

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



ESCRIBE CHARLES BAUDELAIRE: El pasado es interesante no solo por la belleza que han sabido extraer de él los artistas para quienes ese pasado era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Otro tanto ocurre con el presente. El placer que nos proporciona la representación del presente se debe no solo a la belleza de la que este puede estar revertido, sino también a la calidad esencial del presente.

Papel Literario **80** AÑOS

FUNDADO EN 1943

DOMINGO 17 DE SEPTIEMBRE DE 2023

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

ENSAYO >> SOBRE EL ARTISTA PEPE LÓPEZ REUS (1966)

Memorias translúcidas: identidad, materialidad y pérdida en *Crisálida* de Pepe López

“Lo translúcido, tal y como propongo que aparece en la obra de López, se ubica en un punto intermedio entre la transparencia y la opacidad, ubicación que nos permitiría entender la relación entre ambos conceptos no solamente en términos antagónicos o excluyentes, sino a partir de una dialéctica que los colocaría en los extremos de una suerte de espectro o gama de luz. En términos estéticos, lo translúcido produce una imagen parcial, borrosa, a la que accedemos, de manera limitada, mediante una mirada que inevitablemente se refracta al rozar la superficie del objeto”



PEPE LÓPEZ / ©VASCO SZINETAR

IRINA R. TROCONIS

Lo claro, lo opaco y lo translúcido

La cifra la conocemos de memoria y la repetimos casi como un mantra: más de siete millones de venezolanos han salido del país en la última década huyendo de una crisis de múltiples dimensiones que ha afectado a todos los sectores de la población, independientemente de la clase o el posicionamiento político. Los que se fueron primero lo hicieron en avión desde Maiquetía, transformando la famosa obra de Carlos Cruz Diez, *Cromointerferencia de color aditivo*, que ha decorado el piso del terminal de salidas desde 1978, en una alfombra cargada de lágrimas, adiós y promesas –ya prácticamente imposibles de cumplir– de volver pronto. A medida que las circunstancias se fueron poniendo más duras, que las universidades experimentaron el colapso de sus infraestructuras y el creciente vacío en su profesorado y que la hiperinflación hizo inaccesibles los productos y los servicios más básicos, una segunda ola de migrantes comenzó a salir del país como *fuera*, lo que en la mayoría de los casos significó a pie, dando lugar al término “caminantes”, un término que implica estar siempre en movimiento, sin ceder al cansancio, sin llegar nunca a ningún lado, cargando a espaldas el peso de una frontera móvil que, al desplazarse a otro país, hace del caminante venezolano hipervisible como carga e invisible como cuerpo merecedor de cuidado, como lo demuestran los muchos casos

de violencia xenofóbica que han tenido lugar en todo el continente.

Pero esta cifra, estos siete millones, no puede permitirnos olvidar los veintiocho millones más que se quedaron, que viven y sobreviven entre ruinas y entre las frágiles fachadas que el gobierno no cesa de construir para convencerse y convencernos de que “Venezuela se arregló”. Veintiocho millones que corren el riesgo de volverse, ellos también, invisibles, al concentrarse la mirada global en los que se fueron y en lo que su llegada significa en términos económicos, sociales, políticos y culturales para los países renuenteemente receptores.

Esta pregunta por la visibilidad e invisibilidad del migrante venezolano, por la línea borrosa que separa a los que fueron de los que se quedaron, está al centro del trabajo artístico reciente de Pepe López (Caracas, 1966) y, específicamente, de la instalación *Crisálida*, una instalación compuesta de más de 200 objetos que pertenecían a López, a su familia, amigos y conocidos, que fue exhibida en Caracas en 2017 y en Londres en 2018, y que se ha convertido en uno de los símbolos de la diáspora venezolana, apareciendo en la portada de libros como *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias* (2021), editado por Raquel Rivas Rojas, Katie Brown y Liliana Lara y siendo el enfoque de varios trabajos académicos importantes. En efecto, Miguel Miguel García, curador de la exposición *Escape Room* que tuvo lugar en el 2017 en la galería Espacio Monitor de Caracas y en

la que *Crisálida* apareció por primera vez, llamó a la instalación “el mayor, más contundente y significativo monumento que se haya realizado hasta el presente en homenaje a la diáspora venezolana” (“Obras recientes”).

¿Qué es lo que hace a *Crisálida* tan contundente? La respuesta tiene que ver, por un lado, con lo que *no* muestra: el horror explícito que caracteriza las representaciones de la migración venezolana enfocadas en el cruce por las trochas en Colombia, la selva del Darién, o el desierto entre México y los Estados Unidos. En palabras de López: “mi *Crisálida* no es la emisión en vivo y directo de los migrantes venezolanos caminando por las carreteras hasta el Perú y mucho menos las imágenes aterradoras de los noticieros de un grupo de venezolanos cruzando la selva de Darién, ni los que están durmiendo en carpas en el Río Bravo-Río Grande, esperando que Joe Biden los deje pasar”. *Crisálida* no es una fotografía de guerra, lo que no significa que representaciones de ese estilo sobre la crisis migratoria no sean importantes. La instalación sin embargo insiste en mostrar algo mucho más sutil, algo que, de hecho, rara vez aparece en arte sobre diáspora y migración, ya sea en Venezuela o en otros lugares y momentos históricos. *Crisálida* captura, y en su condición de *crisálida*, *preserva vivo y en movimiento*, el doloroso momento cuando decides irte (no cuando ya te has ido), cuando decides que tienes como sea que abandonar tu casa, porque tu casa –y tu país–, en palabras de la poeta británi-

ca-somalí Warsan Shire, no permite que te quedes, porque te persigue, te ordena que corras, y te susurra en el oído que “dejes todo lo que no puedes dejar, aunque sea humano” (Shire 29, mi traducción).

Al capturar este momento y dejarlo en suspensión, sin ceder a la tentación de resolverlo ya sea mediante la creación de imágenes que nos transporten a un después, o la recuperación de imágenes que nostálgicamente nos devuelvan a un antes, *Crisálida* se posiciona como la materialización de una liminalidad: un “estar entre” compartido tanto por el que se queda como por el que se va. De ahí que, propongo, *Crisálida* haya adquirido ese estatus simbólico que le atribuye Miguel García; de ahí que haya generado tantas resonancias tanto en Caracas como en Londres, es decir, tanto entre los que están allá como entre los que se fueron. *Crisálida* no enfatiza esa separación –los de allá y los de aquí– sino que en cambio insiste en mostrar y en *hacer contagiosa* la vulnerabilidad del vínculo que une a los dos grupos mediante la creación de lo que propongo llamar *memorias translúcidas*.

Lo translúcido en este contexto tiene dos dimensiones. Por un lado, la dimensión estética. Como vemos en las imágenes de la instalación, los objetos que componen *Crisálida* no aparecen expuestos, “desnudos”, sino que aparecen cubiertos por varias capas de plástico que, dependiendo de nuestras experiencias, pueden recordarnos o a los embaladores en el aeropuerto que envuelven las maletas para evitar que las abran en el viaje, o al envoltorio que se usa para proteger las figuras de santos marialionceros que se venden en mercados populares, o al plástico y otros materiales usados en una mudanza propia o ajena, o al propio petróleo que Fernando Coronil famosamente llamó el “cuerpo natural” de la nación venezolana en *The Magical State* (1997). Todas estas referencias son válidas y a ellas volveremos más adelante. Por ahora quiero destacar que dicho plástico, al aparecer así, en capas, genera una imagen del objeto –y un objeto– que no es ni completamente opaca, ni completamente clara: es *translúcida*, adjetivo que, en su definición más básica, se refiere a la condición de dejar pasar la luz sin dejar ver nítidamente lo que se encuentra debajo de la superficie.

Por otro lado, lo translúcido entra en diálogo tanto con la transparencia como con la opacidad, entendidas no solo como propiedades físicas o materiales, sino también como cualidades o valores políticos, sociales y culturales, tal y como los describen Nicole Simek y Édouard Glissant. Para Simek, la transparencia se ha convertido en un valor idealizado en contextos diversos que incluyen prácticas gubernamentales, la educación, los negocios y las relaciones sociales, al punto que su autoridad moral no es puesta en cuestionamiento (Simek 363). Lo transparente, lo claro, lo hipervisible son características que revelan una facilidad de acceso y de legibilidad que en varios casos se asocia con la verdad y, como tal, con lo real, lo respetable y lo merecedor de atención y cuidado. La transparencia sin embargo también puede entenderse como indispensable para el funcionamiento de una forma de autoridad y control que insiste en la legibilidad de los cuerpos al punto de reducirlos a un sujeto conocido y conocible, siempre visible, sobre el cual se ejercen fuerzas que van desde la vigilancia hasta las distintas manifestaciones de la biopolítica en el estado contemporáneo.

En efecto, para el escritor y filósofo francófono Édouard Glissant, es necesaria una crítica de la transparencia, en tanto constituye una política de la representación que implica la modificación de la identidad del otro con el fin de que se vuelva legible, digerible y aceptable para los estándares políticos y sociales que forman la base de la cultura occidental. Esta modificación implica eliminar las diferencias culturales, dando lugar a un otro que ya no es otro, sino que es el o lo mismo, las rugosidades de su alteridad aplanadas al punto de reducir a la nada lo irreductible, lo único de su identidad. De ahí que Glissant insistiera fuertemente en la opacidad (y no en la transparencia): una opacidad en y de la expresión y una opacidad en sí misma expresiva, producto de las “tercas sombras” que, tal y como aparecen en ciertos modos de la escritura (especialmente en el contexto de la poesía), impiden la completa absorción o el completo conocimiento del otro y su experiencia (Glissant 193).

(Continúa en la página 2)

Memorias translúcidas: identidad, materialidad y pérdida en *Crisálida* de Pepe López

Viene de la página 1)

Si bien estas nociones de transparencia y opacidad pueden ser movilizadas para entender ciertos modos de opresión que continúan de la colonia a la poscolonia, así como también prácticas éticas y estéticas que generan lo que Asbjørn Skarsvåg Grønstad citando el trabajo de Judith Butler llama “estéticas precarias” (Grønstad 10), también son referentes importantes en el contexto de crisis migratorias como la venezolana que generan, entre otras cosas, cuerpos que, al ingresar y transitar en nuevos territorios geográficos, lingüísticos y culturales, tienden a ser leídos en formas que o los sobreexponen –y aquí uso el término “sobreexponer” como se usa en la fotografía, es decir como el acto de exponer una placa o película fotográfica durante un tiempo excesivo a la acción de la luz para que la imagen impresionada quede más clara– o los convierten en una alteridad absoluta que impide cualquier gesto de relacionalidad y que lleva a la invisibilización que Juan Cristóbal Castro denuncia en su artículo “La condición post-chavista” (2020). Consecuencia de la sobreexposición son, por ejemplo, las fotografías que explícitamente muestran los cuerpos de los venezolanos que han muerto en la selva del Darién (y en muchas otras partes) y que son utilizadas –y, en varios casos, explotadas– tanto por la derecha como por la izquierda nacional e internacional, quienes, dependiendo de la agenda política, hacen del cuerpo migrante la evidencia incontrovertible, clara, contundente, de esta o aquella acusación ideológica. Consecuencia de lo segundo, es decir, de la opacidad absoluta, la alteridad impenetrable atribuida al migrante venezolano, son los actos xenofóbicos que han llevado a la quema de campos de refugio, robos, violaciones y asesinatos.

Lo translúcido, tal y como propongo que aparece en la obra de López, se ubica en un punto intermedio entre la transparencia y la opacidad, ubicación que nos permitiría entender la relación entre ambos conceptos no solamente en términos antagónicos o excluyentes, sino a partir de una dialéctica que los colocaría en los extremos de una suerte de espectro o gama de luz. En términos estéticos, lo translúcido produce una imagen parcial, borrosa, a la que accedemos, de manera limitada, mediante una mirada que inevitablemente se refracta al rozar la superficie del objeto en cuestión, y que al mismo tiempo se siente atraída, magnetizada, por el vacío que anticipa una pérdida por venir y que genera, en términos de Georges Didi-Huberman, una “forma que nos mira” (18). En términos conceptuales, lo translúcido activa un duelo, un acto subversivo, y la posibilidad de generar un estar en común a partir de una vulnerabilidad compartida con un extraño que se vuelve familiar. Este gesto a su vez genera una propuesta de identidad (individual, nacional, colectiva) que abre espacios para comunidades que no olvidan lo nacional, pero que tampoco se limitan a ello, y una memoria que, translúcida, no es ni nostálgica ni amnésica, sino vinculante.

Crisálida

Si bien podemos identificar elementos de *Crisálida* en varias de las otras obras de López –pienso por ejemplo en su serie *Ambulantes* (2009), la

colección fotográfica *Inventario sobre Caracas Cenital* (2015) y *Wallpaper* (2014)– la idea de la instalación surgió a partir de un encuentro completamente ordinario con un closet vacío en el que lo único que había eran los ganchos de ropa dejados por la esposa de López luego de migrar a París. Para López, las sombras que los ganchos proyectaban en la pared parecían “cuchilladas, heridas de arma blanca”: evidencia de un dolor sin testigos experimentado por el que se queda y ve cómo todos los demás se van. Este encuentro daría lugar a la instalación *Cromo-interferencia de la partida* (2017); también inspiraría a López a pensar en cómo en todo acto que lleva al exilio, a la mudanza, o al desplazamiento, se produce una realineación del sujeto con el objeto, un repensar de la relación con la dimensión material de la vida y del hogar y con las posibilidades contenidas en un objeto que, huérfano de casa, en un limbo que no es ni la llegada, ni la partida, sino el *antes*, no es ya un objeto –útil, clasificable, estable– sino una cosa.

A diferencia de los objetos, las cosas, nos recuerdan Bill Brown (“Thing Theory”) y W.J.T. Mitchell (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*), son un exceso, una latencia, algo simultáneamente nebuloso y obstinado, sensualmente concreto y vago, que tiene la capacidad de generar una interpelación. No responden a un orden ni tampoco están confinadas a su potencial utilidad. Un sartén, tal y como lo vemos en una tienda o en una cocina, es un objeto: sabemos qué es, para qué sirve, cómo se llama. Un sartén envuelto en plástico, tal y como lo vemos en *Crisálida*, es una cosa: es y no es un sartén, algo parcialmente accesible, parcialmente intocable, útil solo desde y por su inutilidad. Algo que sirvió alguna vez y, gracias a la protección del plástico, servirá de nuevo, pero que ahora, en este instante liminal, no es más que potencia. López habla de esta inutilidad de la cosa como activadora de una suerte de magia:

“Al regresar a mi casa, encontré un par de rollos de papel plástico en la cocina y comencé a envolver los objetos uno a uno y allí apareció la magia, la terapia con cada vuelta y los recuerdos con el objeto y luego el final hermoso de los reflejos de luces que rebotan del plástico y que dejan ver al objeto, pero no por completo, sino velado y lo vuelven misterioso, porque se ve a través, pero no se termina de ver todo y lo convierte al objeto en inútil, no se puede usar”

La magia, como nos indica esta cita, tiene que ver con la visibilidad parcial del objeto –con su condición translúcida– y también con el acto mismo de envolver, *lentamente*, cada uno de ellos, gesto que por un lado evoca los recuerdos asociados a dicho objeto y por otro permite que los recuerdos, una vez protegidos, se “disuelvan” dentro de la crisálida, mezclándose con la incertidumbre de no saber qué ocurre dentro de la misma (y qué ocurrirá luego, una vez iniciado el viaje), y con la pérdida progresiva de identidad del objeto al transformarse en cosa. La lentitud es importante: como señala Lutz Koepnick, la lentitud “nos hace pausar y dudar [...] vivir el paisaje cambiante del presente en toda su multiplicidad temporal” (9, mi traducción), retrasando respuestas rápidas e inmediatas y abriendo lugar para la experiencia del ahora en lugar de una idea preconcebida de destino.

