

Revista de Estudios Culturales

BORDES

Nº 18 / Año 9 / Julio - Diciembre 2019
<http://erevistas.saber.ula.ve/bordes/>

ISSN:2244-8667
www.bordes.com.ve

DISPERSIÓN Y



Omau / Los inquietos transeúntes del sinsentido / 2019 / dibujo vectorial

DESARRAIGO

Depósito legal Nº: p.p.i. 201002TA4076 / ISSN: 2244-8667

Dirección postal: Av. Principal Las Acacias, Centro Comercial El Pinar. Piso 4. Apto. 205. San Cristóbal. 5001.

Teléfonos: 58.276.3405140/276.3555621/414.7089905

Dirección electrónica: revista@bordes.com.ve / Página web: www.fundacionbordes.com

La revista de estudios culturales BORDES es una publicación semestral digital, arbitrada, editada conjuntamente por la Universidad de Los Andes (Grupo de investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad), la Fundación de Jóvenes Artistas Urbanos JAU, el Departamento de Investigaciones Antropológicas del Museo del Táchira, la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes y la Fundación Cultural Bordes.

Equipo Editorial

Directora

Fania Castillo / Psicóloga / Universidad de Los Andes - Núcleo Táchira. Venezuela.
faniacastillo@gmail.com

Director - Editor adjunto

Camilo Ernesto Mora Vizcaya / Licenciado en Letras / Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira. Venezuela.
vizcayaernesto@gmail.com

Editora del número 18

Annie Vásquez Ramírez
avevilly@yahoo.com

Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes. Venezuela. ottorosca@gmail.com

Anderson Jaimés / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. andersonjaimes@gmail.com

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. avevilly@yahoo.com

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy. Brasil. joseromerochorzo@gmail.com

Osvaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. oscuraldo@gmail.com

Árbitros externos:

Pedro Alzuru

Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

Aníbal Rodríguez Silva (+)

Universidad de Los Andes. Trujillo. Venezuela

Camilo Morón

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM) Falcón. Venezuela

Asistente editorial / correctora:

Norelsy Lima / norelsylim@gmail.com

Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / norelsylim@gmail.com

Diseño y Diagramación:

Osvaldo Barreto Pérez / oscuraldo@gmail.com

Sumario

Presentación / Annie Vásquez Ramírez.....	5
---	---

Artículos

Conocimientos / saberes; arraigo / desarraigo; concentración / dispersión: Apuntes para formar docentes desde el diálogo en nuestras universidades / Camilo Mora Vizcaya.....	11
Imaginarios del éxodo, el exilio y el desarraigo. Fragmentos de una Modernidad inconclusa / Anderson Jaimes Ramírez.....	25
Homo migrans: Barroco, Neobarroco y Modernidad / Otto Rosales Cárdenas.....	39
El exilio de una artista y de su obra / Wilmer Zambrano Castro	52
El «retorno al yo»: La Crisálida de Pepe López / Elizabeth Marín Hernández.....	62
Con las montañas en la maleta. Neo-paisajismo pictórico y visiones de modernidad tachirenses / Osvaldo Barreto Pérez	74
Arte contemporáneo y migración. Construcciones simbólicas del desarraigo y la movilidad en la frontera / Annie Vásquez Ramírez.....	85

Experiencias pedagógicas

La educación para las artes mediante proyectos de aprendizaje (Una mirada robinsoniana) / Aníbal Enrique García Belardinelli.....	99
---	----

Crónicas

Los penetrables de Jesús Soto / Norelly Lima.....	108
---	-----

Entrevistas

Conversando con el escritor cubano de ciencia ficción Erick J. Mota / Wild Parra.....	112
---	-----

Reseña / Crítica

<i>El Engrama. Antología de ciencia ficción tachirense</i> . De la “Nueva Ola” al ciberpunk andino de la memoria / José Leonardo Guaglianone.....	119
---	-----

Poesía

Selección de poemas Amarú Vanegas.....	126
--	-----

Summary

Presentation / Annie Vásquez Ramírez	5
--	---

Articles

Knowledge / knowledge; rooting / uprooting; concentration / dispersion: Notes to train teachers from dialogue in our universities / Camilo Mora Vizcaya.....	11
Imaginaries of exodus, exile and uprooting. Fragments of an unfinished Modernity / Anderson Jaimes Ramírez.....	25
Homo migrans: Baroque, Neo-baroque y Modernity / Otto Rosales Cárdenas.....	39
The exile of an artist and her work / Wilmer Zambrano Castro	52
The «return to the self»: Pepe López's chrysalis / Elizabeth Marín Hernández.....	62
With the Mountains in the Suitcase. Neo-pictorial landscape and visions of Tachira's modernity / Osvaldo Barreto Pérez.....	74
Contemporary art and migration. Symbolic constructions of uprooting and mobility at the border / Annie Vásquez Ramírez.....	85

Pedagogic experience

Education for the arts through learning projects (A Robinsonian look) / Aníbal Enrique García Belardinelli.....	99
--	----

Chronicles

The Jesús Soto's penetrables / Norelly Lima	108
---	-----

Interviews

Conversing with Cuban science fiction writer Erick J. Mota / Wild Parra.....	112
--	-----

Review / critic

<i>El Engrama. Antología de ciencia ficción tachirenses</i> . From the "New Wave" to the Andean cyberpunk of memory / José Leonardo Guaglianone.....	119
---	-----

Poetry

Poetical selection of Amarú Vanegas.....	126
--	-----

DISPERSIÓN Y DESARRAIGO PRESENTACIÓN



*La vida es un viaje abierto, una pregunta sin fin,
un recorrer el abismo y hasta una caída.
Por eso a veces necesitamos parar un poco
y por eso inventamos ciudades y después casas
y después puertas y después candados
y después invertimos el mundo...*
Dario Sztajnszrajber

La *Fundación Bordes* radicada en la frontera colombo venezolana dedica la novena edición de *El Seminario Bordes 2018* al tema *Dispersión y desarraigo. Fragmentos de una Modernidad inconclusa*. En dicho Seminario conviven diversas actividades artísticas como presentaciones de individualidades y grupos de danza, teatro, música, circo, entre otros, con actividades académicas como presentación de ponencias y conversatorios enmarcados dentro de tres líneas temáticas para analizar, preguntarse y responder cuestiones como: el movimiento, tránsito, viaje, movilidad, desplazamiento, nomadismo, errancia, éxodo y peregrinación. Los sueños de modernidad, fugacidad, inconstancia, lo inacabado, la ilusión de novedad, planes y proyectos, nostalgias. Y el ¿Ser? ¿O estar? La pertenencia asociada al tiempo y el espacio.

En esta edición del seminario es significativo mencionar la muestra de arte conceptual titulada *Interrogantes*, planteada por el grupo de investigación como una forma de sortear las limitaciones que atravesamos en Venezuela y así no postrarnos o dejar de hacer. La misma consistió en una serie de preguntas que se plantearon artistas, amigos y miembros de la Fundación

Bordes, en las cuales se cuestionaban sobre el tema del seminario ayudándonos a pensar la dispersión, el desarraigo y la modernidad desde sus propias visiones, desde sus diferentes disciplinas artísticas y académicas, desde ese “otro” lugar, permitiendo interpelar la realidad de nuestro país, de nuestros contextos con otras herramientas. Las interrogantes recibidas fueron impresas y dispuestas en el espacio de *Bordes Galería-Café* a manera de instalación.

Destaco una de las interrogantes planteada por José Antonio Romero Corzo, miembro del grupo de investigación Bordes y quien actualmente se encuentra en Brasil:

¿Tránsito, movilidad, desplazamiento, nomadismo,
no indican acaso que el devenir, el cambio
constituye la más distintiva condición ontológica,
si asumimos que todo lo que es viaja?

Para el momento que la *Fundación Bordes* se plantea el tema del seminario, en nuestro país se escribe una historia dolorosa que toca a todas las familias de venezolanos, que da cuenta de esa movilidad planetaria y de una memoria colectiva cambiante al igual que es cambiante la cultura del sujeto migrante. Se habla de la “diáspora venezolana” en la actualidad para referirse a una población que se vio forzada a “dejar” o “salir” de nuestra patria en estos últimos años, dispersándose por el mundo. Ese salir de casa, de nuestro entorno, ese nomadismo en afanosa búsqueda de mejores condiciones de vida, nos recuerda cómo nuestra memoria social o colectiva ha sufrido una amnesia súbita ya que olvidamos que este evento ha sido recurrente en otros momentos y en otras condiciones en nuestro país; como el desplazamiento del campo a la ciudad a mediados del siglo XX mejor conocido como “éxodo rural” o “éxodo campesino” durante los procesos modernizadores o industrializadores de la época dorada del desarrollo de la actividad petrolera o las migraciones de profesionales hacia el extranjero conocida como la “fuga de cerebros” o “fuga de talentos” donde profesionales venezolanos con alta calificación salieron del país tras la búsqueda de un desarrollo profesional acorde con sus expectativas personales hacia lugares con mayor impulso tecnológico o más modernizados también en pleno siglo XX, pero que nunca estuvo tan enfocada como ahora por los medios de comunicación “propios de esa modernidad”.

En esta oportunidad la revista de estudios culturales *Bordes* nos trae un nutrido número que recopila siete de esas ponencias que se presentaron durante el seminario del año 2018, aunadas a otros textos más recientes de

amigos colaboradores como una experiencia pedagógica, reseñas y entrevistas. Abrimos con una ponencia titulada: *Conocimientos/saberes; arraigo/desarraigo; concentración/dispersión: Apuntes para formar docentes desde el diálogo en nuestras universidades* de Camilo Mora, en la cual reflexiona sobre la percepción del conocimiento universitario fomentado en las instituciones de educación superior de nuestro país revisando los aportes que han hecho sobre el tema varios autores y estableciendo un dialogo paralelo con la letra de la canción “Movimiento” del cantautor uruguayo Jorge Drexler. Mora resalta el planteamiento que hace *De Sousa Santos en Ecología de saberes*, donde promueve una educación que forme para valorar el trabajo en equipo, solidario con el otro para formar sujetos críticos, invitando a pensarnos en Venezuela, en una nueva etapa de diáspora y éxodo poblacional, que también ha incidido en las universidades como fruto del desarraigo producto de una pedagogía dominadora. Y en esa conjunción disciplinar, lo pedagógico o lo que se recibe de otro, se hace presente gracias al clima idóneo creado por la música para la transferencia docente, en este caso ese “escuchar la voz del desafío” como canta Drexler tiene que ver con esa escucha de la voz del discípulo por parte del maestro para entender esa alteridad movilizand o esa voz que es nuestra y que habíamos olvidado.

La siguiente ponencia de Anderson Jaimes titulada *Imaginario del éxodo, el exilio y el desarraigo. Fragmentos de una modernidad inconclusa*, nos habla de una modernidad pensada desde la heterogeneidad e hibridación de los imaginarios presentes en la sociedad, imaginarios contruidos a partir de la asimilación y occidentalización de la cultura judeocristiana que se han generado a partir de narrativas bíblicas y que se manifiestan en sus expresiones sociales y artísticas tales como el surgimiento del Barroco Americano, el marcado temperamento melancólico propio del Romanticismo y el influjo de las vanguardias europeas que encarna el imaginario de la elección después de un trágico exilio. Tres puntos que Jaimes resalta a partir del discurso judeocristiano se relacionan directamente con las migraciones ocurridas en Venezuela y toda Latinoamérica. La migración cultural, bajo el imaginario del desarraigo – barroco – mesianismo; encarnado por los profesionales sin memoria, provenientes de las clases altas. La migración política, la del éxodo – romanticismo–alianza; protagonizada por las élites descontentas con el sistema político social. Y la migración económica, la del exilio – vanguardias – elegidos, de aquellos que parten en busca de mejores perspectivas económicas, miembros de las clases alta y media. Anderson concluye que en estas nuevas variaciones de los imaginarios del éxodo, del exilio y del desarraigo, los modelos normativos institucionales y sus categorías

(patria, patrimonio, sentido de pertenencia, memoria), no son internalizados por la población, son desarraigados de las opciones personales.

En *Homo migrans: barroco, neobarroco y modernidad* Otto Rosales Cárdenas toma la categoría del “hombre que migra” de Briceño Guerrero para destacar la hibridez y metamorfosis del imaginario estético del barroco y de todo ese complejo cultural en las sociedades modernas latinoamericanas, proponiendo superar la pena étnica, que, a su juicio, limita su riqueza. Rosales en su búsqueda pone en movimiento ese cuestionarse, ese sentir curiosidad propio de los humanos para entender y configurar la memoria migrante de la que habla Briceño Guerrero cuando se refiere a nuestro continente como un continente de inmigrantes y partiendo de esas huellas que dicen de un choque violento en nuestra ancestralidad con la lógica cultural Occidental configurar nuestra *memoria poética nómada*, con intención de mirar/nos y emprender siempre nuevos y constantes encuentros con una “memoria amorosa” que se vuelva experiencia estética en nuestra vida diaria.

El exilio de una artista y de su obra, ponencia presentada por Wilmer Zambrano analiza el trabajo de la fotógrafa neoyorquina Vivian Maier desde su historia de vida, revisando las nociones de dispersión y desarraigo presentes en una obra que capta la belleza de lo cotidiano. Comienza acotando el origen desarraigado de esta artista cuyos padres fueron inmigrantes europeos que llegaron a Estados Unidos para trabajar, pero lo que más llama la atención de la historia de Maier es el exilio al que ella misma sometió su obra, la cual estuvo por muchos años oculta hasta que el curador de arte John Maloof la descubriera. Wilmer destaca de la historia de Maier su personalidad desarraigada fuera de lo común, de lo socialmente aceptado; al igual que el hecho del descubrimiento tardío del personaje y su obra, lo que demuestra que no todos los mitos están descubiertos y mucho menos escritos.

El «retorno al yo»: la crisálida de Pepe López, ponencia de Elizabeth Marín en la cual reflexiona cómo dicho artista construye una narrativa a partir de su propio desplazamiento en la búsqueda de dar sentido a aquella memoria que siente que le fue arrancada y que en su caso deviene transformación. En esa deriva, López presenta una instalación en la cual los recuerdos configuran un gran archivo visual de su universo personal a través de objetos encapsulados en plástico transparente, que hablan de un país que desfigura la pérdida ahogándola en ausencias pero que en su obra se reinventan cargadas del deseo por esa metamorfosis partiendo de una lectura autobiográfica; historias mínimas que de una forma paradójica muestran como lo detenido genera movimiento potenciando ese retorno al yo.

En la ponencia *Con las montañas en la maleta. Neo-paisajismo pictórico y visiones de modernidad tachirenses*, Osvaldo Barreto revisa la obra de Humberto Jaimes Sánchez, Freddy Pereyra y Diego Sarmiento, tres artistas tachirenses que trabajaron el paisaje con una marcada inclinación hacia lo vanguardista trasgrediendo con ello la escuela costumbrista local de la que son herederos. Osvaldo resalta de estos artistas que pudieron viajar y conocer otras tierras y no por ello dejaron de pintar nuestro paisaje. Coteja lo telúrico como aspecto psicológico que deviene arraigo en la obra de Jaimes Sánchez con la representación de lo más íntimo y humano en la obra intervenida con espinas de Pereyra y con todo el conflicto humano abordado desde una estética más experimental en la obra de Sarmiento. Osvaldo ve que toda la complejidad y turbulencia de la modernidad sigue haciendo mella en el paisaje humano hablándonos de la imposibilidad de regreso al paraíso. Y es que para este autor el paisaje es una construcción cultural humana, de allí que sintamos que el paisaje nos pertenece, que somos parte de él, y que lo llevemos con nosotros adonde vayamos.

