relatos románticos de cualquier época. La pluma y el papel en este escenario, fueron los grandes aliados de los amantes, pero más que eso, son un símbolo de las separaciones forzadas y del amor a distancia.

Una muestra de la angustia por ausencia, la encontramos en una carta de Manuela a Bolívar fechada en 1823. Veamos:

“General Simón Bolívar

Muy Señor mío:

Aquí estoy yo, esperándole. No me niegue su presencia de usted. Sabe que me dejó en delirio y no va a irse sin verme y sin hablar... con su amiga, que es, loca y desesperadamente. Manuela

Aquí hay todo lo que usted soñó y me dijo sobre el encuentro de Romeo y Julieta... y exuberancias de mí misma”.

Al trasluz de este texto, vemos no solo a una Manuela anhelante, sino a una mujer desbordada de pasión y admiración por Bolívar. El discurso en esta pequeña esquela gira en torno a las palabras “delirio” y “loca”, que insinúan la pérdida de la razón por amor; una característica del discurso romántico cuando se trata de amores obsesivos.

Bolívar por su parte, sublima a Manuela y la eleva a la categoría de ninfa. El erotismo exudado en sus letras, trasciende la atracción sexual. Manuela para él es su inspiración y la representación etérea de la lealtad.

La siguiente carta lo confirma:

“Cuartel General Pasto, a 30 de enero de 1823
Mi adorada Manuelita:

Recibí tu apreciable que regocijó mi alma, al mismo tiempo que me hizo saltar de la cama; de lo contrario, esta hubiera sido víctima de la provocada ansiedad en mí. Manuela bella, Manuela mía, hoy mismo dejo todo y voy, cual centella que traspasa el universo, a encontrarme con la más dulce y tierna mujercita

“

la muerte por amor no selló la relación de Bolívar y Manuela”

ta que colma mis pasiones con el ansia infinita de gozarte aquí y ahora, sin que importen las distancias. ¿Cómo lo sientes, ah? ¿Verdad que también estoy loco por ti? Tú me nombras y me tienes al instante. Pues sepa usted, mi amiga, que estoy en este momento cantando la música y tarareando el sonido que tú escuchas...Tuyo, Bolívar”.

Por otro lado, Bolívar fiel a su formación, desarrolla en su escritura un estilo retórico propio del Romanticismo alemán, metafóricamente la relación con amantes inmortales de finales trágicos como Marco Antonio y Cleopatra, así como la mención de personajes mitológicos. Este rasgo también se puede observar en un fragmento de la carta anterior, veamos:

“Pienso en tus ojos, tu cabello, en el aroma de tu cuerpo y la tersura de tu piel y empaco inmediatamente, como Marco Antonio fue hacia Cleopatra. Veo tu etérea figura ante mis ojos, y escucho el murmullo que quiere escaparse de tu boca, desesperadamente, para salir a mi encuentro. Espérame, y hazlo, ataviada con ese velo azul y transparente, igual que la ninfa que cautiva al argonauta”.

El melodrama también define las historias de amor, y el Romanticismo como corriente literaria así lo ha desarrollado. En el epistolario de Bolívar y Manuela encontramos huellas de este rasgo en una relación insuflada no solo por el amor y el sexo, sino por los celos. Bolívar nunca estuvo seguro de tenerla. Al principio, por su condición de mujer casada y luego, el temor a perderla por la ausencia y la distancia. En este sentido, localizamos algunas cartas que dan fe de ello. La angustia de Bolívar por perder a Manuela en algunos momentos, llegó a niveles de histeria; reacción que es justamente, el motor del melodrama. Veamos:

“Turbaco, a 2 de octubre de 1830

Mi adorada Manuelita:

Tú, Manuela mía, con tu férrea voluntad te

resistes a verme. Tu influencia sobre mi espíritu ya no está más conmigo, y turbado por la circunstancia de la amistad y el dolor de separarme para siempre de la patria, que me dio la vida, no encuentro consuelo. Donde te halles, allí mi alma hallará el alivio de tu presencia, aunque lejana. Si no tengo a mi Manuela, ¡no tengo nada! En mí solo hay los despojos de un hombre que solo se reanimará si tú vienes. Ven para estar juntos.