Ese llamado a la indeterminación se hace aún más fuerte si consideramos lo arbitrario de la co-



FIGURA 2. CRISÁLIDA (2017) / PEPE LOPEZ – ESPACIO MONITOR, CARACAS – FOTOGRAFÍA JULIO OSORIO

lección de cosas que se acumulan en *Crisálida*, sin ningún tipo de jerarquía u orden. Un busto de Simón Bolívar catire (Figura 1) al lado de una papelera al lado de un colchón manchado al lado de una maleta sin abrir al lado de una silla al lado de un par de zapatos al lado de un sofá al lado de un paraguas al lado de una hielera. Su coexistencia solo tiene sentido si tomamos como referencia la vida de López; fuera de ese contexto –contexto que, a menos que leamos el catálogo que acompaña la instalación, no tenemos– nos enfrentamos a un caos de conexiones posibles, de redes probables, que terminan incluyéndonos como parte de la instalación, ya sea mediante el reconocimiento de ciertos objetos como objetos que también son parte de nuestra vida material, o ya sea porque, frente a la falta de coherencia identitaria, generamos historias que terminan llenando con nuestros propios recuerdos el vacío que la translucidez crea en cada objeto y en la crisálida como un todo a la vez armónico y disonante. Esto hace que *Crisálida* exceda el marco autobiográfico centrado en López: frente a tantas cosas translúcidas que, como tales, revelan y esconden su propia identidad, no nos queda otra opción que compartir la vulnerabilidad del cuerpo ausente del que son testigo y, con ella, la esperanza que intuimos existe, palpitante, debajo del plástico.

Junto al duelo y la esperanza hay en *Crisálida* un acto subversivo dirigido a los referentes que históricamente han servido para delinear los bordes de nuestra identidad individual, nacional y colectiva. Ya mencioné al Bolívar rubio y, dependiendo del ángulo, quizás también *queer*, que parece perder su aura cuando lo vemos apoyado contra una papelera e indistinguible, de manera significativa, de la misma. Pero además de él también hay una pequeña estatua de María Lionza, varias obras representativas del arte nacional, un álbum familiar cuyo contenido no vemos, todos atrapados dentro de una crisálida que no termina de abrirse y que, precisamente por ello, nos suspende en una liminalidad que impide saber qué va a pasar con estos objetos, qué transformaciones van a sufrir durante y después del viaje, o incluso si sobrevivirán el tránsito hacia un destino desconocido. Lejos de ser un ejercicio de sustitución, rechazo o reemplazo, lo que hace esa suspensión es mostrar estos referentes como referentes ontológica, material y temporalmente. Un gesto de apertura hacia un ejercicio colectivo, no predeterminado, de auto-definición, que permite pensar en la existencia, *en el presente*, de un modo de ser y de estar en común, aun por explorar pero latente y descaradamente desleal. En este sentido el plástico no es solo protección, sino también

catalizador de una metamorfosis identitaria que tiene el potencial de ser liberadora y, como tal, vinculante.

Por último, el plástico también es un referente directo al petróleo, el cual aparece jugando un papel doble y contradictorio. Por un lado, el plástico es lo que permite la protección de los objetos y, en ese sentido, su supervivencia durante y luego del viaje. De la misma manera, las reservas petroleras del país continúan representando la garantía de un mejor futuro y son lo que, de cierto modo, ha mantenido a Venezuela relativamente a flote en medio de la crisis política, económica, social, humanitaria y de salud de la última década. Por otro, y como vemos en el performance que acompaña la instalación y en el que López usa el plástico para envolverse a sí mismo (Figura 2), es también una forma de violencia que amenaza con convertir a López en objeto mediante ese acto de envoltura que, de completarse, llevaría a su sofocación. De este modo, López nos invita a entender *Crisálida* no solo en términos simbólicos, sino también materiales. ¿Cuál es la posible violencia contenida en los referentes familiares hacia los que acudimos en momentos de crisis? ¿De qué maneras podemos conectar la crisis migratoria nacional con la crisis ecológica global? ¿Cuánto tiempo más podemos aguantar, sin respirar, dentro de la burbuja petrolera que nos ha protegido y salvado por más de cien años?

Estas preguntas –no respondidas– transforman lo familiar o conocido, *el cuerpo natural de la nación*, en algo extraño e inquietante. Al mismo tiempo, las cosas de *Crisálida* transforman a alguien extraño (el cuerpo migrante que no vemos) en alguien familiar, no conocible pero sí reconocible, alguien con quien quizás no nos identificamos, pero con quien inevitablemente encontramos (o creamos) resonancias. Juntas, estas dos operaciones invitan a pensar en una ética del cuidado, una suerte de “compasión radical” (Jurelle Bruce 10) desconectada de la obligación que sentimos hacia esos que sabemos son exactamente iguales a nosotros y atada, en cambio, a un estar en común fluido e informado por el sentimiento de intimidad que experimentamos frente a ese extraño reconocible (a esos siete millones de extraños reconocibles) con quienes, gracias a las más de doscientas crisálidas de López, nos encontramos compartiendo, brevemente y en comunidad, un espacio y tiempo que se nos presenta translúcido, inevitable y tercaamente pegajoso. ●

Brown, Bill. “Thing Theory”. En *Things*, editado por Bill Brown. Chicago: University of Chicago Press, 2004, 1-22.

Castro, Juan Cristóbal. “La condición post-chavista.” *Trópico absoluto*, 2020. <https://tropicoabsoluto.com/2020/11/13/la-condicion-post-chavista-migracion-venezolana/>

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*, traducido al inglés por Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Jurelle Bruce, La Marr. *How to Go Mad without Losing your Mind: Madness and Black Radical Creativity*. Durham y Londres: Duke University Press, 2021.

Koepnick, Lutz. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press, 2014.

Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

“Obras recientes de Pepe López en Escape Room”. *Tráfico visual*, 2017. <https://traficovisual.com/2017/11/01/obras-recientes-de-pepe-lopez-en-escape-room/>

Shire, Warsaw. “Home”. En *When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art*, editado por Ruth Erickson y Eva Respini. Boston y New Haven: The Institute of Contemporary Art/Yale University Press, 2019, 28-29.

Simek, Nicole. “Stubborn Shadows,” *symplote*, 23.1-2 (2015): 363-373. Skarsvåg Grønstad, Asbjørn. *Rethinking Art and Visual Culture: The Poetics of Opacity*. Cham: Springer International Publishing, 2020. Web.

*Todas las citas de Pepe López fueron tomadas de “Repensando a Venezuela T4. S3. Pepe López”, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=QN-mzy_dIYRO

*Irina R. Troconis se desempeña en Cornell University.



FIGURA 1. CRISÁLIDA (2018) / PEPE LÓPEZ – RUYA MAPS, LONDRES – FOTOGRAFÍA THIERRY BAL

EXPOSICIONES >> CARACAS, HOUSTON

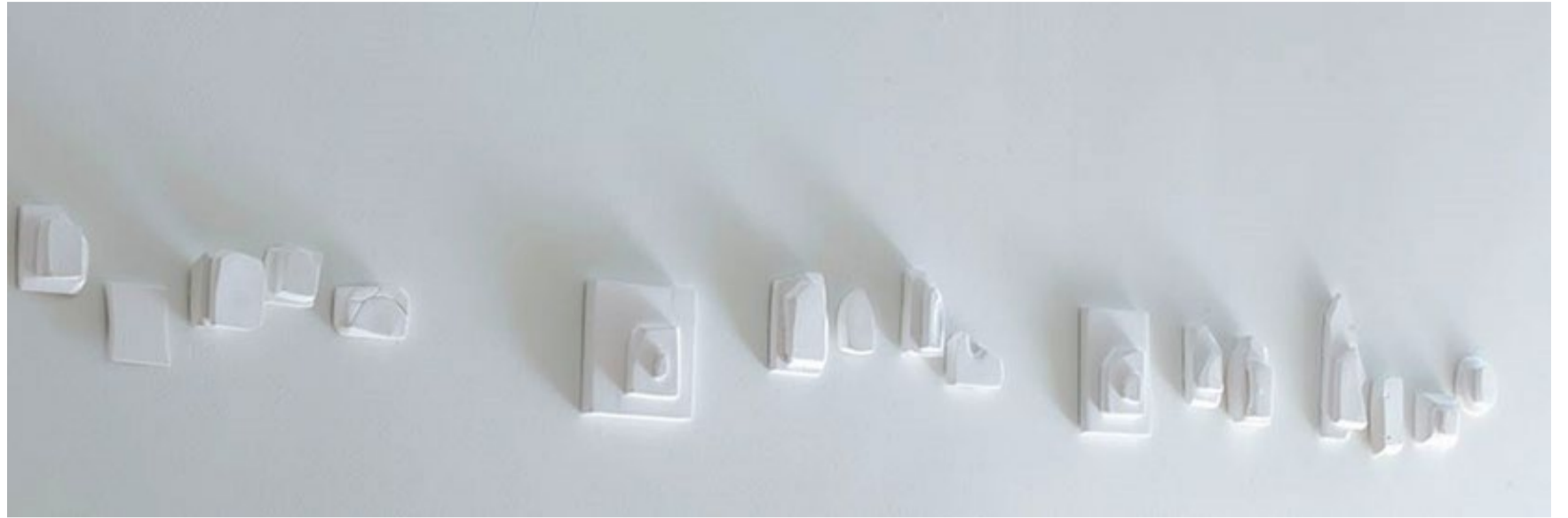
Carolina Otero. Poética de lo sutil

Artista venezolana nacida en París, Carolina Otero está residenciada en Houston, Texas, desde 2013. Su desempeño incluye la pintura, el dibujo, las técnicas mixtas, la fotografía, el grabado, la cerámica y el yeso. Su obra ha sido expuesta en Venezuela, Francia, Noruega y Estados Unidos

RUTH AUERBACH

El más reciente proyecto expositivo de Carolina Otero –artista venezolana residenciada en Houston, Texas, desde 2013– se configura a partir de un repertorio visual en el que la naturaleza y el espacio se manifiestan como elementos recurrentes, relacionados a sus vivencias culturales en torno a la arquitectura y la música.

De infinita sutileza, su singular proceso de trabajo emerge desde los ámbitos de la introspección y el silencio



NEUMAS II (2022) / CAROLINA OTERO

interior. Concibe así, una expresión estética con voz propia y universal que nos refiere a la noción de *L'Inframince*, concepto acuñado por Marcel Duchamp en un intento por describir aquellos matices efímeros y fugaces de nuestra realidad. La práctica creadora de Carolina Otero pareciera surgir del subconsciente y traducir lo casi imperceptible en un diálogo con las imágenes construidas, invariablemente, mediante el uso del *collage* y diversos medios que incluyen la fotografía, el dibujo, el grabado y últimamente los relieves en materiales diversos.

Resonantes con el paisaje, con los vestigios y arqueologías de antiguas y recientes civilizaciones, su imaginario visual explora lo primigenio más allá del contenido, otorgando especial interés a las formas, al trazo y a la huella de lo humano. Con ello no pretende representar lo real, se tra-

ta de captar la energía esencial de lo observado en un ejercicio relacional y contemporáneo. En su hacer, cada nueva pieza se articula mediante el principio de fragmentación recreando, a partir del detalle, delicados *collages* de dibujos antes descartados. Ambas estrategias confluyen como hilo conductor de una propuesta susceptible al tiempo y al lugar. Es así como de las constantes caminatas realizadas en pandemia se revelan sensibles diálogos con el entorno; de allí también emerge una poética de la intuición y el descubrimiento que, libre de categorizaciones, traspasa los límites entre lo real aparente y su abstracción. Cada una de las series de esta –su primera exposición individual en Venezuela desde hace más de una década–, deconstruye la imagen hacia un horizonte incierto para presentarnos una visión otra, más subjetiva, que nos trasciende.

En *Neumas*, los pequeños relieves tallados en yeso parecieran transcribir un lenguaje críptico, similar a las escrituras musicales del medioevo, aquí despojado de contenido y transmutado en signos gráficos esenciales. La disposición de estos posibles “vestigios culturales” se funde con el muro impoluto, en un sistema lineal articulado; mientras que, en *Tablatura*, el conjunto de fragmentos elaborados en cerámica blanca, configura un relieve estructurado en varias franjas de grafías transcritas de un dibujo previo transmutándose, ahora, en códigos de naturaleza táctil y vulnerable.

A partir de una práctica híbrida entre medios distintos, el dibujo y la fotografía expresan su autonomía en la serie *Diálogos*, estableciendo estrechos vínculos formales entre las nociones de naturaleza y arquitectura. En estas impresiones digitales

se articulan fragmentos de formas y huellas efímeras –materiales y humanas– que revisitan hábitat y ecosistema, fijando el origen de una percepción personal. De su fascinación por las inmensas posibilidades gráficas actuales y la mezcla de materiales y tecnologías se origina *Transiciones*, una serie de pequeños y sutiles *collages* construidos con estampaciones de dibujos fragmentados sobre papel traslúcido. Y así también, concibe las sugestivas propuestas de una gráfica experimental titulada *Time Travels-Confluence*, en la que combina conscientemente diversos procesos de impresión digital con la serigrafía tradicional.

Silenciosa, reflexiva y contemplativa, la sensible propuesta de Carolina Otero nos invita a explorar en el desconcierto, la insondable vulnerabilidad de lo humano y una ineludible conciencia de pertenencia. ●

L'inframince

El artículo que sigue fue escrito, a propósito de la exposición *L'inframince*, de Carolina Otero, que permaneció abierta entre noviembre de 2022 y enero de 2023, en la sede de la Fundación Transart para el Arte y la Antropología, Houston

SURPIK ANGELINE*

La exposición que presenta actualmente Carolina Otero bajo el título de *L'inframince*, hace referencia a un término acuñado por Marcel Duchamp para delinear matices efímeros del mundo, en ocasiones traducido literalmente: *infra-delgado*, *infra-mince* denota una delgadez escasamente perceptible, gracias a su inefable sutileza. Duchamp sugería que *inframince* es imposible de definir: “uno solo se atreve a dar ejemplos (...) el calor de un asiento recién abandonado es *inframince*, el susurro que producen los pantalones de terciopelo al caminar, dos objetos vaciados del mismo molde, o el reflejo en un espejo o un vidrio”.