Arte contemporáneo y migración. Construcciones simbólicas del desarraigo y la movilidad en la frontera ponencia de Annie Vásquez presenta un muestreo de artistas de frontera o exiliados que abordan desde los lenguajes del arte contemporáneo las temáticas de la migración, la movilidad y el desarraigo. En el grupo de artistas seleccionados para esta investigación incluye a Machona quien trabaja la migración de la diáspora africana, Kcho cuya obra se enfoca en la migración de los balseros cubanos hacia Miami, a Ramírez Erre, el dúo Misrach-Galindo y Marta Palau con obras que apuntan a visibilizar los problemas migratorios entre la frontera México-Estados Unidos y Oscuraldo & Ave quienes abordan con su obra la migración en la frontera colombo-venezolana. Al visitar la frontera a través de estas propuestas artísticas evidenciamos la reconstrucción de un territorio donde la construcción de identidad es ajena, borrosa, siempre al margen, lo que genera un sentimiento permanente de ser extranjero.

La educación para las artes mediante proyectos de aprendizaje (Una mirada robinsoniana) es una experiencia pedagógica de Aníbal Enrique García Belardinelli (Aníbal Grunn) quien a partir de la propuesta educativa de Simón Rodríguez y su experiencia docente en diferentes grupos de teatro, instituciones artísticas y más recientemente en la Universidad para las Artes (UNEARTE - Venezuela) plantea que la práctica y la conjunción de diferentes disciplinas con el trabajo colectivo nos puede facilitar el camino hacia postulados teóricos no solo en la enseñanza de las artes a nivel superior, sino que podría aplicarse desde la educación inicial, lo que resultaría beneficioso para la sociedad en general.

En cuanto a la crónica conseguimos el trabajo de Norelly Lima sobre los penetrables de Jesús Soto que están en el Museo de Arte Moderno en Ciudad Bolívar en la cual establece según sus propias palabras un “diálogo infinito” con la obra de este artista desde lo anecdótico y poético luego de interactuar - de adulta al igual como lo hacía de niña- con el “Penetrable amarillo” acotando que para ella es su obra favorita y a la cual considera parte de esa infancia ideal que está en el inconsciente colectivo de todos.

Ya finalizando tenemos un acercamiento a la ciencia ficción, genero literario que nos permite un desarraigo y una dispersión que pueden llegar a ser de proporciones intergalácticas.

En primer lugar contamos con una entrevista realizada por Wild Parra al escritor cubano de ciencia ficción Erick Mota, una de las voces nuevas más sólidas del género en Latinoamérica, las preguntas van llevando la conversación más allá de lo puramente literario, desembocando en lo político, lo bioético y lo antropológico.

Luego tenemos una reseña crítica del libro *El Engrama Antología de ciencia ficción tachireense*, realizada por José Leonardo Guaglianone quien inicia con el sugerente título: *De la “Nueva Ola” al ciberpunk andino de la memoria*, abordando el texto de forma quirúrgica logrando una impecable disección del mismo.

Cerramos este número con una selección de poemas de Amarú Vanegas, que comprenden parte de su producción entre 2016 y 2019, extraídos de sus últimos poemarios los cuales han sido publicados en el extranjero.

Annie Vásquez Ramírez
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
Grupo de Investigación Bordes
avevilly@yahoo.com



Francisco Narváez / La ciencia / 1950 / talla en piedra de Cumarebo / Fuente: steemit.com/photography/@adyorka / foto: Yordanka Almaguer

CONOCIMIENTOS / SABERES; ARRAIGO / DESARRAIGO; CONCENTRACIÓN / DISPERSIÓN: Apuntes para formar docentes desde el diálogo en nuestras universidades¹

Recibido: 04-11-2018

Aceptado: 29-11-2018

Camilo Ernesto Mora Vizcaya²

Universidad de Los Andes, Venezuela

Grupo de investigación Bordes

Grupo de Investigación Comunicación, Desarrollo e Integración

vizcayaernesto@gmail.com

1. Ponencia presentada en el **IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa***, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Licenciado en Letras (ULA); Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Maestría en Ciencias de la Comunicación (LUZ); Candidato a Doctor en Pedagogía (ULA). <https://orcid.org/0000-0001-6287-8749>

Resumen: Las líneas que esbozaré tendrán un movimiento pendular entre la percepción del conocimiento que se fomenta en nuestras universidades y los saberes que circulan en otros espacios/tiempo; nociones de arraigo y desarraigo en las instituciones de educación superior; así mismo centralidad y dispersión en la relación universidad-comunidad. Por último, la relación con la formación de educadores. Todas estas categorías están llenas de preguntas, que trataremos de develar con el apoyo de autores como Zuloaga y Echeverri (2003), Zapata (2003), Mayz Vallenilla (1984), Villamizar (2018), Bautista (2014), Kusch (2015), Martín – Barbero (2003), Sobrino (2007), De Sousa Santos (2006 y 2008), Quintar (2007) y finalmente la voz en *off* del cantautor Jorge Drexler, que nos motivan a mirar “*más allá del horizonte*”.

Palabras claves: Universidad; conocimiento; saber; dispersión; desarraigo; formación.

Knowledge / knowledge; rooting / uprooting; concentration / dispersion: Notes to train teachers from dialogue in our universities

Abstract: This investigation will swing between the perception of knowledge that is promoted within our universities and the knowledge that circulates in another spaces/time; notions of rooting and uprooting in higher-educational institutions; also the notions of centrality and dispersion presents at university-community relationship. All these categories have many questions, that we will answer using the theories of Zuloaga and Echeverri (2003), Zapata (2003), Mayz Vallenilla (1984), Villamizar (2018), Bautista (2014), Kusch (2015), Martín Barbero (2003), Sobrino (2007), De Sousa Santos (2006 y 2008), Quintar (2007) and finally the singer-songwriter Jorge Drexler's voice-over, that motivated us looking for beyond the horizon.

Key words: University; knowledge; rooting; uprooting; formation.

*Apenas nos pusimos en dos pies,
comenzamos a migrar por la sabana
siguiendo la manada de bisontes
más allá del horizonte, a nuevas tierras lejanas.*

Jorge Drexler, Movimiento

1.- Pretexto- Introducción

Quiero empezar esta reflexión sobre el conocimientos, arraigos y saberes en nuestra universidad venezolana y su papel en la formación de los docentes, no sin antes establecer un dialogo intertextual con la letra de la canción *Movimiento* del cantautor uruguayo Jorge Drexler, la cual servirá para encaminar mis apuntes en relación al tema del **IX Seminario Bordes: Dispersión y desarraigo**, que convoca e invita a pensarnos en Venezuela, especialmente en una etapa de diáspora y éxodo poblacional, que indudablemente también ha incidido en las universidades, aunque en el espacio universitario es una crisis de vieja data, al menos desde el punto de vista académico y científico con la llamada “fuga de talento” del siglo xx. “*Apenas nos pusimos en dos pies*”.

Las líneas que esbozare tendrán un movimiento pendular entre la percepción del conocimiento que se fomenta en nuestras universidades y saberes que circulan en otros espacios/tiempo; nociones de arraigo y desarraigo en las instituciones de educación superior; así mismo centralidad y dispersión en la relación universidad- comunidad. Por último, la relación con la formación de educadores, como parte de mi labor en la institución. Todas estas categorías están llenas de preguntas, muchas aún no tienen repuestas, menos absolutas, pero me motivan a mirar “*más allá del horizonte*”. Aunque reconozco la dispersión de las ideas que presento, las mismas no dejan de tener arraigo en lo que ha sido mi paso por la universidad, lo cual es un guiño al título del seminario.

Para comenzar, me centraré sobre una añeja discusión, que se reactualiza en las últimas décadas y refiere a la construcción del conocimiento; tema que cobra importancia con la temática dispersión y desarraigo. ¿Acaso el conocimiento que buscamos en las universidades tiene arraigo? ¿De qué arraigo hablamos? ¿Será pertinente aceptar nociones de arraigo en una sociedad globalizada, mundializada, mediatizada o planetarizada? Así mismo la no menos ingenua pregunta sobre la dispersión en contraposición a la idea de un orden o centro de conocimiento. ¿Es pertinente aceptar a rajatabla la idea de concentración? o ¿es inevitable reconocer en la dispersión un modo de acceder a otros saberes? Intentaremos “*llegar a nuevas tierras lejanas*”.

2.- Conocimiento

*Somos una especie en viaje,
no tenemos pertenencias, sino equipaje,
vamos con el polen en el viento,
estamos vivos porque estamos en movimiento*

Jorge Drexler, Movimiento

Con Descartes, las universidades occidentales adoptan un sistemático modelo causal para descubrir la realidad por medio de la ciencia. El conocimiento es científico al demostrar, deductiva o inductivamente (racionalista/empirista), una relación causa/efecto que explica relaciones causales con el objeto de estudio. Según este planteamiento, conocer la realidad es ser capaz de aprehender sus propiedades constitutivas, en tanto muestran la *verdad*; bien desde el ámbito de ideas o la materia.

Dicho axioma ha tenido importancia en el desarrollo de la ciencia moderna, especialmente cuando se ha sobredimensionado el valor utilitario/pragmático del conocimiento para la productividad y competencia en el mercado de bienes tangibles e intangibles, lo cual lleva a una explotación de la capacidad física/cognitiva del individuo, al servicio de una sociedad que cosifica al ser humano y rompe con su subjetividad. *“No tenemos pertenencias, sino equipaje”.*

Pero *“Somos una especie en viaje”*... Desde la física cuántica presenciamos un cambio del paradigma epistemológico en las ciencias naturales y sociales. Primero, tambalea la idea de verdades absolutas e incólumes, ajenas y proscripta de toda subjetividad en la interpretación de la realidad y como consecuencia surge una revaloración del sujeto, coparticipe en la interpretación del objeto; asume entonces una relación dinámica cultural, social y cognitiva. Y segundo, se comienza a admitir, aún con resistencias, otras formas de conocer más allá de las ideas positivistas que separaban el objeto del sujeto. *“Vamos con el polen en el viento”.*

Pero, aún cuando se ha dado una carta de defunción al positivismo decimonónico, el mismo pervive como un espectro en algunos rincones de nuestras universidades, curiosamente con mayor proporción en las áreas sociales, donde las estadísticas y la cuantificación “objetiva”, se erige como la metódica predominante para conocer, obviando que la realidad social/psicológica, es una construcción humana de sentidos, donde “sujeto y sociedad deben comprenderse en una relación recursiva, dialéctica e histórica y no como fenómenos separados” (Cornejo, 2012, p.3).

Quizás, aquella visión anquilosada de pretendida objetividad, puesta en duda en nuestro tiempo, pervive porque aún se ve el conocimiento como la mera adquisición de información disciplinar, tal compartimentos estancos que facilitan un mejor control, en detrimento de una mirada poliédrica, fractal, polifónica o diversa que caracteriza la ciencia y filosofía contemporánea. *“Estamos vivos porque estamos en movimiento”.*



Francisco Narváez
La educación, 1941
Relieve ubicado en
el Grupo Escolar
Francisco Pimentel
Tomada de: Catálogo
Presencia permanente
en Caracas, 2007

3.- Saberes

*Nunca estamos quietos, somos trashumantes,
somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes,
es más mío lo que sueño que lo que toco.
Los niños a la espalda y expectantes,
los ojos en alerta, todo oídos,
olfateando aquel desconcertante
paisaje nuevo, desconocido.*

Jorge Drexler, Movimiento

¿Por qué separamos intencionalmente conocimiento de saber? ¿Qué es un saber? El saber, lo asumimos como un conocimiento más allá de sistematizaciones “objetivas” demandadas por el discernimiento científico. Es un conocer a través de prácticas rituales o formas de acceder a otras realidades que escapan a lógicas académicas, acercando la mirada a la vida cotidiana. Zuloaga y Echeverri (2003) señalan que el saber es un territorio amplio y abierto, donde perviven diversos niveles y discursos de conocimientos, desde aquellos esbozados en ideas, hasta los que alcanzan sistematicidad, aún cuando no se encuentren atados a criterios formales. *“Nunca estamos quietos, somos trashumantes”*.

Aún en nuestra racionalidad, el saber cotidiano, popular, ancestral o vernáculo es poco admitido como un conocimiento válido, sin embargo, tiene una *performance* el hecho de su práctica, que nos lleva a caracterizar con los rasgos de Mayz Vallenilla como “formativo, creativo, provocativo, incitante y genesíaco” (1984, p. 132). De modo que los contenidos del saber deben ser problemáticos; con fundamentos o principios; y críticos, no dogmáticos o simplemente creenciales.

Andamos hambrientos por darle un sentido a lo que vemos, sentimos, percibimos y buscamos construir a través de palabras y acciones un mundo que haga más habitable nuestra existencia, por tanto, rescatamos las palabras de Zapata: “El saber es el resultado de prácticas y éstas se definen por el saber que forman, de ahí que podamos hablar de *prácticas de saber*” (Zapata, 2003, p. 182).

Agregamos, como saberes las novedosas maneras de acceder a la información que brindan las tecnologías de información y telecomunicación, que abren un sinfín de oportunidades fuera de los espacios tradicionales de concentración del conocimiento, incluso modos de *leer*, en tanto desafían la comprobación a través del código escrito para adquirir sapiencias. *“Es más mío lo que sueño que lo que toco”*.

Al hablar de saberes, queremos hacerlo a partir de dos perspectivas que consideramos válidas. Primero, reconocer el impacto social, cognitivo y emocional de las tecnologías de la información y comunicación (Tics) en los procesos de enseñanza-aprendizajes, que lleva a valorar el conocimiento como un saber que circula en diversos lugares, momentos y modalidades. La segunda perspectiva gira en torno a una postura socio-crítica, al reconocer la diversidad cultural como fuente de otros saberes, lo cual implica una actitud ética de respeto al otro. *“Los niños a la espalda y expectantes, los ojos en alerta, todo oídos”*.

Lo anteriormente expuesto, lleva en el primer caso a esbozar desde las ideas de Gustavo Villamizar (2018), cómo los medios audiovisuales y Tics inciden en nuevas prácticas de construcción de saberes adquiridos fuera de cualquier aula, sean estas básicas o universitarias. Según Villamizar, los procesos cognoscitivos actuales se presentan en imágenes e hipertextualidades que rompen con saberes lineales y causales que se dictan en las escuelas transmisivas, y consideran al libro como fuente absoluta de conocimientos (2018, p. 82), de modo que se generaliza los llamados “saberes mosaicos” (Moles, 1978, citado por Villamizar, 2018 y Martín- Barbero, 2003), es decir, trozos o fragmentos que se van organizando de forma aleatoria, sin orden disciplinar, cuyas fronteras o bordes se rozan sólo en la prioridad que asigne el aprendiz.

En efecto, ese rompecabezas de conocimientos/saberes, cambia nuestra idea de centros educativos como depositarios de verdades inamovibles y del libro como repositorio único. Comienza aceptarse que hay otros modos de leer el mundo, además del código escrito, tal como lo señala Rodolfo Castro: “al entender la vida como una lectura múltiple, entendemos la lectura como resultado de lo vivido” (2003, p. 15), nos acercamos *“Olfateando aquel desconcertante paisaje nuevo, desconocido”*.

Lo anterior, lleva a considerar el saber a partir de los estudios decoloniales como formas o construcciones que deben ser inclusivas, nada restringidos a una visión extremadamente racional. Porque a partir de la crítica al carácter subalterno que se otorgó a *otros* pueblos por parte de la civilización occidental, tal como lo señala Juan José Bautista (2014), la misma tiene un pensamiento no sólo situado, sino un pensamiento que se piensa a sí mismo como cultura y civilización, de espalda a toda otra realidad: “Era un pensamiento que se afirmaba a sí mismo a costa de negar o subestimar el pensamiento de otras culturas y civilizaciones. Es decir, afirmando ser universales, en los hechos demostraban ser provincianos” (p. 11).

