

**Escribe Aníbal Romero:** "Las lecturas que procuran enmarcar a *Macbeth* en el contexto de una cosmovisión cristiana del mundo, para decirlo de manera simplificada, estructurando el drama en función del tradicional esquema que empieza con el pecado y prosigue como arrepentimiento, perdón, penitencia y redención, dejan mucho

que desear. Se trata de interpretaciones que responden, a mi modo de ver, a cánones exiguos, que disminuyen la entidad literaria y filosófica del drama. Tales lecturas, que podrían quizás aplicarse con mayor acierto a otros dramas de Shakespeare, con relación específica a *Macbeth* acaban desfigurando su verdadera grandeza como obra literaria"



# Papel Literario

FUNDADO EN 1943

## 80 AÑOS

DOMINGO 7 DE MAYO DE 2023

•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ •Twitter @papeliterario

PUBLICACIÓN >> SOBRE ALEJANDRO OTERO, EL DIBUJANTE

## Entrevista a María Elena Ramos

Publicado en 2019, *Alejandro Otero. Dibujos para esculturas: la dimensión del vuelo*, ofrece, además de un extenso ensayo de María Elena Ramos, más de 330 imágenes, que muestran al enorme dibujante que también fue Alejandro Otero (1921-1990)

NELSON RIVERA

**D**ibujos para esculturas: la dimensión del vuelo estudiaba los dibujos de Alejandro Otero, producidos entre 1967 y 1987. ¿Otero dibujó solo en ese período o su relación con el dibujo fue permanente?

Cuando Alejandro Otero inicia este conjunto de dibujos ya tenía amplia trayectoria y era incansable experimentador. Tuvo el don de la línea desde sus inicios. Cuerpos humanos, rostros, paisajes, naturalezas, estudios de cacerolas y cafeteras son algunos de sus dibujos desde los años cuarenta. El período que abarcan las imágenes de este libro, *Alejandro Otero, la dimensión del vuelo*, se extiende desde 1967 hasta 1987. Durante ese lapso, en 1971, recibe la Beca Guggenheim y cursa en el Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts, MIT, incorporó entonces nuevos conocimientos en el proceso hacia sus esculturas cívicas.

Desde 1987 desarrolló otros modos de dibujar: comienza a trabajar como investigador visitante en el Centro Científico IBM de Venezuela. Con la asesoría del físico Claudio Mendoza y la asistencia de Ana Margarita Blanco, de la USB, dedicó su habitual curiosidad a este nuevo medio. Profundizó con esta tecnología en aquella relación entre dibujo, escultura y espacio urbano que tanto le había incentivado desde los sesenta<sup>1</sup>.

¿En las dos décadas que usted estudia, cambió el modo de dibujar de Otero?

Técnica y resolución se mantienen en general, más complejas o más sencillas en distintas series. Pero sí se van incorporando diversas pasiones temáticas. Quise abordar esto, por ejemplo, en el capítulo "Las formas del arte en diálogo con los elementos naturales (el aire, el agua, el diamante)".

Alejandro, desde niño ganado por la mirada hacia el cielo, desarrolla hacia fines de los 60 y en los 70 muchos dibujos de vocación aérea. Y es justamente en 1969 cuando el astronauta llegó a la luna y cuando miró a la tierra desde el espacio, produciendo una imagen paradigmática del siglo XX: la de nuestro planeta azul comprendido y admirado desde arriba, desde el cielo. Poco después, durante sus estudios en el MIT, compartía clases con diseñadores de naves espaciales.



MARÍA ELENA RAMOS / ©VASCO SZINETAR

En muchas de sus obras se interpenetran los conceptos de aire, elevación, espacio, viento, energía eólica, energía luminosa, energía potencial –indicada como señal en los dibujos– y energía cinética, moviendo las aspas reales de sus esculturas. En el libro digo que estas estructuras cívicas apuntan al aire, pero también lo apuntalan al hacerlo sentir, tanto física como metafóricamente.

Entre las obras que sugieren un espíritu aéreo señalo dos tipologías. En el primer grupo encontramos a su vez dos comportamientos de las formas: unas son Torres, como grandes verticales interceptadas por la horizontal en forma de "T". Allí corresponde a las múltiples aspas que integran las ruedas el entregarse al movimiento del viento. La altura acentúa la condición aérea. Otras son Abras, Deltas, Alas, Aguas, Estructuras solares, Integrales vibrantes. Tanto aquellas verticales como estas, inclinadas, tanto fustes limpios como cuerpos diamantinos –que incluyen celdas, aspas y molinos– son estructuras directamente necesitadas del viento, apuntan a las alturas, y rozan de alguna manera los temas celestes.

Hay formas que recuerdan antenas, radares, platillos voladores, torres de alta tecnología –eléctrica, eólica, telegráfica. Hay sugerencias de molinos de viento en su serie *Homenaje al Quijote*. Hay figuras que evocan vuelos animales o mecánicos –libélulas o avionetas–, en su serie *Aeropuerto*.

Otro grupo de obras nos revela que el espíritu aéreo puede habitar en cualquier cuerpo. Son estructuras aligeras en sí mismas, trazos en los que –más allá del tema– se manifiesta un ser del aire, la condición de lo volátil mismo.

Aunque muchos de estos dibujos son guía imprescindible para el ingeniero que los convertirá en esculturas, lo que los caracteriza es la libertad de las formas. Es con su concentrado poder sintético de artista visualizador de mundos, y con su agudeza para captar el ser esencial de las cosas, como el artista aborda cada nueva invención urbana. Así, sus dibujos no pueden confundirse con esbozos de arquitecto o ingeniero, pues

actúa más por síntesis expresiva que por descripción y análisis. Prevalece la condición de artista plástico, dibujante creador que deja en imagen la huella de su espontaneidad –su fuerza, su levedad. Por esto muchos dibujos trascendieron su función de diseño para algo más, y fueron arte en sí mismos.

Otero mismo lo dice: "El dibujo es instrumento de mi indagación, porque lo que he estado todo el tiempo haciendo es indagando, indagando, tratando de esclarecer una oscura temática, una oscura tentación, un oscuro llamado que me hacen a mí las cosas, la realidad, o yo no sé cómo llamar a eso. Entonces uno va indagando, uno va tratando... pero no es una indagación científica, no es una indagación metódica, no es una indagación programada, es una indagación casi existencial. Es un llamado profundo de algo que uno va entonces tratando de esclarecer, de concretar"<sup>2</sup>.

**La sensación que producen los dibujos reunidos en la publicación, es la de alguien con una facilidad extraordinaria para llevar al papel sus ideas. ¿Qué función cumplían los dibujos en el proceso creativo de Otero?**

Quiero responderte con la idea de "despliegue". La obra de arte es lugar muy pertinente para entender un concepto capital en Hegel: el del necesario desplegarse de la idea en la realidad del mundo. Viniendo desde la idea original de un creador –y de su espíritu– la obra llega a existir plenamente cuando se despliega en el mundo de lo concreto (sea dibujo sobre papel o escultura en una plaza) y cuando, así, se corporiza: en una forma, con una materia, a través de un lenguaje específico, reposando en un lugar, y hasta en posesión de un potencial de permanencia. Esa idea de despliegue puede iluminar estos proyectos de Otero, en lo que ellos tienen de fases de series, e implican procesos. Solo algunos ejemplos: una larga recta dibujada puede significar *varilla* al desplegarse en la escultura real, líneas muy finas pueden representar *hilos*, líneas ubicadas en contrapunto anuncian *tensores*, dibujos de formas diamantinas proponen *hé-*

*lices*. Trazos sinuosos avizoran platinas corrugadas. Una espiral dibujada aspira a laberinto metálico de círculos concéntricos.

Otero parte de una idea original que desarrolla en etapas e imágenes, *desplegándolas* hacia la aspirada construcción de esculturas en el espacio urbano, ese donde los seres reales transitan, gozan, padecen mientras –ellos también– despliegan sus propios procesos vitales...

**¿Cómo entiende usted esos dibujos? ¿Son herramientas de trabajo? ¿Documentos del proceso creativo de otras obras? ¿Obras de tránsito en el camino a las esculturas? ¿Tienen esos dibujos la categoría de obras de un enorme artista?**

Sí, a toda la pregunta: son herramientas, documentos, obras en tránsito. Y muchos dibujos tienen categoría de obras de arte.

Un aspecto relevante en el pensamiento de Otero es la relación entre los conceptos de *virtual* y *real*, que resulta clave en un libro como este –pleno de formas, desplazamientos y rotaciones *virtuales*– y de proyección hacia esculturas que se enraizarían, *reales* y contundentes, en las ciudades.

Otero usaba con frecuencia las palabras "virtual" y "virtualmen-

te", pero no en el sentido contemporáneo de la cibernética y sus *realidades virtuales*, sino en su uso más clásico, a la manera del hablante culto o del pintor de siglos anteriores, poniendo énfasis en *lo virtual* como algo que está por darse, o que lleva implícitas dentro de sí otras situaciones posibles, o que transporta una promesa latente. Lo virtual es aquí algo que se anuncia.

En los pequeños dibujos que integran el libro se muestra –y se anuncia– una voluntad de expansión hacia la construcción de un mundo: desde una línea simple, desde una plana hojita de carta de apariencia insignificante late con frecuencia, *virtualmente*, una construcción monumental. Cuando Alejandro convoca, por ejemplo, la dimensión planetaria o la temática del vuelo en una escultura para jardín o plaza, está también abriendo (virtual y realmente) la imaginación y las mentalidades: desde la dimensión corporal del ciudadano, desde sus hábitos rutinarios hasta sus necesidades espirituales de proyección y trascendencia, pasando por necesidades humanas de descubrimiento, goce y asombro.

Es importante reconocer en esos momentos cierto juego entre las ideas de *lo-infinito-virtual* y *lo-finito-real*, que él roza inevitablemente. Lo infinito está virtualmente –como idea de espacio sideral, de espacio abierto, de espacio más arriba y más allá–, pero habita y se expresa a través de un contenedor que es real, y finito: el pequeño soporte sobre el que traza el dibujo, o el ámbito de la metrópoli donde se erige la escultura.

Algo es claro: el dibujo existía ya, era ya real como imagen sobre un papel, aunque su concreción en cuerpo escultórico resultaría solo eventual, loggable si –y solo si– se superaban distintos desafíos: los del espacio, los de la técnica, los del recurso financiero imprescindible, los de las distintas resistencias del mundo. Y si ahora el dibujo es una realidad constatable, frente a nuestros ojos y en presente, esa misma imagen en tanto dibujo-para-escultura era inicialmente solo una proyección, un sueño de lo futuro.

El cuerpo de obras de esta publicación existe precisamente entre aquellas dos fuerzas: por una parte, la del dibujo contenido-en-sí (contenido-en-sí), recogido al solo ámbito de la mirada, las carpetas, los silenciosos archivos familiares hoy compartidos con el lector; y, de otra parte, la fuerza del dibujo que logró salirse de las hojas planas y alcanzó el mundo real de las ciudades, se insertó en la tridimensionalidad de las cosas y convivió con sus metales en el tráfago de los seres.

Una intensidad va naciendo propiamente de los correlatos técnicos y lingüísticos que establece el artista en esa vocación doble, el ser *ya* dibujos y el querer llegar a ser esculturas. Está presente aquí el poder del dibujante para traducir cuerpos volumétricos a imágenes lineales sobre un papel, lográndose una nueva corporeidad gracias a esa línea –engrosada aquí, adelgazada allá– que va produciendo *valor* –sombra y luz– para representar mejor las formas tridimensionales sobre un soporte en rigor netamente bidimensional.

(Continúa en la página 2)

1 El libro *Saludo al Siglo XXI*, publicado por IBM en 1989, reunió esas imágenes que Otero ofreció como tributo a Leon Battista Alberti, humanista del Siglo XV.

2 A. O. Conversación con M. E. R. San Antonio de los Altos. 1980.



## Entrevista a María Elena Ramos

(Viene de la página 1)

Vale esto último tanto para el diseño que proyecta una escultura (este peculiar “cuerpo” urbano) como para el dibujo del cuerpo humano. Esta comparación no es arbitraria, si recordamos que mantuvo, desde el inicio de sus estudios y hasta el final de su vida –paralelamente a su fuerza de dibujante de estructuras abstractas– una finísima capacidad de dibujante figurativo, llevando con maestría la carnalidad humana a sus dibujos *volumétricos*. Percibimos afinidades entre su talento abierito y múltiple y el de Leonardo Da Vinci –y no es la primera vez que tal afinidad es reseñada. Ambos dejaron testimonio dibujístico de doble orientación y fuerza: por una parte, la sensorialidad en el dibujo –*realista*– de los desnudos; por la otra, la imaginación para inventar estructuras y construir mecanismos.

Varios factores intervinieron para que los dibujos de Alejandro cobraran protagonismo. Uno de ellos, y no el menor, es el goce del artista ante la forma que inventa. Otro es el hecho objetivo de que, tan dotado como era, podía producir ágilmente en uno o pocos días múltiples imágenes, con su carboncillo, creyón o grafito sobre papel o cartulina, pero en cambio para enfrentar la construcción de una escultura –y más si monumental, de escala cívica– requería otras dimensiones, otro nivel en los esfuerzos de materialización. Había una especie de embudo entre la parte amplia del proceso inventor, debida a su vasta creatividad, y la parte estrecha y difícil, siempre asediada por lo imponderable, en la realización de estructuras monumentales.

Si nos detenemos a pensar que estos rasgos de su mano nacían con la voluntad de abrirse a las ciudades y a públicos urbanos en tránsito –esos que le atraían tanto– podemos entender estos dibujos también como realizaciones intermedias, entre la idea inmaterial y la más material realización.

Si para la primera etapa del dibujar se requería solo la creación y la mano del artista, ya para la escala cívica se requerían otros saberes y condiciones: los del ingeniero, los del obrero de construcción, y hasta las sensibilidades de ciudadanos y gobernantes para saber luego admirar y cuidar las obras a lo largo de las décadas y, más aun, para ayudarlas a ser perdurables.

**Reflexiona usted sobre cuestiones como el espacio, el tiempo y el movimiento, fundamentales para pensar la obra de Otero. ¿Logra el artista plasmar estas dimensiones en los dibujos?**

Entre las obsesiones fundamentales

de Alejandro Otero estaba el espacio: el aéreo, el sideral, y naturalmente el estético. Tanto los dibujos del libro como sus estructuras cívicas son espacios plásticos deudores de aquellas pasiones.

El dibujante tenía el reto de proyectar, sobre la hoja plana y estática, una tridimensionalidad en movimiento. Había que preguntarse, por ejemplo: ¿cómo ha de ser la naturaleza de un dibujo para sugerir el espacio realmente abarcado por una órbita?, ¿cómo se comportan las órbitas en el universo plano de las hojas?, ¿qué posibilidad tiene un pequeño dibujo para sugerir tanto el volumen como el dinamismo, dos aspectos que la hoja no contiene en sí, que el lápiz y la pluma no contienen en sí, y que solo de modo virtual y por débil analogía puede el dibujante –apenas– rozar?

Alejandro quería mostrar cómo habrían de ser las relaciones espacio-temporales en sus esculturas cívicas. En su necesidad de integrar lo que es del espacio y lo que es del tiempo, creó un repertorio de líneas que subtienden, de estructuras que centran, de formas extensibles y, sobre todo, de dinámicas relaciones entre las partes. Y como habitante protagónico entre el espacio y el tiempo camparía el movimiento: tanto el real en la escultura como el virtual en la hoja dibujada. El movimiento establece entonces un tránsito permanente –e inherente– entre la espacialidad creada por el dibujante y la temporalidad en la que la obra habría de suceder.

Subtemas principales eran entonces el tiempo transcurrido y el espacio recorrido. Subtemas eran también el movimiento-espacio y el movimiento-tiempo, la materia desplazada y, más abstracto, el desplazamiento mismo; el giro, la torsión, las espirales, la parábola, en lo que tienen de formas espaciales –visuales, dibujadas– y también en lo que tienen de traslación –y de previsión– hacia una posterior temporalidad que esté realmente sucediendo –moviéndose ya en la escultura.

Otro subtema de reiterado valor es la direccionalidad: como vector transportador a través de la línea abstracta, y también como *sentido*, es decir, como la orientación que alguien propone con un movimiento. Pero la direccionalidad –esa orientación a la que apuntaba físicamente una obra– tenía también otro *sentido*, más filosófico y espiritual. Alejandro, por ejemplo, me contaba con apasionamiento que cuando empezó a pensar en la obra cívica que acompañaría al Museo de los Niños, solo tenía claro que tendría una estructura muy fina, que apuntaría al cielo como una flecha diagonal, y que estimularía a los niños a mirar hacia lo

alto. Elevar, elevarse, elevar las miras, ver más alto, crecerse más allá de sí, son conceptos afines a la antigua idea de anagogía, según la cual se conduce algo hacia un lugar superior o más elevado. Una familia de ideas relacionada también con la ética y la educación. Aquí notamos que el componente alegórico/metafórico se entrama con aquella pulsión anagógica: él quería que los niños miraran más allá de lo inmediato que los rodeaba, y más allá de sí mismos. Para elevar sus miradas, la estructura se alzaba como flecha ascendente.

Pero la mayor espiritualidad puede tener su complemento en lo inmediato y concreto. Así, durante sus días de estudio para este proyecto se posó en su mesa de trabajo un pequeño insecto, cerbatana o mantis religiosa, curioso impenitente con lo que se movía en el mundo, Alejandro captó súbitamente en aquel cuerpo frágil del animalito la clave –de diagonalidad y alzada– que buscaba para su diseño. Y de los dibujos con que estudió esa figura animal fue desarrollando el proyecto para su *Abra Solar*, que finalmente no se construyó para el Museo de los Niños sino para todos los ciudadanos, cuando la compañía Metro de Caracas la mostró en la Bienal de Venecia (1982) y luego la instaló en Caracas, en la Plaza Venezuela.