L'inframince también implica formas interdisciplinarias en el arte contemporáneo, tal como ha sido presentado en una publicación de TransArts, un Departamento de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. Aparte de la coincidencia de compartir el mismo nombre, la Fundación Transart de Houston comparte con TransArts de

Viena una visión, en la que “los escritores y artistas capturan momentos efímeros a través de textos e imágenes donde se encuentran, intercambian o se fusionan, lo artístico, lo teórico, lo científico con elementos culturales cotidianos” (Dávila, De *L'inframince*).

Nada más ejemplar de *L'inframince* que el trabajo reciente de Carolina Otero. Las creaciones visceralmente resonantes de Carolina Otero surgen del aura mística de paisajes que permearon su imaginario en momentos cruciales de su vida: el bosque tropical de San Antonio de Los Altos en Caracas convertido en parque paradisíaco durante su infancia, con su vegetación exuberante donde la llovizna neblinosa derretía la arcilla multicolor en sus manos. Más tarde, ya como adulta, el silencio sonoro de los pacíficos inviernos de Noruega, los velos tenues de sus campos nevados, las tajantes tallas de los fiordos y los destellos de los glaciares tomaron otro asiento subliminal en su fuero interno. Más recientemente, en Marfa, Texas, la artista relata haberse sentido mágicamente transportada a los anfiteatros de la Grecia Antigua y las enigmáticas ruinas de Egipto mientras observaba las impecables cajas minimalistas de metal y concreto de Donald Judd, dialogando con sus luminosos entornos interiores y exteriores.

Así, más allá de los principios modernistas donde prevalece la autonomía de la obra de arte, el trabajo reciente de Carolina abarca una visión relacional y contemporánea del mundo, donde el lenguaje se torna en un elemento constructivo. Como dice el ecólogo David Abrams, “el lenguaje no es solo propiedad del paisaje sino también de los humanos que lo habitan”. En este sentido, recordamos la famosa declaración del filósofo deconstructivista Jacques Derrida, “No existe nada fuera del texto” (Pp.125-26 Michaels, *The Shape of the Signifier*).

Carolina se sintió tan cautivada por el desierto ventoso y blanqueado de Texas, que sus anotaciones visuales



CAROLINA OTERO / ©CARLOS OCANDO

más recientes son huellas casi imperceptibles, algo como murmullos inaudibles, marcas como gestos, marcas como trazos, marcas como formas evanescentes, evidenciando una vez más el pensamiento reflexivo de Derrida: “Si las formas constituyen textos entonces el mundo, que no solo contiene muchas formas, sino de hecho, consiste solo en formas, tiene mucho que decir” (pp.126, *The Shape of the Signifier*). De tal modo, aproximándonos a la propia percepción que Carolina tiene de la naturaleza como texto, un vestigio o huella primordial en la tierra puede leerse tanto de cerca como a una gran distancia, asemejándose a algo tan esencial como un petroglifo o un plano urbano. Así mismo, en sus fotografías vemos troncos de árboles y ramas que podrían interpretarse como el curso de ríos con sus tributarios vistos desde el cielo.

Tanto para Roland Barthes como para Carolina, escribir es, en sí, un acto sensual. Evocando sus primeros años cuando aprendió a traducir el sonido a formas de escritura cursiva, la escritura para ella fue una experiencia emocionante. De hecho, podemos decir que mientras para Barthes la escritura se reducía sobre todo a hacer marcas sobre el papel, para Carolina la escritura tenía más que ver con hacer sus propias anotaciones musicales, traduciendo su voz al papel; un movimien-

to de lo aural a lo corporal y luego a lo visual. De hecho, más allá de la representación, ¿no es todo arte un acto de traducción de sensaciones desde un campo experiencial hacia otro?

Alineadas horizontalmente en la pared, las formas resonantes de Carolina parecen invitar al visitante a participar en un canto colectivo imaginario.

La compositora de la pieza de música electrónica de 1983 titulada “Danza de una flor para el desierto” es su hermana, Mercedes Otero. Mercedes compara, acertadamente, las anotaciones visuales de Carolina a “neumes” –signos que denotan un grupo de tonos musicales sucesivos. Los *neumes*, predecesores de las notas musicales, son las anotaciones más antiguas que se conocen, anteriores al pentagrama de cinco líneas. Creadas en el siglo IX durante el reino de Carlomagno, los *neumes* (derivado de la palabra griega “*pneuma*” o aliento) eran claves o ayudas nemónicas cuadrangulares, colocadas sobre los textos sagrados para indicar inflexiones en la lectura melódica de los cantos gregorianos. Esta inflexión adicional es lo que apreciamos en las notaciones de Carolina: en cada una de sus piezas táctiles, hechas con losas delgadas de yeso blanco, organizadas en cúmulos sobre un eje horizontal en la pared de la galería. El espacio entre estas formas determina lo que pu-

diera evocar un sonido tenue o un silencio prolongado. Es más, gracias a su cercanía *inframince* a la pared de soporte, estas piezas codificadas parecen brotar como una efervescencia de la pared misma, enfatizando la sutileza de los susurros, los murmullos o extraños balbuceos rítmicos que una pared pueda sujetar, tal vez solo por un instante.

Ateniéndose a una relación primordial entre forma y contenido, los cúmulos de *neumes* de Carolina fueron tallados rudimentariamente con trozos de yeso. Mas adelante, al refinar el arte de la porcelana sin esmaltar, Carolina escogió un formato más espacializado, de modo de ensamblar sus formas sensuales en nuevas composiciones, que gracias a su iluminación dramática simulan artefactos enigmáticos pertenecientes al mundo de la cultura material. Dependiendo de la distancia desde la cual las vemos o imaginamos, estas composiciones pueden remitirnos a una tablatura musical, a un mural maya o a un plano urbano o arquitectónico.

En conclusión, al seguir las etapas del singular proceso creativo de Carolina, podemos percibir un mundo traducido a códigos visuales arcaicos, algunos remitiendo a la caligrafía oriental, otras evocando pictogramas, anotaciones musicales primarias o configuraciones urbanas. El ecologista teórico David Abrams, quien dedicara su vida al estudio de una variedad de fenómenos mágicos en diversas culturas, insiste que es nuestra responsabilidad abandonar la idea de que el lenguaje es exclusivamente propiedad de los humanos.

Como nos indica Carolina a través de esta exposición “debemos empezar a escuchar lo que nos quiere decir el mundo que nos habla”. ●

(Pp.55 *The Shape of the Signifier*) Referencias Dávila, Thierry. De *L'inframince*, breve *histoire de l'imperceptible*, de Marcel Duchamp a nos jours. Editions du Regard, Paris 2010 Michaels, Walter Benn, *The Shape of the Signifier*, Princeton University Press, 2004.

*Surpik Angeline es la directora fundadora de la Fundación Transart para el Arte y la Antropología.

ENSAYO >> EXPLORACIONES DEL MUNDO

Los chamanes y el reencantamiento del mundo

"Somos herederos de una antigua concepción naturalista, característica de Europa, que establece una separación radical entre naturaleza y cultura, que consiste en hacer de la naturaleza un objeto autónomo que los humanos pueden controlar y poseer. En esta visión, enraizada en las sociedades occidentales, está el origen del problema de separación del individuo y su relación original con la naturaleza, al ver a esta solo como un objeto de explotación y beneficio"

EDGAR CHERUBINI LECUNA

Para el pensamiento chamánico, el mundo visible está dominado por fuerzas o espíritus invisibles que influyen o afectan las vidas de los integrantes de una comunidad. La palabra chamán proviene de la lengua tungús *šamán*, hablada en Manchuria y Siberia oriental, contiene la raíz *sha*, que significa "saber". El *shamán* sería entonces "el o la que sabe". Su origen se ubica en la lengua palí hindú, *śamana*, y del sánscrito *śramana*: "asceta", "sabio", "vidente". El historiador Mircea Eliade (*Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, 1964), sostiene que el chamanismo es una antigua religión superviviente del Paleolítico, siendo progresivamente marginado con la propagación del monoteísmo, cuando el cristianismo se impuso sobre las religiones griega y romana.

Al poderse comunicar con los espíritus y las energías presentes en la naturaleza, mediante trances ayudados por cantos (mantras) o mediante la ingestión de plantas alucinógenas, los chamanes actúan como "mediadores" en su comunidad, al poder trasladarse y comunicarse con otras dimensiones, invisibles para el humano común. Solo para citar un fragmento del entramado de creencias de los Yanomamis del alto Orinoco, cada uno de los habitantes del shabono tiene su *non-eshi*, alter ego o doble espiritual, que habita en las entrañas de la selva; por eso, cuando un Yanomami se enferma es porque en algún lugar, se ha caído una cría de su nido, o un animal se encuentra herido o



EN LA CULTURA MALGACHE, LOS ANCESTROS SE APARECEN EN FORMA DE MARIPOSAS. MUSÉE DES EXPLORATIONS DU MONDE, CANNES, FRANCE, 2023.

sufriendo. De allí que la comunidad en pleno, guiada por el chamán, se dedique a buscar en la intrincada foresta la causa del padecimiento de uno de sus miembros. Es como si el entorno vegetal, animal o mineral se convirtiera en una extensión del cuerpo del chamán, en un medio para avanzar en los intangibles senderos de su práctica. El prestigio del chamán deriva directamente de su poder de sanación, al poder convertir a los espíritus de la naturaleza y de los hombres en sus aliados, para poder restaurar la armonía entre el hombre, el mundo espiritual y el mundo físico.

En la etnia Yeküana, donde aún sobrevive la figura del chamán, este tiene el poder de transformarse en jaguar, capaz de moverse libremente en la tierra, en el agua o trepar árboles para observar el entorno y proteger a su comunidad. Algunos chamanes Yeküana logran entrar en trance observando los diseños geométricos tejidos en sus cestas. En el libro *Simbología de la cestería ye'kwána, portal hacia un mundo paralelo* (2019), Charles Brewer aporta sus observaciones de campo: "La razón por la que los *ye'kwána* se empeñan en tejer algunos de estos complicados diseños con remolinos *awídi*, es que estos pueden ser contemplados a manera de *mandala* para generar trances hipnóticos, especialmente a los *fhiwai* o chamanes, con el fin de que su *akáto* o espíritu pueda superar en menor tiempo el portal que lo separa de un mundo paralelo".

Esto nos lleva a reflexionar sobre la relación del individuo con el mundo. En los estudios de Philippe Descola (*Les natures en question*, 2017) encontramos una aproximación acertada a la dicotomía individuo-naturaleza impuesta en nuestra cultura. Este antropólogo y profesor del Collège de France afirma que "la modernidad se construyó sobre la idea de una división fundamental entre naturaleza y cultura, entre humanos y no humanos, entre el mundo y el espíritu". Somos herederos de una antigua concepción naturalista, característica de Europa, que establece una separación radical entre naturaleza y cultura, que consiste en hacer de la naturaleza un objeto autónomo que los humanos pueden controlar y poseer. En esta visión, enraizada en las sociedades occidentales, está el origen del problema de separación del individuo y su relación original con la naturaleza, al ver a esta solo como un objeto de explotación y beneficio.



MÁSCARA RITUAL DE UN CHAMÁN DEL PUEBLO YUPIT, ALASKA, S. XIX / MUSÉE DES EXPLORATIONS DU MONDE, CANNES, FRANCE, 2023.



SHAMAN INUIT DE ALASKA, CIRCA 1937. ALASKA MUSEUM OF NATURAL HISTORY.

La dicotomía o separación entre el individuo y el mundo físico, la aborda el filósofo japonés Daisaku Ikeda, uno de los más destacados exponentes del budismo en el siglo XX, al hablarnos del principio del *Esho Funi*, concepto que expresa la inseparabilidad del individuo y el medio ambiente. La vida (*sho*) y su entorno (*e*) son inseparables (*funi*). Ello a su vez implica que, aunque percibimos las cosas que nos rodean como separadas de nosotros, existe una dimensión de nuestra vida que es una con la naturaleza. En el nivel más esencial, no hay separación alguna entre nosotros mismos y nuestro entorno: "Cada vida humana, junto con su ambiente, participa de la fuerza vital fundamental del cosmos. El ambiente individual toma forma como ambiente objetivo. La existencia subjetiva y el ambiente objetivo constituyen una sola existencia. Es inconcebible que esta existencia pueda ser dividida en dos. La formación de una vida humana como existencia subjetiva es idéntica con la formación del ambiente de esa vida. No es posible separarlas, como no lo es separar el crecimiento y el desarrollo de plantas y animales del mundo en que viven" (Daisaku Ikeda, *La vida un enigma*, Emeccé, 1984). Si en occidente nos educan a percibir la naturaleza como algo que está allí afuera, completamente distinta y separada de nosotros, la filosofía budista aporta un sustancial concepto sobre

la inseparabilidad del individuo y el medio ambiente.

En el Amazonas venezolano, la filosofía de vida de los Yeküana y su cosmovisión se asientan en una integración indivisible entre individuo y su medio ambiente. Lo mismo ocurre con los Yanomamis, en su concepción de la vida, cada individuo y todos los seres sean animales o vegetales son en sí portadores de una energía que forma parte de una fuerza vital universal común a todo lo que existe. Estos dos pueblos, hoy amenazados por la voracidad minera, han sobrevivido por miles de años en las selvas al sur del Orinoco en perfecta armonía con ese inmenso mundo vegetal.

En mi búsqueda personal sobre este tema, el pasado mes de julio visité el Museo de las Exploraciones del Mundo (MEM), en el puerto de Cannes, para admirar *Chamanes, dialogues avec l'invisible*, una formidable colección de objetos ceremoniales provenientes de los cinco continentes. En el catálogo de la exhibición, el antropólogo Jeremy Narbi, expresa su visión sobre el chamanismo al afirmar que, en su afán de objetividad, nuestra sociedad ha separado a los humanos de las otras especies. "Los humanos aparecen entonces como los únicos 'sujetos' verdaderos, mientras los otros no son sino simples objetos. Dentro del concepto que motiva a los pueblos ancestrales y a sus chamanes, los otros seres que nos acompañan en este planeta son igualmente 'sujetos' con los que tenemos un vínculo de parentesco (nuestro ADN lo comprueba). La vía chamánica nos permite aprender de nuevo a conocer el mundo, a reconectarnos con los otros seres que lo pueblan. Es una manera de 'reencantar' el mundo".

Una de las cualidades chamánicas es la de percibir y comprender el lenguaje de la naturaleza. Entre los fascinantes objetos que componen dicha muestra, observé en un enmarcado de taxidermia, la colorida *Uranie* (*Chrysidirrhaphis*), una de las más vistosas mariposas del mundo, formando parte de esa colección de objetos rituales, ya que para los chamanes malgaches de Madagascar, es considerada el "alma" de sus ancestros, quienes se presentan en la forma de este lepidóptero para transmitirles, con sus giros danzantes en el aire, mensajes desde otra dimensión, que ellos leen, interpretan y traducen a su pueblo. No es de extrañar su semejanza con la religión griega. La palabra *psyche*, significaba "alma" y la figura de esta deidad era representada con alas de mariposa. Para los griegos el alma se alejaba volando del cuerpo, como una mariposa de su crisálida.