Un prejuicio que mira en la ciencia moderna su carácter superior, desmeritando otros saberes, como se pretende desde el discurso occidental. Sin embargo, este mundo del progreso ha sido actor y testigo mudo del genocidio en los campos de concentración nazis (como lo relata Primo Levi en su trilogía sobre Auschwitz, 2005), las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki (cuando ya no era necesario para dar fin a la guerra, sólo como motivo para demostrar al mundo la consolidación de una hegemonía), o las guerras y masacres en Vietnam, los Balcanes, El Salvador, Grenada, Irak, Siria, Palestina, Libia, etc., sólo por nombrar unos cuantos conflictos. Así como un afán de consumo y despilfarro, que genera desequilibrio ecológico y cambio climático, afecta a muchas naciones con desastres naturales, incendios forestales, inundaciones o sequías.

*Cargamos con nuestras guerras,
nuestras canciones de cuna,
nuestro rumbo hecho de versos,
de migraciones, de hambrunas.*

Jorge Drexler, Movimiento

Perdida la cordura, la opción predominante es el afán por extraer todo bien material de la tierra a costa del equilibrio ecológico; un mundo agresivo contra modelos alternativos de organización en lo social, económico, educativo y ecológico, producto de una larga historia de ambición, poder mercantil, transnacional, sometimientos, presiones, sanciones, condenas y exclusiones de todo tipo, la mayoría de las veces falseando y construyendo narrativas que justifiquen sus acciones, para oficializar una historia de expoliación. Pero aún con todos estos intereses hegemónicos, estamos en un tiempo que debemos, sin negar la huella heredada de la tradición occidental, mirar y escuchar también otros modos de comprender la realidad, porque de lo contrario estaremos condenados a desaparecer en nuestra diversidad. ¿Por qué intentar mirar otros saberes?

*Apenas nos pusimos en dos pies
y nos vimos en la sombra de la hoguera,
escuchamos la voz del desafío,
siempre miramos al río pensando en la otra ribera.*

Jorge Drexler, Movimiento

Por ejemplo, el conocimiento ancestral de las comunidades autóctonas de *Nuestra América*, como los aymaras que practican rituales para proteger

sus cosechas; la medicina natural de cada pueblo como alternativa a la farmacopea comercial e industrial; la relación respetuosa de diversas comunidades con la naturaleza, promoviendo romper con el instinto depredador en nuestra civilización occidental que separa al hombre de la naturaleza (desarraigado de la tierra). Podríamos estudiar saberes campesinos o sectores urbanos, que en su inventiva o “sentido común”, podrían servir de fuentes de conocimientos para nuestra labor como universitarios. Sólo deberíamos estar despiertos, escuchar y tener un sentido curioso para la comprensión de dichas fuentes de conocimientos, tal como sugiere Rodolfo Kusch (2015), al cual citaré para ilustrar estas reflexiones:

Es más, si transformamos el *conocer* en *comprender* todo cambia. Cuando se comprende se sacrifica todo respaldo científico. *Comprender* supone sacrificar al sujeto que comprende, e implica ser absorbido o condicionado por el sujeto comprendido, pone sus pautas a mí como observador (Kusch, 2015, p. 412).

Por tanto, hablamos de un abordaje del conocimiento a partir de la subjetividad del sujeto que conoce y vive con el objeto; comprende el fenómeno de estudio desde la singularidad de su contexto y no busca dar explicaciones absolutas e inalterables, todo es cambio permanente; se construyen saberes aproximados desde diversas miradas y no sobre la parcela de una disciplina, especialmente si entendemos que el saber ancestral de los pueblos no se puede encapsular en una disciplina, como lo plantea la racionalidad occidental. Así mismo, desde el ámbito de la revolución tecnológica, el saber circula por nuevos espacios-tiempo- modalidades, lo cual mina las bases de quienes tenían el poder de la información, al fomentar mayor democratización y socialización del conocimiento.



Francisco Narváez / *La cultura* / 1954 / bronce / Universidad Central de Venezuela
fuente: commons.wikimedia.org.

4.- Arraigo / desarraigo

*Y así ha sido desde siempre, desde el infinito,
fuimos la gota de agua viajando en el meteorito,
cruzamos galaxias, vacíos, milenios,
buscábamos oxígeno, encontramos sueños.
Jorge Drexler, Movimiento*

Exponer algunas ideas sobre arraigo y su correlato desarraigo, sería tan amplio que exceden las intenciones de este trabajo, sólo haré unos comentarios. Luego, a partir de Juan José Bautista, trataré el tema cultural y con Jesús Martín-Barbero, enfocaré el tema de las nuevas dinámicas en el aprendizaje de saberes.

El arraigo nos lleva a reflexionar sobre la *identidad*. Se tiene arraigo al conocer quién soy, de dónde provengo, hacía dónde aspiro llegar o cuál es mi propósito; en fin, reconocerse dentro de un colectivo, llámese nación, religión, grupo social, universidad, etc. Sin embargo, la identidad no es plenamente estática e inamovible, sino que, semejante a un ser vivo, es un fenómeno mutable en el individuo y colectividad, conforme transcurre el tiempo. Conocer y saber, serían por tanto necesarios para aceptar que se forma parte de un colectivo.

El conocer y saber promovido en las universidades latinoamericanas hace énfasis en buscar responder preguntas que desde fuera nos inculcan, en vez de revisar, hacer preguntas del ser o querer construir a partir de nuestras particularidades. Es decir, tenemos una larga tradición (que viene del siglo XIX) de formular preguntas y conseguir respuestas que surgen de necesidades foráneas, la mayoría de las veces tienen como respuesta un desencuentro con la sociedad. Esa crítica es de vieja data, la leemos en Simón Rodríguez (*Luces y virtudes sociales*, 1840) o José Martí (*Nuestra América*, 1891), quienes señalaban la urgencia de reconocernos como pueblos distintos, por tanto responder preguntas a nuestras circunstancias y realidades pluriculturales, dejar a un lado la vergüenza étnica.

Pero un desarraigo presente en las instituciones de educación superior, es el divorcio entre lo requerido y demandado en la geografía humana mestiza, desigual, excluida social y culturalmente, al no mirar nuestras realidades, porque pervive la práctica de creerse dueña del saber, producto de un etnocentrismo cognitivo universitario, sin admitir que no existe un único modo de producir conocimientos.

Además, es un desarraigo producto del pensamiento que hace la dicotomía sujeto- objeto en la producción de conocimiento, separa el ser pensante de su esencia y establece distanciamiento con la cosa. La disociación del hombre con la naturaleza presenta otro modo de desarraigo, al generar una ruptura en su relación al entorno y lo convierte en un *ser escindido* de todo centro que lo ate a sus raíces.

Recurrimos al investigador Juan José Bautista, quien refiriéndose a la experiencia en Bolivia y sus comunidades indígenas, señala que ese tipo de conocimiento no occidental ni moderna, aparecían como incognoscible y premoderna, es decir inferiores o irrelevantes para la gran ciencia o filosofía: “Por esos se entiende que en nuestras universidades no se enseñe lo nuestro, sino sólo lo moderno, ya sea europeo o norteamericano” (2014, p. 12). En consecuencia, existe un endoracismo, que responde a un pensamiento colonial, más fuerte que cualquier atadura económica o política, es una dependencia del pensar que limita comprender la realidad que tenemos al frente.

Una forma necesaria de arraigo, sería el respeto al otro, asumiendo una ética del reconocimiento de otros saberes que se encuentran en lo hondo de la diversidad cultural; donde se valore al ser humano en tanto sujeto y no objeto de consumo, como intencionalmente se mira desde los paradigmas de la sociedad neoliberal. Asumir una actitud comunicativa en aceptar al otro como un sujeto, cruzando diálogos culturales y saberes, para enriquecer nuestros conocimientos. Un coloquio impostergable, especialmente cuando la ciencia occidental, expresada en el mito de verdad absoluta y progreso continuo, sufre un serio cuestionamiento de su falibilidad.

*Yo no soy de aquí, pero tú tampoco,
yo no soy de aquí, pero tú tampoco,
de ningún lado del todo y de todos lados un poco.*

Jorge Drexler, Movimiento

Ahora, desde la incidencia de las tics en los procesos de enseñanza-aprendizaje, vivimos la etapa que algunos han llamado “sociedad de la información”, “sociedad de la comunicación” o incluso “sociedad del aprendizaje”. Hoy los saberes tampoco descansan en un solo eje o centro de producción (universidades, academias, sociedades, institutos o centros de investigación), sino a raíz de la revolución tecnológica de la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XXI, existe una dispersión de focos en los cuales se desarrollan diversos conocimientos que se ajustan a cualquier requerimiento, sin la obligación de ir a un centro escolarizado.

Pero, tozudamente por parte de muchos universitarios, sigue permeando la concepción del conocimiento centrado en las viejas instituciones escolarizadas, lo cual es cuestionable en su valor pedagógico como centros “legitimador o certificador de conocimientos”. Ya lo señalaba Martín- Barbero:

Por lo disperso y fragmentado que es el saber, escapa de los lugares sagrados que antes lo contenían y legitimaban, y de las figuras sociales que lo detentaban y administraban. Cada día más estudiantes testimonian una simultánea y desconcertante experiencia: la de reconocer lo bien que el maestro se sabe su lección, y, al mismo tiempo, el desfase de esos *saberes-lectivos* con relación a los *saberes-mosaico* que, sobre biología o física, filosofía o geografía, circulan fuera de la escuela (Martín-Barbero, 2003, p.18).

De las evidencias señaladas por Martín- Barbero se desprende varias lecciones, por ejemplo, la vieja relación conocimiento-poder entre profesor y alumno, ha perdido el monopolio del *magister dixit* (aunque mantiene el control de la evaluación). El saber se encuentra en la nube, las bibliotecas digitales, Youtube, etc.; el aprendizaje se hace más libre y lúdico; el aula, currículo, asignaturas dejan de tener sentido al romperse la relación espacio- tiempo, como condición de la práctica de enseñanza del docente en el aula de clase.

Otra lección corresponde al “*Descentramiento*, significa que el saber se sale de los libros y de la escuela, entendiendo por escuela todo sistema educativo desde la primaria hasta la universidad” (p. 19). De modo que surge una deslocalización del saber.

¿Qué hacer?, pregunta que tendrá diversas respuestas, pero llevan a considerar volver la vista fuera de la universidad, mirar esos otros saberes y responder a la realidad, que en palabras del teólogo Jon Sobrino nos impelen a reaccionar: “El centro de la universidad está afuera. ¿Y cuál es ese afuera?, la realidad, y ¿qué realidad?, la realidad real. Y ¿cuál es la realidad real? La mayoría de los pobres que existen en un país” (2007, p.321). Es decir, una formación que prepare para el uso de esas herramientas, pero con el sentido de la solidaridad hacia los excluidos.



Francisco Narváez
Creole
1940
Talla en madera de ébano
73 x 37 x 31 cm
Fuente: esferacultural.com
Foto: Miguel Hurtado

7.- Apuntes para formar un docente crítico desde el diálogo de saberes

*Atravesamos desiertos, glaciares, continentes,
el mundo entero de extremo a extremo,
empecinados, supervivientes,
el ojo en el viento y en las corrientes,
la mano firme en el remo.*

Jorge Drexler, Movimiento

En el caso de las instituciones que aún tienen un papel en la formación de educadores, como es el caso de nuestras universidades; creo necesario invitar a reconocernos como seres para el estudio, aceptar que somos ignorantes. Sólo con hambre de conocimientos y saberes, aceptaremos diversos modos de la realidad; además, estar alerta al papel del sistema educativo en los procesos de enseñanza-aprendizaje que se fragua en los centros escolares, como un espacio más para la construcción de una sociedad tolerante y democrática.

También acompañamos la idea de formar docentes a través de programas extensionistas- comunicativos, desde una perspectiva poliédrica y crítica, a partir de nuestras heterogéneas realidades como pueblos. Dicho programa, puede estar orientado en reconocer nuestras praxis y teorías, como producto del encuentro con los otros.

Desde los espacios universitarios, promover una educación que forme para revalorar el trabajo en equipo, solidario y comprometido al servicio del otro. Recibir del otro una re-significación social a través de relaciones que se construyen sobre un concepto planteado por Boaventura De Sousa Santos, *ecología de saberes* (2006, p.78), es decir, romper con la monocultura del saber y rigor científico, el cual desde la racionalidad instrumental desvaloriza otros saberes. Implica, resemantizar conceptos y prácticas democráticas en el espacio académico universitario para la formación de profesionales y promoción de subjetividades críticas, libres y fraternas.

Para ello se propone una pedagogía que interroge la formación tradicional de profesionales, colocando en tela de juicio si se educa a los individuos para repetir en una sociedad de consumo; o si verdaderamente forman para promover sujetos críticos, capaces de generar cambios para una sociedad más democrática y emancipada. Romper en síntesis con la colonialidad de pensamiento, así como cuestionar la búsqueda de paradigmas o líneas de corrientes que no den respuestas satisfactorias o expliquen la complejidad de la sociedad contemporánea.

*Nunca estamos quietos, somos trashumantes,
somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes,
es más mío lo que sueño que lo que toco.*

Jorge Drexler, Movimiento

En el marco de una universidad que presenta muchas contradicciones, incluso su papel democrático en la relación profesor-alumno, reflexionamos sobre la labor que debería desempeñar en la formación de profesionales de educación. En este momento histórico se requiere, en síntesis, un maestro capaz de desarrollar un sentido de identidad con su magisterio, “recuperen al sujeto desde su experiencia vital y su mundo de creencias y significados” (Quintar, 2007, p. 7). Por tanto, nos lleva a entender que es ineludible desarrollar una gestión del conocimiento que propicie procesos de enseñanza más consustanciados con el rol social que debe caracterizar el saber y práctica pedagógica, es decir que genere en los docentes en formación aprendizajes, experiencias y valores, para lograr que se acerque con mente abierta a la diversidad de fuentes de conocimientos y saberes que rodean al ser humano.

Consideramos, a modo de cierre provisional, que la universidad latinoamericana debe repensarse en su hacer misional. Para tal empresa seguimos las ideas de Boaventura De Sousa Santos (2008), quien plantea necesario la creación de una nueva institucionalidad universitaria que permita reconquistar la legitimación de la universidad.