En estas y otras obras similares habitaría aquel *topos* de la clásica tradición escultórica: la diagonal heroica. Pero si la historia de la escultura vio aquella diagonal como apoyo a énfasis representacionales –torso humano estirándose, pájaro volando, brazos alzados en ruego o levantando la espada– en cambio en las obras cívicas de Otero no hay personaje sino estructura, y la diagonal ascendente es forma, vector y tensión. No da razón de tema sino de abstracción. No imita la realidad, aunque pueda hacer ver mejor algunos caracteres esenciales de lo real –el ritmo, la luz, el viento.

Hay dibujos en que Otero no solo hace sentir la potencialidad del movimiento, sino que se refiere incluso a la velocidad que debe llevar el dinamismo en algún sector de la obra. Así, en algunas imágenes las velocidades de giro pueden implicar una rapidez vertiginosa o una vibración más sutil. Esa velocidad del movimiento –la lentitud o rapidez anunciadas– pueden aparecer implícitas en las formas dibujadas, o explicitarse por la palabra escrita, recurso frecuente del artista.

Podemos afirmar que el movimiento *se produce* en el espacio, pero también *produce* el espacio. “Al ser obra de la obra pertenece el establecimiento de un mundo”, había dicho Heidegger<sup>1</sup>, abriendo la comprensión de que la obra de arte implica una capacidad realizadora, constituyente de algo –o de un modo de ser– que hasta ese momento no existía. Podemos agre-

gar que la obra de Otero establece un intenso mundo, finamente entramado de espacio, tiempo y movimiento, relación triangular que fue por cierto nuclear para el arte óptico y cinético, y que también lo fue para él, a pesar de que no se considerara un creador de arte cinético.

Distintos dibujos revelan eficazmente el ser esencial del movimiento y el giro, o el ser del crecimiento de las formas, o el del ritmo de los sucesos, o el del espacio de los acontecimientos. El ser, en fin, del modo de vibrar la vida urbana.

Mencionaré dos factores esenciales en estas obras. Uno de ellos es el viento. Otro es el juego, en el sentido del traslado y el vaivén, de lo que cambia de lugar, de lo que toma el espacio de otro, de lo que intercambia su energía con la de otro que se le enfrenta. Particulares relaciones entre los componentes propician estas *jugadas* de las formas.

En estos dibujos se nos sugiere un juego dinámico de las palancas, las bisagras, los imanes, los contrapesos; el juego giratorio de las turbinas, las aspas, los molinos, los émbolos. Son “juegos” de las partes entre sí, en estas máquinas inventadas. Es juego en sentido de movimiento, como cuando en la vida corriente nos referimos al juego de un tornillo con su gozne, al juego de subir y bajar de una polea. Otero relata memorias de una infancia nutrida por la observación: de la naturaleza y los seres, pero también de los artefactos y sus mecanismos. Dice, por ejemplo: “...otro día descubrí en un cuarto abandonado una enorme maquinaria con émbolos y tuberías, todo un universo mecánico de contenido impenetrable para mí. Era una planta de acetileno que tío Pedro había hecho construir para dar luz de gas al pueblo”<sup>2</sup>.

El movimiento mismo es un juego: el movimiento espacial y el temporal requieren cierto vaivén, imprescindible a estas pequeñas jugadas de las líneas sobre el papel, que luego en la escultura cívica serán grandes jugadas entre las formas.

Estos *juegos* tejen zonas híbridas entre lo que es del espacio y lo que es del tiempo. Así, un elemento debe desarrollar su movimiento completo hasta un extremo para poder devolverse; otro, debe esperar la jugada de un elemento distinto para iniciar su propio avance. Todo esto atañe a los cambios en lo espacial, y se dan entonces zonas de aparición y otras de repliegue: relieves u ocultamientos. Pero atañe también, y muy especialmente, a cambios en la dimensión temporal, pues la obra de Otero requiere esa temporalidad, tanto que sus esculturas cívicas solo llegan a existir plenamente en los cambios sucesivos –un instante que sucede al otro... que sucede al otro...

No es extraño que muchas imá-

nes de este libro, así como algunos diseños para el hombre volador en Leonardo o algunos dibujos de Paul Klee, muestren tal idea múltiple de juego: el de las piezas y las partes que se diseñan, el de los movimientos que se articulan, el del dibujo con sus líneas punteadas entre la quietud y la vibración, juegos que Otero disfrutó en su momento y que el libro nos propone ahora para el goce de la lectura inversa.

Pero además está un juego muy específicamente artístico: el del creador que actúa con la mayor concentración para dar cuerpo a sus propios mundos imaginarios, como el muchacho que juega sin atender nada más, pero en su caso incorporados ya saberes y talentos mayores, e incorporados ya sus afanes sobre la ciencia, la tecnología, los traslados interplanetarios o los desplazamientos cotidianos de los ciudadanos. Incorporados ya, también, los juegos del agua, los del viento, los de una naturaleza eternamente incindiendo: dando y dando sobre las cosas.

En estos juegos Alejandro reunió el placer de la pura línea y la aspiración al entorno urbano como finalidad –como destino de su temple moderno. Cuando creó los dibujos que hoy integran este libro, tanto el viento como el juego eran asuntos virtuales, todavía no reales-sucediendo. Hoy, con la visión de estas imágenes, y después de haber disfrutado por años de sus esculturas urbanas, el conjunto de estos dibujos nos devuelve a aquel inicio de atisbos y promesas. Y también de riesgos de quien era ya un creador mayor al comenzar esos esbozos a fines de los sesenta, pues no solo jugaba con las formas y el lenguaje, sino también *se jugaba*, en el sentido de aventurarse y exponerse.

Su talante creativo se abrió desde el sentimiento estético y constructivo hacia el interés científico y tecnológico que su época le ofrecía. Expandido así su ámbito inventivo, jugó con esos saberes extra-artísticos y creó una obra dialogante: entre naturaleza y abstracción, entre realidad y utopía, entre el espacio plástico y el espacio del universo.

**En la sección “Espíritu de geometría, espíritu de fineza”, escribe sobre las polaridades en la obra de Alejandro Otero.**

Recordemos la idea de Pascal sobre dos diferentes espíritus del ser humano: el espíritu de geometría y el de fineza. “Es raro que un espíritu fino sea geométrico, y que un espíritu geométrico sea fino y perciba las sutilezas”. Pero el ámbito de la creación artística es buen lugar para encontrar vínculos entre geometría y fineza, entre el espíritu que, según Pascal, estaría dotado para “ver claramente gran número de nociones concretas, comprendiendo a la vez el conjunto y los detalles (*esprit de finesse*) y los espíritus profundos capaces de abstracción (*espíritu de geometría*)”<sup>3</sup>.

Las mejores obras de la tradición abstracta y constructiva de la modernidad son precisamente casos especiales de esa doble capacidad. Y ese carácter polar recorre la obra de Otero. Lo notamos en el encuentro con sus obras, pero lo sentí, más ampliamente, como consustancial a su personalidad.

Un espíritu-geómetra parecía habitar en su talante más propio, lo que fue alimentado luego por su interés en la modernidad constructiva. Muchos dibujos de este libro apuntan a formas geométricas, a motor y a rotores, a bordes angulosos, perfiles y metales. “Acerado” es una palabra que me fue viniendo al pensamiento mientras miraba estos proyectos sobre papel o me movía frente a sus esculturas urbanas. Así: Alejandro, acerado y abstracto, y constructivo, y riguroso, e interesado por la técnica, la geometría, la matemática.

(Continúa en la página 3)

- 1 Martin Heidegger. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. Buenos Aires, 1992. Pág. 76
- 2 Alejandro Otero. *Papeles biográficos*. Fondo Editorial Predios. Uputa, 1994. Pág. 51
- 3 Blaise Pascal. En José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Ariel. Barcelona, 2001. Pág. 1105.



ALEJANDRO OTERO FRENTE AL ABRA SOLAR / FUNDACIÓN OTERO PARDO



EXPOSICIÓN &gt;&gt; RÉGULO PÉREZ EN LA SALA MAGIS (UCAB)

## Orinoko: Serpiente enrollada

"Esta muestra de dibujos y pinturas, hechos entre 1968 y 2023, es esa poética convertida en manifiesto. No solo porque declara el propósito de toda una vida dedicada al arte sino por el carácter de su plasticidad"

HUMBERTO VALDIVIESO

El *Orinoko* es un río y una serpiente, un "lugar donde se rema" y un caudal de leyendas. Por lo tanto, es un recorrido y un animal que serpentea a través de la selva. También, es un universo de palabras, imágenes y sonidos. Quien boga a través de sus aguas quiere llegar a un destino, obtener algo de la naturaleza o hacer suya la belleza del lugar. Los navegantes suelen vincular deseo, ilusión y trabajo. Su faena es similar a la de un artista que relata historias y hace poesías, con palabras e imágenes. De ahí que, remero y artista, cauce y obra sean equivalentes. La sintaxis de las oraciones y la línea de los dibujos, en un artista-remero, adquieren el espíritu del río-serpiente. Sus imágenes contienen el movimiento del agua, el ritmo de las estelas dejadas por las canoas, la forma sinuosa de las orillas y la vibración sonora de los rugidos, cantos y graznidos de todos los animales de la selva. Y al pasar de los años, de tanto ir y venir por el paisaje, ese río-serpiente-relato termina enrollado en su alma de tanto contar, describir, recordar, pintar, dibujar, metaforizar e imaginar. La navegación a remo, el dibujo y la escritura dejan entonces de ser un ejercicio y se convierten en una poética de aquel espacio. Es lo que ocurre con el maestro Régulo Pérez.

Esta muestra de dibujos y pinturas, hechos entre 1968 y 2023, es esa poética convertida en manifiesto. No solo porque declara el propósito de toda una vida dedicada al arte sino por el carácter de su plasticidad. ¿De qué modo lo hace? Como la poderosa corriente del río y la mordida de la serpiente. Y es que la raíz latina de manifiesto es *manifestus*, la cual está compuesta de *manus* (mano) y *ferre* (defiendo, golpeo, hiero). Ello nos remite a una acción contundente, una voluntad dispuesta a reafirmar su intención y a no dejar las cosas como están. En este sentido, la mano del pintor hiere y eso equivale a decir: la belleza corta, lastima. ¿A qué cosa? A la literalidad, la obviedad, la supuesta realidad plana de quienes no corren el riesgo de poetizar el mundo. De ahí que este maestro, nacido a orillas del *Orinoko*, declare en su "Manifiesto mimético": "Soy pintor, porque mi obra se nutre de maravillosas cosas reales y de la realidad fantástica de la leyenda".



RÉGULO PÉREZ – GUSTAVO BELTRÁN / ARCHIVO EL NACIONAL

Los trabajos expuestos en la Sala Magis del Centro Cultural UCAB son testimonios de la vida cotidiana en el río sino consecuencias de haber

remado por años en las aguas maravillosas de esa serpiente enrollada en lo más hondo del alma del artista. De ahí la arriesgada atmósfera escenográfica, el cromatismo *technicolor* de las pinturas y la línea expresionista del dibujo. También, de haber vinculado en un mismo imaginario las películas de Fritz Lang exhibidas en un gallinero, un burro incendiado corriendo a través del pueblo, las jirafas de Salvador Dalí, los cartones de la lotería de animalitos, *Fafnir* el dragón de la noche convertido en el pueblerino Crispín Pulido, burgundios, nibelungos y el benemérito Juan Vicente Gómez. De haber comprendido que "los animales se funden y se confunden en la naturaleza para comer o para no ser comidos en la intrincada ley de la selva. Planta y animal, animal o planta para ser o no ser, que es la cuestión de la vida y de la muerte en la jungla profunda".

## Entrevista a María Elena Ramos

(Viene de la página 2)

Pero también puede sentirse en él una pascaliana fineza de espíritu. Y tan hondamente vimos que lo marcan las sutilezas del aire que no era posible sentir el aspecto acerado sin encontrarnos, en tensión/distensión complementaria, con el Alejandro volátil. Libre, inconforme, rupturista, siempre aspirante a algo más, reconociéndose inconcluso, actuando con jovialidad.

Aquella relación entre espíritu de geometría y de fineza se materializa en el lenguaje: entre las redes tendidas por el rigor geométrico y la libertad del movimiento; entre rectas y parábolas; entre lo estable y lo vertiginoso; entre fuerzas centrífugas y centrípetas.

Para notar la asimilación, dentro de una misma obra, de las fuerzas que adhieren a una forma y de las que se alejan de ella, vemos que en alguno de sus proyectos el artista incluye un imán. Si leemos lo que escribe sobre el dibujo: "dados metálicos en desplazamientos imprevistos por influencia de un imán en movimiento", vemos que la palabra refuerza la visual polaridad entre atracción y alejamiento. El imán abre también espacio al azar.

Pero estos dibujos muestran una polaridad mayor en el imaginario del artista: entre lo que apunta y lo que queda; entre lo que *queda-fijo* y lo que *queda-moviéndose*; entre lo que emerge y lo que subyace. Así, en el desarrollo de varias formas poliédricas hay líneas que se fugan, pero, a la vez, se recogen. El dibujo imagina una escultura entre aérea y térrea, entre lanzada y yacente.

Otero busca la levedad. Pero la levedad es ardua. Cuesta esfuerzo y estructura. Vemos cómo esa levedad, que se alcanza por la inestabilidad aparente de las formas lanzadas al espacio y al viento, requiere sin embargo bases sólidas y estables. También en esto la polaridad existe, y así notamos cómo las flechas diagonales o verticales, que apuntan a lo más alto, necesitan lo más básico: piso, tierra, horizontalidad. Y que hasta las más abiertas órbitas exigen concentrados puntos de fijación. Y que las aspas se mueven, pero también se mantienen ancladas a una estructura. Y percibimos que el metal cepillado de las hélices refulege lábilmente con la luz del atardecer, pero solo puede lograrlo porque hay un eje que determina su inclinación para exponerlo a las dis-

tintas intensidades luminosas –del sol, de la ciudad.

Algo de formas híbridas habita en este libro abierto a las polaridades. Híbridas entre plano y escultórico, entre dibujo y monumento; entre posibles y utópicas, entre terrestres y aéreas, entre eólicas y acuáticas, entre artesanales y científicas. Formas híbridas que pueden llegar incluso a sugerirnos extraños cruces tecno-zoológicos. Hay por ejemplo esculturas para techo, pequeñas formas semicirculares que parecen referir al mismo tiempo a lo animal –alas, antenas de insectos–, a lo artesanal, a lo industrial y a lo lúdico, recordándonos las esferas lanzadas al aire en los juegos infantiles.

Una de las sugerencias que nos hacen estos dibujos es cierta sensación de *como si*. Una línea-parábola como si fuera un platillo volador; una torre con vocación de molino de viento; un ser aéreo afín tanto a un avión como a un caballito del diablo.

La idea de las polaridades nos lleva a una condición de apertura conatural a su talante de artista que se abre desde su curiosidad por el espacio del arte hacia su curiosidad por el espacio del mundo; desde el dibujo íntimo hasta la calle; desde la calle o la plaza hasta el espacio celeste. Podría decirlo incluso a la inversa: que se abrió desde su curiosidad por el espacio del mundo hasta su curiosidad

## Manifiesto mimético

"Soy pintor, porque en este pueblo pasaban cosas fantásticas: como una burra incendiada que corría enloquecida, a pleno sol, por las calles, tratando de buscar el río para lanzarse; algo así como el famoso cuadro de Salvador Dalí, el de la jirafa incendiada, pero en este caso, vivita y coleando"



RÉGULO PÉREZ, CULEBRA DE IDA Y VUELTA / WULLIAMS CASTELLANOS



RÉGULO PÉREZ, EL VUELO DE LA COTÚA / ©WULLIAMS CASTELLANOS

RÉGULO PÉREZ

Un día mi padre me preguntó: ¿Qué quieres ser en la vida? Yo le respondí: ¡Quiero ser pintor! Él me dijo: ¡Vas a ser pintor! Ahora yo me digo: ¡Por mi madre que soy pintor por mi padre!

Soy pintor porque las imágenes del silente ciclo cinematográfico: *El Anillo de los Nibelungos*, de Fritz Lang: "La Muerte de Sigfrido" y "La venganza de Krimilda", me abrieron los ojos a la leyenda, y la lotería de animalitos me hizo ver la realidad.

Pinto porque el poema épico ario se metió en la vida del pueblo y los hombres entraron en los cartones del juego popular. Crispín Pulido no era más Crispín Pulido, sino que por su maldita piel carrasposa y sus ojos saltones, se volvió *Fafnir*, el dragón de la noche; y Marcial Infante, el electricista que recorría los postes y revisaba la alambrada eléctrica para detectar el corto circuito, se metió entre las imágenes de la lotería de animalitos, con su escalera de "farolero por las calles que las noches están oscuras y temeroso el camino", al lado de "tres rosas fueron a un baile y de las tres vino una", a quien seguía "arbolito te secaste teniendo agua en el pie", más "jarro, pote y pocillo" para completar el bingo triunfal con las cuatro imágenes cantadas, mandar a parar al lotero y ganar la partida relancinamente.

He sido un ganador porque siempre dibujé los cartones, y sobre todo, por no haber jugado nunca a la lotería.

Soy pintor, porque en este pueblo pasaban cosas fantásticas: como una burra incendiada que corría enloquecida,

a pleno sol, por las calles, tratando de buscar el río para lanzarse; algo así como el famoso cuadro de Salvador Dalí, el de la jirafa incendiada, pero en este caso, vivita y coleando.

Porque el cieguito Felipe Villanera hablaba con entusiasmo y certeza de las operaciones de los médicos invisibles, que él no podía ver por su maldita ceguera, pero que era un hecho real y maravilloso, precursor de la cirugía extratransensorial del doctor José Gregorio Hernández, hoy en día.

*Porque en las sabanas y potreros, las burras de Caicara del Orinoco eran Dulces y tiernas amantes que inician en el sexo a los adolescentes, enseñándoles el sabroso y buen camino del burro macho.*

Porque burgundios y nibelungos revivieron en las gentes de mi pueblo. El bello y rubio Sigfrido reencarnó en Sixto Pedrique, flaco, pálido, y desgachado porque este tenía por detrás una cruz sifilítica y era vulnerable como el héroe, con su cruz de hilo bordada por Krimilda en su capa de seda, y también, punto débil para la lanza traicionera de Ange de Troneck, el tuerto siniestro que se quedó en el ojo derecho, blanco y volteado de Agilio Cardier.