Nunca es tarde para un cambio de perspectiva y cuestionar nuestros paradigmas aprendidos. Es necesario realizar cambios en la educación y promover la reflexión sobre el concepto de unidad persona-naturaleza, individuo-mundo. Mientras no se entienda este principio fundamental, continuará inexorablemente la dramática destrucción de la biodiversidad y de los ambientes donde habitan culturas de avanzada filosofía de vida que viven en armonía con el planeta. Chamán, shaman, sramana, el asceta, el vidente, el conector de mundos, el caminante de las esferas invisibles, el hombre-medicina, el que conoce el sendero hacia otras dimensiones; en todas las formas en que son mencionados, los chamanes son los depositarios de una sabiduría ancestral en peligro de extinción. ☉



YANOMAMI PREPARÁNDOSE PARA UNA CEREMONIA EN EL PATIO DEL SHABONO



WÁHA TEJIDA EN ESPIRAL CON VUELTAS (YOMUNAHKÁDI) O "REMOLINOS ENFRENTADOS" (AHOTAKÁTO AWÍDI) / CHARLES BREWER-CARIAS, SIMBOLOGÍA DE LA CESTERÍA YE'KWÁNA, PORTAL HACIA UN MUNDO PARALELO, 2019.

Jorge Pizzani (1949) es diseñador gráfico, dibujante y pintor. Recientemente, la Fundación Gego, la Asociación Nacional de Artistas Plásticos, la Asociación Internacional de Críticos de Arte y la Fundación Colegio de Arquitectos de Venezuela, le otorgaron el Premio Gego, categoría Pintura

VÍCTOR GUÉDEZ

Al menos dos aspectos muestran la raigambre auténtica de un artista. Una es que se reinventa a sí mismo con cada nueva ejecución, y la otra es que sus obras proceden de una profunda interioridad en donde lo hondo de la subjetividad revive aquella aseveración de Rilke, según la cual hay que “dejar cumplirse todo desde lo oscuro, lo indecible, lo inconsciente, lo inaccesible al propio entendimiento (...) todo es gestar y luego parir”. Pues bien, estas son dos de las cualidades que han acompañado a Jorge Pizzani durante su ya extenso recorrido creativo, y por tal razón nos apoyamos en ellas para convertirlas en los rieles sobre los cuales deseamos desplazar esta aproximación.

Comencemos por esbozar como hipótesis que sus inquietudes estéticas se perfilan y consolidan durante su formación en el Instituto de Diseño Neumann, durante los inicios de la década de los setenta. Ahí, desde el punto de vista técnico, aceptó que la base dibujística es el fundamento que vertebra cualquier esfuerzo plástico, lo cual debe completarse con la captura estructural de las limitaciones que proporciona el espacio de un soporte y la emocionalidad que brota de las cualidades colorísticas que le sirven de apoyo. Pero lo interesante de su aprendizaje consistía en aceptar que estas pautas resolutivas de la ejecución debían estar sometidas al espíritu de tres requerimientos heurísticos, como son: el ver más allá de lo que se percibe como referente, el soltarse para explorar libremente las posibilidades de lo ilimitado y, finalmente, el desarrollo de una observación escrutadora y aguzada de todo lo que aparentemente resulte anodino. Las exigencias derivadas de estos patrones se confundieron y fusionaron desde un principio en todas sus búsquedas. Ellas han estado, implícita o explícitamente, en lo más grueso de unas proyecciones en donde la subjetivación y simbolización de sus figuras y paisajes han dejado en evidencia la importancia de la esencialidad de una estética y la consustancialidad de una preocupación por la condición humana.

Aproximación temática

Prescindimos de mayores preámbulos para destacar que el hecho pictórico en Jorge Pizzani no se circunscribe a la exclusiva acción de pintar, sino que ese hecho pictórico cubre además el inicio, el durante y el final del proceso. Es más, incorpora igualmente el antes del principio y el después del final porque, para él, la pintura es un sustantivo consustanciado con su persona más que un adjetivo que se parcela en algún segmento de su tiempo. Tal es así esta fuerza que, cuando uno habla con Pizzani, siente que él nos está pintando con la mirada. Pintar para él es la dedicación consciente e inconsciente de un empeño que forma parte de su propia existencia. Por eso, el acto de pintar no comienza cuando tiene el lienzo por delante. Y lo interesante es que toda esta potencialidad lo lleva a pintar más lo invisible que lo visible, en tanto que sus formas y colores, así como sus atmósferas y umbrales, recogen energías y fuerzas que se transforman en cuerpos y referencias que, a su

EXPOSICIÓN >> LA POSTURA CORRECTA, HACIENDA LA TRINIDAD PARQUE CULTURAL



JORGE PIZZANI / ©VASCO SZINETAR

Jorge Pizzani y el abismo de sus personajes

vez, son avalanchas y desagregaciones, desequilibrios y desbordamientos, gravitaciones e insurgencias.

Al hilo de lo expuesto, cabe recordar las ideas de “caos y germen” que expone Gilles Deleuze en su libro *Pintura. El concepto de diagrama*. Ahí se lee que caos es fundamentalmente abismo y que “una pintura que no comprende su propio abismo, que no comprende el abismo, que no pasa por un abismo, que no instaura sobre la tela un abismo, no es una pintura”. En síntesis, es desde el abismo desde donde sale algo, es decir, el germen de brotes y rebrotes que, en forma de extraños personajes, le ofrezcan voz a la más intrínseca expresividad del ser humano, y cuerpo a la más efervescente manifestación de su reacción, de su resistencia y de su vehemencia. En favor de la comprensión de esta apreciación, encontramos el aforismo de Carl Jung: el que mira hacia afuera sueña y el que mira hacia adentro se despierta. Ciertamente, los seres de Pizzani aún están despiertos. Ellos van de adentro hacia afuera, pero ocasionalmente también hacen el recorrido al revés. Es desde adentro donde engendran las reciedumbres de rotación y gravitación.

Los matices que caracterizan a las aseveraciones anteriores despejan el camino para sostener que las imágenes de Pizzani son transgresiones de la realidad, o más específicamente: transgresiones de la realidad del ser humano. Es así como este se convierte en insurgencia, en desgarrar, en grito, en eco, incluso, en resurrección. A partir del temperamento de sus imágenes, sus cuadros adquieren la condición de agudos y sensibles, así como de imponentes y luminosos, con lo cual producen repulsión y fascinación al mismo tiempo. Estos efectos también se explican porque, en lugar de buscar temas para sus realizaciones, el artista se deja atrapar por sus emergencias inscritas en las profundidades de su subjetividad. En sus cuadros no hay temas porque los temas se describen, aluden y comunican, en cambio sus ejecuciones revelan, potencian y expresan. En la sustancia de estas posibilidades se inscribe la sentencia de Kandinsky: “El artista no será tanto el constructor de la obra como su desvelador”.

Llegados a este punto toca subrayar que no estamos ante una obra instalada en el terreno de una estética con-

vencional. Las motivaciones aquí no atienden a las demandas de una equilibrada armonía, más bien se mueven en la idea de imágenes ansiosas e indómitas que obedecen a una figuración expresionista de arraigado carácter instintivo y de agudo sentimiento intuitivo. La idea de figuración se traiciona cuando se asume como duplicación referencial y el expresionismo se debilita cuando se adopta como efectismo. Y nada más alejado de Pizzani que estos dos sesgos. En su caso parece que prevalece como premisa aquella sentencia de Kierkegaard, según la cual: “Es preferible ser una concreción que signifique algo antes que una abstracción que signifique todo”. Es precisamente en el propósito de “significar algo” en donde calza la acepción generalizadora de su “figuración expresionista”. Más que pintar a alguien lo que busca Pizzani es enfatizar una condición humana que se puede asociar con una “denuncia”, con una “aspiración”, con un “reclamo”, con una “subversión”, con un “desenfreno”, con una “agonía”, en fin ... con el ejercicio de una naturaleza humana expandida como resonancia centrífuga. Podría hasta asociarse con la propia idea de Nietzsche de las fuerzas dionisiacas o del punto de manifestación del “superhombre”. No sería tampoco descartable relacionar sus imágenes con el aforismo de Carl Jung: “Somos la historia del autodesarrollo del inconsciente”. Sobre estos puntos volveremos más adelante, pero conviene asomarlo desde esta instancia de nuestro análisis.

Para hacer comprensible las explicaciones anteriores se impone recordar que Jorge Pizzani es un artista que carga sobre sus hombros a sus pinturas y que él mismo encarna su pintura. Por eso él vive con ellas, entre ellas, por ellas, para ellas y en ellas. Entre él y ellas opera una especie de embriaguez compartida en donde él grita a través de sus pinturas para que estas se alejen como un eco que, al final, termina por regresar para legitimar el propio punto de origen. Pero esto también procede en sentido contrario porque él, igualmente, se convierte en eco de sus pinturas. Esta idea la hemos intentado decir desde el principio, pero no resulta sencillo poder explicarlo. En este juego de reciprocidades, cabría sostener que el artista y sus obras promueven las sensaciones de ser “los

advenimientos de los advenimientos” (para utilizar la expresión de Francesco Alberoni) o que, igualmente, simbolizan “las finalizaciones de las finalizaciones” (para hacer uso de la exclamación de Zygmunt Bauman), con lo cual se legitima el espacio para preguntas como las siguientes: ¿dónde moran? ¿Desde dónde dejan constancia de sus intensidades? ¿Dónde instalan sus improntas? En fin, no resulta fácil atender estas cuestiones porque las posibles respuestas forman parte del enigma intrínseco a una obra que está muy alejada de lo anodino, de lo anecdótico, o de lo superficial. Aquí no estamos ante una propuesta predecible porque las presencias que se atrapan en sus cuadros son tan inciertas como crípticas.

Incursiones interpretativas

La aceleración de las descripciones planteadas y la diversidad de los argumentos desarrollados aconsejan un paréntesis de temple más analítico e interpretativo. En línea con este propósito es oportuno reseñar que las manifestaciones humanas en nuestros días han estado inscritas en muchas prácticas inhumanas. Basta pensar que lo más significativo del siglo XX fue el Holocausto e Hiroshima y que, ambas realidades parecen no haber sido asimiladas con la intensidad requerida. En casi dos décadas del siglo XXI seguimos observando excesos de alto riesgo. En efecto, se identifican nacionalismos que promueven acciones secesionistas, racismo que incentivan comportamientos xenófobos, fanatismos que se traducen en prácticas terroristas, y sectarismos que se convierten en totalitarismos. Estas realidades no solo proporcionan el contexto global sino nuestro propio entorno más inmediato. Es aquí donde vive Jorge Pizzani, donde se desenvuelve toda la trama de su pensamiento, y donde se despliega su obra. Pero lo interesante es que él no se encierra en la fatalidad dramática de Venezuela sino que alcanza una instancia de análisis más general y más enfocado en las demandas universales de la condición humana. Desde esta perspectiva se entiende que su obra no se asfixia en la delimitación de un escenario local, ni se encierra en la especulación de una aproximación panfletaria, ni se refugia en la anécdota momentánea de una agresión, ni se

encuadra en alusiones documentales. Su inquietud personal y su compromiso estético son de un calado más profundo. Es el drama humano, en su espectro más amplio y en su profundidad más honda lo que sacude a nuestro artista. Y, sin duda, esta exigencia es mucho más compleja y exigente que la que procede de recurrir al impacto oportunista de un acontecimiento político propio de nuestra cercana realidad. A Pizzani le interesa más el drama humano que la circunstancia anecdótica de una agresión en particular.

La precisión que precede amplía la complejidad y hace más exigente la lectura de la obra que ahora nos ocupa, en tanto que no es el dato visual reconocible lo que convoca la percepción del espectador, sino que más bien, se trata de alcanzar instancias que se esconden en las apariencias de imágenes turbadas por manifestaciones enigmáticas en sus fisonomías y no ubicadas en una realidad reconocible. Para mitigar la intensidad de esta demanda pretendemos establecer algunas pautas de interpretación. La primera nos conduce a identificar que una preocupación implícita del artista tiene que ver con la conciencia escindida del ser humano actual. Un punto de respaldo a esta hipótesis lo encontramos en los testimonios de dos pensadores emblemáticos del mundo intelectual. Uno es Octavio Paz, quien en su libro *Por las sendas de la memoria*, afirma: “Nuestro tiempo es el de la conciencia escindida y el de la conciencia de la escisión. Somos almas divididas en una sociedad dividida”. El otro respaldo, lo identificamos en el libro de Claudio Magris *Utopía y desencanto*, quien sostiene que: “El individuo está escindido y resignado a esa escisión”. Apoyados en estos coincidentes enfoques queremos proponer que la escisión, disociación, desdoblamiento o división dentro del ser humano y entre los seres humanos proporciona una pista interesante para interpretar la propuesta estética de Jorge Pizzani. Por eso, sus cuadros absorben y proyectan un explosivo vértigo en el cual los delirios y excesos sacuden la conciencia individual y conmueven la realidad colectiva del ser humano. En este marco, sus personajes se convierten en la acentuada representación de la disfunción centrífuga de sus capacidades.

(Continúa en la página 6)

Jorge Pizzani y el abismo de sus personajes

(Viene de la página 5)

En la onda de lo expuesto, resulta imposible dejar de aprovechar este rubro del análisis para agregar otro testimonio particularmente ilustrativo respecto a la cuestión de la escisión. Nos referimos a la explicación que ofrece Jorge Luis Borges sobre el desdoblamiento personal entre el Borges que vive y el Borges que escribe. Dice textualmente: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”, y a partir de este inicio describe luego la brecha entre ambas instancias al afirmar: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII (...) el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”. Además de la naturaleza iluminativa de esta cita, ella resulta pertinente para acercarnos incluso al propio Jorge Pizzani, porque mientras más lo conocemos nos damos cuenta de las dos dimensiones que, en lugar de estar disociadas, se conjugan en la singularidad del Pizzani pintor y del Pizzani persona. Nuestro artista para no vivenciar esa supuesta escisión de su personalidad, opta por transferir la división a los personajes que pinta. En ellos, incluso, esa escisión llega a alcanzar el drama del trauma existencial. Es precisamente en este punto donde se repotencian las energías resonantes y persuasivas de sus realizaciones.

Montados en el flujo de estos acercamientos interpretativos, conviene retomar un asunto que ya hemos asomado en líneas anteriores. Estamos pensando en la posible vinculación que podría haber entre los personajes de nuestro artista y el “superhombre” de Nietzsche. Sin duda, esta es una especulación que procede amparada en la flexibilidad que admite cualquier interpretación. Digamos que esta supuesta correspondencia se deriva de que el “superhombre” de Nietzsche no invoca a un individuo de aptitudes superlativas o de capacidades potenciadas que se colocan por encima de las dotaciones de los seres humanos. Más bien, se trata de un “ultra-hombre” que simboliza la conquista de una nueva forma del “Yo”, entendido no como un ente compacto, unitario y autocontrolado, sino como alguien que está constituido por una “anarquía de átomos” que expande toda la multiplicidad de sus núcleos psíquicos y todas las pulsiones de sus posibilidades expresivas. Se trata, en síntesis, de alguien que ejerce la expansión de las respuestas centrífugas de su personalidad y que, en consecuencia, se libera de todo lo que se reduce a las rígidas corazas de la conciencia y de la individualidad. En cierto sentido, es la celebración de la liberación de patrones que cercan el desbordamiento explosivo de sus energías.