*Lo mismo con las canciones,
los pájaros, los alfabetos:
si quieres que algo se muera
déjalo quieto.*

Jorge Drexler, Movimiento



Francisco Narváez
Creole (detalle)
1940
Talla en madera de ébano
73 x 37 x 31 cm
Fuente: esferacultural.com
Foto: Miguel Hurtado

Referencias

- Bautista, Juan José (2014). *¿Qué significa pensar desde América Latina?* Madrid: Ediciones Akal.
- Caggiano, S. y Grimson, A. (Comp.) (2015). *Antología del pensamiento crítico argentino contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO, Colección del Pensamiento Social Latinoamericano y caribeño.
- Castro, R. (Coord.) (2003). *Las otras lecturas*. México: Editorial Paidós Mexicana.
- Cornejo, Rodrigo. (2012). *Nuevas subjetividades docentes en el Chile neoliberal: un análisis psicosocial sobre el malestar, los sentidos del trabajo y las condiciones laborales de docentes de educación secundaria de Santiago*. Santiago: Universidad de Chile.
- Drexler, J (2017). *Movimiento*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=llGRyRf7nH4>
- Levi, P. (2005). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano/El Aleph Editores.
- Kusch, R (2015) "Una lógica de la negación para comprender a América" (1973).
- Mayz Vallenilla, E (1991). *El ocaso de las universidades*. Caracas: Monte Ávila, 2ª edición.
- Martín- Barbero, J. (2003). Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación*. N.º 32 (2003), pp. 17-34.
- Santos, Boaventura De Sousa. (2006). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Lima: Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales. UNMSM.
- Santos, Boaventura De Sousa. (2011). *La universidad en el Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad*. Caracas: MPPE/CIM.
- Sobrino, Jon (2007). Jesús de Nazaret, ¿qué diría hoy a los universitarios? En: *Pensamiento pedagógico emancipador latinoamericano*. Caracas: Ediciones de la UBV.
- Quintar, Estela (2007). Universidad, producción de conocimiento y formación en América Latina. En: *Polis*, 18/2007. Disponible en: <http://polis.revues.org/4096>. Consultado 28-06-2016
- Villamizar, G. (2018). *La radio en la escuela. Experiencias de radios y educación. De la escuela en la radio a la radio en el aula*. Caracas: Editorial Laboratorio Educativo.
- Zapata, V. (2003) La evolución del concepto de saber pedagógico, su ruta de transformación. En: *Revista Educación y pedagogía*. Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, Vol. XV, N° 37, (septiembre- diciembre), pp. 177-184.
- Zuloaga, O. y Echeverri, A. (2003). El florecimiento de las investigaciones pedagógicas (Una lectura de las múltiples imágenes en el espejo). En: *Pedagogía y epistemología*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.



Relieve de Beth Hatefutsoth con los Expolios de Jerusalén, siglo I E.C.99 Imagen emblema de la Diáspora judía. Fuente: amiraarmenta.com

IMAGINARIOS DEL ÉXODO, EL EXILIO Y EL DESARRAIGO. FRAGMENTOS DE UNA MODERNIDAD INCONCLUSA¹

Recibido: 28-10-2018
Aceptado: 29-11-2018

Anderson Jaimes R.²
Museo del Táchira
Grupo de Investigación Bordes
andersonjaimes@gmail.com

Resumen: Los imaginarios se forman a partir de las representaciones que los grupos humanos hacen de sí mismo, de su destino y de su experiencia vital. Occidente ha constituido gran parte de su imagen propia, a partir de las concepciones arquetípicas recogidas en el Antiguo Testamento. De allí provienen aquellos relacionados con las ideas y realidades que se inscriben dentro de las categorías Éxodo, Exilio, Desarraigo. Secularizados por occidente, estos imaginarios se encuentran presentes en la cultura hegemónica y etnocéntrica instaurada por la modernidad. La vida y obra de tres tachirenses (Rafael de Nogales Méndez, Pedro María Morantes, Salustio González Rincones), ilustran estos imaginarios que continúan latentes en las imágenes culturales que han surgido a partir del actual fenómeno de la migración.

Palabras clave: Éxodo; Exilio; Desarraigo; Imaginarios; Migración; Modernidad.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Licenciado en Teología (Pontificia Universidad Católica Santa Rosa- Caracas), Magister en Etnología (ULA), Estudiante del Doctorado en Antropología (ULA). Locutor, artista plástico, fundador de la Galería El Punto (San Juan de Colón), Facilitador del Diplomado en Arte Rupestre (UFM- Coro) y el Diplomado en Investigación y Conservación Preventiva de la Memoria y el Patrimonio Cultural (ULA- Táchira).

Imaginaries of exodus, exile and uprooting. Fragments of an unfinished modernity

Abstract: Imaginaries formed from representations that human groups makes of themselves, their destiny and their life experience. The West has made a large part of its own image from archetypal conceptions contained in the Old Testament. Hence, there are those archetypes related to ideas and realities described inside the Exodus, Exile and Uprooting's categories. Secularized by the West, these imaginaries are present in the hegemonic and ethnocentric culture established by modernity. The life and work of three tachirenses artists (Rafael de Nogales Méndez, Pedro María Morantes, Salustio González Rincones) exemplify those imaginaries still present in the cultural images that have emerged from the current phenomenon of migration.

Key words: Exodus; Exile; Uprooting; Imaginaries; Migration; Modernity.

La cultura supone la producción y desarrollo, a partir de todos los segmentos de la vida humana, de un conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales un individuo, la sociedad y el ser humano organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno. Es lo que se ha denominado como *imaginarios* (Durand, 1981). En cada sociedad, los grupos que la conforman y que se encuentran conscientes de una finalidad reivindicativa de sí misma, se dotan fácilmente de un imaginario propio. La utopía, el sueño ideal de las sociedades, se cimenta sobre una serie de imaginarios que han venido construyéndose progresivamente a lo largo de la historia. Así las sociedades modernas van tomando cuerpo, fundamentalmente, a partir de los aportes de occidente, que a su vez ha construido sus más preciados imaginarios desde la memoria forjada a partir de la asimilación y occidentalización de la cultura judeocristiana.

El imaginario es el producto acumulativo de la historia efectiva de las comunidades, de sus narrativas y mitos retrospectivos, que componen un patrimonio de representaciones colectivas. Algunos de estos imaginarios se relacionan con tradiciones intelectuales o espirituales que atraviesan el tiempo con pocas modificaciones. Su permanencia va a depender de su arraigamiento a una estructura profunda. Los generados desde la mitología y narrativas bíblicas han acompañado la cultura occidental, formando constelaciones coherentes en sus expresiones sociales y artísticas. Ellos han contribuido a construir una rítmica cultural que ayuda a explicar y entender muchas de las expresiones que han acompañado a los grupos humanos.

Los imaginarios referentes al traslado, migración, nomadismo, trashumancia de personas, también forman parte de estas construcciones culturales que, en los últimos tiempos, se vienen mostrando más reiteradamente. Y es que en la coyuntura del país y de

América Latina, sin mencionar a Europa y África, el fenómeno de la migración se ha acentuado considerablemente. Junto con él, han resurgido varios imaginarios relacionados a esta realidad, presente desde siempre, pero hoy más visibilizada. Hay un inocultable aumento en el número de migrantes, acompañado por la inusual cobertura mediática del hecho, como consecuencia de una serie de múltiples y complejos móviles, muchos de ellos no muy claros.

Éxodo, exilio y desarraigo han sido las categorías con las que han querido mostrarse algunos elementos constitutivos de estas realidades. Son tres formas que se enraízan, desde tiempos muy antiguos, en la tradición occidental. Estos han sido recogidos o literalizados a partir de las narrativas presentes en el Antiguo Testamento. Desde allí “se originan las imágenes icónicas, verbales, intelectuales, que han actuado como matices de sentidos y operadores que hacen pasar un sentido universal a uno personal o viceversa” (Wunenburger, 2008, p. 39) y que han servido a occidente para explicar e interpretar estos fenómenos.

Éxodo, Exilio y Desarraigo en la tradición veterotestamentaria

El Antiguo testamento comienza con un grupo de cinco libros que los griegos dieron el nombre de Pentateuco (Penta: cinco; Teukho: instrumentos). Los judíos los llaman La Torah (La Ley), y cada uno era un quinto de ese particular sistema jurídico. Fueron designados por sus primeras palabras en hebreo, pero al ser traducidos al griego se les atribuyó un nombre que expresase algo de su contenido. Las lenguas latinas, a partir de la traducción al latín, no han hecho más que adaptar el nombre griego.

El primer libro o Génesis, describe los orígenes del mundo, de la humanidad y del pueblo de Dios. El segundo o Éxodo, trata de la salida de Egipto. Les sigue el Levítico, donde se exponen rituales y preceptos muy concretos; el libro de los Números, por los censos a los que se hacen mención en sus narraciones y el Deuteronomio (Deuterios: segunda) que parece ser el complemento, o segunda ley, de las prescripciones dadas por Moisés en el Sinaí. Estos conforman una unidad y una trama construida desde una serie de acontecimientos que van desde la creación del mundo hasta la muerte de Moisés.

De estas narraciones provienen muchos de los imaginarios referentes a la migración, transformados o adaptados, pero conservando una estructura profunda originada a partir de los arquetipos planteados en la narrativa bíblica.

Es decir, en ellos se puede detectar parte del origen de imaginarios que serán secularizados en la modernidad. Una condición reconocida incluso, desde la crítica bíblica.

La mezcla de relatos y de leyes no es el único rasgo de la fisonomía literaria del Pentateuco. Otros aparecen mediante un análisis más detallado, que deslíe las grandes divisiones aparentes, substituyéndolas por otra estructura, mucho más real, en la que se manifiesta más claramente el sentido profundo de la obra (Robert – Feullet, 1967, p. 276).

Estas narraciones se van a dar en un contexto histórico muy particular, siglo XIII ac., que supone un momento de rebelión política, un esfuerzo colectivo común por mejorar las condiciones de vida. Esto en un ambiente donde se pretende la discontinuidad o rompimiento con un pasado opresor dentro de una reflexión comunitaria sobre el humano tema de la esperanza, la protesta y la promesa; representados a partir de la historia de Moisés. Incluso durante muchos siglos se le venía atribuyendo a 'El salvado de las aguas', la paternidad del Pentateuco. Su historia se enmarca dentro de la experiencia de la esclavitud y liberación del pueblo de Israel en Egipto, las transformaciones socioculturales sufridas durante esta experiencia y la necesidad de satisfacer las necesidades vitales para unas mejores condiciones de existencia. Todo esto en la metáfora del viaje, el traslado, el camino, la migración, contenida en la historia del Éxodo (Ex: fuera; Odos: camino). Siempre con una mirada religiosa de la experiencia o presencia de Dios en los acontecimientos que van a marcar el paso de la esclavitud a la libertad. "Un Dios que se presenta o se revela como el único Dios de Israel. Revelación que tuvo lugar en la salida del pueblo judío y la marcha a Palestina a través del desierto" (Trigo, 1988, p.27).

Estas escrituras van a ser el resultado de una serie de tradiciones orales que se remontan a los orígenes de Israel y que fueron incorporándose progresivamente a las narrativas culturales y religiosas de éste. Muchas de ellas comienzan a fijarse mediante la organización de los rituales y una cierta ortodoxia narrativa, construyendo verdaderos ciclos. Con la monarquía de David y Salomón, la corte se presta a una intensa actividad literaria de recopilación y escritura sistemática de todas esas tradiciones orales, constituyendo una clase de escribas que comienzan a generar una serie de textos. Esta puesta por escrito se va a desarrollar durante un largo período de tiempo, hasta después del exilio babilónico. Son cuatro las principales tradiciones que se fueron fundiendo en estos escritos, cada una con unas características muy particulares (AAVV, 1986). De esas antiguas tradiciones se originarán muchos imaginarios que acompañarán la cultura occidental.

Éxodo – Alianza

Este imaginario supone el tema de la Alianza con Dios: la promesa que éste hace de una tierra prometida que le obsequiará a su pueblo si cumple con los mandamientos sobre los que se suscribe dicha Alianza y que supone el éxodo o el traslado a través del desierto para cumplirla y conseguir así la recompensa.

Bien vista tengo la aflicción de mi pueblo en Egipto y he escuchado el clamor que le arrancan sus captores pues ya conozco sus sufrimientos. He bajado para librarle de la mano de los egipcios y para subirle de esta tierra a una tierra buena y espaciosa (Ex 3, 7-8).

La primera tradición en la constitución de estos textos se conoce como Tradición Yavista, y parece remontarse a las oralidades del tiempo de Moisés. Es llamada así porque llama a Dios YAHVEH. Utiliza antropomorfismos para describirlo y tiene hacia él un trato inmediato (Robert – Feullet, 1967). La narración de la liberación de Egipto se encuentra como uno de sus temas centrales. Yahveh se revela como un Dios de todo el pueblo, aunque tiene sus preferencias por los menos poderosos.

Con este Dios establece una Alianza gratuita establecida no por los méritos de los hombres sino por la bondad de Yahveh (Gén 15), sellándola con un banquete, la Pascua. Esta alianza se va a regir por los diez mandamientos contenidos en el Decálogo (Ex 34). Sus relatos suponen narraciones que van a reflejar una conciencia moral muy amplia. En ellas se incluyen temas que pueden ser considerados escandalosos para sensibilidades contemporáneas, como Abraham en Egipto y los manejos y conductas de Jacob. Tal vez esta laxitud explica el porqué de la desobediencia de los mandamientos, el rompimiento de esa Alianza con Dios y el posterior castigo que esto suponía.

A partir de los profetas escritores del siglo IX ac., se origina la tradición Elohista. Se llama así porque llaman a Dios ELOHIM. En ella ya no hay antropomorfismos, a Dios ya no se le puede ver directamente, como consecuencia del rompimiento de la Alianza. Por eso se revela por medio de los sueños a sus elegidos que pueden ser muchos (Núm. 11, 24-30). Se recoge aquí una conciencia moral más estricta cuyos mandamientos están contenidos en un exigente código de la Alianza (Ex 21ss). A ese Dios hay que respetarlo, temor de Dios, tomarlo en serio, hacerle caso. Se enfoca en la reconstrucción de la Alianza, la transformación hacia un código conductual más rígido y el mantenimiento en el tiempo de esa relación con un Dios celoso, severo e iracundo ante la traición de su pueblo.

Exilio – Elección

Otro de los imaginarios presentes alrededor de estas narrativas veterotestamentarias se relaciona con el tema de la elección de Israel como el pueblo elegido por Dios. Elección que va a suponer una serie de prerrogativas que va a justificar modos, actitudes y comportamientos a lo largo de la historia.

Yahveh tu Dios te conduce a una espléndida tierra... tierra de trigo y de cebada, de viñas higueras y granadas, tierra de olivares de leche y miel (Deut. 8,7s)

Este imaginario parece remontarse a la Tradición Deuteronomista, que va a surgir a partir de la invasión Asiria del siglo VIII ac., sirviendo de base a la centralización del culto realizada en el siglo VII ac. por el Rey Josías. El nombre de Dios, Yahveh, aparece siempre con un adjetivo posesivo que indica la conciencia de una mutua relación, “*Yahveh nuestro Dios*” (Deut 1,6), pues Yahveh es el Dios de Israel. Se trate entonces de la formación de un nacionalismo, que resultó peligroso para las antiguas potencias del medio oriente, pero muy importante para los pueblos en crecimiento. Yahveh es implacable con los dioses de los pueblos extranjeros (Deut 7,5) hasta tal punto de pedir el exterminio de los enemigos. Los mandamientos buscan la unidad de todo el pueblo de Israel hasta concebir la comunidad como una personalidad corporativa. Y es que Israel es el pueblo elegido por Dios

Desarraigo – Mesianismo

Se trata del imaginario de una figura central, un líder carismático enviado por Dios como conductor del pueblo, conocido como El Mesías que abandona todo, se desarraiga de lo propio para cumplir con la misión implícita en su elección. “*Sean santos porque yo, Yahveh su Dios, soy santo*” (Lev. 19,2).

Esta idea se remonta al siglo VI ac., cuando gran parte del pueblo es llevado al destierro de Babilonia después de la invasión de Nabuconodotor. La cultura judía queda profundamente impresionada por los mitos babilónicos y persas, como el diluvio y las representaciones del mal. Tanto que van a ser incorporados en las oralidades religiosas. Se origina entonces la Tradición sacerdotal, donde comienza a generarse la esperanza en la figura desdibujada de El Mesías, líder espiritual y/o político sobre el cual se construye la esperanza del retorno a la tierra prometida y la construcción de la Alianza definitiva con Dios.

Secularización de los imaginarios

Estos imaginarios lejos de olvidarse, han permanecidos en la cultura occidental, reconstruyéndose permanentemente. La distribución y transmisión de las ideas o arquetipos generadores ha supuesto una metamorfosis permanente asegurando su renovación continua. Esto explica la permanencia de estas ideas, su reactivación en nuevos contextos culturales y en reescrituras que se observan en las variaciones de los imaginarios contemporáneos que sobre éstos se soportan (Wunemburger, 2008).