Soy pintor, porque los animales se funden y se confunden en la naturaleza, para comer o para no ser comidos en la intrincada ley de la selva. Planta y animal, animal o planta para ser o no ser, que es la cuestión de la vida y de la muerte en la selva profunda.

Soy pintor, porque mi obra se nutre de maravillosas cosas reales y de la realidad fantástica de la leyenda. ●

por el espacio del arte; que se abrió desde su aspiración a comprender el universo celeste, hasta la plaza; que se abrió desde la calle hasta el dibujo mismo. Y es que el verdadero artista está abierto a un subir y un bajar permanentes: *subir* a nutrirse en ideas e ideales, *bajar* concretando la obra.

Otero se abre en este libro: desde la condición de dibujante privadísimo en un acto muy directo, personal e intransferible hasta la comunicación con amplios públicos a través de enormes estructuras que requieren las mediaciones, talentos y ejecución de otros. En su necesidad de ir más lejos intuye que solo estando así abierto su sueño dibujado puede llegar a cobrar vida en las ciudades. Así como intuía, de manera más amplia, que solo estando abierto al mundo y al conocimiento podían él y su obra crecer. Por eso me dijo un día: "cuálquier cosa puede contribuir a que tú vayas más lejos. En cambio, si trancas te fregaste, porque te limitas".

**Me parece que tiene una enorme significación que el artista haya guardado esos dibujos. ¿Otero pensó alguna vez en reunirlos, ordenarlos, volcarlos en una publicación como la que usted ha realizado?**

Estamos hablando de un artista que era ordenado, pero flexiblemente... Recuerdo una vez, en los años seten-

ta, cuando me mostró una carpeta en la que iba colocando papeles, todavía sin orden. Lo que me quería transmitir entonces era que, al ir reuniéndolos, esos papeles estaban ya seguros, y que él cuidaba bien sus anotaciones y su memoria.

Alejandro supervisó la organización inicial de muchos de estos dibujos, en lo que colaboró María de Jesús Silva, familiar cercana. Luego del fallecimiento del artista, la familia Otero, particularmente Mercedes Pardo, realizó un acucioso trabajo de ordenamiento. A esto se agregó el trabajo documental de Ernesto Guevara, con el apoyo de Carolina Otero, lo que permitió estructurar el *corpus* inicial de las imágenes. En el equipo participaron además Merce Otero, Rafael Romero, Rafael Santana, Gloria Urdaneta. Waleska Belisario realizó el diseño. Finalmente dos Fundaciones: Artesano Group y Otero-Pardo editaron el libro. ●

1 A.O. Conversación con M.E.R. San Antonio de los Altos, 1980.

\*Alejandro Otero. *Dibujos para esculturas: la dimensión del vuelo*. Texto: María Elena Ramos. Dirección y producción: Carmen Julieta Centeno, Sudán Mació. Coordinación editorial: Mercedes Otero. Fundación Artesano Group y Fundación Alejandro Otero-Mercedes Pardo. Caracas, 2019.



ENTREVISTA &gt;&gt; INVESTIGADOR, ESCRITOR, MUSEÓLOGO Y DOCENTE

Crítico de arte, curador, autor de numerosos libros, ensayos y textos para catálogos, José María Salvador (1947) es un excepcional hombre de estudios —19 títulos universitarios— en ámbitos como la Filosofía, las Ciencias Sociales, Arte, Urbanismo, Estética y más

LINDA D'AMBROSIO

**N**atural de Bermillo de Sayago, Zamora, España, José María Salvador llegó en 1971 a Venezuela, donde se consagró a la investigación para nutrir la labor que realizaría tanto en el ámbito museístico, como en el docente. Varias generaciones de estudiantes se formaron como investigadores bajo su égida. Gracias a él, quedaron registradas las particularidades de piezas que conforman el patrimonio cultural tangible de la nación. Sin embargo, es probable que su más importante aporte al país haya sido rescatar una serie de datos relativos a las artes venezolanas del siglo XIX, organizándolos en un sistema que relaciona el quehacer cultural de la época con su contexto social, económico y político.

Cinco idiomas, más de un centenar de publicaciones y diecinueve títulos universitarios son las señas de identidad de este hombre discreto y amable. En 2021, separado de su despacho en la Universidad Complutense de Madrid por la pandemia de la covid-19, lo encontramos recluido en su casa madrileña, próxima al río Manzanares, en donde rememora con serenidad sus treinta años de vida en Venezuela.

**Arte para un cincuentenario: el museólogo**

Revisando los archivos hemerográficos, encuentro su fotografía al pie de una consigna publicitaria: Un hombre. Una idea. Se trata de una campaña de prensa de IBM, la centenario corporación, que, todavía en los ochenta, lideraba el mercado informático.

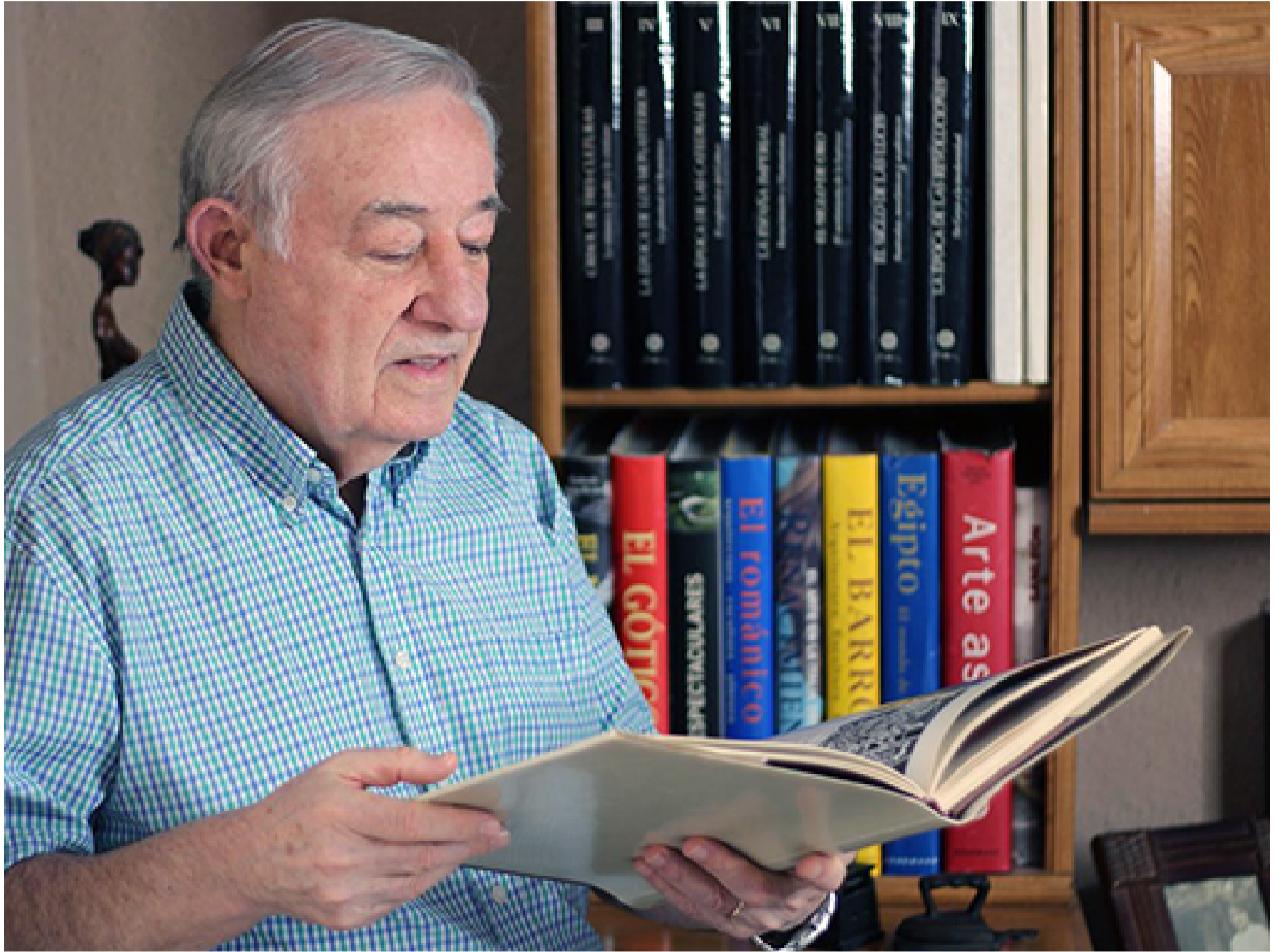
**¿Cómo fue que usted, un hombre de humanidades, se vio involucrado en la campaña publicitaria de IBM?**

En 1989 se celebraba el cincuentenario de la fundación del Museo de Bellas Artes de Caracas, del que yo era subdirector. Pensé que era una circunstancia propicia para obtener algunas piezas de arte venezolano, porque teníamos muy pocas. Era la oportunidad de preguntarle a ciertos artistas si querían tener la generosidad de donar alguna obra para la colección permanente del Museo, que no tenía presupuesto para adquirirlas. Participar en la campaña de IBM era darle visibilidad a esa solicitud. Y hubo una serie de creadores que accedieron a ello. Donaron unas cincuenta obras, que se expusieron y luego se promocionaron con la publicación de un libro: *Arte para un Cincuentenario*.

Fue precisamente en 1989 cuando muchos de los museos venezolanos pasaron a ser Fundaciones de Estado. Con ello se procuraba que obtuvieran del sector privado los recursos que el sector público no podía proveerles. Así que, de cara a esa situación presupuestaria, solo una iniciativa como la de Salvador podía lograr que los artistas nacionales estuvieran representados en los fondos del Museo, cuya colección de arte venezolano había sido transferida a la Galería de Arte Nacional en 1977.

Yo estaba prácticamente en mi último año de gestión —prosigue—. Tenía ya cuatro años haciendo exposiciones con las obras de la colección, las únicas que estaban a nuestro alcance, ya que no era posible obtener ninguna venida de fuera, salvo en el caso de algunas embajadas, como la de Italia, que

# Entrevista a José María Salvador



JOSÉ MARÍA SALVADOR / ©AXA MILÁ DE LA ROCA

nos dio la oportunidad de exhibir obras de los museos italianos. Del resto, no teníamos cómo organizar una exposición con obras extranjeras, porque no había en absoluto la posibilidad de pagar ni los seguros, ni los embalajes, ni los fletes, ni mucho menos las tarifas que los museos exigen.

**¿Se hacían, pues, exposiciones, solo con los fondos del Museo?**

Sí. Pero también se hicieron exposiciones de artistas venezolanos vivos, cuya trayectoria era lo suficientemente digna como para que participaran en muestras de tipo individual o colectivo. En este último caso (cuando se hacía una colectiva) también se solicitaban obras a algunos coleccionistas, sobre todo cuando el artista ya estaba muerto.

**¿Cómo llegó usted al Museo?**

Llegué a instancias del viceministro de cultura, Manuel Jacobo Cartea. Me conocía porque yo había sido alumno suyo en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Me preguntó si quería ser el subdirector del Museo de Bellas Artes, y yo, por supuesto, le dije que sí, que estaba muy complacido de asumir ese reto, teniendo en cuenta que yo tenía una cierta trayectoria en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACCSI). Ya había sido designado el director Oswaldo Trejo, y cuando él se enteró de mi nombramiento, también estuvo muy contento. Las relaciones que tuve con él siempre fueron muy cordiales y muy respetuosas: él me dio carta blanca para acometer todas las iniciativas que estimé oportunas, respetó mucho mi trabajo, y yo, naturalmente, respeté mucho su responsabilidad, su dirección y su autoridad.

**¿Entonces había trabajado usted en el MACCSI antes de incorporarse al Bellas Artes?**

Sí. Yo me incorporé en 1981, cuando regresé de Europa, tras terminar mi doctorado en La Sorbona. Sofía Imber (fundadora y directora del MACCSI) me sumó inmediatamente a su equipo y estuve trabajando con ella desde 1981 hasta 1984. Era el jefe de la División de Educación, aunque en la práctica me dedicaba también a investigar, porque era una tarea que había que hacer y no había demasiada gente para hacerla. Entendí que motorizar todo lo relativo a las visitas guiadas, las guías didácticas, los paneles de las exposiciones y co-

sas por el estilo, requería investigación. Entonces investigué a fondo las colecciones del Museo, para poder producir estudios que aparecieron después en los catálogos.

*De hecho, Salvador regresaría años más tarde al MACCSI, en donde permanecería como asesor y responsable de las ediciones hasta 1999, cuando se trasladó con su familia a España.*

**Usted es autor de una antología de las obras del MACCSI, una obra que recibió varios premios, entre ellos, el de "El libro más bello". ¿Data de esa época? ¿Se trataba, una vez más, de documentar la colección del Museo, poniendo en luz su valor?**

Se publicó poco después de mi salida del MACCSI: *Obras ejemplares del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Volumen 1. De Albers a Léger*. Era el primero de una serie de libros que estudiaban las obras más representativas del Museo. Las plasmé en orden alfabético, porque en esa selección había distintas manifestaciones, técnicas, estilos, y épocas. Dificultades de índole económica impidieron que se publicasen los volúmenes siguientes.

**"Aun aprendo": el académico**

*La intervención de Salvador en el área educativa de los museos redundaba en beneficio del público, facilitando la comprensión y el disfrute de cada muestra, pero también iba a favor de otros investigadores, que encontraban recopilada en sus textos información que de otro modo hubiera estado dispersa. Sin embargo, también se vincularía a la educación formal.*

**¿Usted desarrollaba todas estas actividades en paralelo con su trabajo como profesor de la Escuela de Artes de la UCV?**

Sí. Yo tenía a mi cargo una serie de asignaturas en la Escuela de Artes, a la que entré en 1983. Durante todo ese tiempo desarrollé en paralelo las dos actividades, la docente, en la Central, y la investigadora en los dos museos. También fundé en la UCV la Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría, de la que hubo una serie de promociones de egresados.

**Y, ya que entra en lo del diseño curricular: ¿Fue usted quien con-**

**ceptualizó el desaparecido Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR)?**

No del todo: el Ministro de Cultura, José Antonio Abreu, me llamó para que contribuyera con otros expertos a diseñar esa nueva institución educativa. Di solamente un pequeño impulso al principio, que no tuvo continuidad, porque salí de todas esas instancias administrativas, y también porque regresé a España en 1999.

**Tengo entendido que tanto la Escuela de Artes de la UCV, como el Iuesapar, suponían un avance, en el sentido de que procuraban dar respuesta al hecho de que hasta entonces no existía una entidad que se dedicara a formar, ni estudiosos específicamente en el campo del arte, ni artistas que estuvieran profesionalizados a nivel universitario. ¿Es así?**

Esa era la idea. El Instituto Universitario intentaba combinar esos dos aspectos que son, a mi juicio, indispensables: por una parte la práctica (saber pintar, dibujar, modelar, grabar, o lo que sea), y por otra un sólido soporte teórico, conocer a nivel científico la historia del arte, la teoría del arte, la estética, las técnicas artísticas... El IUESAPAR intentó ampliar la formación, inicialmente muy práctica, que recibían en la Cristóbal Rojas.

*Esa labor docente prosiguió en España, en el seno de la Universidad Complutense, donde en 2021 es director del Grupo de Investigación CAPIRE y fundó las revistas Eikon Imago y De Medio Aevo. También creó Musaces, un consorcio que, con fondos de la Comunidad de Madrid, procuró hacer accesibles las obras del Museo del Prado a invidentes, personas sordas y reclusos en instituciones penitenciarias. Intento sondear en el contenido de sus investigaciones.*

**Entiendo que usted también ha escrito sobre asuntos medievales...**

Como recalé en el Departamento de Arte Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, mi ámbito de investigación y de docencia desde 2005 se restringe a esa época, y es lo que estoy haciendo ahora: una serie de publicaciones en el campo de la iconografía medieval religiosa y más específicamente, de la iconografía mariana.

**Sus estudiantes de la Universidad Complutense lo valoran positivamente. ¿Usted cree que lo vivido en Venezuela ha nutrido o beneficia de alguna manera la labor que usted está realizando en España?**

¡Sin duda alguna! Cada experiencia sirve para otras actividades posteriores. Al menos eso es lo que yo estoy intentando hacer: que cada día el resultado ante mis estudiantes, ante la comunidad académica internacional, sea lo mejor posible. Me esfuerzo cada día más para hacer una labor lo más seria y rigurosa posible desde la perspectiva científica y académica.

*Evoca jocosamente, la frase "aun aprendo", explicándome que es el título de uno de los dibujos de Goya.*

**Indagando a fondo: el investigador**

**Su gran aporte ha sido rescatar datos historiográficos que reposan en sus fuentes originales: cartas, facturas, contratos, periódicos... Dices que usted reescribió la historia del arte en Venezuela. ¿Es verdad?**

Eso es quizás exagerado, pero he intentado contribuir a ello con mi granito de arena. Y es que me di cuenta de que la historia de la cultura venezolana (no solamente del arte, sino de la cultura en general) no tenía dolientes. Y cuando descubrí, haciendo mis trabajos de ascenso, que en el Archivo General de la Nación y en la Biblioteca Nacional de Venezuela había mucho material que estaba sin explorar, me pareció interesante hacerlo. Primero, en la historia colonial, sobre todo la historia de los siglos XVII, XVIII e inicios del XIX, pero después en el siglo XIX, que es cuando, lograda ya la Independencia, Venezuela se abre hacia la modernidad. Pasé muchas, muchas, muchas horas transcribiendo con lápiz y bolígrafo (porque no había entonces recursos informáticos) los datos que iba consiguiendo en los manuscritos, en los periódicos, o en documentos por el estilo, y ese esfuerzo se tradujo en un repertorio de datos muy interesante que está ahí... Han aparecido ya dos volúmenes de *Historia de la cultura en Venezuela*. Hay otros dos más que aguardan su publicación.