En ocasiones, y en muchas de las obras de Pizzani, la sensación de esta liberación opera como manifestación de ruptura, pero también como reflejo de reacción ante la represión que también opera desde afuera. Muy correlacionada con esta explicación se nos ocurre intentar un inciso en el presente análisis. Pensamos que realidades sociales como la nuestra, nos obligan a establecer una diferenciación entre reacción, resistencia y sobrevivencia. Se reacciona ante estímulos externos y en función de los sistemas regulatorios que proporcionan las leyes, las costumbres y las normas cívicas en general. Cuando estas se subestiman y omiten, hasta el punto de no encontrar en ellas los recursos de protección, queda la segunda instancia de resistir ante el atropello de la coacción y de la represión. Pero esta resistencia puede ser pasiva, en términos de esperar estoica y pacientemente, o también puede ser activa en virtud de ejercer una manifestación explícita y participativa ante el atropello. Cuando esta última opción se aplasta por el peso de la violencia y del elevado riesgo de la preservación, aparece la tercera de las opciones que es la sobrevivencia. Esta última instancia se pone de manifiesto en forma de preservación de la vida, pero también puede condicionarse por el peso que imponen las circunstancias limitadoras para encontrar los recursos bási-

cos de alimentación y de condiciones indispensables de vida. Cuando las contingencias imponen un predominio inexorable de buscar la sobrevivencia se hace imposible disponer de ocasiones y recursos para ejercer alguna resistencia y mucho menos para poder reaccionar ante las presiones y restricciones externas. Pues bien, llegados a este punto aparece, como derivación natural, que asociemos la actitud de desesperación y frustración, así como de explosividad e impulsividad del venezolano con muchas de las manifestaciones expresivas de los personajes de Pizzani. Sin embargo, cabe reiterar que esta alternativa no delimita toda su obra, aunque si abre espacios para encontrar un sendero de desahogo.

Sin pretender ser exhaustivos en estos intentos interpretativos, queremos retomar el enfoque amplio de la lectura para anotar que la mayoría de los filósofos contemporáneos coinciden en encontrar tres tipos de condicionadores de la acción del ser humano actual. Ellos se relacionan con la circunstancialidad, la ambigüedad y la provisionalidad que pautan el desenvolvimiento de nuestras vidas. No podemos vernos a nosotros mismos ni podemos ver a los demás, así como es imposible establecer pautas de interacción y convivencia sin atender al juego impuesto por esos tres condicionantes. Somos seres circunstanciales porque aceptamos, con Ortega y Gasset, que somos nosotros y nuestras circunstancias y que si no salvamos a nuestra circunstancia no nos salvamos nosotros. Pero igualmente somos seres sometidos a la ambigüedad propia de cada uno en particular y de la sociedad como un todo. Tenemos que aprender a vivir con nuestras contradicciones porque no podríamos ser sin ellas. Vivimos en las ambivalencias, con las ambivalencias y para preservar las ambivalencias. La incoherencia es consustancial al ser humano. Basta simplemente aceptar que, tal como lo demostró Isaiah Berlín, existe una incompatibilidad estructural de valores y la mejor prueba es que los principios de libertad, igualdad y fraternidad han mostrado una disfuncionalidad reiterada a lo largo de la historia. A la situacionalidad y a la ambigüedad reseñada se agrega, finalmente, la provisionalidad. Esto significa que no somos seres concluidos y que ninguno de nuestros logros es definitivo. La evolución es un proceso que nos obliga a pensar en la conquista de una condición humana que permita superar las manifestaciones de animalidad y perversidad que todavía nos acompañan y que son las causantes de los dramas que se manifiestan en el mundo. Un recurso insoslayable en esta expectativa de orientar el proceso inconcluso de nuestra evolución lo proporcionan la ética y la cultura. Ambas deben actuar como las dos alas de un avión que requiere de un mayor nivel de maniobra. Este paso rasante por la situacionalidad, ambigüedad y provi-



LA POSTURA CORRECTA / JORGE PIZZANI, HACIENDA LA TRINIDAD

sionalidad permite encontrar pistas de análisis para entender el desgarramiento existencial que los personajes de Pizzani revelan en su afán por afrontar sus desafíos existenciales.

No podemos esconder que, a pesar de haber sido muy especulativos y exhaustivos en los acercamientos intentados, experimentamos todavía una considerable distancia del abordaje comprensivo y definitivo de esta obra. Sin duda, estamos frente a un planteamiento enjundioso que nos estimula en una demanda muy poliédrica. Sabemos que corremos el riesgo de parecer reiterativos y ampulosos en estas interpretaciones, pero queremos sentirnos bien con nosotros mismos y ser justos con un artista que vive su obra con devoción y dedicación. Por eso, nos animamos a agregar una consideración vinculada con las propiedades propias de sus personajes.

Compartimos una pregunta que nos formulamos desde el mismo momento que tuvimos una explícita relación con el artista. Nos referimos a precisar si sus personajes son víctimas, victimarios o simples testigos de los dramas de la realidad contemporánea. Se trata, sin duda, de roles distintos que podrían proporcionarnos algún guiño de comprensión. Ser víctima es haber sido objeto de agresiones contra la integridad física, intelectual, afectiva o espiritual. Entendemos que la tortura es al cuerpo lo que la intimidación es al espíritu y, en consecuencia, el mal no se reduce al atentado de violencia física, sino que incluye igualmente acciones que impiden que el otro exprese su punto de vista, o que lo someten al acoso y al incordio, o que coarten el ejercicio propio de su dignidad. Por su parte, ser victimario constituye el ejercicio del mal radical y en la banalidad del mal. Sin duda se trata de significados que rebasan las características y espacios disponibles pero que no por ello deben dejar de ser enunciados. El mal radical consiste, primero, en desconocer la condición jurídica del otro, es decir, en negar sus derechos. También, en un segundo lugar, es desconocer la condición de dignidad del otro, en tanto que se ignora su derecho a tener derechos. Finalmente, en un tercer lugar, si alguien no tiene derechos y no tiene derecho a tener derechos, se convierte en algo que deja de ser alguien y que, por lo tanto, se convierte en una cosa que, junto al resto de las cosas, puede ser desechado y eliminado. Por su parte, la banalidad del mal se identifica con la conducta que, por la facilidad de la costumbre, conlleva a dejar de perci-

bir el significado dañino y los alcances perversos de los actos de aquellos con quien se comparte una realidad. Es, en sentido explícito, acostumbrarse al mal hasta el punto de convertirlo en desenvolvimiento normal, insignificante e inevitable.

Por último, así como existen víctimas y victimarios, puede pensarse también en testigos, es decir, en seres que no son sujetos ni objetos del mal que se pone en práctica, sino que simplemente son observadores desde perspectivas diversas. Algunos testigos son tan pasivos que pueden convertirse en cómplices, pero también es posible ser testigos activos que, al no estar en capacidad de adoptar conductas significativas, pueden asumir la denuncia y la voluntariedad para el ejercicio de una supuesta justicia. Pues bien, volvemos a la pregunta previa: ¿cuál es el rol de los personajes de Pizzani? A falta de una respuesta sedimentada, nos atrevemos a sostener que no cabe aquí una generalización. De repente, podría incluso pensarse que cada uno de los roles expuestos se asume ocasionalmente o que podrían fusionarse en la naturaleza de cada una de sus imágenes. Pero, aún a riesgo de parecer prolijos, cabe ir más allá de esta explicación un tanto salomónica, para hacer un postrero intento de respuesta a las preguntas planteadas sobre los personajes de Pizzani. Pensamos concretamente en evocar aquel dinámico intercambio de opiniones que entablan los seis personajes que buscan un autor en la obra teatral de Pirandello. En un determinado momento alguien pregunta acerca del argumento de la obra que se perfila y, de repente, se escucha la opinión de quien dice que el argumento está den-

tro de la vida de cada uno. Pues bien, algo semejante puede suceder con los personajes de nuestro artista, es decir, cada uno es su propio argumento y su propio destino.

El artista y su obra

Debemos confesar que nos resistimos a tomar un atajo que permita llegar al final, sin antes pasar por una relación que resulta necesaria: ¿cuáles son las posibles vinculaciones entre Jorge Pizzani y los personajes que conforman su universo figurativo? Sin duda, siempre existe una relación entre un artista y su obra, pero ella nunca es simple y mucho menos nítida. “La vida –dice Octavio Paz– no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura”. Dentro de esta brecha son muchas las cosas que pueden tramarse y, en cada situación, pueden formularse flujos y direcciones específicas. Particularmente, en el ámbito de lo que se nota entre Jorge Pizzani y sus cuadros, se destaca la dinámica de un ritual que acompaña al pintor durante las ejecuciones de sus planteamientos. Se observa una especie de relación de interioridad que recoge en cada pincelada un fragmento de su propio espíritu. La sensación que se capta es que el artista se abre para dejar salir las energías que alimentan a sus imágenes y estas, después, parecen envolverse en sí mismas nuevamente hasta encontrar las posibilidades de interactuar con los espectadores. Por esta vía se explica que sus personajes broten sin haber sido prefigurados y sin obedecer a ningún esbozo delimitador. Podría incluso pensarse que ellos se escapan del propio autor. Una afirmación tan escueta demanda necesarias precisiones: ¿esas imágenes huyen de la capacidad instintiva del artista o, más bien, fluyen desde su emocionalidad, o incluso de las manos independizadas de su cerebro?

Pero también podría pensarse que ese brote de lo figural no atiende a la desagregación de las instancias mencionadas, en tanto que, entre ellas, en lugar de relaciones de tensión, lo que existe son vínculos de complementación. En este marco, el instinto, la emoción, la intuición, y las manos conforman una totalidad que supera cualquier racionalidad para sintetizarse en un espíritu indescifrable. Dentro de este contexto debe aceptarse que cada una de sus obras define un universo autosuficiente, cuya esencia ratifica que la mejor devoción a ellas deviene de respetar su extraña incognoscibilidad y de admitir su entrañable misterio. Sin duda, en el caso de las obras de Jorge Pizzani se justifican las palabras de Octavio Paz: “Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Antes sucede lo contrario: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aún más: esto es aquello”.

Los argumentos planteados se comprenden mejor al tomar conciencia de que, para nuestro artista, la acción de pintar encarna el ejercicio de abrirse para que los personajes que broten de él lo ayuden luego a descubrirse a sí mismo. Por eso él vive cuando pinta porque esa acción le permite también reconocerse, en tanto que con ella evita que los olvidos borren lo más profundo de su espíritu. También en esta línea se entiende que el pintar represente su pasión e incluso su obsesión. No resulta desenfocado, entonces, aceptar que sus pinturas sean como una especie de “diario” en el cual se registren las vivencias que conmueven y que permiten el afloramiento de las obsesiones que impulsan su diario devenir.

“
para no vivenciar esa supuesta escisión de su personalidad, opta por transferir la división a los personajes que pinta”



LA POSTURA CORRECTA / JORGE PIZZANI, HACIENDA LA TRINIDAD

(Continúa en la página 7)

EXPOSICIONES >> LUIS CUBELO, SANDRA SZKOLNIK

Chas, chas, de Luis Cubelo

Desde el 7 de septiembre permanece abierta la exposición de Luis Cubelo, en la Sala Mendoza, ubicada en la Universidad Metropolitana



CHAS CHAS / LUIS COBELO

JACQUELINE GOLDBERG

En Parque Chas, en la ciudad de Buenos Aires, ocurren eventos insólitos.

Lo sabe el artista venezolano Luis Cobelo desde hace más de treinta años, cuando por casualidad encontró en un kiosco de la ciudad de Caracas un cómic que lleva el nombre de este singular barrio, comenzando así su fascinación por la historieta que cuenta las aventuras de un escritor a quien dijeron que en ese lugar suceden cosas extraordinarias y se muda allí para presenciar en vivo la fantasía que puebla la cotidianidad de sus estrefalarios habitantes.

El urbanismo central del casi cen-

tenario recodo porteño fue diseñado a manera de telaraña o laberinto. Aún se desconoce la razón de tan particular y vanguardista toponimia arquitectónica.

Cuentan que esa forma concéntrica es la razón de extravíos y reapariciones, de sucesos poéticos inexplicables. Se trata de una dimensión en la cual todo es factible, una realidad aparte en la que existe la posibilidad de no encontrar vías de escape.

Cobelo, como el personaje del cómic, muchos años después de descubrirlo, se sumergió en el barrio para convivir con lo inesperado, transitar lo inverosímil, ser otro y comprobar aquello de que “todo lo que perdiste en la vida existe en Parque Chas”.

De ahí *Chas Chas*, palabra mágica,

chasquido de dedos, viaje fantástico, personalísimo homenaje a una ciudad y un conjunto de míticas manzanas surcadas por veredas que a veces no empiezan ni terminan.

Proyecto lúdico y alucinado que se lee y experimenta como novela gráfica o de misterio.

Sus imágenes, pobladas por múltiples capas visuales y de significado, evocan una lógica onírica que induce la sonrisa y la reflexión y propone aguardar lo imposible.

La realidad alternativa / innombrable / intrapable de Parque Chas se traslada a Caracas, reconfigurada (acaso manipulada) por Luis para recordarnos que la magia existe y cuán inútil es toda pretensión de indagar en sus trucos.

Sandra Szkolnik. Folds

Sandra Szkolnik (Perú, 1968) hizo estudios de Diseño Gráfico (Lima) y de Aplicaciones Informáticas (Boston). Sus obras se han exhibido en Lima, Miami, New York, Woodsock, Lake City y Aventura

KATHERINE CHACÓN

La exposición *Folds* es el resultado de la metódica y constante indagación que Sandra Szkolnik (Lima, Perú, 1968) viene llevando a cabo, desde hace más de cuatro años, en torno a las posibilidades expresivas de las líneas y volúmenes generados por pliegues rectos.