La transformación de estos imaginarios se verá enriquecida por los aportes de otras formas de pensamiento con las que Europa ha venido construyendo una relación de síntesis, conocida como 'sincretismo'. Son definitivas la concepción sobrenatural de los fenómenos naturales, provenientes de las religiones ancestrales europeas animistas, que van a ser incorporadas con las nuevas formas narrativas de la mitología bíblica que llega a esas tierras a partir de la implantación del cristianismo; luego, del uso y confrontación con la mitología grecorromana y su gran influencia en las artes del Renacimiento, así como en la construcción definitiva de los imaginarios religiosos canónicos o más extendidos. No puede olvidarse tampoco la influencia de la literatura contenida en los libros de caballería, que representan la mirada desde lo popular secularizado y transculturalizado, de las ideas arquetípicas de los imaginarios en cuestión (Briceño, 2015).

La modernidad va a suponer un proceso de secularización de estos imaginarios, los cuales se van a insertar dentro de los registros antagónicos producidos por ésta. Y es que la modernidad debe pensarse desde la heterogeneidad e hibridación de los imaginarios presentes en sus sociedades. Así, más que continuar pensando desde el sentido ilustrado de lo universal, se debe tener presente que lo que va a privar en la cultura moderna es el etnocentrismo occidental que se ha hecho pasar por universal.

Así por un lado estos imaginarios se van a insertar dentro de un sistema ideológico estructurado sobre modelos y esquemas que impone la cultura hegemónica manifiesta, explícita. Su imposición se refuerza mediante instituciones legitimadoras de la diferencia: centro-periferia. Por otra parte, una ideología de lo cotidiano, caracterizada por la presencia de unos criterios regulativos blandos que van a tener una expresión voluble, latente e implícita, cambiante, permeables, que rehúyen cualquier sistematización. Una convivencia de valores contradictorios y hasta antagónicos.

La modernidad se constituye entonces como un entretejido de múltiples mediaciones que tienden a darle continuidad a las desigualdades instauradas, de allí la tendencia de migrar hacia los centros hegemónicos, de donde se va a recrear las expresiones nacionales. Dentro de esa temática encontramos a un nutrido grupo de tachirenses que encarnan esas ideas de la migración. En los motivos que hacen mirar a esos tachirenses se van a encontrar los imaginarios del éxodo, exilio y desarraigo, ya secularizados, pero íntimamente ligados a los arquetipos que desde los tiempos del Antiguo Testamento han estado presente en occidente.

Desarraigo – Mesianismo. El Barroco

En América Latina, la modernidad se construye desde el mito colonialista de la alta cultura europea articulada hacia la colonización y la conquista. Método enmarcado dentro de la más pura violencia, sustentada por la superioridad de las armas y el exterminio de los pueblos originarios. Como contraposición a este proyecto modernista y como forma de resistencia de los elementos ancestrales de los pueblos originarios, y los pueblos trasplantados, surge el Barroco Americano como respuesta a ese desarraigo cultural instaurado. Lo barroco no sólo va a tener una incidencia estética, sino también en todas las expresiones de la vida. Allí en ese mestizaje heterogéneo persiste lo más arraigado de las tradiciones culturales de los pueblos (Chiampi, 2000).

El barroco en Venezuela apenas tiene incidencia estética. Se detecta, más que en el arte y la literatura, en la vida social, en la psicología colectiva, en la andadura como pueblo y patria. Pero, aunque no tuvo florecimiento estético, es uno de los elementos más arraigados en la tradición de nuestra cultura. A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna no nos evadimos enteramente del laberinto barroco (Vilda, 1993, p. 36).

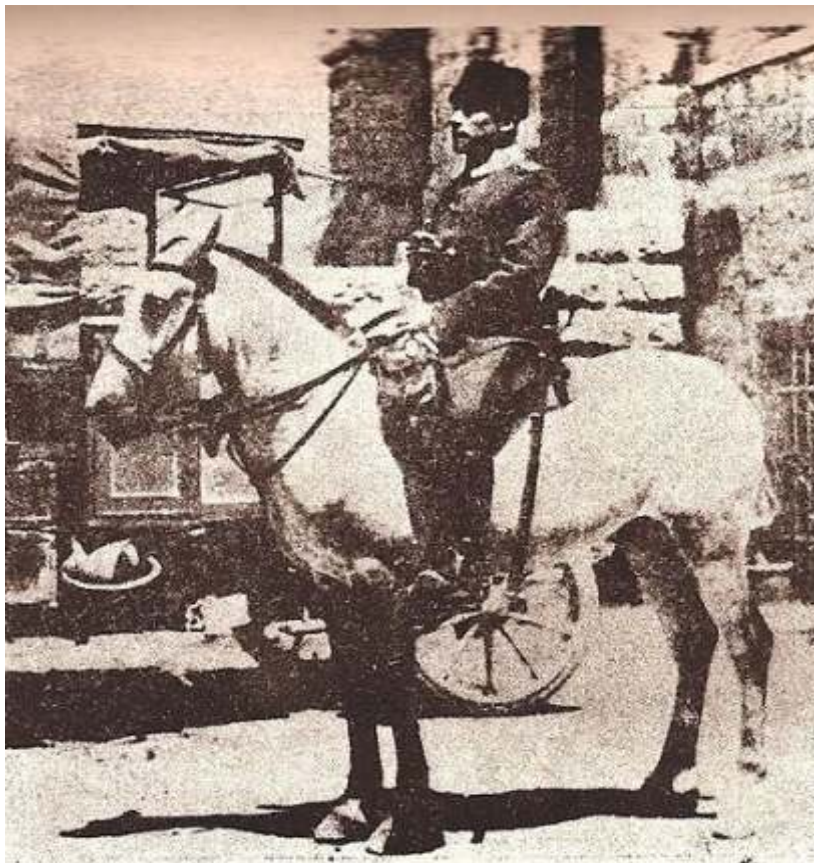
El Barroco aparece en las manifestaciones contradictorias de la vida, en los atuendos, celebraciones, rituales cotidianos. Dentro de los poderosos imaginarios barrocos se puede encontrar implícita la idea mesiánica.

Rafael de Nogales Méndez (San Cristóbal 1879 – Panamá 1936)

Al ser militar y aventurero, Nogales encarna la idea del Honor. Se denomina a sí mismo como 'un elegido por la fortuna, un elegido por el honor'.

Por eso se marcha de una tierra y un contexto que no siente propio. Desarraigado de aquél, peleó en distintas guerras en diferentes países. Nogales se convierte en un trashumante imbuido en esa ideología mediterránea del honor, que llega a España por los árabes. Este imaginario se distingue por una moral contextual, que se caracteriza por una referencia a lo institucional como simple formalismo, mientras realmente se practica una axiología social, donde lo bueno es aquello que importa para mí y mi grupo. Esta conducta se puede apreciar en el voluntarismo de los conquistadores y en sus alocadas empresas, como la búsqueda de El Dorado. Relacionado con este imaginario se encuentra el honor caballeresco y su traducción en el militarismo prusiano.

Haber seguido hostilizando el gobierno del presidente Gómez en tales circunstancias, hubiera sido hasta antipatriótico de mi parte. Por lo tanto, desistí de mis planes y no obstante el hecho de haberme criado y educado en Alemania, resolví sacrificar mis simpatías personales en aras de la raza latina, yendo a ofrendar mis modestos servicios a la pequeña pero heroica Bélgica, que se había convertido de la noche a la mañana en el campeón de las naciones débiles, aunque conscientes de su honor e independencia (De Nogales, 1991, p. 207)



Rafael de Nogales Méndez
fuente: www.mincultura.gob.ve

Éxodo – Alianza. El Romanticismo

No se puede pasar por alto el carácter romántico de nuestra historia, de nuestro carácter y fisonomía cultural. Es un hilo conductor que aflora en todas las coyunturas de la vida nacional. El romanticismo desarrolla un olfato o instinto por lo popular, por las formas en que ese pueblo resiste y rebota ante la crisis. Así se puede decir que brota del temperamento, de nuestra forma de ser y sentir. Paralelo al romanticismo, se encuentra el temperamento melancólico como respuesta a un mundo marcado por destinos inexorables. El romántico melancólico busca nuevas formas de relacionarse, nuevas alianzas, en otros espacios más adecuados dentro de una búsqueda permanente de un absoluto que nunca encuentra.

Pedro María Morantes (Pio Gil. La sabana 1875 – Paris 1918)

Morantes va a encarnar el llamado 'locus de control externo'. Éste consiste en la creencia de que la vida depende de factores externos a la persona (azar, suerte, destino, magia, amistades, política, etc.). Esto va a traducirse en la falta de motivación al logro (esfuerzo, trabajo, preparación)



pues todo va a depender de dos elementos marcados por destino. Las relaciones afiliativas resultan fundamentales, pero están muy marcadas por la fortuna o no de haber nacido en un contexto de adecuadas relaciones, familiares y amistades. También las relaciones con los centros hegemónicos y sus representantes, que va a señalar la participación real en los beneficios que se dan como usufructo del poder real o simbólico. Para tener acceso a estas últimas y al faltar una adecuada ascendencia familiar, se decide el éxodo para conseguir nuevas alianzas.

De aquí surge la relación con el discurso judeocristiano de la Alianza. Todas las acciones van a depender de la forma cómo se desarrolle esta Alianza con los poderosos, en el cumplimiento de las formas de relacionarse adecuadamente con ellos. Fuera de esta Alianza, no hay ninguna otra forma de

Pio Gil. Fuente: arteliral.blogspot.com

participación pues esa es la que marca el destino de las personas. Una idea derivada es la del 'Sentido Trágico de la Vida'. La migración política representa una única opción ante la imposibilidad de establecer relaciones o desobedecer las pautas hegemónicas y los modelos narrativos e institucionales del logos venezolano Castro – Gómez; que al ser una migración de carácter político, está marcada por el inefable destino.

Tenía grandes deseos de ver largamente y de cerca al dictador de Venezuela. ¡Tipo más funambulesco y más raro! El poder sirve para que las naciones se rían de algunos hombres que sin el poder, no harían reír sino a los corrillos de las esquinas, y para que los pueblos giman bajo la ferocidad de algunos hombres que sin el poder estarían en presidio. En castro se unieron íntimamente lo cómico y lo trágico (Gil, 1975, p.236).

Exilio – Elección. Las Vanguardias

El influjo de las vanguardias europea viene a encarnar el imaginario de la Elección después de un trágico exilio. Es la idea de occidente como el nuevo pueblo elegido por el progreso encarnado en sus más idóneos integrantes. La literatura y ornamentación urbana, la decoración y mueblería doméstica, modifican el gusto y el estilo de la burguesía, pero no llega más allá de los salones literarios, las discusiones parlamentarias, conferencias académicas y conversaciones en clubes sociales. De allí la idea del exilio. Los venezolanos fueron a Europa a soñar, a participar de su vida bohemia. Mundo de placeres refinados, museos y espectáculos, meca artística, actitud escapista de quienes, ante la realidad tosca, zafia y caudillesca, encontraban en Europa y Estados Unidos una alternativa placentera.

Salustio González Rincones

(San Cristóbal 1886 – Buque Caribia 1933)

En el poeta tachirense Salustio González Rincones se puede ver encarnada una aculturación antagonista de decepciones con lo propio y de sentido de ser escogido para destinos superiores. Esto se produce como consecuencia de contextos en donde una cultura dominada adopta los modos de otra cultura dominante.

Salustio González Rincones.
Fuente: <https://prodavinci.com>



Se asume, de esta última, sólo los aspectos externos, no la racionalidad de base. Se produce así un sincretismo cultural como consecuencia de este choque. Las estructuras jurídico institucionales formales van a asumir el discurso de la cultura hegemónica. Se constituye entonces, una racionalidad práctica por debajo de la cual que niega el sistema cultural autóctono y se piensa en las vanguardias modernistas como el espacio para los elegidos por el progreso y modernidad. Aquí, el discurso judeocristiano de la Elección y la Tierra Prometida, se relaciona entonces con una migración económica, de la que sólo participan los grupos privilegiados, los elegidos.

Carta de Salustio para su Mamá que estaba en Nueva York

Comienzo como es uso: mi querida Mamá
Bendición. ¿cómo vamos de vida por allá?
¿Has visto los jazmines pausados de la nieve?
Por aquí hace días que no llueve
Duro; porque con las garúas
Diarias tenemos suficiente. ¿continúas
Bien de salud deseada y preciosa?
¿y con las manos coloradas en rosas?
Antes de seguir, salúdame a Antolina;
La hermana herrante, ya casi newyorquina
Y que de tanto andar esas calles reales
Olvidó mis encargos: parásitas postales
de Wagner. Yo no más le pedía
Las del buque fantasma y la tetralogía
Y algunas otras que quisiera, y ningunas
De paisajes románticas donde hubiera lunas

(González, 2005)

Migración Hoy

Hoy continúan presentes estos imaginarios desde los modelos de las migraciones que se vienen gestando en América Latina y particularmente en Venezuela. Una Migración cultural, bajo el imaginario del 'Desarraigo – Barroco – Mesianismo'; encarnado por los profesionales sin memoria, provenientes de las clases altas. Una Migración Política, la del 'Éxodo – Romanticismo- Alianza'; protagonizada por las élites descontentas con el

sistema político social. Y una Migración Económica, la del 'Exilio – Vanguardias – Elegidos'; de aquellos que parten en busca de perspectivas económicas empresariales, miembros de las clases altas, y por los descontentos con poder adquisitivo y situación económica, clases medias.

En estas nuevas variaciones de los imaginarios Éxodo, Exilio, Desarraigo, los modelos normativos institucionales y sus categorías (patria, patrimonio, sentido de pertenencia, memoria), no son internalizados por la población, son desarraigados de las opciones personales. Esto constituye un rompimiento con los contextos propios. Por otro lado, se puede apreciar la influencia de valores contradictorios, antagónicos generados desde culturas dominantes, una indiferencia nihilista ante los valores de solidaridad y compromiso comunitario y una moral mediada desde esa contradicción valorativa que antepone el tener sobre el ser como actitud vital.

El indiferente

Ahora seremos felices,
cuando nada hay que esperar.
Que caigan las hojas secas,
que nazcan las flores blancas,
¡qué más da!
Que brille el sol o que arpegie
la lluvia sobre el cristal,
que todo sea mentira
o sea todo verdad;
que reine sobre la tierra
la primavera inmortal
o que decline la vida,
¡qué más da!
Que haya músicas errantes,
¡qué más da!
Para qué queremos músicas
si no hay nada que cantar.

José Hierro

Referencias Bibliográficas

AAVV (1986). *Concordancia breve de la Biblia*. México. Ed. Vida.

Briceño, J (2005). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas. Monte Ávila.

Brown, R. Fitzmyer Y. Murpy R. (1977). *Comentario Bíblico San Jerónimo*. Madrid. Ed Cristiandad.

Chiampi, J. (2000). *Barroco y modernidad*. México. FCE.

Durán, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México. FCE.

Gil, P. (1975). *El Cabito*. Caracas. Ed Presidencia de la República.

González S. (2005). *Poesías*. San Cristóbal. BATT.

Nogales, R. (1991). *Memorias*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Robert, A. Feuillet, A. (1967). *Introducción General al Antiguo Testamento*. Barcelona. Herder.

Trigo, P. (1988). *El Éxodo*. Caracas. Centro Gumilla.

Vilda, C. (1993). *Proceso cultural de la cultura en Venezuela*. Caracas. Centro Gumilla.

Wunemburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires. El Sol.