(Continúa en la página 5)



EXPOSICIÓN &gt;&gt; GALERÍA GRAPHICART

# Casa mágica:

## Una mirada a la obra de Claudia Lavegas

“Claudia ha trabajado fundamentalmente en dos temas: los techos de las churuatas y vistas –o cortes– de árboles. Ello resulta de sus viajes recurrentes al Amazonas. No en vano la representación de estos motivos tiene, en su caso, tanta potencia: hay una necesidad de palpar hondamente nuestras raíces culturales en su contexto originario.”

SUSANA BENKO

La abstracción en la obra plástica de Claudia Lavegas responde a una manera muy particular de asumir su trabajo creativo pues influye tanto su formación profesional como su visión de la realidad. En tal sentido, no se trata de piezas que puedan considerarse solo desde una perspectiva formalista. Se trata de una abstracción muy contemporánea, en la que la forma está indisolublemente implicada a sus contenidos.

Claudia ha trabajado fundamentalmente en dos temas: los techos de las churuatas y vistas –o cortes– de árboles. Ello resulta de sus viajes recurrentes al Amazonas. No en vano la representación de estos motivos tiene, en su caso, tanta potencia: hay una necesidad de palpar hondamente nuestras raíces culturales en su contexto originario. Esto implica *ver* –y *tocar*– la naturaleza, así como *ver* el hábitat de las comunidades indígenas que allí se encuentran. En el caso de la serie de churuatas, es interesante considerar cómo la visión de la arquitecta se integra y dialoga con la de la pintora. Por una parte, le interesa visualizar tanto el lado interno como el externo de los techos de las churuatas. En el primer caso, ubica su punto de mira de abajo hacia arriba. Es cuando la arquitecta se centra en la forma y en la estructura, mientras que la pintora, mantiene la primacía de estos elementos trabajando el color como fondo sea matizado con sutiles variaciones de tono o casi puro con fuerte intensidad de croma. En ambas modalidades mantiene el aspecto textural del techo de la churuata y la dirección radial del mismo. Esta composición radial es vista también en relieve debido a la inclusión de palillos de madera que simulan, por un lado, a dichas estructuras, así como aluden a la condición orgánica de los materiales con los que estos techos se construyen.

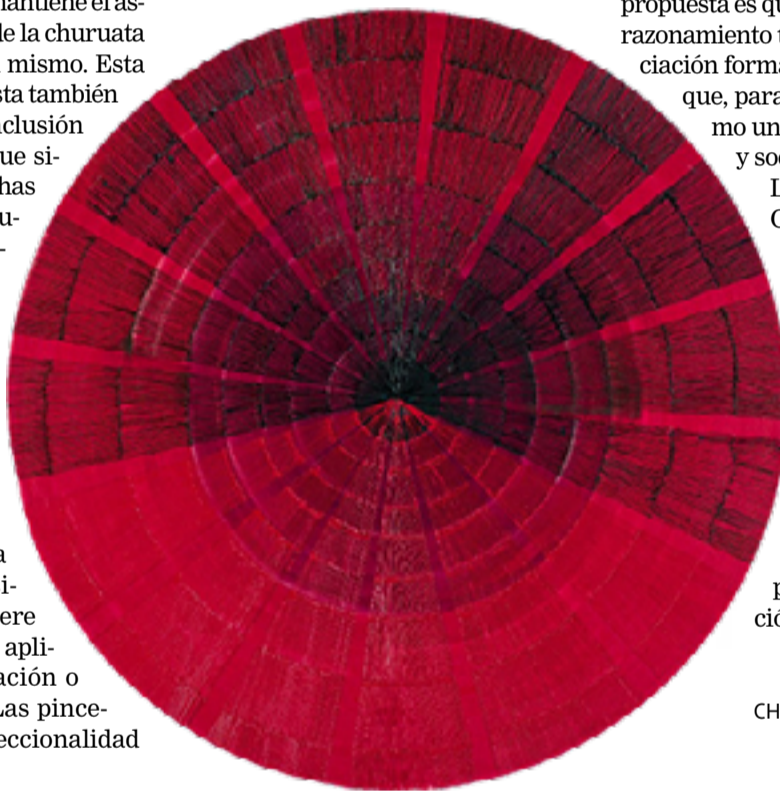
En el caso inverso, es decir, cuando la visión se ubica externamente de arriba hacia abajo, el comportamiento de estos elementos varía: el color toma relevancia como elemento expresivo protagonista y adquiere fuerte resonancia al ser aplicado con mayor saturación o con mayor contraste. Las pinceladas mantienen la direccionalidad

radial y se muestran de manera “explosiva”: partiendo de un centro para “estallar” y difuminarse hacia afuera. Ello le da a sus trazos un toque de cierta informalidad y emotividad.

Llegado a este punto, vale señalar que en la serie de churuatas estamos ante formas circulares abstractas que hacen referencia a un objeto cultural determinado y pleno de significación. Todo ello se expresa mediante elementos propios del arte abstracto: geometría, composición, color, textura, escala tonal, entre otros más. La alusión a un aspecto de la arquitectura indígena queda formalmente definida a través de estos elementos y, paralelamente, de alguna manera, también se expresa la voluntad de la artista en querer hacer un urgente llamado de alerta: a no descuidar nuestro pasado originario ni tampoco a la naturaleza. Así lo señala en su declaración: “...en Venezuela nos estamos olvidando de nuestras raíces y se azota a la naturaleza a fin de alcanzar efímeras comodidades”. Entonces, lo interesante de su



CLAUDIA LAVEGAS / ©TONY LORIO



CHURUATA ROJA – CLAUDIA LAVEGAS / TONY LORIO

propuesta es que logra a través de este razonamiento trascender la sola apreciación formal del arte abstracto ya que, para ella, el arte es asimismo una responsabilidad ética y social.

La naturaleza, como Claudia indica, tiene tanta relevancia como la cultura. Dice la artista: “la naturaleza debe ser vista con mayor atención y significación. Cuando propongo la representación de un árbol, que tanta importancia tiene en nuestra vida, no lo plasmo en su imperfección superficial, sino que

entro en su estructura, busco su esencia y el orden en un aparente desorden, es decir como si fuera un objeto lleno de vida con un alma”. De allí sus dibujos de troncos de árboles en formato alargado, hechos con una factura sumamente cuidada, muy detallada, en la que no solo da cuenta de texturas y fluidos internos, sino también de una clara intención ecológica. La idea es transmitir por medio de la imagen la urgencia de preservar la naturaleza. Dibujar y reinterpretar gráficamente estos árboles –representarlos desde su particularidad biológica– forma parte también de su conciencia conservacionista.

Lo formal y lo conceptual, juntos, hacen visible una realidad. Se trata en definitiva de un interesante desafío entre realidad y abstracción. Prevalece, sin duda, una reflexión ética desde el arte que propicia, a la vez, un fuerte sentido estético y emocional en el espectador. ☺

## Entrevista a José María Salvador

(Viene de la página 4)

¿Los publicó la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB)?

No, la UCAB publicó *Efímeras efémeras*, que versa sobre las fiestas cívicas y el arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII, XVIII y XIX. Los dos primeros volúmenes de la obra a la que me refiero fueron publicados por FUNDARTE en 2006. Los restantes no terminaron de imprimirse por esas *aleas* que se dan con los cambios de gobierno. Tengo un montón de datos en el ordenador que llegan hasta el *Monagato* (gobierno de los hermanos Monagas). Tengo también bastantes elementos en torno al fin de la Guerra Federal y de Guzmán Blanco, algunos de los cuales han aparecido en forma de artículos por aquí y por allá. La época de Guzmán Blanco ha tenido bastante reflejo en varios artículos que he escrito, en varios trabajos de ascenso que hice, e incluso en la tesis que presenté para obtener el Doctorado en Historia del Arte en la Universidad Complutense, que se relacionaba con la escultura en Venezuela durante ese periodo.

En sus estudios sobre el siglo XIX usted investigó varios edificios emblemáticos de Caracas. ¿Fue consultado como experto durante la restauración del Teatro Municipal?

Uno de los trabajos de ascenso que hice en la UCV, para Agregado, me parece, fue *El Teatro Municipal desde su fundación hasta nuestros días*, porque en esas investigaciones que estaba haciendo en el Archivo General de la Nación, en la Biblioteca Nacional, en la Hemeroteca, me di cuenta de que había detalles interesantes, a nivel inclusivo de la previa destrucción de un templo (el templo de San Pablo) para construir el teatro. El descubrimiento fortuito de unas pinturas, que habían estado cubiertas, los llevó a pedirme algún tipo de asesoría. Aparecieron en la cúpula durante la restauración del edificio. Realicé la investigación para identificar quién había sido el autor. No les pude decir mucho, porque era un artista que yo no conocía.

Donde se nace o donde se paca

*Rememoramos su llegada a Venezuela en 1971. No fue hasta que consolidó su posición en Caracas cuando José Salvador, su padre, decidió llevarse consigo a la familia. Había embarcado siguiendo la recomendación de su cuñado, que le había precedido en el viaje. José María, sin embargo, el tercero de cinco hijos varones, permanecería estudiando en España, y solo de vez en cuando visitaría a sus parientes, ya instalados en la orilla americana del Atlántico. Concluidos sus estudios –los de entonces, pues a sus 74 años se encuentra finalizando su quinto doc-*

*torado– fue cuando se trasladó permanentemente a Caracas.*

Usted ha recorrido Venezuela, ha estado en El Tisure...

Sí, estuve ahí con motivo de una exposición que se le hizo a Juan Félix Sánchez en el MACCSI. Como no había quien escribiera gran cosa, decidí hacer un trabajo por mi cuenta, para lo cual fui a El Tisure con otros compañeros, a ver en persona el lugar y lo que estábamos exponiendo meramente en fotografías. Lo que sí se llevó al Museo fueron los objetos: las esculturas y los muebles que Juan Félix produjo. Me parecía oportuno ir y conversar con Epifanía y con Juan Juélis, como le decía ella —explica el académico con ternura—. También viajaba regularmente a Ciudad Guayana, donde gestionaba las exposiciones de la Sala de Arte SIDOR.

¿Se sintió alguna vez discriminado?

¡No! Venezuela era muy diferente. Para aquel entonces no existía propiamente la discriminación. Siempre salía el ¡Portugués! ¡Gallego!, pero un poco coloquialmente. No había ese resentimiento que puede manifestarse ahora, no digo ya en Venezuela, que es algo notorio, sino en todas partes... Todo ese fenómeno de discriminación y también de odio y de conflicto frente al que es *distinto*... Distinto por raza, por religión, por orientación sexual o por pensamiento político. Distinto por lo que sea. Yo no me sentí particularmente discriminado.

Se me aceptó como a todos los portugueses, italianos, españoles o argentinos que estaban radicados allá y que daban lo mejor de sí para que el país prosperara comercialmente, intelectualmente, académicamente.

*Nuestra memoria se pasea, entonces, por los nombres de otros españoles que dejaron, sin duda, huella en varias generaciones de estudiantes: Atanasio Alegre, Daniel Salas, Juan Nuño, Santiago Pol, José María Cruxent...*

¿Se enamoró de Venezuela? ¿Hubo la intención deliberada de construir, de descubrir, de sembrar?

¡Pues evidentemente! Me tocaba “reinventarme” dentro de una nueva circunstancia, y nada mejor que tratar de contribuir al desarrollo de ese país. Intenté que lo que otros artistas y creadores habían producido en la historia de la cultura, pudiera quedar en luz, si es que permanecía en la sombra porque nadie lo había investigado. Intenté que, aquello que habían hecho los venezolanos de muy diversos periodos y muy diversas circunstancias, pudiese ser disfrutado y conocido por las generaciones actuales y futuras. Intenté corresponder así a lo que Venezuela me estaba dando al proporcionarme una nueva vida.

¿Y por qué regresó a España?

Regresé temporalmente, con una beca sabática, de 1999 a 2001. Pero ya después mis hijos y mi esposa estaban aquí en Venezuela y no me quedaba otra alternativa que tras-

ladarme yo también —*Nótese el lapsus: intentaba decir que estaban en España.*

Haciendo un balance de lo que aportó Venezuela a su vida: ¿cree que fue una buena decisión ir?

¡Evidentemente, sí! Si yo me hubiera quedado en España, quién sabe lo que hubiera sido de mí. No lo sé. A lo mejor no hubiera tenido tantas opciones. Llegar a ser profesor universitario, por ejemplo, requería un doctorado, que pude hacer en La Sorbona gracias a la ayuda del Gobierno de Venezuela. Eso me permitió ser profesor universitario en Venezuela y me permite ser profesor universitario hoy aquí en España. Incluso hice otro de los doctorados en la UCV. De haberme quedado en España, quizá no hubiera tenido el mismo recorrido.

*Venezuela tampoco sería la misma si él no hubiera estado allí.*

*Cae la tarde en la ribera del Manzanares. Cae la sombra en la casa y en el alma, proyectada por las cosas que no deben ser nombradas, por la nostalgia de treinta años de nuestra vida. Ambos estamos tristes.*

*José María ha recorrido, y más aún, ha desvelado, parte de la fisonomía cultural de Venezuela, que además dejó plasmada en sus cuadros. Cuando todo pase, cuando todos hayamos pasado, seguirá existiendo su legado: el rescate de las fuentes documentales para el estudio de la historia de las artes en el país, que han de contribuir, no poco, a reconstruir la desmembrada historia de la cultura venezolana.* ☺



EXPOSICIÓN &gt;&gt; GALERÍA GAAS, HOTEL ALTAMIRA SUITES

# Oniros, la más reciente exposición de Rafael René Jaén

"El título de la muestra, *Oniros*, nos conecta con ese mundo de los sueños que el joven artista recrea en sus pinturas, usando para ello una combinación de colores y de formas que parecen deslizarse a través del lienzo a manera de giros imposibles"

ÁLVARO PÉREZ CAPIELLO

Una vieja frase, reza: "Cuando el hombre está dormido lucha contra Dios, y cuando está despierto lo hace contra el mar". Tal vez, la realidad pueda

soñarse siempre de distinto modo, así como las ciudades presentan lecturas alternativas. Esto viene muy a propósito de la más reciente exposición de Rafael René Jaén, con textos de Manuel Aranguren, no solo por la reflexión subyacente a sus pinturas, sino también debido al espacio escogido para mostrarlas al público. Respecto al segundo punto, la Galería GAAS, en el hotel Altamira Suites de Caracas, resulta todo menos convencional. Las pinturas interactúan con los árboles, los coches, y los acentos de una ciudad en movimiento perpetuo, sacando al espectador de ese ambiente académico y refinado propio de los museos y los salones artísticos. Ya la crítica especializada advertía que las modernas torres de concreto y cristal templado debían contar con un arte propio, acorde con los tiempos por venir. En eso no se equivocaban, pues hoy asistimos a un auge de las instalaciones y de las obras cinéticas incorporadas perfectamente a la arquitectura urbana.

Dicho esto, pasamos al primer punto... El título de la muestra, *Oniros*, nos conecta con ese mundo de los sueños que el joven artista recrea en sus pinturas, usando para ello una combinación de colores y de formas que parecen deslizarse a través del lienzo a manera de giros imposibles.

Resulta inevitable no sentir cierta afinidad, un "sutil parentesco" con algunos cuadros surrealistas que la mente recuerda, en concreto: *La persistencia de la memoria* (1933) y *Explotación* (1954) de Salvador Dalí. El sueño no solo designa al acto de dormir, sino a la actividad de la mente en ese periodo. Los estudiosos del tema concuerdan en que existen cuatro o cinco ciclos del sueño que están íntimamente relacionados con la memoria, cosa que el arte ya lo había advertido en su momento. No en balde, el director Alfred Hitchcock condujo a Dalí a su estudio en Hollywood para crear la secuencia del sueño en su película de inspiración psicoanalítica *Recuerda*. Corría el año 1945.

Morfeo, el dios griego del sueño, uno de los mil hijos engendrados por Hipnos y Nix, es representado con alas para poder visitar cualquier rincón de la Tierra. A la larga, sería castigado por Zeus por haber revelado secretos a los mortales mediante sus sueños. Este poder de conectarse con la divinidad a través del elemento onírico, aparece en muchas civilizaciones del mundo antiguo. En Egipto, encontramos al dios Tot, con cabeza de ibis, portando un pincel y una tablilla de arcilla para anotar los pensamientos. Incluso, el texto bíbli-



RENÉ RAFAEL JAÉN / RAFAELJAEN.COM

co, hace referencia a aquellos sueños premonitores del faraón que José supo interpretar. (Gen. 41: 1-36).

¿Cuál es la lectura que nos propone Rafael René Jaén en sus obras? Más allá de una búsqueda estética o de la armonía en el uso del color y la forma como medios de expresión, este joven artista nos lleva al encuentro de nuestro ser. Un viaje no exento de peligros, tal vez un itinerario que, más que respuestas, acaba por suscitar preguntas. Ese sea quizás el sino de toda obra que sobreviva al inexorable paso de los años, a ese "viaje de la botella" por mares desconocidos, sin una idea clara acerca del lugar al que le lleve la corriente o, menos aún, de su destinatario. El arte es así, una apuesta que puede durar siglos sobre el tablero o extinguirse como un soplo de viento. El único juez es el tiempo. Quizá lo expresado, esa búsqueda interna que lle-

vó a Jaén a crear estas piezas, pueda, de alguna manera, entenderse a partir de los títulos de muchas de ellas: *Familia*, *Aproximación*... En cuanto al montaje de la exposición, un sutil hilo conecta a una pieza con la siguiente, evocando quizá al mito griego de Ariadna, "la más pura", quien ayudó a Teseo a salir del laberinto del minotauro entregándole un ovillo de lana. Siento sí, escapando ya del terreno especulativo, que esta exposición será el punto de partida de muchas otras búsquedas y rupturas en el terreno de la plástica por parte de Rafael René Jaén.