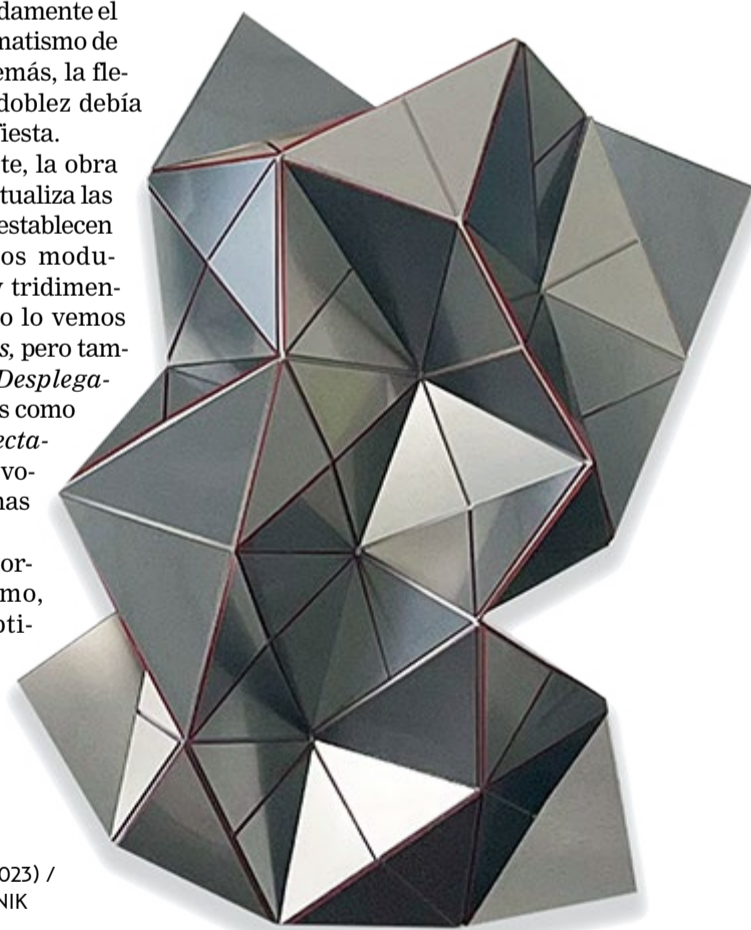
Tempranamente, Szkolnik fue inspirada por el origami, pero sus intereses no estuvieron dirigidos a la construcción de figuras –como en la tradicional técnica de papiroflexia japonesa– sino al comportamiento de los módulos regulares que, progresivamente, crean los dobleces.

Dentro de este aparentemente simple –pero ciertamente infinito– foco de exploración, la artista trazó las rutas de lo que serían las formulaciones plásticas de su práctica creativa. En esta, ha sido fundamental la investigación sobre los materiales. Los módulos triangulares, base de su lenguaje, requerían adquirir no solo consistencia física sino expresar adecuadamente el estudiado cromatismo de la artista. Además, la flexibilidad del doblez debía hacerse manifiesta.

Por otra parte, la obra de Szkolnik actualiza las tensiones que establecen los desarrollos modulares planos y tridimensionales, como lo vemos en sus *Pliegues*, pero también en sus *Desplegados*, o en piezas como *Pliegues conectados*, donde el volumen es apenas tangible.

Szkolnik incorpora, asimismo, un juego háptico entre las

PLEGADO Y DESPLEGADO (2023) / SANDRA SZKOLNIK



posibilidades reales y sugeridas de intervención del espectador. Si bien sus primeras piezas fueron realizadas para que este las dispusiera “a su gusto” y usando imanes sobre una superficie plana –dispositivo que se mantiene aún en su producción de pequeño formato–, la artista ha regulado esta intervención en su obra posterior, al establecer tensiones entre la invitación que generan las formas plegadas a ser manipuladas y las posibilidades reales de manipulación. Los *Pliegues monocromáticos* aunque están sujetos con imanes, pueden solo ser objeto de una mínima intervención; los *Módulos plegados* o las esculturas tituladas *Pliegues al vuelo* son volúmenes estáticos, pliegues mimetizados que, no obstante, mantienen la potencialidad dinámica de estos cuerpos tensionados. La exposición incluye la pieza *Plegados en paneles conectados*, cuyos módulos tridimensionales pueden ser cambiados de posición respecto a los listones planos del fondo.

Szkolnik actualiza en su obra un profundo interés por construir una gramática del espacio, en la que lo volumétrico y lo plano, lo visible y lo invisible, lo expandido y lo plegado, lo que se multiplica y lo que se divide, conformarían los signos a ser descifrados.

En estas reflexiones, la artista ha incorporado el estudio de los desarrollos rizomáticos propuesto por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. Sus piezas son, según sus palabras, “momentos rizomáticos” en los que no hay un crecimiento lineal ni un centro, sino un progreso arbóreo y múltiple que, de algún modo, las relaciona con las realidades psicológicas, sociales y culturales de nuestra contemporaneidad. ●

Jorge Pizzani y el abismo de sus personajes

(Viene de la página 6)

Los diarios reseñan y permiten redimensionar lo que se reseña. Nuevamente con Octavio Paz, cabe repetir que: “Las obras pueden verse como un diario que cuenta o revive ciertos momentos. Solo que es un diario impersonal: esos momentos han sido transfigurados por la memoria creadora. Ya no son nuestros sino del lector. Resurrecciones momentáneas pues dependen de la simpatía y de la imaginación de los otros”. Estimamos

que este fragmento, en cada palabra, se aplica al caso de Jorge Pizzani. El marco de esta asociación hace que su pintura revele un diario registro o que su vivencia diaria adopte la forma de una imagen plerótica, y es eso lo que explica la actual aparición de personajes pertenecientes a un teatro más político. Definitivamente, el peso dramático de la realidad nacional deja la impronta y marca la huella en esta obra, y esta carga adopta la forma de presos, canibales, bestias, malandros, prostitutas, en fin, un es-

pectro de seres que se inscriben en la atmósfera de un contexto empobrecido y manchado por la desgracia causada por un régimen. A renglón seguido de este señalamiento se impone destacar que Pizzani no es un ser que acumula resentimientos, sino que, más bien, asimila las agresiones de que ha sido objeto. Acumulación es distinto a asimilación, aunque ambas experiencias forman parte de la realidad psicoafectiva del ser humano. En la primera no hay digestión ni aprendizaje, mientras que en la segunda se identifica la valentía de procesar y asumir las consecuencias de afrontar las realidades y de enfrentar las injusticias.

Epílogo

Es posible que el flujo argumental haya rebasado el propósito inicial

que le habíamos otorgado al presente trabajo. Pretendíamos concretar una aproximación explícita y ahora vemos que llegamos a un ensayo no tan breve. Pero asumimos la licencia de respetar lo sucedido debido a que la mayor o menor cantidad de ideas procede de las sugerencias y demandas que una obra establece. Pero ahora si es el momento de finalizar y, para ello, sentimos la obligación intelectual de contextualizar la cita que utilizamos como epígrafe. Ahí recordábamos un fragmento del libro *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino que dice: “El infierno de los vivos no es algo que será (...) existe ya aquí (...) Dos maneras hay de no sufrirlo: la primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige aten-

ción y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar y darle espacio”.

Pues bien, esa implícita alusión a las actividades culturales y del espíritu nos lleva ahora, después del amplio recorrido de estas páginas, a pensar que existe una tercera posibilidad que no es otra sino aquella que convoca a la segunda opción para que sea destinada a acabar con las manifestaciones que hacen factible la primera. Es decir, orientar las manifestaciones propias de todas las disciplinas intelectuales y espirituales en proscibir todas aquellas cosas que convierten nuestra realidad en un infierno. Y nada más apropiado, en este caso, que destacar que eso es justamente lo que ha perseguido Jorge Pizzani con su obra. ●

ENTREVISTA >> CARLOS EDUARDO LÓPEZ, CURADOR

Hasta comienzos de septiembre permaneció abierta en el Gabinete de Dibujo y de la Estampa de Valencia, una muestra del fotógrafo José Sigala (1940-1995), Premio Nacional de Fotografía 1990. La curaduría de la muestra estuvo a cargo de Carlos Eduardo López

MÓNICA PUPO

La fotografía es un arte que atrapa la esencia de la realidad y la moldea en una expresión personal. Así lo evidencia la obra de José Sigala (Barquisimeto, 1940-1995), galardonado con el primer premio nacional de fotografía en 1990, artista venezolano que indagó en diversas personalidades y lugares con su lente, legando un conjunto de imágenes que revelan su mirada del mundo. Con el propósito de impulsar el reconocimiento del patrimonio fotográfico del estado Lara, el Gabinete del Dibujo y de la Estampa de Valencia y la Fundación Fototeca de Barquisimeto presentan la exposición *José Sigala, inédito y común*, que congrega una selección de fotografías realizadas por el autor entre 1963 y 1994.

Carlos Eduardo López, curador y fundador de la Fototeca, ha escogido como figura emblemática a José Sigala, quien imprimió una huella indeleble en el ámbito de la imagen. La muestra ofrece un recorrido por la trayectoria y la estética de este artista larense, además de exhibir objetos, obras conocidas e inéditas, que abarcan desde retratos familiares hasta paisajes y moda.

¿Qué criterios usaron para seleccionar las obras de Sigala que querían mostrar?

En el proceso de investigación y revisión de la obra de Sigala, nos sorprendió una riqueza absolutamente desconocida. Aunque se han realizado tres publicaciones sobre él, muchas de sus obras seguían inéditas y de allí el nombre de la muestra *José Sigala: inédito y común*. Lo inédito es su conexión con lo popular, con lo interiorano, con su búsqueda familiar constante. Y lo común son sus libros sobre la farándula y la sociedad caraqueña. Todo ello se combinó y nos llevó a escoger un grupo de imágenes, que, aunque eran de personajes ya conocidos, mostraban otro perfil.

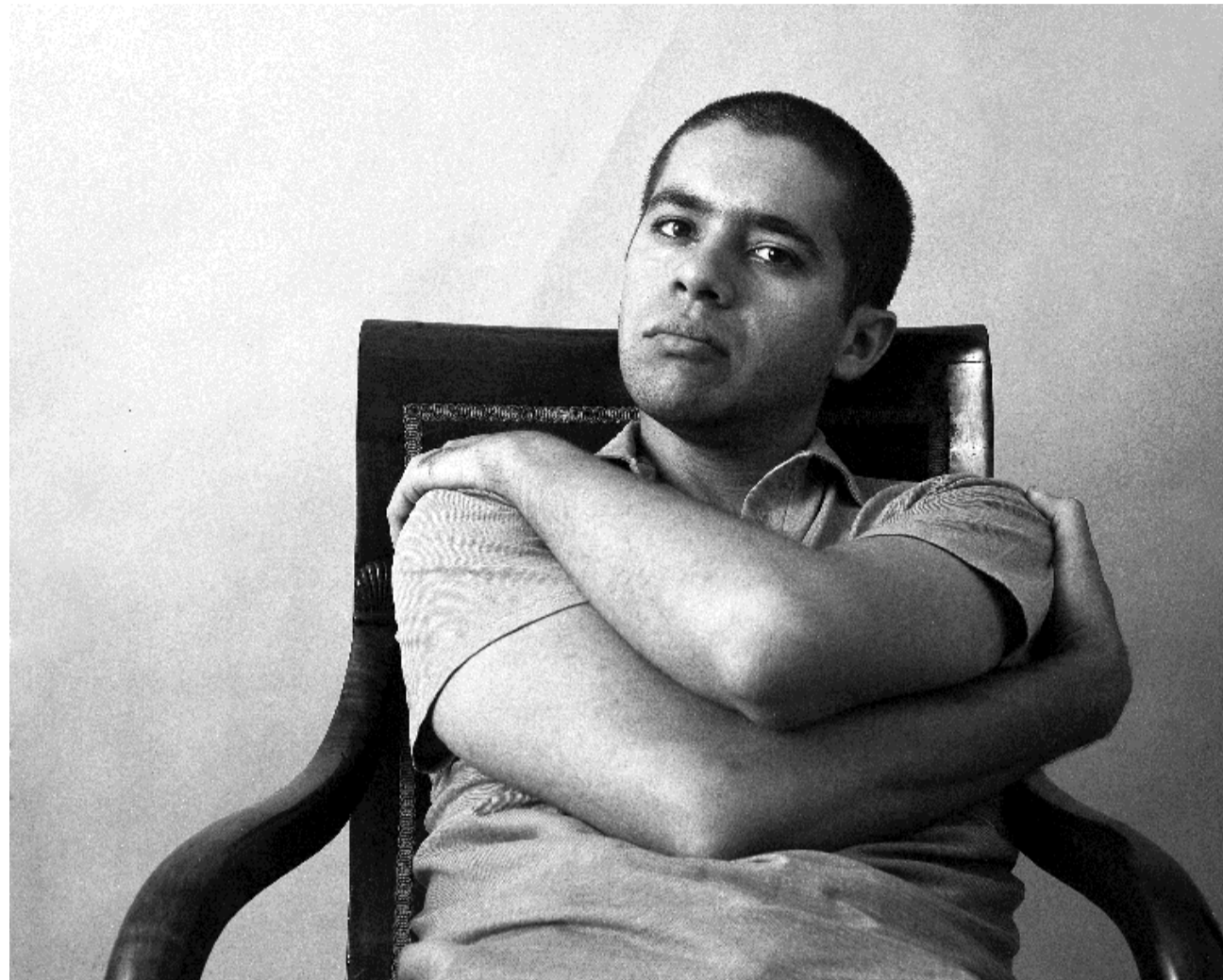
Para realizar esta selección, se hizo una revisión exhaustiva de este archivo, que contiene doscientos treinta mil negativos. Entre las obras que se exhiben aquí, hay muchas que fueron copiadas por el propio José Sigala y que nunca se habían mostrado. Por ejemplo, en 1974 documentó los cabarés en República Dominicana, y sus obras son absolutamente inéditas. Son 4 originales del autor, de calidad no muy alta.

¿Hay alguna obra de orfebrería de Sigala en la muestra?

Solamente tenemos fotografías. La orfebrería que él realizó, como anillos, tiaras, coronas y pulseras, se perdió cuando fue saqueada la finca Santa Rita. Allí también se llevaron muchas de sus fotografías. Todo eso debe estar en manos de alguien que no sabe lo que tiene.

¿Qué impacto esperan tener en las nuevas generaciones con esta exposición de fotografía analógica?

Entre lo inédito y lo común: la fotografía de José Sigala



AUTORRETRATO (1975) / JOSÉ SIGALA – FUNDACIÓN LA FOTOTECA DE BARQUISIMETO

Para nosotros era un deber hacer reconocer a las nuevas generaciones a un fotógrafo que llevaba 26 años sin mostrar su obra. No solo en el caso de Sigala, sino también de muchos otros premios nacionales. Esto es importante para que las próximas generaciones accedan a esta obra, porque los educa, los acerca a la historia de la fotografía y los aproxima a saber cómo se construyen miradas.

Después de 26 años de ausencia del trabajo de José Sigala, ¿qué visión y propósito tiene con la muestra?

A lo largo del tiempo, he desarrollado un gran interés por la obra de Sigala, por múltiples razones. Primero lo conocí, conozco su obra, aunque no toda, porque hay piezas inéditas que ni yo conozco. Considero necesario retomar, no solo en lo individual, sino como institución dedicada a la preservación de la memoria fotográfica, la obra de todos nuestros premios nacionales, porque son trampolines fundamentales para acceder a nuevos espacios y el conocimiento de futuras generaciones.

Utilizo a Sigala con ese fin, con todo ese carisma y bagaje que tiene su obra, pero me encuentro con enormes dificultades para acceder a espacios, más en Barquisimeto. Aquí tú le preguntas a cualquiera sobre Sigala y se van por las ramas. Con la calificación de la enfermedad que lo sometió, y eso no puede caracterizar a un autor. No se debe, bajo ningún punto de vista. Y esta sociedad tan simplista se ha conformado con esto. Porque el problema es que el simplismo no es solamente en la provincia, el simplismo también vive y reside en la vanidad caraqueña. Es sumamente caótica.