HOMO MIGRANS: BARROCO, NEOBARROCO Y MODERNIDAD¹



Aleijadinho / Cristo / Congonhas, Minas Gerais / 1780-90 / Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/369576713147479334/>

Recibido: 30-10-2018
Aceptado: 29-11-2018

Dr. Otto Rosales Cárdenas²
Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira
Grupo de Investigación Bordes
ottorosca@gmail.com

Resumen: Tomando la categoría *Homo migrans* de J.M. Briceño Guerrero, este trabajo explora la pertinencia del barroco y neobarroco en las sociedades modernas latinoamericanas, hilando y proponiendo superar la pena étnica, que, a juicio del autor, limita su potencial riqueza. Cruza los aportes de Charles Baudelaire, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, Mariano Picón Salas, Mario de Andrade y otros, procurando redimensionar la categoría en las obras del “Pintor del Tocuyo”, Aleijadinho y Belisario Rangel, a fin de recuperarlas en un nuevo enfoque, dentro de una visión de antropología narrativa.

Palabras claves: Homo migrans; Barroco; Neobarroco; “Pintor del Tocuyo”; Aleijadinho; Belisario Rangel.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Doctor en Ciencias Humanas (ULA), Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Antropólogo y Sociólogo (UCV).

Homo migrans: Baroque, Neo-baroque y Modernity

Abstract: From category *Homo migrans* of J. M. Briceño Guerrero, this investigation explain the relevance of Baroque and Neo-baroque at modern Latin American societies, analyzing and proposing overcome ethnic shame, that, in the author's opinion, limits its potential wealth. We study the contributions of Charles Baudelaire, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, Mariano Picón Salas, Mario de Andrade and others, for resizing the category *Homo migrans* at "Tocuyo's Painter" artworks, Aleijadinho y Belisario Rangel, to rescue them from a new approach within a vision of narrative anthropology.

Keywords: *Homo migrans*; Baroque; Neo-Baroque; "Pintor del Tocuyo"; Aleijadinho; Belisario Rangel.

*"El comienzo de la pluralidad fue también el comienzo de la historia:
imperios, guerras y esos soberbios hacinamientos de escombros,
que han dejado las civilizaciones"*

Octavio Paz

Entre uno y muchos.

Obras completas 1.

Barcelona, Oráculo de lectores (1999)

El *Homo migrans*, es una reflexión que recuperamos de Jesús Manuel Briceño Guerrero, filósofo, narrador y poeta, cuando afirma en el Alma común de las Américas:

"Si yo tuviera que darle un nombre al hombre, no diría eso de "homo faber" ... yo diría más bien que es un "homo migrans", es decir, lo característico del hombre para mí como cosa central es que migra. Hasta donde se sabe, el hombre surgió, la hominización se produjo en África y desde allí, el hombre ha migrado a todas partes del mundo" (Briceño, 2014, pp.82-83).

Para Briceño Guerrero, este continente, es un continente de inmigrantes, porque aquí no hubo hominización, pero donde diversas etnias llegaron tanto ancestrales como de otras culturas venidas de Europa, Asia y África, a configurar una *memoria migrante*, estética, simbólica en todo su constante reacomodo social. *Memoria migrante*, receptora de amplios contingentes humanos que nos ha dado una fisonomía muy singular, específica, novedosa en el concierto "étnico" del mundo actual:

Nosotros somos descendientes de hombres que han migrado mucho a pie, por mar, por caballo y últimamente, también por el aire. Y en estos momentos se están produciendo sobre la tierra grandes migraciones. Hay grandes cantidades de familias que se están desplazando de un lugar a otro en condiciones de gran miseria, en algunos casos, y de gran dolor. (Briceño, 2014, p.83).

De Briceño Guerrero nos gustaría destacar esa dependencia que se crea en un pueblo cuando migra con sus raíces y las nuevas que une con los espacios y tiempos del afecto. Esto nuevo que se crea, al mezclarse con los otros pueblos que están allí. Briceño Guerrero lo ejemplifica, “con el encuentro”: “de los Indoeuropeos, de la primera invasión a Grecia encontraron una civilización Talasocrática en Creta y, en combinación con ella, fundaron el imperio creto-micénico de donde viene los Aqueos, de los cuales habla Homero” (Briceño, 2014, p.85). Guardemos esta mixtura cultural simbólica que todo pueblo mezcla con su vida cotidiana, muchos con agrado, otros con disgustos y llevémosla hacia la Europa que invade, toma pueblos enteros y se mezcla con sus hembras hermosas...

Detengámonos entonces en ese movimiento o desplazamiento del homínido migrante, que ya ha salido de las cavernas y se mueve hacia cualquier parte del mundo, y como hijos de esas huellas va a ir configurando un sentir, una *memoria poética nómada*, que le da la singularidad que le rodea; pensemos en unas glocalidades, donde cada día nos perdemos en la oferta y demanda del consumo vulgarizado y masificado actual.

Cada huella, que hemos hecho y seguido, tanto en lo individual como en lo colectivo tiene una trayectoria en el espacio y tiempo vivido, sumido como sujetos en esta modernidad confusa, agresiva y paradójica... Lo vislumbró Baudelaire, cuando la observó como lo que pueda contener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio y, además, “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1995, p.44). Una modernidad en tránsito, fuga, errancia, se encarna en los cuerpos de los sujetos sociales, dejando hondas huellas en la vida íntima. Más aún, va a mostrar y desbrozar, los signos y simbolizaciones como *homini migrantes*, en un ir y venir en su vida societaria.

Detengámonos en estos saltos de nuestro imaginario migrante, imágenes de nuestro hacer artesanal, constructores de poéticas y estéticas nómadas, gustos y costumbres que nos definen un sentido y valor de nuestra existencia, que buscan una belleza, tal vez promesa de felicidad al decir de Stendhal... ¿Será la imagen de esta América mestiza una promesa de felicidad? ¿Y será el “señor barroco hispano” una de sus facetas? Volvamos entonces, al imaginario estético en esta América mestiza a explorar ese movimiento complejo llamado *barroco*. Para Severo Sarduy el Barroco o el Neobarroco, es:



José Manuel Briceño Guerrero
Fuente: petrovicjalexa.blogspot.com

el arte del destronamiento y la discusión. Pues el Neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico.

Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para la cual el logos se ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinita: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido (Sarduy, 1974, p. 103).

Deseos, objetos perdidos en su desarmonía en cuanto objeto a capturar en nuestra vida nómada; pero Lezama le da una vuelta de tuerca al barroco para insertarla en las manos del:

... indio Kondorí representa la rebelión incaica que terminaba como acto de igualdad en que todos los elementos de su trazo y de su cultura tienen que ser admitidos, ya que el Aleijadinho su triunfo incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época, imponiéndole los suyos y luchar hasta el último momento con la ananké, con destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra que ve inundado la ciudad de Oropreto, las ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esencias feudales del fundador, del que hace una ciudad y la prolonga y le traza sus murallas y le distribuye la grada y la llena de torres y agujas, de canales y fogatas (Lezama, 1981, p. 398).

Para Lezama Lima en su *Expresión americana* es una construcción amorosa el barroco, una elaboración sensible con todos los sentidos, una sensibilidad inserta en las eras imaginarias, que dan continuidad a los espacios de los afectos, como sujetos errantes en un espacio de la exuberancia de la vida mítica vivida.

En tanto, para Mariano Picón Salas el barroco lo recupera en su estudio de *La conquista a la independencia*, y nos alerta como una época de complicación y contradicción interior, y lo asume con contundencia:

Un intenso momento de la cultura española se asocia de modo significativo a esa voluntad de enrevesamiento, de tiempo, de fuga de lo concreto, de audacísima modernidad en la forma y de extrema vejez en el contenido, superposición y simultaneidad de síntomas, se nombra de modo misterios barroco (Picón Salas, 1983, p. 162)

Y sentencia Mariano Picón Salas:

En Hispanoamérica el problema presenta nuevas metamorfosis debido al aditamento de un medio primitivo, y la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de las razas y la acción violenta del trasplante (Picón Salas, 1983, p. 163).

Acerquemos la lupa en estas líneas reflexivas, nos interesa destacar en el barroco o neobarroco hispano su metamorfosis, su hibridez y el violento choque de su implantación y reconfiguración en nuestras geografías amorosas. Superando escollos y olvidos de historiadores y especialistas los “indo-negro-hispanos”, como nos dice Fuentes, parecieran no saber aprovechar o mejor asumir más radicalmente ese misterioso encuentro con la lógica cultural Occidental, para volver y recrear creativamente las *huellas y eras imaginarias*, como una continuidad trágica y poética del devenir nuestro; configurando modos y maneras diversas entroncadas en bailes, comidas, fiestas, formas y maneras de organizar nuestro juego con la vida cotidiana.

Vidas Barrocas o Neobarrocos, como *poéticas memoriosas*, ancestralmente delticas, huellas meandricas en nuestras prácticas existenciales tanto individual y colectivamente: ir conjurando esa *pena étnica* de ser nuevos y diferentes en la cultura del amo. Una verdad que nos regrese al asombro cotidiano, que ayude a la pupila a mirar no sólo el horror fáustico de Occidente, para ir más allá del simple mimetismo ramplón y asumirnos con plenitud, como sujetos en constante movimiento, ricamente instalados en una corporeidad viva, vibrante, en busca de siempre nuevas y antiguas maneras de vivir cotidianas.

Una vida estética Barroca o Neobarroco, impresiones sensoriales dinámicas, en gestualidades o trayectos existenciales buscando enhebrar la exuberante naturaleza tropical en contextos geo simbólicos, por conocer y asumirlos como propios y diferentes en nuestra consciencia dialógica.

Es en el “señor barroco” o neobarroco hispano, con raíces africanas e indianas, “hispano incaico” e “hispano negroide” como gusta llamarlo Lezama Lima, donde se enraíza o entronca una postura ética y estética y reconocer [nos] en nuestra ancestralidad lúdica siempre en tránsito, móvil, cambiante que increpa la frágil corporeidad. Pero también, abre la ambrosía vital por nombrar y renombrar otros lenguajes ocultos en este continente cobrizo.

Un barroco o neobarroco, busca afirmar y a la vez desarmar los usos y maltrechos espacios cotidianos, explorando sus arquitecturas con un máximo de plenitud y un mínimo de sosiego y, vaya atemperando, esta modernidad turbulenta de la que maldecimos como una caricatura exótica de Occidente.

Si en el Renacimiento la cultura de Occidente busca un diálogo “caníbal” con las formas en todos sus órdenes, en el Barroco hispano se explora un monólogo íntimo, amoroso, cómplice que superpone sueños y realidad en traviesas y contradictoria maneras de disfrutarlos y de vivirlo como sujetos en una modernidad difusa, compleja y desigual. Graziano Gasparini en *América, Barroco y Arquitectura* (1972), lo sintetiza como:

Un mundo que descubre los valores de la novedad, de la invención ingeniosa, de la libertad y de la argucia, es natural que se enamorará complacido, de las ilusiones, de los efectos de una riqueza vacía y de formas sinuosas y recargadas. Hubo incitación hacia la exuberancia, entusiasmo por la habilidad, deseo de impresionar y al tiempo de persuadir. Esta manera de ser y sentir, ignorada por el Renacimiento del 400, encuentra la complaciente de las monarquías, de la aristocracia y de la iglesia, cuando advierten que el Barroco es el estilo más idóneo para satisfacer sus necesidades de gasto y pompa, y el que más impresiona a los hombres reunidos en un templo o en un salón de fiesta (Gasparini, 1972, p. 34).

¿Es acaso este “señor barroco”, indiano y negroide, insistimos, una manera de identificar diferencias en otras formas y maneras, cómo la pintura cusqueña, que muestra una manera plana, sin perspectiva y, que se acerca más a la visión de un Giotto, que a las búsquedas de otros autores barrocos en la Europa de los siglos XVII y XVIII?

Migremos imaginariamente a los núcleos “geo- estéticos” donde se arraiga y se muestra el “señor barroco hispano”. México, Perú y Guatemala en la arquitectura el arte es más vivo, no sólo porque el español para vencer los viejos dioses del país ocupado necesitaba sustituir con nuevo esplendor a los dioses derribados, sino también sirviese de esa mano de obra esclavizada para levantar los nuevos monumentos, iglesias e imágenes sacras e imponerse ante el otro, un sujeto “vencido” en la guerra de conspiración y colonización.

“Manos esclavas”, pero libertarias en la consciencia, hablando, murmurando sus cantos a medida que esculpen o soban los capiteles del amo, construyendo sus gustos en los lenguajes expuestos, rostros, cuerpos y maderos de soplo religioso, y ahora venerados por viejos y nuevos “feligreses”, que se confunden con las élites, y plebes, o indígenas que no se doblegan ante la espada, la pólvora y los perros...

Devotos e incrédulos, siempre andan con su memoria amorosa, con sus dioses ocultos y derribados. Nombremos, para fiesta de la palabra, los sitios donde el “señor barroco”, hizo huella y arraigo en estas “geografías amorosas”: Puebla, Oaxaca, Puno, Juliaca, Huancavelica, Ibarra, Cuenca, Popayán...

Y volvamos a la pintura cuzqueña, fresca y deliciosa donde la virgen María lleva sombrero y esponjada pollera de chola. Entorno a estas artes barrocas (donde el artesano se crece y recrea su habilidad estética ancestral), también se agrupan otras menos reconocidas, pero utilitarias como la cestería, cerámicas, bordados, platerías, que por ser más de lo cotidiano no son menos importantes.

En Venezuela, será la platería en el periodo colonial donde aparece con hermoso registro el orfebre Pedro Ignacio Ramos (¿-1781), estudiado con esmero y cuidado por Carlos Duarte (1974). ¿Serán los alarifes, o los llamados arquitectos y tallistas, los que recrean ese secreto artificio en los cuerpos e imágenes sagradas vueltas retablos para goce de los múltiples feligreses, que visitan constantemente esos espacios y los degustan como fiesta visual o ritual en tiempo de crisis?

Tanto Alfredo Boulton (1975), como Juan Calzadilla (1982, 2011), muestran interés por la rica tradición pictórica venezolana en la época colonial, y señalan como “complejo y abundante”, aún a pesar de las limitaciones que presentó en su tiempo:

Lejos de la opulencia que caracterizó otras colonias favorecidas por la explotación minera, lo que signo a la vida venezolana de entonces fue la austeridad y pobreza. La arquitectura, con la asombrosa economía de medios, fue fiel reflejo de la carencia de recursos imperiales que impidió desarrollarse en formas monumentales, limitándose a sacar provecho del espacio interior, en detrimento de la ornamentación y el lujo. (Calzadilla, 1982, p. 19).

Los autores resaltan la obra de Juan Mijares de Solórzano (1701); Feliciano Palacios y Sojo (1726); Antonio Pacheco Tovar y Teresa Mijares de Solórzano (1732), Condes de San Javier, que para Calzadilla presentan obras de desigual factura.

Sin embargo, nos interesa resaltar los aportes de estilos regionales de la época, donde resalta la Escuela de El Tocuyo, donde el “Pintor de El Tocuyo” (identidad desconocida, pero que vivió en El Tocuyo desde 1682-1702), aporta obras donde destaca la Inmaculada, con fecha 1702. Calzadilla destaca sus rasgos estilísticos: “El empleo del dorado para subrayar perfiles y bordes de vestiduras, estrellas, etc., la radiación ondulada que despiden coronas y aureolas, la utilización del ocre como fondo de la composición” (Calzadilla, 2011. p. 21).

Es una manera de mostrar con materiales y colores, firmes y fuertes, una búsqueda a la diferencia visual, o la composición, al mostrar la



Pintor de El Tocuyo / La Inmaculada Concepción
s.XVII / 133 x 108 cm
fuente: pinturascolonialesvenezolanas.wordpress.com

“imagen santa”, con nuevos e innovadores pigmentos y formatos que impactan con los esmaltes y tintas que les dan a las figuras aires novedosos y singular “exotismo” ...