Les invitamos, pues, a conocer la obra de un joven artista que ha recorrido diversas ciudades de Europa y América, mostrando su trabajo en galerías y ferias internacionales, tales como: PINTA (Miami), L.A. Art Show, SCOPE New York Art Show y Art Palm Beach International. ☉

ENTREVISTA &gt;&gt; MIGRACIÓN Y PROMOCIÓN CULTURAL

## Entrevista con Linda D'Ambrosio

Dedicada a la promoción del talento venezolano que ha emigrado, la educadora y escritora Linda D'Ambrosio (1962) vive en Madrid desde el 2002, ciudad desde la que desarrolla sus proyectos



LINDA D'AMBROSIO / ARCHIVO

ANNIE VAN DER DYST

La palabra "mecenazgo", nos explica la wikipedia, es un tipo de patrocinio que se otorga a artistas, literatos y científicos para que desarrollen sus obras, sin que haya de por medio una devolución económica de los servicios a corto plazo. Pero no podemos decir, por eso, que se trata de un apoyo desinteresado. El mecenazgo obtiene "una remuneración de carácter íntimo (placer estético, moral, intelectual o la satisfacción de la vanidad), además de una operación de relaciones públicas que puede llegar a ser muy útil, por cuanto justifica su posición social y mejora su reputación", aclara la mencionada fuente.

Radicada desde hace más de veinte años en España, Linda D'Ambrosio es una suerte de mecenas contemporánea. Posee una licenciatura en Educación, una Maestría en Artes -mención Estética- y ha realizado postgrados en el área de Gerencia Cultural y Gerencia de Proyectos Socioeducativos. De hecho, ella cree que fue la formación como educadora la

que la llevó a la promoción cultural.

—Yo creo que la acción cultural es la educación extra curricular. Es educación permanente. Es estar al servicio de un concepto de comunicación con el que yo comulgo y que fue el que propusieron en los años setenta y ochenta, Edgar Fauré y otros autores, en el informe *Aprender a ser*. Decían que las ciudades ofrecían múltiples oportunidades de aprendizaje que no perdían vigencia, como ocurre con el conocimiento escolar. Cuando aprendes en la vida real te actualizas permanentemente. Digamos que es mi vocación de educadora lo que me trae hasta la gestión cultural, donde hay siempre posibilidades de interacción, de aprendizaje, de crecimiento personal.

D'Ambrosio cuenta con una sensibilidad especial para reconocer el talento en cualquier área en que este aparezca. Posee muchos y muy buenos contactos y, sobre todo, una voluntad imparable que la ha consolidado como un referente obligado dentro del ámbito de la producción y gerencia cultural; una pasión que se enraíza, además, con la sensibilidad de ayudar a los venezolanos que

llegan a España.

—Fundamentalmente trabajamos para los creadores venezolanos. Hemos hecho trabajos para artistas españoles y de otras nacionalidades, pero digamos que esto nace porque yo me doy cuenta de que hay una cantidad de venezolanos posicionados en lugares privilegiados, influyentes, y de los cuales yo nunca había oído hablar. De allí surge *Venezolanos de Ultramar*. Y luego, a partir del año 2017, cuando comienzan a llegar una gran cantidad de artistas, de creadores de todo tipo, que necesitaban visibilizar su trabajo, tenía una serie de colaboradores, que me permitían ofrecer soporte al trabajo de esos creadores. Comunicar el trabajo de esos artistas. Porque, finalmente, ese es el trabajo de la gestión cultural: comunicar.

—Creo que la emigración que sigue llegando en la actualidad, no se diferencia mucho de la que arribó en el 2017 —reflexiona sobre cómo ha sido el proceso migratorio venezolano de estos últimos años—. La gente se sigue sintiendo igual de desarraigada, quizás quien arribó en aquel momento se ha adaptado, ha estabilizado su situación, pero sigue viniendo gente

que está pasando por el mismo proceso. Sigue existiendo la necesidad de visibilizar al creador, de abrir las fronteras al intercambio cultural entre españoles y venezolanos. La necesidad de proyectar lo que somos y lo que hacemos como país.

Linda D'Ambrosio es más que una promotora cultural de talentos consagrados. Es una mujer empeñada en ser el hada madrina que haga posible el contacto entre los artistas recién llegados y un público que los reencontra o los descubre. Le preguntamos cómo llegan estos artistas a sus manos.

—La verdad es que lo que más funciona es el boca a boca. Alguien que quiere montar algo, y llama a alguien, quien a su vez lo remite a mí. Y creo que nunca hemos dicho que no, al menos que nos demos cuenta que tenemos una limitación real para acometer el proyecto. Pero en general la idea es apoyar a todo aquel que lo necesite.

Es tanto el volumen de trabajo que llega a manos de Linda que ha creado una productora D'Ambrosio Producciones, bajo cuyas señas se realizan docenas de eventos anualmente.

—D'Ambrosio Producciones fue la manera de darle una estructura a un fenómeno que en la vida real se estaba produciendo: la colaboración de personas que estaban trabajando juntas, sin que tuvieran una personalidad. Era difícil para ese grupo de personas identificarlas en un cartel, por ejemplo. En la práctica, es una agencia de comunicaciones y de gestión cultural que oficializa lo que de facto existía.

—Lo que me mueve en este trabajo es la satisfacción personal. Una de los problemas más importantes que confronta la gente cuando llega, es que identifica lo que es con lo que hace. Pero llegas acá y ya no puedes ejercer. Entonces tienes una crisis de identidad. Todo aquello que ha sido tu vocación, tu formación, todo aquello con lo que te identificabas, antes

de pasar por el proceso migratorio, lo pierdes. Y uno de los trabajos de D'Ambrosio Producciones es abrir ventanas para que la gente pueda hacer lo que es su verdadero trabajo. ¿Eres fotógrafo? Pues expongam tu trabajo. ¿Eres diseñador gráfico? Sé diseñador gráfico. ¿Eres comunicador? Comunica.

—De alguna forma lo mismo me pasa a mí, yo recobro quien soy a través de mi trabajo. Yo amo lo que hago, me encanta la gente, aprendo, disfruto del reto que es diseñar un proyecto, construir las estrategias para vincular al creador del producto cultural con el público, lograr una convocatoria exitosa. Pero lo que más me mueve es la vocación de hacer. El deseo de ser útil, el aprendizaje que es continuo y enriquecedor. No lo hago solo por dinero, claro que el dinero se necesita, y es importante, pero en el pasado no dejé que eso me impidiera llevar a cabo los proyectos que llegaron a mis manos y que consideraba productos valiosos y que necesitaban ser mostrados.

¿Y cuál es el presente de Linda D'Ambrosio?

—En este momento básicamente estoy trabajando en la divulgación de eventos. Y además estoy involucrada en la producción de la gira europea de Ilan Chester. A quién admiro no solo como profesional sino por su calidad humana.

Linda D'Ambrosio tiene, además, una faceta como escritora. Tan diversa como ella misma. Por un lado publicó *Ramón de la Plaza. Vida e ideario estético*, editado por la Asociación Cultural Isolda 2016. También *Venezolanos de Ultramar*, 26 biografías de venezolanos que han alcanzado el éxito fuera del terruño (Editorial Lector Cómplice, 2016), y *Calendario* —también de Editorial Cómplice—, textos de Linda D'Ambrosio e ilustraciones de Nidia Tabarez, relatos sobre una relación amorosa fragmentada, rota y dolorosa. ☉



ENSAYO >> *IFIGENIA*, DE TERESA DE LA PARRA

# Metáfora de lo femenino sacrificado

JOSÉ SÁNCHEZ LECUNA

Ifigenia, según la tradición arquetípica griega, remite al tema del sacrificio. Agamenón sacrifica a su hija para apaciguar la ira de Artemisa. Esto es lo que nos interesa.

María Eugenia Alonso en la novela *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra (París 1889-Madrid 1936), es también sacrificada ya que se ve obligada a escindir, a escindir su alma de su cuerpo, y a refugiarse en una mónada interior, una célula aislada (con ambos sentidos etimológicos: célula como celda o célula como núcleo) que se parece mucho a lo que llamamos comúnmente la alienación, el sentirse extranjera, el no reconocerse, el extraviarse: es vivir en un exilio forzado en una “tierra de nadie”.

Señala Linda Schierse Leonard en su libro *La mujer herida* haciendo referencia a la tragedia de Eurípides:

“Esta tragedia muestra también una escisión de lo femenino. A Helena se le adjudica un papel: el de encarnar la belleza; a Clitemnestra otro: el de la obediente y cumplidora esposa y madre. Estas dos expresiones de lo femenino son los únicos roles que se otorgan a la mujer en esta obra. El reino de lo femenino se ve desvalorizado al ser reducido al servicio de los hombres, ya sea mediante la belleza o la obediencia. El ideal de belleza reduce el valor de la mujer a una mera proyección del deseo del hombre y la coloca en la posición de la *puella*, de una dependencia inmadura. Y la obediencia sumisa la reduce a la condición de sirvienta de un amo masculino. En ambos casos, ella no existe por sí misma, sino que su identidad se limita a la que está relacionada con las necesidades del hombre. El padre, el rey Agamenón, apoya esta desvalorización de lo femenino cuando por fin se muestra de acuerdo en sacrificar a su hija para que los griegos puedan ir a recuperar a Helena.

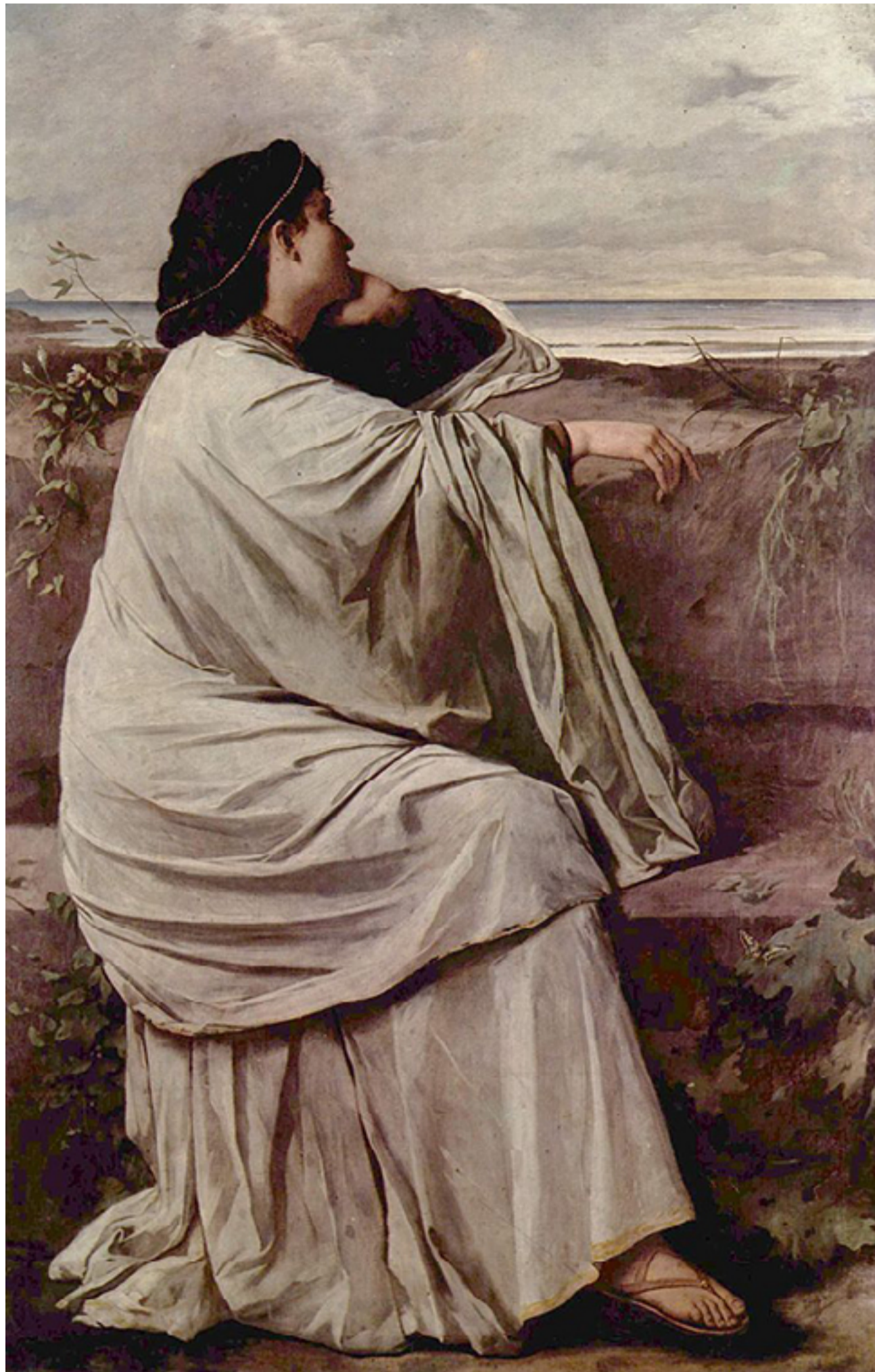
Ifigenia, como hija, tiene que ser sacrificada por el poder político del estado: ‘...mis lágrimas son mi única magia; las utilizaré, porque sé llorar’. Pero su inocencia pura y sus lágrimas no sirven de nada cuando el poder político es el valor más elevado. Por tanto, la desvalorización de lo femenino por parte de la cultura conduce al sacrificio de la hija. Y aunque Ifigenia es pura y noble, y perdona a su padre cuando entiende la irrevocabilidad de su posición, con su sumisión ante el destino, finalmente reconoce esta desvalorización de lo femenino.

Ifigenia, al convertirse en el alma de Grecia, renuncia a su propia identidad femenina y al valor de sus lágrimas: ‘... puesto que en el altar no hay lugar para las lágrimas’”.

\*

La novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra representa, para nuestra cultura, una apología del fracaso: a nivel personal, a nivel social y a nivel cultural. Representa una metáfora, para mí, que contiene el devenir de la realidad profunda del alma de la sociedad venezolana de principios del siglo XX. Siempre hubo, en aquel tiempo, algo que destruía y aniquilaba los logros conquistados, a nivel individual, social, cultural, es decir, arquetípico, por parte de lo femenino. Hay, inherente y sutil, un profundo y atávico miedo al fracaso (“aquitofobia”) por parte del personaje María Eugenia Alonso quien, antes de tomar la decisión de escaparse en la mañana con su amado Gabriel, vacila, tiene miedo, poniendo de manifiesto sus problemas de autoestima, de apego a lo viejo (su *trousseau* del que no logra separarse, por ello su necesidad de una innecesaria maleta que no hacía falta llevarse), síndrome que le genera palpitaciones, miedo, sudoración, inquietud, angustia, confusión antes de tomar la firme decisión de salir de su habitación, caminando por la casa “con los ojos cerrados” (el lapsus trágico) en plena noche, lo cual es totalmente infantil y absurdo. ¿Pero que

“María Eugenia Alonso bebe de su propio veneno. Verdugo de sí misma, ella es la propia imagen de la escisión interior. Esta escisión interior está claramente descrita al final de la novela como epílogo. ¿Qué impulsa a María Eugenia a actuar de aquella manera? ¿Acaso no hay algo en ella inconsciente que la lleva necesariamente a un fracaso? ¿No tendrá esto algo que ver con otra aspiración, otro arquetipo?”



IFIGENIA / ANSELM FEUERBACH

la induce a asumir esta conducta?

Los tres últimos capítulos de la novela son capitales.

Primero el sueño, el deseo de libertad, el anhelo profundo de libertad, de emancipación, el deseo casi consumido: “¡POR FIN! ¡Por fin! ¡Mis alas de volar ya me han crecido! ¡Me voy! ¡Me voy, volando en ellas hacia ti, Amor, ¡Sol de la vida! ¡me voy volando en ellas hacia ti!... ¡Ya voy! ¡ya voy! ¡espérame confiado, que ya voy!”.

En el capítulo siguiente la carta de Gabriel la incita a huir de aquella cárcel en la que la quieren encerrar, al tener que casarse con Leal, a quien no ama y, luego, en el capítulo IX, capítulo catártico por excelencia, siendo el epílogo de esta historia, cuando sucede *el gesto fallido, el olvido inconsciente* que la dominan, en la oscuridad de *la nada y del caos*: “Con los ojos muy cerrados, y los brazos extendidos en la oscuridad, mientras caminaba tanteando los muebles, iba diciendo: —Aquí, a la derecha, es el armario de la ropa blanca... bien... Esta es la mesa grande de caoba, la

que está coja... Aquí la cómoda... bueno... El armario de la loza... La pared del fondo... Un baúl... Aquí... ¡aquí está la maleta!... Y cogiéndola por las asas la levanté en plena oscuridad. Al tirar de la maleta algo cayó al suelo haciéndose trizas con el correspondiente escándalo de vidrios rotos. Espantada por el estrépito del accidente volví a dar un salto nervioso como ante la visión del gato negro. Luego, recordé el florero desportillado que estaba sobre la maleta, comprendí lo ocurrido, y regresando al mundo de los peligros reales me di a reflexionar: ¡Ay Dios mío!... ¡si se habrán despertado las sirvientas con este ruido infernal!”.

El epílogo, este desenlace, la catarsis final, que resulta también en cierta forma una anagnórisis, es decir, un “reconocimiento” de sí misma, un despertar brusco a su propia realidad, como una presa cuando toma conciencia de los barrotes de la celda de la que nunca podrá salirse cuando comprende en lo que se ha convertido, es lo que señala Teresa

de la Parra con este capítulo: un símbolo, una imagen, un arquetipo de la antigüedad griega. María Eugenia se convierte en el personaje mítico de la tragedia griega de Eurípides, el personaje del sacrificio, del chivo expiatorio, del que carga con todas las culpas y las taras y que tiene que ser sacrificado para que se pueda seguir conservando el orden establecido, las normas y lo socialmente “correcto”, lo que “se debe hacer y cumplir” (igual le sucedió a Antígona, heroína de la tragedia de Sófocles, pero en este caso, es María Eugenia/Ifigenia, “la hija”, la “hija del padre”, que tiene que ser sacrificada. En el caso de Antígona, ella se confronta con el poder omnívoto del patriarcado representado por Creonte, retándolo y suicidándose antes de ser enterrada viva por orden de este, a diferencia de la Ifigenia de Eurípides y de la de Teresa de la Parra):

“¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia; navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripula-

do por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Solo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; dios milenario de siete cabezas que llaman sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. (...) ¡No es al culto sanguinario del dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no, ¡no!... ¡Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí, es a esta ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, Padre e Hijo divino de la maternidad, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor; eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida”.