¿Qué hay de Caracas?

La falta de estímulo, la falta de espacios, el rompimiento de ciertas estructuras que terminan por convertirse en mafias culturales, no solo públicas, también privadas. Entonces, terminan conteniendo el espacio y la creación. Lo que se ve es lo que ellos tienen, lo que quieren mostrar y eso no pasa con lo que deberían mostrar, porque no tienen compromisos. Lo que en algún momento fue elemento disolvente, en este caso, es un elemento aglutinador. Todos se aglutinan en torno a lo malo.

Y a veces me parece que puedo ser hasta un poco duro o quizás no termina de gustarles lo que digo a ciertos sectores. Pero tampoco lo digo con

intención de degradar, sino que me parece que es difícil para cualquier promotor cultural de la provincia estar con ese paseo eterno que significa recorrer y tocar las puertas de todos los espacios para plantearles determinados proyectos o para hacerles conocer obras que, por mejores calidades y condiciones que tengan, nunca van a poder ser apreciadas porque carecen de la visibilidad que hay en la cultura caraqueña, que ahora es fundamental: la propiedad sobre el objeto. Eso es otro problema también: la comercialización del bien cultural. Eso atenta contra el patrimonio.

¿Tienen planes de llevar la muestra a otras ciudades?

Por supuesto, queremos llevar las obras a otras regiones, siempre y cuando existan las condiciones adecuadas para su exhibición. Estamos hablando de obras originales, piezas únicas, que requieren de condiciones particulares para su preservación y exhibición. Eso es lo más importante: contar con buenas condiciones.

Menciona que conoció a Sigala. ¿Cómo describirías su personalidad?

José era un fotógrafo arrogante y difícil, como lo demuestra su extensa colección de autorretratos. Se calcula que hay más de 600 autorretratos de él mismo, tomadas a lo largo de su carrera. Te das cuenta, que él mismo era quien mejor se miraba. ¡Caramba! Parecía que nadie lo miraba mejor que él, ni lo satisfacía más que su propia imagen. Era un personaje realmente complicado, renuente y complejo.

También fue muy difícil que sus padres lo aceptaran. Ellos eran unos comerciantes y agricultores de Curarigua que no comprendían la forma de su vida. Él buscaba su aprobación, pero nunca la consiguió. Eso lo llevó a tener un desencuentro con su identidad, que lo hizo cambiar su primer nombre, Alirio, por el conflicto que tenía con su padre. Pero en el fondo, su obra es contradictoria con eso, porque hay algo interesante, aún con los problemas que tuvo con su familia, en su obra aparece íntegramente todos.

¿Qué aspectos de la vida y la obra de José Sigala se destacan en el documental y el libro?

El documental *Fotobiografías José Sigala* será presentado el 3 de agosto. Surgió de la idea de documentar testimonios de los mejores amigos de

Sigala, sobre su visión y relación que ellos tenían con el autor. Esa compilación que realicé por año y medio me permitió elaborar un pequeño corte de 20 minutos con algunas amistades como; Felipe Delmont, María Antonieta Rubio, Jesús Caviglia, Antonio Ochoa, entre otros. Ellos me dieron su visión y relato más general de lo que les ocurrió a muchos caraqueños que, gracias a la intermediación de Sigala, pudieron conocer la provincia.

El libro lleva por título *José Sigala: inédito y común*, igual que el nombre de la exposición. Hago un recuento sobre su influencia en la ciudad. Las lecturas de las obras de José Sigala que se hacen todas coinciden en que él se formó como fotógrafo en Estados Unidos. No existen antecedentes nacionales, él apareció, vio, consiguió y se adentra en la fotografía en Estados Unidos. Pero eso pasa por alto un pequeño detalle, una confesión propia del autor: su principal pasatiempo era el cine. El cine Florida, que era de su tío, estaba al lado del estudio fotográfico de Elio Otaiza. Entonces, ya por ahí hay una primera influencia. Este hombre, cuando era joven, algo que pudo ver fue la evolución de la fotografía acá en Barquisimeto.

Legado familiar

Luis Eduardo Sigala Paparella, sobrino de Sigala, relata su experiencia de organizar una exposición sobre los trabajos de su tío, un fotógrafo y escultor que dejó un legado artístico muy valioso. Cuenta cómo fue el proceso de recopilar y estudiar su obra, qué significado tiene para él y su familia, y qué dificultades y alegrías encontró en el camino.

¿Cuál es el significado de esta muestra para la familia Sigala y qué impacto esperan generar en las nuevas generaciones a través de esta exposición?

Para mí es un motivo de alegría poder exhibir nuevamente los trabajos de mi tío. Hacía muchos años que no se mostraba nada de él y hemos desarrollado este trabajo con pocos recursos. Ha sido un trabajo de ir recopilando cosas durante un periodo de tiempo bastante largo, en el que hemos hecho hallazgos y estudiado un poco más su vida. Lo que pasa es que yo también he estado aprendiendo sobre las cosas que él hizo, porque cuando él falleció yo era muy joven, recién estaba comenzando la universidad. En mi época de infancia, compartí

poco tiempo con él porque él viajaba mucho, era un trotamundos.

Entonces, para mí, trabajar con esto, recoger la información, compartir con el curador Carlos López y decirle: "Mira Carlos, conseguí esto, ¿qué te parece este material? ¿Qué te parece esta otra cosa?", es motivo de alegría. Esto me acerca a mi familia de alguna manera, también me permite mostrarles a mis hijos y al resto de la familia las cosas que él hizo. Hubo un espacio de tiempo bastante largo desde la última muestra que se hizo de los trabajos de él y eso hizo que las nuevas generaciones no conocieran su obra.

Así que también creo que es un motivo de satisfacción que las personas que vengán a ver la exposición sepan sobre el trabajo que él hizo en su época productiva. Imagínense, eso fue cuando todo era analógico, no había nada digital, no había cámaras digitales, todavía eran todo rollos de 35 mm.

¿Podría proporcionarnos más información sobre el bolso y otros objetos que forman parte de la muestra de José Sigala?

Ese era el bolso que él utilizaba para llevar su cámara. En realidad, en aquella época no había mochilas, koalas u otras cosas. Y ese era su accesorio para llevar su cámara. De hecho, existen fotografías de él con el bolso y nosotros lo conservamos. Así como conservamos el bolso, también tenemos esas piedras que son de madera de Vera.

Yo siempre le digo a mis hijos que en mi oficina tengo una lente que es muy muy grande, que son de las mismas que utilizan los joyeros o los relojeros para reparar los relojes. Era la que él usaba para ver los contactos y seleccionar las fotografías que él iba a revelar finalmente. Entonces son objetos personales que van quedando y que uno los va guardando con cariño.

De hecho, estaba viendo el catálogo, leyéndolo otra vez. Y me puse a fijarme en una foto y me di cuenta que, en el fondo había un banco y me dije: "uy, yo tengo ese banco". Y yo no me había fijado en ese banco; era de mi tío. Entonces bueno, son cosas que le van dando a uno como una conexión afectiva sobre ello.

Hubo muchos materiales que conseguimos casi casi que querían desecharlo. Bueno, yo en realidad me he ocupado un poco de eso, de ir buscando entre las cosas viejas que había y que no había. Inclusive, me quedaron una cantidad de algunos productos químicos que él utilizaba para revelar. Pero después le dije a Carlos: "tenemos que ver qué hacer con esto, pero yo quiero conservar estos frascos, por lo menos porque eran unas bellezas de frascos".

¿Hay algún miembro de la familia Sigala que siga los pasos de José Sigala y esté practicando la fotografía como herencia familiar?

No, lamentablemente no hay ninguno que haya seguido su camino. Me gusta el arte, soy aficionado a esto si se puede decir. De hecho, yo en mi época de estudiante en la universidad, cuando vivía en Caracas, trabajé en una tienda de antigüedades que era de Boris Ramírez, que a su vez fue un escultor muy amigo de mi tío. Y me encantaba ese mundo. En realidad, en el resto de la familia no ha habido nadie con su genialidad y dones. Nosotros somos cuatro hermanos y el único que queda en el país soy yo. O sea, si no lo hacía yo no quedaba más nadie. ☺

*Mónica Pupo es periodista, fotógrafa, locutora y productora radial. Durante 25 años se desempeñó en el archivo fotográfico y hemerográfico del diario *El Universal*. Producía y conducía el programa radial, especializado en fotografía, *Diaphragma 5.6 Radio* (RCR 750 AM).

ENSAYO >> IDEAS SOBRE EL TIEMPO

El tiempo y los ángeles de Wim Wenders

"En las películas de Wenders que se refieren, vemos que el tiempo es eso, una unidad tangible, una medida exacta. El tiempo allí no es abstracto. Incluso, la eternidad de los ángeles que habita cada film, no lo es. Se puede hablar entonces de que el tiempo de los ángeles es atemporal, hasta que se convierten en humanos, y del tiempo que nos habla el diccionario: medido en segundos, con un pasado, un presente y un futuro de cada ser humano que aparece y se visibiliza por sus acciones y pensamientos"



EL CIELO SOBRE BERLÍN (1987) / WIM WENDERS



TAN LEJOS, TAN CERCA (1993) / WIM WENDERS

MARLA ROJAS

Hace alrededor de tres décadas y unos años que Wim Wenders creó la película *El cielo sobre Berlín* (conocida también como *Las alas del deseo*) y años más tarde su secuela: *¡Tan lejos, tan cerca!* Films que trascendieron en el devenir cinematográfico por muchas razones. Entre ellas, el cuidado estético en forma y fondo y profundidad de un guion sólido, sostenido por diálogos de gigantesca carga existencial. Diálogos que van desde lo filosófico hasta lo sensible y sublime y que generan en el espectador, múltiples percepciones.

Además de conmocionar al espectador, moverlo en su fibra con cada imagen poética (visual y narrada) hay un aspecto que acentuar en las cintas del cineasta alemán y este es: el tiempo. Factor que se denota en *El cielo sobre Berlín*, con la narración elíptica de la historia central que comienza y termina con la escritura de un poema caligrafiado por el ángel Daniel (Bruno Ganz) y que en la película *¡Tan lejos, tan cerca!* cobra vida literalmente con el personaje que protagoniza Williئم Dofe, Emit Flesti.

Pero, ¿qué entendemos por tiempo? Si buscamos en la Real Academia Española vemos que dice que es la "Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo".

El tiempo también puede ser una medida etaria o simplemente espacio. Un estado atmosférico o referir, dentro de la gramática, a una determinada conjugación verbal. Pero quedémosnos con la definición más primaria, la primera.

En las películas de Wenders que se refieren, vemos que el tiempo es eso,

una unidad tangible, una medida exacta. El tiempo allí no es abstracto. Incluso, la eternidad de los ángeles que habita cada film, no lo es. Se puede hablar entonces de que el tiempo de los ángeles es atemporal, hasta que se convierten en humanos, y del tiempo que nos habla el diccionario: medido en segundos, con un pasado, un presente y un futuro de cada ser humano que aparece y se visibiliza por sus acciones y pensamientos.

Claro, la película *El cielo sobre Berlín* comienza con la escritura de unos versos a manos del protagonista, quien fue primero ángel y después hombre. Dice así:

"Cuando el niño, era niño, caminaba balanceando los brazos. Quería que el riachuelo fuera un río, el río un torrente, y este charco, el mar.

Quando el niño era niño, no sabía que era un niño. Todo le parecía lleno de vida, y todas las almas, una sola.

Quando el niño era niño, no tenía opiniones sobre nada, no tenía costumbres.

Se sentaba en el suelo con las piernas cruzadas, echaba a correr, tenía un remolino en el pelo y no quedaba mal en las fotos".

Este texto, que es hermoso en sí mismo, alude a la pureza y belleza de la naturaleza humana en sus inicios. A esa capacidad innata que tienen los niños de percibir la vida, no como peligrosa ni amenazante sino como un mundo por descubrir, disfrutar y sobre todo de vivir.

El texto que cito, continúa escribiéndose a lo largo de toda la película, marcando el avance de la historia en ciertas escenas de la misma, esta vez enunciado como pensamiento, pero del ángel y no del humano protagonista. Dice así:

"Cuando el niño era niño, era el momento de las siguientes preguntas:

¿Por qué yo soy yo y no tú?

¿Por qué estoy aquí y no allí?

¿Cuándo empezó el tiempo y dónde se acaba el espacio? (...)."

Preguntas que refieren una búsqueda y secuencia que continúa a lo largo de la película y cuyo final se cierra con un bucle que culmina la cinta. Pero quedémosnos allí, cuando en las preguntas se menciona al tiempo. ¿Qué es el tiempo para un ángel? Sencillo: la eternidad. Y ¿qué es lo que mueve a Daniel a ser humano?: el tiempo y el deseo. En el caso de Daniel, ambos aspectos, hacen que este ángel se rinda a los privilegios celestiales y entre en carnes a un cuerpo solo suyo, desde el que pueda "entusiasmarse no solo por cosas espirituales, sino por las comidas, por el contorno de una nuca, por una oreja", "notar que el esqueleto se mueve contigo al caminar. Suponer las cosas, por fin, en lugar de saberlo todo".

Tanto Daniel como Cassiel (Otto Sander) coinciden en ser humanos para dejar atrás las ganas de no fingir, fingir que están en una mesa compartiendo una comida o pescando con otro. El no ser invisibles. Las ganas de ser finito y medirse en segundos, y tener pasado, presente y futuro y no infinito como todo lo celestial.

Es precisamente, mientras Daniel, ese ángel que entra a un circo, invitado por la visión real de un elefante, que queda deslumbrado por Marion (Solveig Dommartin), una trapezista que, frente a él, practica horas previas a la que sería su última función, ya que el circo donde trabaja ha quebrado. Marion, al enterarse de la noticia, que finaliza su sueño truncado de ser trapezista, piensa: "Ya está. Se

terminó. Ni siquiera una temporada. Otra vez sin tiempo de acabar las cosas. Mi sueño circense será un bello recuerdo dentro de 10 años".

En su reflexión Marion continúa: "Normalmente solo hablo de mí cuando me siento incómoda. Instantes así como los de ahora mismo. El tiempo lo cura todo. ¿Y cuando la enfermedad es el mismo tiempo?". La mortal, objeto del deseo de Daniel, se enfrenta a este diálogo interno en el que el tiempo tiene doble connotación, el tiempo como una medida exacta que con su paso sana lesiones emocionales y el tiempo como enfermedad, "como si hubiera que encorvarse para seguir viviendo", piensa Marion. Es decir, aceptar que estas lesiones vienen con la vida. Que pareciera imposible zafarse de ellas. He aquí el conflicto de ser adulto. Enfrentarse a la insatisfacción o continuar.

Por supuesto, ella sigue reflexionando hasta que Daniel la toca y sus pensamientos cambian el curso hacia unos más luminosos. Pero es interesante ver cómo ven la vida los ángeles (punto de vista que plantea el inicio del texto escrito por Daniel, más atrás) y cómo es la vida de los mortales (manifestada en la enunciación de todos los pensamientos que tienen los berlineses). Allí coinciden en que los dos quieren, anhelan, ser felices. En el caso de Daniel, viviendo uno con el otro (con Marion) disfrutando de toda la belleza y sobrellevando todas las asperezas que hay en la vida, pero juntos.