Pero son viejas artes indígenas que empiezan a hablar un lenguaje católico, dice Mariano Picón Salas (1983), por lo menos ya usan en México manos diestras con la pluma para hacer preciosas indumentarias, tanto como para los eclesiásticos, como para las fiestas; por cumplir y disfrutar el nuevo



Pintor del El Tocuyo / *Regreso de Egipto* / s.XVII / 109 x 87,5 cm
Fuente: pinturascolonialesvenezolanas.wordpress.com.jpg

calendario impuesto y obligatorio, pero alterado en sus motivos y figuras. Manos indianas expertas que se crecen en las miniaturas grabadas en calabozos mostrando “relatos” sagrados, mitos que dan una variedad y riqueza a nuestras fabulaciones ancestrales.

Demos otro salto a un costado del continente y miremos al Brasil, sin perdernos en estas huellas teóricas, para ver con detalle un “arquitecto tallista”, como fue el Aleijadinho, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), con su aporte al barroco natal: las esculturas del *Buen Jesús* en Oro Preto. Estamos a noventa kilómetros al sudeste de Belo Horizonte, ahí un pueblo llamado Ouro Preto, y a finales del siglo XVII, los bandeirantes fueron los pioneros en Sao Paulo, y habían llegado en busca de oro y esclavos indios en esa despoblada altiplanicie extendida a unos cuatrocientos kilómetros al norte de Rio de Janeiro y junto al pequeño río Das Velhas. Los expedicionarios habían alcanzado la meta de sus sueños. Bastaba buscar entre las arenas del río... Todo parecía revuelto por la ambición y la codicia, y se enriquecieron tan rápidos los colonos que dejaron atrás plantaciones, mas no los esclavos que fueron llevados para seguir escarbando para beneficio de ellos...

Villa Rica, también la llamaron y la nombraron por gracia y poder del oro y la ambición, convirtiéndola en capital de Minas Gerais. La “corona portuguesa” tuvo que imponer “autoridad” a los “caballeros de fortuna”, no sin antes asegurar una quinta parte para sus arcas reales...A finales de siglo XVIII, se habrían agotado los filones de oro y Villa Rica quedó sumida en la insignificancia de los imperios. Y para sarcasmo de sus habitantes, la ahora Villa Pobre, sólo mostraba obras. Eran las manos y las gubias del Aleijadinho, que se enfrentaban a las huellas o el paso de mercaderes y ramera, vasallos y escultores, blancos y negros, pobres y ricos que ahora contemplaban sus obras con extraña veneración y asombro.

¿Pero qué tiene este tallista y arquitecto de novedoso en sus obras? Un estilo peculiar ciertamente, un nuevo aire que lo diferencia de los clásicos escultores barrocos.



Aleijadinho / San Manuel / talla en madera
Fuente: Aleijadinho y su taller

Se piensa, para polemizar, que este escultor recupera y abre una nueva manera de asumir lo barroco, como una singular manera de vestir y “acriollar” el cuerpo de los santos y profetas. Dice Mario de Andrade (1928):

El Aleijadinho, que surge de la lección de Pedro Gomes Chaves, realza hasta la genialidad el estilo de aquel, creando al mismo tiempo un ejemplo típico de iglesia que es la única solución original que inventó jamás la arquitectura brasileña y lo que considero absolutamente genial en esa invención es que ella contiene algunas de las constancias más íntimas, más arraigadas y más étnicas de la psicología nacional: es un prototipo de la religiosidad brasileña. (De Andrade, 1979, p.227).

Y sin abusar de estas reflexiones de Andrade, podemos recuperarlas para seguir e ir más allá de lo “bello” y “hermoso” del gusto tan occidental: son encantadoras por su caricia visual y espacial para y degustadores de su atmosfera sacra y los feligreses. Barroco, por la *lógica y equilibrio* en que descansa su resolución, es tan perfecto que el embrujo jesuita desaparece, el decorado se aplica con tanta naturalidad que, si al estilo hay que reconocerle lo barroco, del sentimiento cabe decir: si Aleijadinho, supo ser arquitecto de ingeniería, concluye Andrade “es porque escapó genialmente del lujo, de la superafectación del movimiento inquietante, de lo dramático, conservando una claridad, mejor dicho, una transparencia puramente renacentista” (De Andrade, 1979, p. 228).

La modernidad difusa, contradictoria y desigual se metamorfosea, como un estilo de vida, una manera de construir signos cambiantes fractura nuestra



Aleijadinho / San Juan Evangelista / talla en madera
Fuente: Aleijadinho y su taller

manera de vivir y producir, ilusiones o sueños en estos tiempos en que todo se ha vuelto permisivo, todo se confunde con lo público; y lo privado, lo mío con lo tuyo, una mezcla de valores donde todo se abrió, está expuesto en la paranoia de las redes sociales...

Y demos un tercer salto en esta cuerda floja (lo teórico es una infinita búsqueda, donde la verdad siempre salta al abismo), para hurgar en lo regional, en lo local, en lo más cercano e íntimo con otro nómada, un errante: Belisario Rangel (1889-1965). Genio poco explorado, pintor, escultor y tallista de Táriba, esta región andina venezolana, ahí al pasar el río Torbes. Un artista compañero del “genio de la luz del trópico”: Armando Reverón (1889-1954).

Viajaron juntos a Barcelona y París a inicio del siglo XX, reciben formación en los talleres de los maestros de la época. Ahí se preparó para el manejo y cuidado en las técnicas y usos de color. Belisario Rangel recoge el sentido de la vida práctica y la vuelve uso cotidiano y lo asume un deambular, un vaga-mundos, por las calles del pueblo, por las veredas andinas.

Pocos entienden su francés con susurrante acento parámero, o su gabán parisino, o su desapego a las normas del buen comer y vestir “burgués”. Belisario es un nómada, un peregrino, un raro en su tierra. Rompe y hace con sus manos un raro artefacto, un gusto por el paisaje, las costumbres y la sencillez del campo. Es un encuentro con lo “barroco vulgar”, estilo y sensibilidad que sólo el trópico es capaz de dar...

“Extraño y exótico”, construye cometas, trompos y estampitas de la virgen para sobrevivir o sobrellevar la vida. Los vende en la feria popular de agosto, como homenaje a su cuerpo que sobrevuela, a su alma peregrina. Esculpe, pinta y se embriaga del color del páramo, de este verde que en sus



Belisario Rangel
Sin Título
hacia 1924
pintura al fresco
Táriba. Estado Táchira
Imagen tomada de:
fotografiasmuncardenas.blogspot.com

tonos suple cada cierto tiempo a la mar o al brioso río.... No deja cabo suelto, bebe un café recién colado, hasta un miche con eneldo cada mañana, de ahí su tufo permanente cuando ofrecía sus miniaturas al público, que lo miraba como un bohemio pobre, un loco, un raro.

No sabemos mucho de este pequeño encorvado “arquitecto y tallista” (el término que se les daba a los artesanos de origen humilde, como a los pardos “libres” que en la colonia asumían el trabajo o construcción de iglesias, retablos, murales en las casas de las élites adineradas), y nos dejó en casas y comedores de Táriba, su arte, su estilo y sensualidad exótica, con motivos campestres parisinos.

Ahora lo recuperamos para ir construyendo una memoria poética con la errancia que vamos siendo, o posiblemente llegar a ser cuando superemos esa “pena étnica” que nos acorrala la consciencia.

CONCLUSIONES

Hemos expuesto, siguiendo al *homo migrans* de J.M. Briceño Guerrero, un hilo conductor por volver al “Barroco hispano y lusitano”, visto como una constante construcción de los hombres y mujeres que en el asombro creativo, elaboraron usos y costumbres develando singular nuestra huella, un trayecto en el espacio y tiempo “ancestral”.

Tal vez en ese constante insistir de su vivencia, se esconde y revive un modo y manera de “ser” y “estar” nuestro por efecto de una imposición de la voz tiránica del amo autoritario, nos acorrala, haciendo de esta “fiesta barroca”, “baile y condumio antropófago”, un “remedo” caricaturesco de civilidad. Nuestra reflexión tiene una nueva intención de mirar/nos con más cuidado en estas manifestaciones socio-simbólicas, se inserta en la vida cotidiana y quizá ayude a superar esta “pena étnica” que atemoriza, para emprender siempre nuevos y constantes encuentros con una *memoria amorosa*, vuelta experiencia estética en nuestra vida diaria.



Belisario Rangel
Sin Título
hacia 1924
pintura al fresco
Táriba. Estado Táchira
Imagen tomada de:
fotografiasmuncardenas.blogspot.com

REFERENCIAS

- Baudelaire, Charles (1995). *El pintor en la vida moderna*. Bogotá. El Áncora Editores.
- Boulton, Alfredo (1975). *La Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas. Ernesto Armitano Editor, 3 Vol.
- Briceño Guerreño, José Manuel (2014). *El alma común de las Américas*. Mérida. Fundecem.
- Calzadilla, Juan (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Caracas. Mica, Ediciones de Arte.
- Calzadilla, Juan (2011). Imagineros de ayer, arte popular de hoy. En *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, año LXXIII/Nº 338 /Tomo 2, pp. 13- 25.
- De Andrade, Mario (1979). El Aleijadinho. En *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Nro.56. p.p. 215-235.
- Duarte, Carlos (1974). *El orfebre Pedro Ignacio Ramos*. Caracas: USB/ Equinoccio.
- Gasparini, Graziano (1972). *América, Barroco y Arquitectura*. Caracas. Ernesto Armitano Editor.
- Lezama Lima, José (1981). *La expresión americana. En: El reino de la imagen*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, Nro.83. p.p. 369- 442.
- Picón Salas, Mariano (1983). *El barroco de indias. En: Viejos y nuevos mundos*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, Nro.101. p.p. 162- 178.
- Sarduy, Severo (1974). *Barroco*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.



EL EXILIO DE UNA ARTISTA Y DE SU OBRA¹

Vivian Maier. Autorretrato (detalle); Octubre 18, 1953, New York, NY. Fuente: www.vivianmaier.com

Recibido: 01-11-2018

Aceptado: 29-11-2018

Wilmer Zambrano Castro²

Universidad Nacional Experimental del Táchira / Venezuela

wilmerzc@yahoo.es

Resumen: La presente investigación pretende analizar el trabajo de la fotógrafa neoyorquina Vivian Maier desde su historia de vida; para estudiar sus influencias, así como las nociones de arraigo, dispersión y desarraigo presentes en su obra.

Palabras clave: Fotografía; Vivian Maier; método biográfico; arraigo; desarraigo.

The exile of an artist and her work

Abstract: This investigation pretends analyzed the New York photographer Vivian Maier's work from her life story; for study her influences, as well as the notions of rooting, dispersión and uprooting presents in her work.

Key words: Photography; Vivian Maier; biographical method; rooting; uprooting.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Licenciado en Educación (ULA), Magister en Lingüística (ULA).

I parte

Una (in)trascendente biografía

Vivian Maier nació en Nueva York, el 1 de febrero de 1926. Hija de dos refugiados judíos venidos de Europa por motivo de la I Guerra Mundial; él, Charles Maier, desde Austria y ella, Maria Jaussaud, desde Francia. De niña pasó su infancia entre Estados Unidos y Francia debido a los esporádicos viajes que hacían sus padres. Sucedió que, en 1930, Charles abandona a su mujer y a su hija y entonces éstas conviven una larga temporada con la fotógrafa surrealista Jeanne J. Bertrand, posiblemente impedidas de volver a América por los coletazos de la gran recesión.

Vivian hace su vida en Francia, pero a los 25 años, se establece de nuevo en la ciudad que la vio nacer, Nueva York, y en 1956 se muda a Chicago, urbe en la que habría de pasar la mayor parte de su vida. Se dedicó al cuidado y atención de niños cuyos padres trabajaban la mayor parte del día, oficio que ejercieron su madre y su abuela, en Francia y fuera de allí pues ambas fueron inmigrantes. Sus labores incluso iban más allá de lo que conocemos hoy como las de una niñera pues cocinaba, limpiaba y reparaba cosas de la casa. Algunos de quienes entonces fueron sus niños cuidados, hoy adultos, la recuerdan como una mujer altísima, extraña, si se quiere extravagante, que declaraba su simpatía por el socialismo y por el feminismo, aunque estos dos últimos elementos no lograron aminorar su carácter franco y abierto, simpático con los demás.

Vivian era coleccionista de cosas tan raras como centenares de obituarios de los periódicos, libros de arte y un considerable cúmulo de carretes de películas y de fotografías reveladas y sin revelar. Vestía de forma singular para la década de los 50 pues llevaba a menudo sombrero, zapatos y chaquetas de hombre. Era manifiesta su afición al teatro y al cine, arte este al que además gustaba de hacer críticas escritas. Era notable su devoción a tomar fotos de absolutamente todo lo que veía, eso sí, sin mostrar los resultados a nadie. No tuvo pareja visible jamás, tampoco hijos, ni un primo, o a nadie que pudiera llamarse su familiar o incluso su amigo. Vivian viajó en 1959, por supuesto, sola, a Egipto, India, Tailandia, Taiwán, Vietnam, China, Canadá, Francia, Italia e Indonesia. Se sabe que también visitó América del Sur.

Cuando ya no pudo dedicarse al trabajo de cuidado y atención de niños y hogares, Vivian afrontó severos problemas económicos. No pudo pagar más el alquiler de su apartamento y recibió la orden de desalojo correspondiente. Fue entonces que tres de sus antiguos cuidados, los hermanos Ginsberg, al saber de su penosa situación, decidieron pagar el alquiler y cuidar de la alimentación de Vivian como muestra de agradecimiento a su otrora peculiar niñera.

En diciembre de 2008, hace 10 años, Vivian caminaba por la calle y una acera helada la hizo resbalar, caer hacia atrás y golpearse la cabeza. Sus aporreos la hicieron encaminarse hacia la muerte. Fue internada en un asilo para ancianos en Oak Park, Chicago, donde finalmente murió cuatro meses después de su infortunado resbalón, cumplidos los 83 años.

II parte

Un hallazgo trascendente; el de John Maloof

En el año 2007, el joven John Maloof, un activista por la defensa de los animales salvajes en peligro, agente inmobiliario, curador de arte y aficionado a la historia, estaba en pleno proceso de escribir un capítulo de un libro sobre uno de los barrios de Chicago, texto que vería la luz y recibiría el nombre del barrio mismo: *Portage Park*. John y su coeditor del libro estaban en procura de fotos antiguas de Chicago cuya situación de derechos de autor les permitieran usarlas para su proyecto.

Durante el proceso, John se informa de que uno de los objetos a ser subastados por una casa especializada es una caja con negativos fotográficos sobre la antigua ciudad de Chicago, de manera que acudió a la cita y en la puja, por el monto de 380 dólares, la adquirió. Es bueno hacer notar que la casa de subastas la había adquirido junto con un lote de pertenencias personales de un depósito de muebles que en los Estados Unidos se alquila, cuyo inquilino había dejado de pagar las cuotas y desapareció.

Con mucha desilusión, John descubre, al escanear los negativos, que estos no servían a sus intereses pues si bien aparecían en muchas imágenes las edificaciones y calles que pudieran servir al libro, el foco de las fotos estaba sobre todo puesto en personas. Así que John guardó la caja y la olvidó por más de un año. Pasado este tiempo, Maloof, decidió salir del inútil recuerdo de la subasta. Así que comenzó a poner en blogs y páginas especializadas en ventas algunas de las fotos, a fin de venderlas impresas, los negativos originales o ver qué pasaba. Algunas personas respondieron con más entusiasmo del esperado a la oferta de Maloof y el negocio empezó a prosperar.