\*

Julietta Fombona, en la introducción de la *Obra completa* de Teresa de la Parra, publicada por Biblioteca Ayacucho, señala lo siguiente: “María Eugenia abandona la imagen que se hace de sí misma para ocupar su lugar en el mito: solo en dicha dimensión resuelve las contradicciones entre lo que es y lo que cree ser”, y es cierto.

A su vez Carl Gustav Jung escribió: “El sostén del alma es la vida natural, quien no la sigue queda en el aire y se entumece. He aquí por qué se estancan tantas personas en la edad madura. Miran hacia atrás, se aferran al pasado, alimentando en su alma un secreto miedo a la muerte. Se sustraen, aunque solo sea psicológicamente, al proceso de la vida y, por lo mismo, quedan como columnas de sal en el recuerdo, y si bien evocan vivamente su juventud, no logran establecer contacto con el presente (...) La conciencia trata, en lo posible, de no participar de esta verdad absolutamente indudable. Suele quedar presa en su pasado, atacándose en la ilusión de su propia juventud”.

Robert D. Laing en su libro *The divided Self: an existential study in sanity and madness*, (*El Yo dividido: un estudio existencial sobre la salud y la locura*), señala lo siguiente: “Pero la persona que no actúa en la realidad y solo actúa en la fantasía se vuelve ella misma irreal. El mundo verdadero de esa persona se torna encogido y empobrecido. La realidad del mundo físico y de las demás personas deja de ser utilizada como un pábulo para el ejercicio creativo de la imaginación y de ahí viene a poseer cada vez menos significación en sí mismo. La fantasía sin hallarse en cierta medida encarnada en la realidad, ni enriquecida ella misma por inyecciones de realidad, se torna cada vez más vacía y volátilizada. El yo cuya relación con la realidad es ya tenue se convierte cada vez menos en un yo-realidad y cada vez se torna más fantasioso al ligarse paulatinamente mediante relaciones fantásticas en sus propios fantasmas (*imagos*) (...) Para el individuo esquizoide, la participación directa ‘en’ la vida se siente como hallarse en el riesgo constante de ser destruido por la vida, pues el aislamiento del yo es su esfuerzo para preservarse en ausencia de un seguro sentido de autonomía e integridad”.

(Continúa en la página 8)



## Metáfora de lo femenino sacrificado

(Viene de la página 7)

Y prosigue Robert D. Laing: “El verdadero yo, que ya está anclado al cuerpo mortal, se torna ‘fantastizado’, volatilizado en un fantasma cambiable de la propia imaginación del individuo. Del mismo modo, aislado como está el yo como defensa contra los peligros del exterior que se sienten como una amenaza contra su identidad, pierde la precaria identidad que posee. Además, el alejamiento de la realidad supone un empobrecimiento del propio yo. Su omnipotencia se basa en la impotencia. Su libertad actúa en un vacío. Su actividad está exenta de vida. El yo se vuelve disecado y muere”.

Y Robert D. Laing culmina diciendo: “Si el ‘yo’ así volatilizado en la fantasía concibe ahora el deseo de escapar de su cerrazón, de poner fin a la pretensión de ser honesto, de revelar y declarar y dejarse conocer sin equivocación, se puede ser testigo del inicio de una psicosis aguda. Tal persona, aunque sana en el exterior, se ha ido tornando progresivamente de mente en su interior”.

\*

María Eugenia Alonso bebe de su propio veneno. Verdugo de sí misma, ella es la propia imagen de la escisión interior. Esta escisión interior está claramente descrita al final de la novela como epílogo. ¿Qué impulsa a María Eugenia a actuar de aquella manera? ¿Acaso no hay algo en ella inconsciente que la lleva necesariamente a un fracaso? ¿No tendrá esto algo que ver con otra aspiración, otro arquetipo?

Ya lo sabemos, ella se va a convertir en su alter ego propio, ángel o demonio poco importa, sin embargo, este “alter ego” tendrá rasgos desde ya conocidos: si no son los de su tía Clara, son, sin duda alguna, los de su Abuelita. Y ahí se cierra el ciclo, la elipse regresa a su punto de partida como una serpiente que se muerde la cola: es el círculo vicioso de toda una sociedad. ¿Cómo poder explicar su *acting* inconsciente que la lleva al fracaso? ¿Es acaso apego al fracaso o es algo más? Y saltan a la vista muchas preguntas.

Andar por una casa a oscuras con una vela encendida y con los ojos cerrados es un suicidio y es ir sembrando, inconscientemente, y desde ya, las semillas del ineludible fracaso y es, a mi parecer, rasgo de demencia. Es una imagen alusiva a un “suicidio simbólico en vida”. Para mí, María Eugenia Alonso termina como una “loca”, fuera de sí, al experimentar una profunda crisis de delirio que la desdobra, que la escinde en dos, al padecer una súbita y abrupta crisis psicótica.

Es esto lo que me interesa del final de esta novela. Su “locura” no es propia, es endémica, es idiosincrática, es atávica, está sembrada y es propia de una sociedad escindida en la que ella vive, y que resulta familiar, ya que es también la nuestra.

Cuando leemos *Ifigenia* de Teresa de la Parra nos hallamos con un personaje que lleva los atributos de una heroína de folklore dispuesta a actuar en un auténtico cuento de hadas. Y como todo personaje de cuento, no tiene identidad propia. Pareciera que llegara de lejos, siendo la soledad su forma de ser, pudiendo salirse de ella por medio de un matrimonio feliz con Gabriel, con la condición de haber llevado a cabo su maravillosa aventura. De alguna manera, se entiende que ella podría liberarse de los poderes maléficos que contaminan y paralizan su entorno con sus personajes fosilizados y detenidos en el tiempo por el hechizo de algún maleficio o monstruo que parece haber detenido el tiempo en el que se encuentran encerrados, confinados y condenados. Apenas María Eugenia Alonso regresa a Venezuela, ella se tropieza con estas fuerzas ocultas y malignas que la acosan, le siembran trampas y multiplican los sortilegios. Cuando nuestra heroína cree finalmente acercarse a la libertad y la felicidad, lo que en realidad sucede es que la vemos dando vueltas sin avanzar, trope-

zando, cayéndose, porque el camino encantado la tiene presa. Ella poco a poco se va hundiendo en las arenas movedizas de su irracionalidad, de su emocionalidad cayendo en las redes sociales que, como tentáculos de pulpo, la irán apresando hasta la asfixia.

Ella se extravía en el entramado confuso de su propia fantasía y en el laberinto sin salida de la sociedad que la rodea, y acosa, imagen misma de las relaciones complicadas y engañosas que la llevarán a asumir un erotismo asexuado con una aspiración teológica y una entrega mística que la convertirán en un ser merecedor de un don divino desde un dogma propio: el del sacrificio. La impotencia y el vacío, en los que ella cae, van a hacer de su búsqueda, de su peregrinaje, una empresa desesperada y sin salida (peregrinaje: de *peregrinus* en latín, que significa “extranjero”: ella es una extranjera en su propia tierra, en el propio mundo donde ella vive, acá hay un símil). Enfrentada a su propia desgracia, aborrecida por su propia imagen reflejada en el espejo de su realidad, María Eugenia se exilia en su “tierra de nadie”. Es cuando deja de ser “persona” para convertirse en “personaje”: “personaje” de su propia historia, de su propia “leyenda”. Ella se irá convirtiendo en un ser anónimo y ajeno, indiferente y ausente, sumido y engeguedado por la luz de su propia visión mesiánica y religiosa, abriéndose paso a través del infierno, hundida hasta el cuello en el fango del mundo porque emprendió desde ya un camino trazado por el destino, un destino ineludible, un camino profético hacia una resurrección: la del sacrificio de la oveja (el cordero sacrificial, el chivo expiatorio). ¿Pero qué es una oveja y, sobre todo, una oveja que se sacrifica a sí misma? Víctima de la hipocresía de la sociedad en la que le tocó vivir, María Eugenia Alonso se convierte en una oveja sacrificial y al igual que la oveja sacrificial de la Grecia Antigua que se denominaba *probaton*, siendo un arquetipo ya que significaba, como verbo, “el animal que camina hacia adelante”. Ese animal, la oveja, no tiene otra opción que la de caminar hacia adelante. Los griegos, con ese apelativo para ellos negativo, querían ilustrar el aspecto oscuro de la oveja que sigue siempre al macho cabrío hacia donde él va. Y si este se encamina hacia un precipicio, ella también lo sigue. La “oveja”, en la que se ha convertido María Eugenia Alonso, no es autónoma, sigue al rebaño guiado por el macho cabrío hacia cualquier lugar. No tiene “libre albedrío”, se conforma con formar parte de ese gran rebaño que en *Ifigenia* se convierte en el gran rebaño de la hipocresía. Lo genuino, la veracidad, y también la verosimilitud, el espíritu del alma, se pierden en aquella masa amorfa. La oveja sacrificial en la que se convierte María Eugenia Alonso instintivamente y por ósmosis, arrastrada por un impulso inconsciente, se suma a la manada que la llevará hacia el precipicio anónimo de un exilio permanente de su ser, de sí misma, incapaz de salvarse a sí misma, para convertirse en una especie de viuda de sí misma porque no puede “zafarse” de salvaguardarse de su “muerte simbólica”. El inconsciente es, a menudo, traicionero.

Al inicio de la novela podemos leer lo siguiente: “Somos los héroes y las heroínas de la novela de nuestra propia vida” y “Ante los dolores futuros, padecemos de una santa resignación y en nuestra alma florece el melancólico florecimiento de las alegrías enterradas, mucho más tristes que las tristezas, ya que representan en nuestro recuerdo como unos cadáveres que no nos atrevemos nunca a sepultar”.

Lapidaria epifanía y definitiva anagnórisis.

\*

Pero ese *suicidio*, ese acto sacrificial, al final de la novela, es digno de ser analizado. Lo que interesa son las metáforas y las imágenes que ilustran el drama, la tragedia, el acto final antes de la caída del telón de la novela,



TERESA DE LA PARRA / ARCHIVO

como le sucede inconscientemente a María Eugenia Alonso. Este episodio fundamental pone en evidencia la realidad de un drama personal, interior, y también social: la víctima o la “princesa” es llevada, como una ofrenda o una reliquia, al cadalso que cumple a la vez como escenario con fines religiosas o como lugar de sacrificio y ejecución pública. ¿Por qué María Eugenia Alonso se inmola a sí misma antes que huir de aquella cárcel social que la espera y la irá anulando, la irá cosificando poco a poco? María Eugenia Alonso es llevada al cadalso para ser desmembrada, como lo fueron Osiris y Dionisos. El psicólogo Rollo May señaló una vez que “lo daimónico es cualquier función natural –como la sexualidad, el erotismo, la cólera, la pasión y el anhelo de poder, por ejemplo– que tiene el poder de dominar a la totalidad de la persona. Lo daimónico puede convertirse en un acicate para la creación o en un terremoto destructivo”. Y Carl Gustav Jung señaló muy acertadamente que no existen procesos psíquicos aislados, del mismo modo que no existen procesos vitales aislados.

María Eugenia Alonso ha adoptado y acumulado inconscientemente una posición de expectativa, una actitud preparatoria que presidirá sus reacciones. A esto se le llama “complejo”, según Jung. Estos complejos trastornan a María Eugenia Alonso y la llenan primero de confusión: andar con los ojos cerrados en la oscuridad generando un caos que la pone en evidencia, sembrando confusión dentro de ella y también alrededor de ella, en casa de Abuelita, es decir, adentro y afuera, embrollando sus pensamientos, incitándola y llevándola hacia el “precipicio” interior al falsificar, al traicionar sus profundos deseos de amor y de libertad.

María Eugenia Alonso es poseída por un “corpus alienum”, un cuerpo alienado autónomo y con vida propia. Ella va a desenraizarse de sí misma para convertirse en una “máscara” de falsedades, reflejo y espejo del mundo alienado en el que ella vive. Esa máscara que ella se pone, al igual que los actores del teatro clásico griego, va a convertirse en arquetipo como parte de un inconsciente colectivo e individual que representa tanto los temores como los anhelos de una cultura. La máscara disimula, pero, a su vez, expone la escisión interior de la que padece María Eugenia Alonso. Ella padece de una modificación inconsciente de su personalidad que la identifica con el complejo del inconsciente colectivo. En la Edad Media a esto se le llamaba “posesión”, señaló una vez Jung. María Eugenia padece de un rapto anunciado por parte de un aspecto oscuro y desconocido propio: es el inicio de su bajada al Hades, el mundo del *eidolon*, es decir, el mundo de las imágenes (*Eidos* en griego, que significa imagen, es el reino del dios Hades). Esa entidad que

se adueña de ella es el daimon interior que la va a llevar a sublimar su sacrificio. Su sublimación, ese deseo subliminal que la posea, es la única salida que le queda: al convertirse en mártir de su propia pasión, se eleva hacia una “realidad” ajena e irreal que la contendrá en su seno.

Es la concepción y configuración de una nueva “religiosidad”: la del individuo entregado a su propia locura, escindido y enajenado, “alienado”: un extranjero para sí mismo.

María Eugenia pierde la razón, y el sentido de realidad, pero no pierde la compostura. Así su “máscara” (siendo ella víctima de su entorno cultural, social y también de sí misma, de su propia trampa inconsciente) se convierte en una gran farsa, en una gran mueca, una irresoluble e irre-

“  
nos hallamos con un personaje que lleva los atributos de una heroína de folklore dispuesta a actuar en un auténtico cuento de hadas. Y como todo personaje de cuento, no tiene identidad propia. Pareciera que llegara de lejos”



versible mentira.

De esta forma se cierra el círculo vicioso: el final de la novela se reúne a su preámbulo, cerrando de esta manera la elipse fatal. Leemos al inicio de *Ifigenia*: “... tenía el alma oprimida de angustia, de frío, de miedo; ¡yo no sé qué! Y es que lúcidamente, en la faz de los muebles sentía agitarse ya el espíritu de aquella herencia que me legaba tía Clara... ¡Ah! ¡Cristina!... ¡la herencia de tía Clara!... ¡Era un tropel innumerable de noches negras, largas, iguales, que pasaban lentamente cogidas de la mano bajo la niebla de punto de la cortina blanca!...”

Y por primera vez, en aquel instante profético, sintiendo todavía en mi brazo la suave presión del brazo de Abuelita, vi nítidamente en toda su fealdad, la garra abierta de este monstruo que se complace ahora en cerrarme con llave todas las puertas de mi porvenir, este monstruo que ha ido cegando uno después de otro los ojos azules de mis anhelos; este monstruo feísimo que se sienta de noche en mi cama y me agarra la cabeza con sus manos de hielo; este que durante el día camina todo el tiempo tras de mí, pisándome los talones; este que se extiende como un humo espesísimo cuando por la ventana busco hacia lo alto la verde alegría de los naranjos del patio; este que me ha obligado a coger la pluma y a abrirme el alma con la pluma, y a exprimir de su fondo con sustancia de palabras que te envió, muchas cosas que de mí yo misma ignoraba; este que instalado de fijo aquí en la casa es como un hijo de Abuelita y como hermano mayor de tía Clara; sí, este: ¡el Fastidio, Cristina!... ¡el cruel, el perseverante, el malvado, el asesino Fastidio!...”

\*

¿Qué le queda a María Eugenia Alonso?: la ensoñación, el refugio en la fantasía de los libros, el abrazo definitivo de un mundo fantástico, irreal y ajeno. Es empezar a vivir en la irrealidad, en un espacio psíquico propio y ajeno, alienado y narcisista. María Eugenia Alonso se encierra definitivamente en su capullo para no salir nunca más. Se enclaustra en su celda definitiva, así como le sucedió, al final de su vida, a Teresa de la Parra.

La novela *Ifigenia* es, en sí misma, una novela como género, pero también puede ser leída como una profesión de fe, como una suerte de autobiografía encubierta en la que se dice más de la cuenta, en la que se revela muy probablemente el rostro interior y la verdad íntima de su propia autora quien, desde su profundo aislamiento durante sus reclusiones en dos sanatorios de Leysin, el Grand Hotel y el Hotel du Mont-Blanc, y desde su retiro madrileño, antes de su muerte, acompañada por su pareja, fiel compañera y confidente, Lydia Cabrera, nos quiso legar un testimonio de su propia experiencia como mujer y, a su vez, nos quiso legar su más íntimo testamento, el de su profundo arrobamiento y el de su esencial melancolía: la depresión.

La pregunta que queda aún sin responder es la siguiente: ¿acaso este destino fatídico de este personaje femenino resulta inherente, y como un designio tenebroso e irreversible, a nuestras actuales concepciones culturales, como una fidedigna imagen y metáfora del destino que, aún, tiene que asumir lo femenino en lo personal y en lo social porque representa tanto un destierro propio e íntimo, así como un destierro que abarca todo el espectro cultural? ¿Será que aún vivimos, en este siglo XXI, en sociedades “primitivas” cuyos cimientos inamovibles condenan a lo femenino a convertirse en víctima de estructuras atávicas que conforman el entorno social en el que vivimos a diario?

Conveniente sería que estas preguntas pudieran hacernos reflexionar acerca de nuestra propia realidad y responsabilidad con respecto a nuestras actitudes como seres humanos sociales e individuales que somos, quedando abierto el debate. ☺

\*José Sánchez Lecuna (Talence, Francia, 1948), escritor y ensayista venezolano. Profesor universitario, doctor en Letras por la Universidad de París IV – Sorbonne (1982).



REPORTAJE &gt;&gt; CONTINÚA EL DECLIVE

# ¿Hacia un país sin librerías?

Nuestras librerías en el 2021, 2022 y parte de 2023

ANDREA RONDÓN GARCÍA

*Ni siquiera el hábito de ver destruirse cosas de forma violenta, derrumbarse mundos enteros en guerras y catástrofes, que ayuda mucho, endurece lo suficiente. Vacuna, quizá, frente a la sorpresa y permite mirarlo con lucidez más o menos serena, pero el dolor de la pérdida, o las continuas pérdidas, sigue siendo intenso.*

Arturo Pérez Reverte – Cantina Salón Madrid

El título de este artículo es similar al escrito en el año 2006 por Gabriel Zaid para *Letras Libres* (este no tiene signos de interrogación) en el que exponía que el número de librerías que hay en México no se corresponde al tamaño del país, ni a la escolaridad de su población<sup>1</sup>.