Vente, ruego.

Tuyo,

Bolívar”.

La histeria junto con la tristeza y la depresión, constituyen la atmósfera emocional de la estética romántica. Lo podemos ver en algunas obras de Goethe y otros autores. Pero de la forma que sea, el Romanticismo enfoca sus historias en personajes signados por la angustia, la inseguridad y la desesperanza. En algunas obras el desenlace es el suicidio. Bolívar, como hombre modelado por esta corriente, no escapa a un comportamiento ansioso. Obviamente, no llegó al suicidio, pero sí a escribir cartas desesperadas como lo podemos ver en las líneas de la siguiente epístola:

“La Magdalena, julio de 1826

A Manuela Sáenz

Mi adorada: ¿Con qué tú no me contestas claramente sobre tu terrible viaje a Londres????!! ¿Es posible, mi amiga? Vamos no te vengas con enigmas misteriosos. Diga Vmd. la verdad; y no se vaya Vmd. a ninguna parte. Yo lo quiero resueltamente.

Responde a lo que te escribí el otro día de un modo que yo pueda saber con certeza tu determinación.

Tú quieres verme, siquiera con los ojos. Yo también quiero verte, y revertirte y tocarte y sentirte y saborearte y unirte a mí por todos los contactos. ¿A que tú no quieres tanto como yo? Pues bien, esta es la más pura y la más cordial verdad. Aprende a amar y no te vayas ni aún con Dios mismo.

A la mujer ÚNICA, como tú me llamas a mí. Tuyo”.

Esta misiva es un huracán de emociones; los celos, la desesperación y el erotismo, envuelven el discurso, que luego desemboca en la confesión de entrega y exclusividad, otra característica del Romanticismo. Asimismo, el imaginario de los seres que se fusionan por amor, se observa en varios lugares de este texto, pero lo más notable es la despedida. Bolívar cierra esta carta con la palabra “tuyo”, para abrazarse a la entrega amorosa, sin muchos rodeos. Y aquí, continuamos viendo el melodrama.

La literatura romántica en América, contiene abundantes historias melodramáticas, *María*, de Jorge Isaac (1867), es un ejemplo de ello, en esa historia encontramos un final fúnebre, y es que morir por amor, también es un acto heroico y romántico.

Pero la muerte por amor no selló la relación de Bolívar y Manuela. Aunque la muerte siempre acechó a Bolívar en su lucha por la libertad. No obstante, en la estética romántica, cuando el héroe presiente el final, desea acompañarse de la mujer que ama. Y esto, se evidencia en una carta sin fecha, que se intuye, escribió nuestro héroe al término de su vida. La carta dice lo siguiente:

“El hielo de mis años se reanima con tus bondades y gracias. Tu amor da una vida que está expirando. Yo no puedo estar sin ti, no puedo privarme voluntariamente de mi Manuela. No tengo tantas fuerzas como tú para no verte: apenas basta una inmensa distancia; te veo aunque lejos de ti. Ven, ven, ven, luego. Tuyo de alma. Bolívar”.

Esta es quizás una de sus últimas cartas. En todo caso, estas letras reafirman la personalidad romántica del héroe americano que, ante la inminencia del final, clama por la presencia de la amada.

El Romanticismo más que una posición literaria o política fue una forma de vida y de ella no escapó casi ningún prócer de la independencia venezolana. Simón Bolívar obviamente, fue formado tanto intelectual como socialmente, con los principios del Romanticismo.

No cabe duda después de leer estas cartas, que Bolívar fue un héroe romántico con todas sus fuerzas. Un hombre que arrastró varias tragedias personales: orfandad, viudez temprana, y una relación tormentosa con su amante; sellada por las distancias, las ausencias y los rigores de la guerra. Sin embargo, un hombre que pese a las circunstancias creyó en el amor, en sus sueños y en la libertad. Tal y como fueron los personajes románticos, en la literatura de los siglos XVIII y XIX. ●