Pero en la casa rodante donde vive Marion, ella continúa pensando y mientras esto sucede Daniel observa con detenimiento lo que le rodea, sus fotos y unas piedras; de ellas toma una, un objeto, que en la historia, protagoniza un momento cumbre y ese es cuando Daniel se vuelve humano.

Escenas más adelante, en la película-

la ya ha aparecido Peter Falk, quien actúa como si mismo dentro de *El cielo sobre Berlín*, pero que forma parte (a su vez) de un rodaje sobre el Berlín de 1945, en plena Segunda Guerra Mundial, donde interpreta a un detective norteamericano de origen alemán. Daniel, ya convertido en humano busca a Peter Falk y sostienen un diálogo breve en el que Peter Falk le pregunta hace cuánto sucedió su conversión y Daniel le responde: "minutos, horas, días, meses, años ¡Tiempo!" Quiere decir que Daniel deja atrás la eternidad que le resultaba aburrida para ajustarse a la métrica exacta en la que los humanos se miden. Daniel pasa de una dimensión a otra, en la que los sucesos tienen una justa ubicación y en la que ya no hay tiempo que perder (el tiempo pasa a ser una carrera a ganar, una carrera a contrarreloj) sobre todo para finalmente encontrar y completar su deseo de unirse a Marion.

Ello sucede en un club nocturno donde se está presentando el conocido cantante alemán, Nick Cave. Daniel espera en la barra y Marion se acerca a él y previo a un profundo monólogo de Marion, finalmente se besan sellando así el deseo de ambos de amar, unirse y ser felices para el resto de la vida.

La narración elíptica de la historia central culmina con el cierre del texto que escribiera Daniel al comienzo de la película que dice así: "Solo el asombro causado por nosotros dos, el asombro causado por el hombre y la mujer, ha hecho de mí un ser humano. Ahora sé lo que ningún ángel sabe".

Posterior a este cierre aparece el escritor, quien tiene una pequeña subtrama dentro de la película *El cielo sobre Berlín* y la última escena es una imagen del cielo, o sea de Dios omnipresente a través de las acciones esperanzadoras que llevaban sus ángeles a los humanos. Queda pues, un espacio abierto para la secuela llamada *¡Tan lejos, tan cerca!*

Es tiempo

Y es en esta película *¡Tan lejos, tan cerca!* que Wenders, quien ha escrito el guión de ambas cintas (en la primera junto a Peter Handke y en la secuela, junto a Ulrich Zieger y Richard Reitinger), que profundiza el aspecto del tiempo, ya que Williئم Dafoe personifica a Emit Flesti (cuyo nombre al revés se puede traducir al castellano como: es tiempo), un personaje fundamental en esta dupla de films y que nos hace reflexionar aún más sobre la importancia del factor sobre el que hemos venido tratando ahora.

En esta secuela: *¡Tan lejos, tan cerca!*, el film se inicia con un pasaje de la Biblia que dice así: "La lámpara del cuerpo es el ojo. Así que, si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz. Pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas" (San Mateo, VI, 22).

Y luego comienza una poderosa escena en blanco y negro donde la cámara gira en torno a Cassiel (ángel en la primera película mencionada en este texto) montado en la estatua de un espíritu celeste en Berlín. Cassiel piensa "Nos imaginan tan lejos y estamos tan cerca (...) Somos mensajeros para acercar a quienes están lejos (...) No somos la luz, no somos el mensaje. Somos los mensajeros. Nosotros no somos nada. Ustedes lo son todo para nosotros".

Así es. Cassiel, quien se siente impotente de no poder actuar ante realidades tan crueles como en la escena en que un adolescente consigue una pistola para matar a su padre y pasado de la eternidad, por un acto inesperado donde la hija de Hanna, Rasia cae al vacío por accidente, Cassiel, se hace humano y la ataja salvándola de un destino imprevisto para su infancia. El ángel ya no lo es, pasa a un plano terrenal donde cada segundo cuenta.

(Continúa en la página 10)

El tiempo y los ángeles de Wim Wenders

(Viene de la página 9)

A partir de allí y junto con su armadura Cassiel se enfrenta a la vida de un adulto sin dinero pero con responsabilidades consigo mismo y con los demás. Al tratar de adquirir una identidad para hacerse llamar Karl Engel, enfrenta su primera limitación; el no tener dinero para pagarle al falsificador para que le haga un pasaporte. Por primera vez, entonces Cassiel utiliza una pistola para conminar al falsificador a que le haga este documento sin haberle pagado.

Pero es Emit Flesti, en la escena del metro, que y quien realmente extrema en Cassiel su capacidad de supervivencia y lo confronta a sus límites. Uno de ellos muy concreto, el límite que nos impone el tiempo.

Me pregunto entonces: ¿vale la pena perder el tiempo?, ¿vale la pena invertirlo en lo que deseamos? Cuando solo tenemos tiempo para sobrevivir y no para el placer, ¿en qué tiempo podemos vivir y trabajar sin desgastarnos en ello?, ¿está el tiempo a favor o en nuestra contra?, ¿es igual o desigual el tiempo para todos o cada uno de nosotros?, ¿es el tiempo un límite o podemos distenderlo a conveniencia?, ¿cuánto tiempo nos queda?, ¿lo invertimos en placer u obligación?, ¿podemos defendernos del tiempo o nos dejamos atrapar por él?, ¿el tiempo es oro? Hay un tiempo para todo, como se vislumbra en el guion de esta película en la voz del ángel Raphaela (que interpreta Nastassja Kinski, amiga de Cassiel).

Decía Emit Flesti en su primera escena, dirigiéndose al aire y a la vez a Cassiel que dice: “Al comienzo, no existía el tiempo. Después de un momento el tiempo comenzó con una explosión”. Escenas más adelante, el ángel Raphaela sostiene el siguiente diálogo con el personaje de Willem Dafoe:

Raphaela: Los cazadores nunca mueren

Emit Flesti: Solo se esfuman. Lo sé. Pero yo no. Jamás.

Raphaela: ¿Qué quieres con él?
Emit Flesti: No pertenece aquí. Es irregular.

Raphaela: ¿Y qué?

Emit Flesti: Hay oscuridad en todas partes, querida y es tan profunda como para ahogarte.

Raphaela: Hablas de la oscuridad porque estás enamorado de ella.

Emit Flesti: Cariño, la odio. Es horrible y aburrida. Francamente apesta.

Raphaela: Dale la oportunidad de encontrarlo.

Emit Flesti: Si quieres nubes no puedes olvidar el viento.

Desde ese momento Emit Flesti de manera implacable le marca los pasos a Engel y con su métrica ineluctablemente de reloj en mano no deja tregua para que a diferencia de Damiel,

y de Peter Falk (quien también pasó de ser ángel a ser persona) fuese un ser humano feliz.

A Cassiel, no, a Cassiel le toca lidiar con el mal, con la oscuridad, con la soledad, con cierto toque de locura, con la tristeza, con la opacidad de la vida, con las asperezas diarias que cada uno de nosotros enfrenta de manera distinta. A Cassiel le toca luchar con una disyuntiva como dice la canción de Lou Reed “¿por qué no puedo ser bueno?”, y como el tiempo es quien le trunca la partida a cada segundo, no podemos dejar pasar el diálogo entre Emit Flesti y Cassiel en la pizzería de Damiel:

Emit Flesti: Hace mucho tiempo... debe haber existido una hermosa armonía entre el cielo y la tierra. Lo alto era alto, lo bajo era bajo. Adentro era adentro y afuera era afuera. Pero ahora tenemos dinero. Ahora todo está desequilibrado. Dicen que el tiempo es dinero...pero están totalmente equivocados. El tiempo es la ausencia de dinero. ¿Está de acuerdo Karl?

Cassiel: ¿Qué más puedo decir? El tiempo se me escapa Mister... (allí Emit Flesti desaparece sin dejar rastro).

El tiempo es pues, literalmente, una daga para Cassiel ya que además de estricto, mide las horas para terminar con la agotadora y corta existencia de Cassiel.

Horas previas a la muerte de Cassiel, el personaje de Willem Dafoe le explica, mientras va en una moto con él:

Emit Flesti: Deja que te explique un par de cosas. El tiempo es corto. Eso es lo primero.

Para el soplón, el tiempo vuela. Para el héroe, el tiempo es heroico.

Para la prostituta, el tiempo es solo otro cliente.

Si eres delicado, tu tiempo es delicado.

Si tienes prisa, el tiempo vuela.

El tiempo es un sirviente si tú eres su amo.

El tiempo es tu Dios si tú eres su perro.

Nosotros somos los creadores del tiempo...las víctimas del tiempo y los asesinos del tiempo.

El tiempo es infinito.

Eso es lo segundo.

Tú eres el reloj Cassiel.

Cassiel: Estoy atado a mi vida. No te culpo. Me encanta estar vivo. Pasa muy rápido.

Emit Flesti: No puedo hacer nada al respecto.

La ambivalencia que Emit Flesti afirma en su diálogo con Cassiel sobre el tiempo la produce el hecho de que el personaje de Willem Dafoe surca ambas aguas, ambas dimensiones. El tiempo para él es finito mientras es humano e infinito mientras no lo es.

Hasta ahora hemos visto de cerca



MARLA ROJAS / CORTESÍA DE LA AUTORA

“
Me pregunto entonces: ¿vale la pena perder el tiempo?, ¿vale la pena invertirlo en lo que deseamos? Cuando solo tenemos tiempo para sobrevivir y no para el placer, ¿en qué tiempo podemos vivir y trabajar sin desgastarnos en ello?”

la evolución de tres ángeles que se convirtieron en humanos dentro de las películas de Wenders. Ellos son Peter Falk (de quien no se ve la conversión pero se deja saber que fue otrora ángel); Damiel, de quien narramos al comienzo su historia y feliz término con Marion; y Cassiel, cuya vida como Karl Engel fue prácticamente efímera y muy insatisfactoria. Entre ellos coincide el tiempo; primero como infinito y después milimétricamente invertido en lo que ellos quisieron. Pero es en la historia de Cassiel que Wenders pone la lupa en lo doloroso y desolador que puede resultar el tiempo en nuestras vidas si no lo aprovechamos como es debido. También la astucia cuenta pero en síntesis y retomando a Emit Flesti en el diálogo anteriormente citado: “Nosotros somos los creadores del tiempo...las víctimas del tiempo y los asesinos del tiempo”.

Cada quien vive su tiempo como vive su vida. En edad temprana podemos no tener idea del tiempo o desear que pase rápido, como lo relata el poema escrito a manos de Damiel, en la adolescencia ya no nos importa el tiempo, pero en la edad adulta nos

asombra lo rápido que avanza, como lo muestra el diálogo anteriormente citado entre Emit Flesti y Cassiel.

Vamos pues, en el momento que estemos de nuestra vida, a aprovechar nuestro tiempo en pro de nuestros propósitos y objetivos. No desperdiciar una vida es no desperdiciar el tiempo. El tiempo es riqueza inmaterial y material si sabemos emplearlo en las acciones adecuadas para nuestras metas. El tiempo es movimiento. El tiempo puede ser un piso estable si no movido (en caso de perderlo). El tiempo puede ser una invitación a vivir a plenitud. Haz del tiempo tu ímpetu y una corazonada a favor. Que el tiempo sea tu fortuna, tu tesoro siempre. ☺

*Marla Rojas es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela. Trabajó en áreas como la Comunicación Corporativa, la producción audiovisual y publicitaria, en la revista *Tu Turno* y el tabloide *Primera Hora*. Es coautora del libro *Barinas: tan imaginaria y tan real* (2014). En la actualidad, escribe poemas, crónicas y ensayos para su blog: *Habitante Plural*.

Caballos, caballos y más caballos

La exposición *Aquos eternus* reúne obra de Alexis Fernández, Alirio Palacios, Eduardo Azuaje, Jorge Dáger, José Enrique González, Leonel González y Roger Sanguino, puede verse en Sánchez Espacio Arte

ÁLVARO PÉREZ CAPIELLO

Sánchez Espacio Arte, galería ubicada en el CC Terraza de Lomas de La Lagunita, inaugura el domingo 16 julio la muestra *Equos Aeternus*, una exposición colectiva que gira en torno a los caballos, como símbolos de libertad, resistencia, determinación y coraje. La cita, reúne obras de: Alirio Palacios, Jorge Dáger, Eduardo Azuaje, Leonel González, Alexis Fernández, Roger Sanguino y José Enrique González. Todos, creadores de reconocida trayectoria en el campo de la plástica, quienes ofrecen sus visiones del tema empleando diversos formatos y soportes.

Para los griegos, el primer caballo creado fue Pegaso, hijo de Poseidón y de Medusa, una de las tres parcas a quien Perseo cortó la cabeza. Este caballo de Zeus, residente alado del monte Olimpo, refleja el lado instintivo del ser humano, estando, por ende, a contrapelo de las emociones. Otro

héroe de los tiempos heroicos, Aquiles, aquel de “los pies ligeros” de la *Iliada*, también tuvo dos caballos legendarios: Xanthus y Balios. Asociado con el poder y la virilidad, este animal fue clave para la expansión del pueblo mongol en los años de Gengis Kan, al punto que se decía que: “un mongol sin caballo era como un pájaro sin alas”. Los chinos, lo consideraron como la representación del amor y la estabilidad, usándolo como un signo del zodiaco. Lo cierto es que el caballo fue una pieza clave en la conquista y el poblamiento del Nuevo Mundo descubierto por Colón y, en la actualidad, continúa prestando un servicio determinante en la agricultura, así como en otras actividades productivas.

En el terreno de la literatura, resulta difícil no recordar a Bucéfalo, a Rocinante, fiel compañero de Don Quijote en sus hazañas como caballero andante, o a Babieca, el caballo de Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid Campeador). La lista sería larga, por lo



CABALLO / JORGE DÁGER

que conviene detenernos aquí... Refiriéndonos a la pintura venezolana, grandes maestros han representado en sus creaciones a los caballos, colocando de manifiesto la belleza y la importancia de estos animales, cuyas primeras representaciones en el arte rupestre se remontan al año 3000 a. C. Me vienen a la memoria, cuadros de: Arturo Michelena, Tito Salas, Carlos Otero, César Prieto, y tantos otros.

La muestra que nos ocupa, refleja una acertada escogencia por la calidad de los trabajos exhibidos. En la acera de los motivos, vemos a caballos saltando obstáculos, a galope, en reposo, o simplemente bebiendo agua de un riachuelo. También, elementos asociados con la equitación, como: sillas de montar, fustas, o botas. Obras muy coloridas que, de seguro, transportarán a los espectadores a momentos de su niñez, o a citas tan emblemáticas como los clásicos corridos en el Hipódromo de La Rinconada o, en épocas más lejanas, en los terrenos de El Paraíso. Recomendamos, pues, visitar *Equos Aeternus* en Sánchez Espacio Arte para dejarse conquistar por la magia de los caballos. ☺