En este artículo además podemos encontrar reflexiones muy agudas y difíciles de asimilar, por ejemplo: “5. La escasez de librerías causa escasez de librerías. Donde no hay playas, ríos, ni albercas, no puede haber costumbre de nadar. Que los lectores vayan a las librerías a ver qué hay, que unas personas vean a otras entrar a una librería, que los hijos vean a sus padres llegar a casa con libros, que los escaparates de las librerías sean parte del paisaje urbano, puede ser normal en la vida cotidiana. Pero la ausencia de todo eso también puede ser normal”<sup>2</sup>.

Justamente esta última normalidad a la que alude Zaid, y que perfectamente puede trasladarse a distintos aspectos de nuestra vida en Venezuela en las últimas dos décadas, es la que me ha impulsado a escribir cada cierto tiempo sobre el estado de nuestras librerías. Esto se ha convertido en parte de mi proyecto de vida, que es documentar lo que me duele<sup>3</sup>. Me duele el derecho, me duele la propiedad en su concepto liberal (no se limita a lo patrimonial/económico), me duele Caracas, me duelen las librerías, me duele mi país.

En este proyecto de vida no estoy sola, me acompañan los libreros y los que se han empeñado en mantener abiertas las pocas librerías que todavía quedan en el país.

Jesús Santana es uno de estos libreros, a quien conocí durante su gerencia de la librería Estudios en La Castellana que cerró en el mes de abril de 2021. Aunque sigue Distribuidora Estudios, la idea de librería lamentablemente no. Estudios era de las pocas verdaderas librerías que quedaba. La que todavía se atrevía y arriesgaba a importar novedades literarias bajo la experta guía y el exquisito –no tiene otro adjetivo– gusto de Jesús.

Lamenté y lloré el día en que cerraba sus puertas. Pero luego también lloraría de alegría al ver abrir Librería Insomnía en el mes de diciembre de 2021.

En la propia sede de La Poeteca –otro de esos milagros que debemos agradecer– abrió esta librería. Con Jesús como librero, ese *enfant terrible* que puede traer desde las novedades más esperadas como el libro más reciente de Vargas Llosa, *Cincuenta años con Borges*, hasta libros completamente disruptivos e inesperados.

En mis intercambios con Jesús, él me ha dicho que “...siempre estoy a la búsqueda de escritores raros, polémicos o que vayan contra todo lo correcto (...) Recuerdo traer a Dennis Cooper (...) es un autor realmente polémico y muy complicado de leer ya que es para estómagos verdaderamente fuertes. Autores como Aleister Crowley o *La Biblia satánica* de Anton Szandor LaVey que estaba en la mesa como un libro más, un texto que se debe leer como algo filosófico pero la gente lo veía en la mesa y huía de manera muy ridícula vale acotar. Bastante lo compraron, por cierto”.



CIERRE LIBRERÍA ESTUDIOS / @LUIS BOND

Ni hablemos de su olfato como librero al traer autores inicialmente desconocidos que años después se hicieron famosos. Por ejemplo, de Luna Miguel, reconocida en la poesía española y como editora, trajo sus libros cuando apenas tenía publicados un par de ellos. También trajo la edición de bolsillo *Voces de Chernóbil* de Svetlana Aleksievich antes de ganar el Premio Nobel.

Jesús cuenta con orgullo el ser el primero en traer a Venezuela la obra de Mircea Cărtărescu como por ejemplo *El ruletista*, *Cegador* y *Por qué nos gustan las mujeres*.

También cuenta Jesús de su amistad con este autor desde hace poco más de una década una anécdota: “...el día que gana el Nobel Bob Dylan estábamos chateando ambos y cuando la Academia va a dar el resultado yo le digo ‘Este año sí vas a ganar tú’ a lo que me dice ‘Jesús, no me van a dar el Nobel...’ Cuando dicen que el ganador es Dylan lo que me escribió fue ‘Jesús te prometo que para el próximo año aprenderé a tocar guitarra...’”.

Otras librerías que cerraron en el año 2021 fueron Entre Libros y Nueva Chacao. De la primera, confieso que nunca la conocí. No estaba en mi ruta de visita. Pero quiero dejar constancia de las muestras de aprecio, cariño y respeto que se vieron en redes cuando cerró. Esta librería, que funcionó por décadas, ofrecía una gran variedad de libros y sus libreros eran

Montserrat y Luciano Bertolotto.

Por su parte, Nueva Chacao quedaba en la Avenida Francisco de Miranda. Con pretensiones mucho más modestas a las otras que he mencionado, en algún momento se conseguían muy buenos libros, sobre todo nacionales. La frecuenté mucho en una época en la que trabajaba cerca y porque además me recibía en la entrada un hermoso husky siberiano igualito a mi perro Ralph. Pero en los últimos años ya sus dueños habían emigrado, el husky ya no estaba en la entrada y los que atendían no tenían la mística de quienes los antecedieron. Ya era más una papelería y tienda de diversos artículos que de libros. No sé qué es más doloroso, si ver una librería cerrar o que se mantiene abierta pero es algo completamente distinto y de librería solo conserva el nombre.

Otras librerías que han cerrado recientemente son las de la cadena Alejandría. Existía, al menos que yo sepa, tres sedes, una en Plaza Venezuela, otra en Paseo Las Mercedes y otra en Mérida. La sede de Paseo Las Mercedes cerró en abril de 2023, aunque seguirá atendiendo a través de sus redes y página web.

Esta cadena era la que había asumido las sedes de la extinta Lugar Común. La sede de Plaza Venezuela y por algún tiempo la de Paseo Las Mercedes estuvieron bajo el cuidado de Javier Marichal, experto librero y formador de generaciones de libreros.



GRAN PULPERÍA DEL LIBRO VENEZOLANO / ARCHIVO

“  
Parece ser que la virtualidad ha venido a suplir los espacios físicos que han dejado las librerías que lamentablemente han ido cerrando. Esto no lo digo como queja”

Javier Marichal se mantiene activo como librero, pero de forma virtual. Lo pueden conseguir en instagram por @espacio.libro y twitter por @espacio\_libro. Durante la pandemia movilizó en redes los hashtags #apoyatullibrería y #libreríasdeCaracas.

A pesar de la virtualidad, Javier no ha abandonado sus intenciones de movilizarnos para apoyar a nuestras librerías y promover la lectura en un país en el que se intenta devastar los pilares de la cultura.

Javier es enfático al señalar que “Las librerías forman comunidades, espacios donde los lectores se encuentran. Después de nacer o morir nada más personal y solitario que el acto de leer, pero compartir lo leído es otra cosa. Y antes de internet lo socializábamos sobre todo en las librerías, donde el librero es médium, conector de espíritus, el de libros y lectores. Al faltar estos es lujo vano el oficio. Sentir lo perdido nos hace humanos, cierto. Pero entender las causas de estas pérdidas nos compromete en lo personal a evitar otras. Por eso invito a proteger con nuestra presencia cotidiana las que permanecen abiertas”.

Y en esto último es en lo que él se enfoca, pues para Javier, según sus reflexiones en redes y en distintos espacios, “no es un lamento sino un llamado a la acción. Visiten sus librerías”. El que fuera librero de Alejandría en Mérida, Luis Ramírez, también tomó el mismo camino de la virtualidad que Javier y lo podemos encontrar en ins-

tagram en @raton.de.libreria.

Parece ser que la virtualidad ha venido a suplir los espacios físicos que han dejado las librerías que lamentablemente han ido cerrando. Esto no lo digo como queja, porque al menos nuestros libreros siguen activos y tenemos las posibilidades de conseguir libros. Sin embargo, no deja de ser un síntoma de la destrucción en este sector. Librería que cierra no es sustituida por otra librería precisamente.

Por otra parte, Noctua nos mantiene con la interrogante de si en algún momento volverá abrir sus puertas. Se mantiene cerrada desde 2017 por la inundación de su sede en el centro comercial Centro Plaza. Los que amamos la librería lo vemos como un largo descanso y no la ponemos en la lista de las librerías cerradas. Cada tanto paso frente a ella y veo la luz prendida y sin anuncio de cerrada. Su librero, Andrés Boesner, comentó en alguna actividad que reunía a todos los libreros de Caracas que estaban trabajando por reabrirlo.

A pesar de lo anterior, en el que he dado un recuento de las pérdidas de estos dos últimos años, no podemos dejar de reconocer algunos avances. La cadena de librerías Tecni Ciencias mostró desde el año 2021, y todavía lo sigue haciendo, una importante renovación de su inventario. Como liberal aprecio ver en sus estantes autores como Ayn Rand, Daniel Lacalle o Axel Kaiser.

También ha sido un gusto ver a lo largo de 2022 un mayor movimiento por parte de La Gran Pulpería del Libro. Librería icónica fundada por el historiador Rafael Ramón Castellano en 1981 y hoy bajo la gerencia de su hijo Rómulo, quien se ha encargado de organizarla (que era uno de sus grandes problemas), iluminarla y acondicionarla para actividades culturales. Se mantiene icónica, después de todo, no todos pueden decir que tienen “3 millones de ejemplares que preservan la memoria literaria de nuestro país”<sup>4</sup>.

Quiero terminar este artículo mencionando a las demás librerías que se mantienen en pie, y a quienes agradezco enormemente su tenacidad, porque como bien dice Javier, “De las infinitas formas del comercio ninguna como la del libro... comerciar nos ha hecho humanos, hacerlo con libros, mejores humanos”.

**Librerías activas en Caracas**

El Buscón, Kalathos, Libroria (donde también funciona el Museo del libro venezolano), librería del centro comercial Vizcaya, librería Los Pinos, Librería Nuevo Mundo, Sopa de Letras.

Mención especial, porque forma parte de mi segunda casa, está la librería de Cedice Libertad, atendida por la querida señora Auriestela. Se hacen esfuerzos por traer a los clásicos liberales y también las obras de los nuevos autores.

**Librerías del interior del país**

Librería Nexos en Mérida y Librería Puerto de Libros en Maracaibo. Estas son con las que he tenido contacto, pero como he dicho en otras oportunidades, tengo una deuda con las librerías del interior para hacer una reseña de su trabajo como corresponde.

PD: me disculpo de antemano por alguna omisión. Espero que puedan leerme y contactarme para completar esta suerte de inventario que he iniciado desde el año 2018. ☺

1 <https://letraslibres.com/revista-mexico/hacia-un-pais-sin-librerias/>

2 *Ibidem*.

3 [https://www.elnacional.com/papel-literario/2018-ano-mas-duro-para-las-librerias-para-que-nes-las-disfrutamos\\_263217/amp/?\\_\\_twitter\\_impression=true](https://www.elnacional.com/papel-literario/2018-ano-mas-duro-para-las-librerias-para-que-nes-las-disfrutamos_263217/amp/?__twitter_impression=true), <https://www.elnacional.com/papel-literario/2019-otro-duro-ano-para-las-librerias-o-para-que-nes-las-disfrutamos/>, <https://www.elnacional.com/papel-literario/2020-apoyoatullibreria-librerias-decaracas/>.

4 De este modo se presenta en su perfil de instagram @lagranpulperiadellibro.ve.



ENSAYO &gt;&gt; LITERATURA Y PODER

# Macbeth, o el relato de un idiota (2/3)

Ofrecemos aquí la segunda de tres entregas del ensayo dedicado a una de las tragedias fundamentales del corpus shakespereano. La próxima semana ofreceremos la tercera entrega — final — de esta serie

ANÍBAL ROMERO

## 2. El desafío al orden

*Existe un problema del mal sólo para aquéllos que esperan que el mundo sea bueno.*

Bernard Williams (1).

Destaqué en la primera sección de este ensayo la modernidad de *Macbeth*, señalando analogías entre el clima mental del drama de Shakespeare con otras obras literarias, bastante más cercanas a nuestro tiempo. Sostuve igualmente que no es lícito llevar las similitudes demasiado lejos, pues tal procedimiento resultaría en inaceptables distorsiones. Argumenté que, para citar un ejemplo, una novela como la de Louis Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*, publicada por primera vez en 1932, revela esclarecedoras afinidades con ese “estado de arrojado” que se asoma con fuerza en *Macbeth*, estado que forma parte sustancial de la condición del ser humano en la modernidad. Dos aspectos de la novela de Céline se enlazan con *Macbeth*: de un lado, la descripción del personaje principal del libro como una especie de marioneta, cercado por un entorno caótico y absurdo, que le separa de lo real y lo mezcla con lo imaginario. Como lo escribe en términos que poseen penetrantes ecos shakesperianos: “La vida esconde todo a los hombres. En su propio ruido no oyen nada. Se la suda”. De otro lado la constatación, que también hallamos en *Macbeth*, de que la existencia, más que un viaje, es “una enfermedad”, regida por el temor a estar “casi vacío”, a “no tener, en una palabra, razón seria alguna para existir”, ya que a fin de cuentas “la vida es eso, un cabo de luz que acaba en la noche” (2).

La sorprendente modernidad de *Macbeth* cubre ámbitos que trascienden a Céline, a Camus, a Beckett y Sartre, pues Macbeth y Lady Macbeth se empeñan en una encarnizada batalla para profanar el entorno que les rodea en lo que este pueda tener de sagrado, sentido como límite imperioso a la pasión destructiva que impele a los protagonistas shakespereanos a actuar. A diferencia de comentaristas que se esfuerzan por convertir *Macbeth* en una especie de *morality tale*, es decir, en una metáfora moralizante o una parábola dirigida a suscitar enseñanzas éticas, que nos muestren, en final “feliz”, que existe, según un distinguido crítico, “un orden natural de las cosas que vincula al hombre al bien que está en él” (3); a diferencia de esta idea, repito, considero que en *Macbeth* se teje un mensaje distinto, de acuerdo con el cual, y para enfatizarlo con los conocidos versos de la escena 5 del acto V (ya referidos en la sección 1 de este texto), “La vida es un cuento / relatado por un idiota, llena de ruido y furia / que nada significa” (4).

Las lecturas que procuran enmarcar a *Macbeth* en el contexto de una cosmovisión cristiana del mundo, para decirlo de manera simplificada, estructurando el drama en función del



WILLIAM SHAKESPEARE / JOHN TAYLOR

tradicional esquema que empieza con el pecado y prosigue como arrepentimiento, perdón, penitencia y redención, dejan mucho que desear. Se trata de interpretaciones que responden, a mi modo de ver, a cánones exigüos, que disminuyen la entidad literaria y filosófica del drama. Tales lecturas, que podrían quizás aplicarse con mayor acierto a otros dramas de Shakespeare, con relación específica a *Macbeth* acaban desfigurando su verdadera grandeza como obra literaria, mermando la intensidad vital que comunica y minimizando sus ambigüedades.

Los personajes de Céline, Beckett, Camus y Sartre están alienados, “arrojados” en la vorágine de un entorno caótico y absurdo. En este plano las analogías con *Macbeth* son ostensibles; pero también hay diferencias que conceden a la obra de Shakespeare una cualidad trágica particular. En las novelas de los autores modernos mencionados para ilustrar mis argumentos, no hallamos la *propensión transgresora, profanadora*, que emana de las actitudes de Macbeth y Lady Macbeth en momentos clave del drama. El Meursault de Camus, el Roquentin de Sartre, el Bardamu de Céline, así como las figuras de Murphy, Molloy, Malone y Watt en las novelas de Beckett, navegan en el caos y en el fondo aceptan el caos, aunque en ocasiones ofrezcan reacciones que parecen indóciles, pero no pasan de ser gestos efímeros realizados en un marco de resignación ante un destino desenfrenado. La rebelión del Meursault de Camus, que es una especie de reticencia y sospecha ante el mundo, empalidece frente al desenfreno dibujado en *Macbeth*. Cosa semejante ocurre con el Roquentin de Sartre. Macbeth y Lady Macbeth transmiten una energía diferente, ligada como atentado y escarnio a lo sagrado, una fuerza que profana, que transgrede, que desafía los límites con el brutal vigor de sus almas desbocadas.

Lo constatamos de manera explícita en la escena 5 del acto I, cuando Lady Macbeth comienza a incitar a su esposo a llevar a cabo el asesinato del Rey Duncan. Difícilmente encontramos en la literatura frases como las siguientes, que encierran a la vez tanta decisión e insidia: “Tú quisieras ser grande / no te falta ambición, aunque sí el odio / que debe acompañarla / Quisieras obtener con la virtud / todo lo que deseas...no quieres jugar sucio / aunque sí triunfar con el engaño... / ¡Espíritus venid! ¡Venid

a la escena 1 del acto IV, al anunciar su intención de arrasar con todo obstáculo que amenace su continuidad en el poder, adquirido a partir del asesinato de Duncan. En esta oportunidad se trata de aniquilar la descendencia de Macduff, y proclama esto: “pasaré por el filo de mi espada / a su esposa, sus hijos y a los desventurados / de su linaje”, meta que Macbeth conduce a su eficaz culminación a través de una implacable sucesión de crímenes, que solo cesan con su muerte (5).

El hecho de que el drama concluya con la muerte de Macbeth en combate, que Lady Macbeth cometa suicidio, acosada por lo que usualmente es visto como un insostenible remordimiento, y que en apariencia se retome al final el curso normal de los eventos, de lo que G. Wilson Knight denomina “*the even tenor of human nature*”, es decir, el tono uniforme, regular, estable y supuestamente balanceado de la naturaleza humana (6); estos y otros elementos del drama son los que en alguna medida acreditan las explicaciones convencionales de *Macbeth*. Tales explicaciones le perciben como una alegoría de la victoria del bien sobre el mal, y de la justicia sobre las interrupciones causadas por momentáneos desvaríos, originados a su vez en la pérdida de sentido acerca de los imperativos que dicta la moral. Lo que caracteriza principalmente tales explicaciones convencionales es la meta de extraer del drama lecciones éticas, ubicadas en el esquema de la moral tradicional de raigambre cristiana. Este objetivo se comprueba no solo en los textos de críticos literarios que asumen dicha perspectiva, sino también en estudios psicoanalíticos posteriores a Freud, en los que se asevera que el ciclo de la narración en *Macbeth* representa “el triunfo de la moral, la justicia y el orden social”, llevando a la audiencia a una “catarsis” a la manera de algunas tragedias griegas, restaurándose así “el orden en el reino” (7). Tal tendencia interpretativa lleva a algunos comentaristas a sostener que, en *Macbeth*, el orden moral es presentado como una realidad “palpable y auto-sustistente”, añadiendo de paso que aquellos espectadores (o lectores) capaces de responder adecuadamente al arte de Shakespeare, “deben, de un modo u otro, convertirse en mejores seres humanos” (8).

Caben varias observaciones: en primer término, el caos en *Macbeth* no simboliza de manera específica *el mal*, sino *la condición humana* en su estado de “arrojada”, de desvalimiento existencial que “nada significa”. En segundo lugar, es iluso pretender que un “tono regular y balanceado” de esa naturaleza humana, que la vigencia de un “*even tenor of human nature*”, puede extraerse como conclusión de lo que ocurre en *Macbeth*, un drama precisamente marcado por el caos de las experiencias y el alucinante devenir de las acciones. En tercer lugar, ambos elementos, el caos y el desafío a un orden, van juntos en la obra; ese orden es atisbado, advertido, entrevisto, pero no aceptado; quizás tenuemente escudriñado, pero nunca claramente asumido por los personajes centrales, pues se trata de un orden precario, invadido por una estremecedora fragilidad. Con rela-

ción a Macbeth y Lady Macbeth, el orden moral apenas funciona como débil contraste, como referencia-límite de una experiencia vital caótica. No creo que la función de ese orden en *Macbeth* sea la de servir como excusa para hilvanar una parábola moralizante, que nos posibilite hacernos mejores como seres humanos, cualquiera sea el sentido que demos a esas aspiraciones.

Para esclarecer lo ya dicho, a la pregunta: ¿existe en *Macbeth* un orden, unas normas reconocibles, un sentido de la justicia que subyace la pesadilla y actúa como muro de contención a la implacabilidad del engranaje trágico? A esta pregunta mi respuesta es: dicho orden existe, pero visto desde el desafío, y representado como un elemento adicional del caos. Lo que constaté en la obra es el extravío de los protagonistas, de dos seres humanos sobrecogidos por una tormenta despiadada, unos seres que manifiestan una poderosa propensión destructiva.

Las explicaciones convencionales sobre *Macbeth* tienden a interpretar el drama como otra historia de traición, ambición y codicia, y ciertamente esos ingredientes están allí, jugando un papel. No sostengo que tales interpretaciones sean del todo erróneas, sino que son insuficientes; permanecen en un nivel que obstaculiza adentrarse en las enigmáticas profundidades de la obra. La argumentación según la cual las acciones de Macbeth y Lady Macbeth se explican por el vacío de sus vidas, a raíz de su incapacidad para producir descendencia, circunstancia que a su vez les empuja a deslizarse por el desfiladero que al final acaba con ellos, tal argumentación, repito, deja una especie de reseco sabor en la boca y genera un indeleble desencuentro intelectual. Sabemos que los seres humanos somos capaces de crímenes atroces, que se ejecutan en ocasiones por motivos bastante más insignificantes, baladíos y fútiles que la ambición y la codicia. Pero en lo que tiene que ver con *Macbeth* las motivaciones de los asesinatos son parte de una trama más amplia y compleja, el mensaje fundamental se refiere a *la existencia experimentada como un caos*, y no a la ambición y la voluntad de poder.

Descifrar los misterios de *Macbeth*, o acercarse al menos a esa difícil meta, requiere un sentido de equilibrio. Importa en esa dirección comentar planteamientos formulados por destacados comentaristas de la obra, como el gran crítico literario católico Charles Moeller, y el ya mencionado estudioso británico de Shakespeare, G. Wilson Knight. Moeller comienza por afirmar, siguiendo las huellas de una interpretación convencional, que “el crimen de Macbeth se explica por una pasión muy humana: la ambición”. Seguidamente formula una distinción entre lo que llama “pecados de flaqueza” y de “fría maldad”, o en otras palabras, pecados de pasión, y por otra parte el llamado por Moeller “pecado contra el espíritu”. Este último significa “ser capaz de ver el bien, de percibir la luz divina y (sin embargo) pecar contra ella fría, lúcidamente”. De manera paradójica, Moeller sostiene que Macbeth peca contra el espíritu “porque le domina la pasión de poder”, y una pasión, ya había dicho antes, contrasta con la fría decisión que se mueve detrás del pecado contra el espíritu. Moeller concluye calificando el presunto pecado de Macbeth —lo califico de “presunto” pues la noción de pecado es cristiana, y requiere colocarse junto a las de culpa, remordimiento, penitencia y redención— como expresión de un “mal absoluto”, “satánico”, del “mal en sí” (9). Al calificarlo de “satánico”, debo recalcarlo, el mal empieza a salir de la esfera de lo humano y a ser ubicado en una dimensión diferente, que no forma parte de la vida experimentada como un caos.

“  
La sorprendente modernidad de *Macbeth* cubre ámbitos que trascienden a Céline, a Camus, a Beckett y Sartre”



MACBETH / JUSTIN KURZEL

(Continúa en la página 11)



PUBLICACIÓN &gt;&gt; AL SON QUE NOS TOQUEN

# Entrevista a Marcy Alejandra Rangel

Periodista y gestora cultural, Marcy Alejandra Rangel ha publicado *Al son que nos toquen* (2022), amplio recorrido por la historia de la danza contemporánea en Venezuela, desde Sonia Sanoja, José Ledezma y Hercilia Contreras, hasta los tiempos actuales



MARCY ALEJANDRA RANGEL/ ©MARCO BELLO

NELSON RIVERA

**¿Qué hay antes de Grishka Holguín en el universo de la danza contemporánea en Venezuela? ¿Hay antecedentes documentados?**

Antes de Grishka existía solamente el ballet en Venezuela. Sus influencias, de los pioneros norteamericanos Martha Graham y José Limón, llegaron a Venezuela gracias a él y la información a la que pudieron acceder las siguientes generaciones. Junto a Grishka, aparecieron bailarines como Conchita Crededio, Graciela Henríquez, Norah Parissi, además de Sonia Sanoja, con quien fundó Pisorrojo en la UCV y, José "El Negro" Ledezma, con quien fundó el Taller de Danza Contemporánea, ambos considerados los pioneros de la danza contemporánea en Venezuela. Todos aparecen mencionados en mi libro *Al son que nos toquen* como parte de la historia reciente de la danza en Venezuela, incluyendo también nombres como Carlos Orta (Coreoarte, discípulo de Limón); pero son Sanoja, Ledezma y también Hercilia Contreras (Contradanza), los testimonios vivos que se relatan en ese primer capítulo.

**Háblenos, por favor, de Grishka Holguín. ¿Cabe considerarlo el maestro fundador de la danza contemporánea en Venezuela? ¿Quiénes fueron sus discípulos?**

Sí. Pisorrojo, la compañía de danza

de la UCV, es su legado más importante y donde sus integrantes lo estudian. Gracias al Taller de Danza de Caracas, el único que ofrece una certificación de dos años de formación para intérpretes de danza contemporánea fuera de Unearte, se mantienen vigentes coreografías de Holguín, Merce Cunningham y El Negro Ledezma, con las cuales las diferentes generaciones de estudiantes que han transitado esos estudios de danza en Parque Central se han podido formar con su técnica durante los últimos 49 años.

**Usted hace un recorrido que, sin ser excluyente de otros nombres, va de Sonia Sanoja a Carlos Penso. En este tiempo de seis décadas, ¿son detectables escuelas y tendencias o se han producido rupturas conceptuales, estéticas?**

Sí, por supuesto. En *Al son que nos toquen* podemos ver cómo a lo largo de los años se va gestando una identidad venezolana dentro de los cánones de la danza contemporánea que responde justamente a las inquietudes de cada época en paralelismo con nuestra historia democrática: la investigación introspectiva de los 60 cuando recién llegaba la disciplina al país; la necesidad de formar colectivos para intercambiar ideas y empezar a enseñar a nuevos talentos en los años 70; el gran auge económico de la Venezuela de los años 80 que otorgó becas y estímulos con los que se em-

pezaron a crear compañías de danza con personas migrantes o bailarines venezolanos que habían estudiado fuera y decidieron volver para sentar las bases de sus propias ideas.

Luego, la entrada en la crisis estructural del país en los años 90 que, por un lado, produjo la profesionalización de los bailarines a través del Instituto Superior de Danza y el Instituto Universitario de Danza lo cual propició elencos y nuevos intercambios. En los 2000, aquellos primeros profesionales con título crearon sus propias compañías independientes, negocios generalmente familiares con los que se empezaron a formar pequeños núcleos con una capacidad limitada para transferir conocimientos por alcance y presupuestos, hasta que, en la década de 2010 comenzó la verdadera crisis y, en muchos casos, la emigración.

**Si se compara con el movimiento de danza contemporánea de otros países de América Latina, ¿el venezolano es, en lo numérico, pequeño? ¿Ha sido en nuestro país una expresión artística que ha interesado a un reducido número de personas?**

Sí. La danza es el eslabón más débil de la cultura no solo en Venezuela, pero es un país donde esto se resiente mucho más. En *Al son que nos toquen* están retratados los testimonios de 25 bailarines que en 2011 tenían su compañía de danza activa.

Diez años más tarde unos han fallecido, otros han emigrado y se dedican a otro tipo de movimiento, y muchos de los que quedan activos en Venezuela no tienen el espacio o el presupuesto para montar una obra y el Estado ya no provee estímulos u otorga comodatos de uso como en décadas pasadas.

Pero precisamente el libro se llama *Al son que nos toquen* porque retrata la resiliencia del venezolano y cómo si de algo sabemos es del arte de resolver, con lo que tengamos. Hay mucha gente soñando con vivir de la danza y hacerlo profesionalmente y lo logra, con los riesgos económicos que conlleva. Muchos de los bailarines retratados en el libro mantienen su proyecto gracias a los espacios que consiguen como profesores de yoga o pilates, la posibilidad de hacer alianzas con otros creadores y ofreciendo sus funciones a la empresa privada, dictando talleres independientes, formando y dirigiendo niñas en academias o para competencias, actores para obras y musicales.

**¿Qué se sabe del público venezolano de la danza contemporánea? ¿Qué ha ocurrido a lo largo de seis décadas?**

Es la consecuencia de uno de los principales problemas de la crisis estructural del país aplicados a la danza: el chavismo hizo mucho daño a las artes escénicas como industria cultural. No tenemos nuevos teatros desde

hace una década –solo salvados por la inauguración del Teatro de Chacao en 2011–, el público se acostumbró a que todo tenía que ser “gratis” y no hay una política de Estado que incentive a las personas a asistir a una función de danza y a pagar por ella, lo cual ha hecho que las personas se sientan ajenas a esta disciplina, a pesar de vivir en un país caribeño con una cultura del baile intravenosa.

Hay una desconexión entre el espectador y el coreógrafo que muchas veces monta obras difíciles de digerir. Los bailarines necesitan también adquirir herramientas de comunicación y marketing para dirigirse al público y difundir sus proyectos, pero también para llamar la atención y lograr acuerdos con la empresa privada, como patrocinio y espacios de ensayo y presentación.

**¿Cuál es el estatuto de la danza contemporánea en la Venezuela de hoy? ¿Apoyo del Estado? ¿Impacto de las migraciones?**

En los últimos 15 años ha habido un auge de las academias que incluyen la “danza lírica” en sus programas y eso ha ayudado a tener una pequeña generación de relevo que participa en competencias locales. Sin embargo, Unearte, la única que gradúa intérpretes profesionales en danza en Venezuela, ha representado un grave atraso a la educación en artes escénicas y visuales en Venezuela; lo mismo que la Compañía Nacional de Danza que difícilmente cambia de elenco y repertorio; la falta de subvenciones y estímulos que anteriormente se otorgaban a través de convocatorias; de fuentes de empleo y actualización profesional; de patrocinio de la empresa privada; de educación de público y de bailarines y los padres que inscriben a las niñas en danza –a los niños mejor no– pero que luego no les permiten dedicarse a la disciplina.

Todos estos elementos estructurales han devenido en menos temporadas al año, compañías que no tienen espacios de ensayo o presentación, bailarines sin dinero para producir sus obras o temporadas, falta de formación de intérpretes y docentes y de una generación de relevo que pueda sostener la disciplina en los próximos años, sin contar el poco apoyo de los medios de comunicación o la empresa privada.

Por eso *Al son que nos toquen*, aunque no puede resolver un tema estructural, es un punto de partida para comenzar a hacer investigación en el área, dejar registro y difusión, como lo ha hecho en 4 países y 2 convocatorias ganadas en el último año. Es un aporte para que en los escenarios venezolanos nunca baje el telón. ●

## Macbeth, o el relato de un idiota (2/3)

(Viene de la página 9)

De su lado, Knight asume el mal en *Macbeth* como “titánico”, “absoluto”, de “belleza satánica”. De nuevo, esta postura le conduce a afirmar que ese mal “no nace del corazón del hombre”, sino que “viene de fuera”. El resultado, otra vez, luce paradójico: por una parte se niega a Lady Macbeth la capacidad de experimentar una lucha interna, se impugna que posea la imaginación necesaria para que en su alma se den choques existenciales; a la vez, por otra parte, Knight argumenta que ese mal absoluto es “ajeno al hombre” (10). Podría entonces concluirse que si ese mal “absoluto” es ajeno al ser humano y viene de fuera, los dilemas vitales no existen sino para seres situados fuera del rango de lo humano. Considero por el contrario que interpretar a los protagonistas de *Macbeth* como meros seres sin imaginación, que comprueban pasivamente un mal que solo surge desde fuera de sí mismos, equivale a desechar matices, y alejarse irreparablemen-

te de la visión de la existencia experimentada como un caos *por seres que entienden, hasta cierto punto, su condición*. Cabe por consiguiente recordar la observación de Bernard Williams, que encabeza a modo de epígrafe esta sección de mi ensayo: “Existe un problema del mal solo para aquellos que esperan que el mundo sea bueno”. El mal en *Macbeth* es componente esencial del caos, y si bien es razonable admitir que existen *gradaciones* del mal, no debemos suponer que calificarle de “absoluto”, en determinados casos, lo expulsa hacia un territorio extraño y diferente al de lo humano, a pesar de todo lo repulsivos que puedan parecerse determinados actos.

¿Tienen Macbeth y Lady Macbeth un sentido de la diferencia entre el bien y el mal? A mi modo de ver sí lo tienen, pero en medio de una bruma existencial que les ofusca y otorga a sus actos una dimensión particular, la de la vida experimentada como un caos. El clima de confusión es creado por Shakespeare a través de un combate des-

igual entre la fuerza de las cosas y el delirio de los espíritus, en un contexto de perturbación generalizada. La propensión dirigida a profanar, es decir, a quebrantar los límites, es también un hecho humano; y si concebimos lo *sagrado*, como explica Roger Caillois, como una categoría de la *sensibilidad*, como un ámbito prohibido, el de un *tabú* que circunscribe y restringe (11), podemos en consecuencia descubrir en *Macbeth* una especie de insurgencia contra lo sagrado, también reconocible como humana.

¿Se arrepienten de sus acciones criminales los protagonistas de *Macbeth*? En algunos momentos de la obra, por ejemplo, en la escena 4 del acto III, y en la magnífica escena 1 del acto V, Macbeth y su esposa se asoman al abismo de una sombría autoconciencia. Macbeth confiesa: “He ido muy lejos en el camino de la sangre”; y de su lado, Lady Macbeth experimenta las convulsiones propias de una mente enajenada, que camina hacia el suicidio: “Aún queda olor a sangre (...) Lo que se hizo no puede desha-

cerse” (12). Sin embargo, es necesario recordar que Macbeth no se detiene, que continúa su ruta hasta morir, decidido a no rendirse ante la pesadilla que le hostiga y asedia.

En cuanto a Lady Macbeth, se desplaza desde una encarnizada e inflexible postura de violencia asesina, a una pérdida completa de ubicación vital, sin que la transición entre una y otra etapa encuentre una cabal explicación en la compleja ruta del drama. El suicidio de Lady Macbeth parece, más que un doloroso final producido por el peso de la culpa, otra incógnita pendiente, otro acertijo paseando sobre un rompecabezas. No comparto por tanto la opinión de Charles Moeller, quien en sus comentarios sobre *Macbeth* atribuye un “cristianismo latente” a Shakespeare (12); más bien, como procuraré mostrar en la siguiente y última sección, la saga de Macbeth culmina en el nihilismo, en una nada en la que “no sabemos lo que nos aterra / y tan solo flotamos, sobre un mar que es feroz y violento / de un lado a otro” (13). ●

B. Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 68

L. F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, Madrid: Edhasa, 2011, pp. 244, 138, 237, 289

G. Wilson Knight, “Macbeth and the Metaphysics of Evil”, *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London & New York: Routledge, 1995, p. 154

W. Shakespeare, *Macbeth*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 315 (he hecho algunos cambios a esta traducción).

ibid., pp. 95–99, 245

G. Wilson Knight, ob. cit., p. 150

Véase, N. L. Keini, “Macbeth. The Danger of Passion, Power and Betrayal: A Psychoanalytic Perspective”, *Humanities and Social Sciences*, Vol. 8, # 6, 2020, pp. 191–199

Véase, H. V. Jaffa, “Macbeth and the Moral Universe”, *Claremont Review of Books*, Vol. VIII, # 1, Winter 2007–2008.

Charles Moeller, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1999, pp. 79–85

G. Wilson Knight, ob. cit., pp. 141, 147, 157. Véase también, Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, New York & London: W. W. Norton & Co., 1974, p. 93

R. Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México: FCE, 1996, pp. 11–15

Shakespeare, ob. cit., pp. 211, 291, 293

ibid., p. 247