Vivian Maier. Autorretrato, 1955.
Fuente: www.vivianmaier.com

Vivian Maier
Autorretrato en Bangkok,
Thailand – June 15, 1959
Fuente: www.vivianmaier.com



Sucedió entonces que el fotógrafo, escritor, cineasta, teórico y crítico del Instituto de Artes de California, Allan Sekula, encuentra a través de internet las imágenes que ofrecía Maloof y decide ponerse en contacto con él para, entre otras cosas, recomendarle que deje de arrojar al fango el tesoro que tenía en las manos pues en opinión de Sekula estas fotos tenían un valor artístico enorme.

Al oír los muchos y bien fundamentados argumentos provenientes además de un experto reputado, John Maloof decide poner más interés en la caja. Comienza a escanear más y más negativos para poder verlos en imágenes y descubre que tal vez Sekula tuviera razón. Se interesa en investigar, descubre una profusión de fotos insospechada, averigua con qué modelo de cámara fueron tomadas (una Rolleiflex alemana), descubre que las películas habían sido escogidas con un raro criterio (debían ser extranjeras, no estadounidenses), ubica la tienda en la que fueron adquiridas (Central Camera) ... Llega a tal la seriedad con que John se toma su labor que adquiere una cámara igual y él mismo comienza a tomar fotos en los lugares que ubica en los negativos.

El blog de John adquiere entonces un nuevo matiz: las fotos de su caja ya no son mercancía sino arte que quiere mostrar, pero del cual nada sabe. El efecto de sus publicaciones fue explosivo; personas de todo el mundo, fotógrafos, críticos de arte, curadores, aficionados, comienzan a comentar sobre el enorme valor artístico de las fotos de John. El efecto se vuelve más popular cuando John revela las circunstancias de su hallazgo; un tesoro que bien pudo haber parado en un vertedero municipal.

Es tan grande el hallazgo que Maloof piensa en adquirir más del tesoro. Contacta a las personas que en la subasta habían comprado negativos similares del mismo autor y les compra sus partes con la excusa del libro sobre Chicago. Es más, John contacta a los Gensburgs, familia para la que el autor de las fotos había trabajado por 17 años, quienes tenían dos enormes baúles llenos de material similar, además de correspondencia personal, notas, recortes de prensa y más. Estos iban a ser arrojados a la basura pues no hallaban qué hacer con ellos. John ya tiene el nombre, busca desesperadamente en *Google* pero su pesquisa es infructuosa. Quiere ver al autor, preguntarle por tantas cosas... preguntarle por qué dejó semejante obra en el exilio, al resguardo del público...

Al fin su búsqueda halló un atajo hacia elpreciado nombre del autor en internet: la página de un periódico local pero, ¡oh, tristeza!, en la que aparecen los obituarios. En esta había una coincidencia con el nombre que buscaba y se le reveló la muy mala noticia de que sus preguntas jamás serían formuladas pues el autor de las fotos había muerto dos días atrás. El autor, o, mejor dicho, la autora de tal tesoro artístico enmarcado en el tema urbano de Chicago y Nueva York de las décadas de los 50, 60 y 70 se llamaba Vivian Maier; nuestra «niñera invisible» de la primera parte.

John Maloof continúa trabajando arduamente y logra rescatar de las sombras unos cien mil negativos, de los cuales unos 20.000 o 30.000 todavía estaban en los carretes sin haberse revelado desde las décadas de los 60 a los 70. Maloof logró revelar exitosamente los rollos y pudo descubrir con regocijo que los que reveló la misma Vivian estaban ordenados en tiras, con sus respectivas fechas y con la indicación del lugar exacto en donde fueron tomadas las fotos, todo, hecho muy curioso, escrito en idioma francés. Ya en 2010, Maloof había logrado escanear unos 10.000 negativos y calculaba que tenía pendientes por escanear unos 90.000. Para ese entonces había centenares de rollos por revelar, de los cuales 600 eran a color. Todo esto sin contar con una buena cantidad de películas en super 8 rodadas por la misma Maier en Chicago y Nueva York.



Vivian Maier
New York, NY
Fuente: www.vivianmaier.com

La historia era tan buena que la idea de ponerla en uno, dos, una serie completa de libros, pasó a fraguar otra más ambiciosa: la de una película documental, *Finding Vivian Maier* (Descubriendo a Vivian Maier) la cual se llevó a cabo impecablemente bajo la dirección del mismo Maloof, cuyo trabajo le hizo merecedor del premio de Oscar de la Academia de Cine Estadounidense, en 2015, en la categoría de mejor documental con lo que el nombre de una destinada a la intrascendencia Vivian se convirtió en referente mundial.

III parte

El exilio de la mujer, de la artista y de su obra

El crítico y escritor inglés John Berger, en un breve ensayo sobre el cine, la quietud y el movimiento al que tituló «Every Time We Say Goodbye» (Cada vez que decimos adiós), como la mítica pieza que inmortalizó el magnífico músico de jazz John Coltrane hace esta reflexión:

El cine se inventó hace cien años. Durante ese tiempo la gente de muchos lugares ha viajado en una escala que no tiene precedentes desde que se establecieron las primeras ciudades, cuando de nómadas pasamos a ser sedentarios. Uno piensa automáticamente en el turismo y en los viajes de negocios ya que el mercado mundial depende del intercambio continuo de productos y trabajo. Pero los viajes han sido mayoritariamente realizados bajo coerción. Desplazamientos de poblaciones enteras. Refugiados huyendo del hambre o de la guerra. Ola tras ola de migrantes emigrando por motivos políticos o económicos, pero emigrando siempre para sobrevivir. El nuestro es el siglo del viaje forzoso. Diría más: el nuestro es el siglo de las desapariciones. El siglo de la gente que ve a otros, cercanos a ellos, desaparecer en el horizonte... Quizás no sea sorprendente que la narrativa propia de este siglo sea el cine.

En el caso de la artista Vivian Maier, el tema de esta disertación, vemos un origen desarraigado: su madre y su padre son inmigrantes europeos que buscan ganarse la vida de forma más o menos honorable en los Estados Unidos. Ella misma retorna junto con su madre a Francia, pero tal vez la idea de regresar a América a hacerse de unos buenos dólares le atrajo y tomó la determinación de arrancar de nuevo sus raíces galas para replantarlas en Nueva York y luego en Chicago, lo cual es una faceta del desarraigo de esta singular mujer.

Su caso no sería en absoluto llamativo si no fuera porque tuvo otra faceta que ni el mejor de los escritores de ficción pudo haber ideado: Vivian exilió a su gigantesca obra artística. Si bien esta es una fotografía de corte humanista y se centra en los cascos urbanos de Chicago y Nueva York, que retrata a estadounidenses que pueblan estas urbes; Vivian la destinó al baúl, a las sombras. Sus fotos son o intentan captar una parte esencial del ser de los estadounidenses, pero ninguno de ellos habría de verlas.

Vivian, exiliada, expatriada, desarraigada, no encuentra nuevas relaciones. Sus raíces fueron arrancadas de Francia y al tratar de replantarlas en suelo americano no hallaron el agarre suficiente como para hacer nuevas relaciones de amistad, eróticas e incluso las meramente sociales. Entonces, ante una sensación permanente de no ser «ni del lado de aquí ni del lado de allá», parafraseando al gran Julio Cortázar, Vivian guarda en el más absoluto de los ostracismos una obra fotográfica que probablemente no le hubiera granjeado el reconocimiento como artista, aunque tal vez sí le hubiera abierto puertas en el campo laboral ante su innegable talento.



Vivian Maier
Chicago, IL
Fuente:
www.vivianmaier.com

Y digo que muy probablemente no le hubiera ganado prestigio porque, cabe recordarlo, la fotografía es un arte que entra tarde al selecto grupo de actividades que se consideran como tal. El teatro, la poesía o la música son artes para el imaginario humano desde tiempos de Homero. El cine, inclusive, es arte desde hace más tiempo; Buñuel o Bergman no hicieron películas para la diversión de las masas, por ejemplo. La fotografía empieza a considerarse arte desde la década de los 70 del siglo XX. Antes era, para el imaginario, registro, elemento de utilidad, recuerdo.

Las fotos de Vivian Maier demuestran una maravillosa composición, lo que demuestra también su conocimiento profundo del canon fotográfico. Sus temas son recurrentes: los niños y cómo éstos se relacionan con los adultos (no olvida el oficio que le permite ganarse la vida), las gentes variopintas, diversas, heteróclitas, multiformes y múltiples que pueden hallarse en las calles de las urbes y, finalmente sus autorretratos.

El descubrimiento de la monumental obra fotográfica de Vivian Maier por parte de John Maloof tiene mucho de lotería, de azar, de descubrimiento del tesoro y, sin embargo, ninguna de estas categorías encierra en sí lo que ha ocurrido. La historia es fascinante por donde se le mire. Fascina el hecho de que como casi nunca ocurre pues es casi inexistente ver que las personas dedicadas al servicio de quienes tienen más privilegios económicos sean retratadas o apenas mencionadas en sus biografías. La negra Hipólita, por ejemplo, quien fue nodriza de Bolívar no es más que una anécdota en los libros de historia. La gente del servicio, de la que no se habla, la que sirve a los estratos altos de la sociedad, la que es invisibilizada por el flujo histórico tiene en Vivian Maier una de sus figuras más descollantes.



Vivian Maier
1950s. Chicago, IL
Fuente:
www.vivianmaier.com



Vivian Maier
Septiembre 1956. New York, NY
Fuente: www.vivianmaier.com

En sus autorretratos parece decirnos «Aquí estoy, existo, me manifiesto y no les daré a ustedes que viven en mi mismo marco espaciotemporal el gusto de saber acerca de todo lo que soy capaz de hacer pues no lo creerán; puedo crear belleza, captar lo ordinario y volverlo bello para la eternidad». En muchas de sus imágenes se ve su sombra, en otras se le ve en un rincón, apartada del flujo citadino, se le ve en ocasiones deformada por un espejo barato y de dudosa utilidad, en otras se le ve apenas por el reflejo poco fiel de una vidriera, pero en todas se le ve seria, altiva, como diciéndonos que sí logró dejar una honda huella. No deja de generar una extraña sensación el ver que una obra que bien pudo parar en cualquier basurero público, hoy ocupe un lugar privilegiado en las galerías fotográficas y de arte en general de las ciudades más importantes del planeta.

No hay registro de que alguien haya presenciado el monumental trabajo de Vivian, éste vivió bajo la paradójica figura de la belleza escondida, no manifestada: ¿fue belleza entonces? ¿Es bello lo que no puede verse y aun así tiene forma física? Este tema fascinaría a un filósofo de la estética, sin dudas. Por otra parte, nadie pudo preguntar a la misma Maier el porqué de su decisión de esconder semejante trabajo de décadas y décadas de captar cual paseante la vida misma de las ciudades de Chicago y Nueva York. Como nadie lo hizo, como nadie pudo preguntarle a Vivian de sus decisiones, yo me aventuro a crear una que no riñe con ninguna disciplina pues su voz ya no podrá ser oída y su rostro poco o nada dicen desde su tiempo a las múltiples curiosidades no saciadas que nos acompañarán luego de haber sabido de su caso.

Mi idea es que Vivian fotografió y fotografió, reveló mucho en la pieza de baño de la habitación que siempre pedía en las casas de las familias para las que trabajaba, pero también guardó miles de carretes sin revelar para decirle a la muerte, el día en que esta se le presentara: «No, no puedes llevarme porque me falta mucho por hacer. Tengo demasiado trabajo que cumplir aún y además nadie lo ha visto».



Vivian Maier
1954. New York, NY
Fuente: www.vivianmaier.com

Finalmente, de esta fascinante historia quiero resaltar tres hechos fundamentales: la personalidad alucinante de Vivian, su rompimiento con todas las leyes de la lógica y de lo comúnmente aceptado por las sociedades humanas, su desarraigo a la época y a las normas de su tiempo. Resulta extraordinario el descubrimiento del personaje y de su obra por parte de John Maloof, un hecho que demuestra que los mitos no están todos descubiertos y menos escritos.

Finalmente es notable la obra de Vivian: su fuerza sutil, su óptica desarraigada en la que no hay crítica social ni temática de protesta, sino captación de las imágenes por un caminante cuya consciencia le permitiera ver las cosas tal como son y las haya negado a las personas de su generación —tal vez por creer que no eran dignos de hallar la belleza en lo que para ellos era cotidianidad—, pero que ha querido diferir para los que en esta época hemos cambiado nuestros imaginarios y hemos aprendido a ver que lo bello se guarda muy bien en lo ordinario.

La obra sigue dando más y más satisfacciones a Maloof y a los amantes de la fotografía en el mundo. Muchísimos rollos aún no se han revelado. Apenas hace poco se ha hecho lo propio con algunos a color. En Latinoamérica esperamos con ansias que aparezcan las imágenes que Vivian tomó cuando anduvo por aquí. De esto resulta fascinante el hecho de pensar lo mucho que le espera a esta artista y a su obra que se desarrollaron en el desarraigo para ser un mensaje global.



EL «RETORNO AL YO»: LA CRISÁLIDA DE PEPE LÓPEZ¹

Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. Escape Room. Fotografía: Julio Osorio.(Cortesía del artista)

Elizabeth Marín Hernández²

Departamento de Historia del Arte,

Facultad de Humanidades y Educación, Mérida,

Universidad de Los Andes, Venezuela

elizabmarin@gmail.com

Recibido: 01-11-2018

Aceptado: 30-11-2018

Resumen: La situación del sujeto diaspórico determina un campo de recuerdos y de memorias capacitadas para la reflexión del sí mismo en tanto a un retorno al yo. El presente artículo estudia ese retorno en la deriva del desplazamiento en el caso de la obra 'Crisálida' (2017) del artista venezolano Pepe López, la cual configura un gran archivo visual y objetual sobre la significación de los desarraigos inconclusos. Nuestro objetivo, en este estudio, es el de reflexionar sobre las partidas, sus ausencias y la manera cómo éstas construyen su particular narrativa en la emergencia de sus archivos, los cuales, dotados de la capacidad de organización de aquel que habla sobre sí mismo y que se expone, desde su interioridad, en un desplazamiento de lo individual a lo colectivo que, marcado por la transformación, generan una lectura autobiográfica de la significación de los trayectos inconclusos.

Palabras clave: archivo; autobiográfico; desplazamiento; diáspora; memoria; transformación; visual.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Doctorado en Historia del Arte en Universidad de Barcelona, Licenciada en Letras, mención Historia del Arte (ULA) y Licenciada en Educación (ULA). Fue coordinadora de la Galería de Arte La Otra Banda, adscrita a la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, en la que desarrolló una vasta labor expositiva. Curadora y organizadora del Festival de Fotografía Mérida Foto, actualmente coordina el Espacio Proyecto Libertad para la difusión del arte contemporáneo venezolano en la ciudad de Mérida.

The «return to the self»: Pepe López's chrysalis

Abstract: The circumstance of the diasporic subject determines a field of reminiscences and qualified memoirs for thinking of himself as a return to the self. This article studies this return on the drift of displacement in the case of the work 'Crisálida' (2017) by the Venezuelan artist Pepe López, which sets up a large visual and objectual archive on the significance of unfinished uprooting. Our goal, in this study, is to reflect on departures, their absences and how they build their particular narrative in the emergence of their archives, which endowed with the capacity to organize that whom speaks about himself and is exposed from within its interior in a displacement from the individual to the collective marked by transformation, generating an autobiographic reading of unfinished journeys significance.

Keywords: archive; autobiographical; displacement, diaspora; memory; transformation, visual

“(…) tú puedes escaparte físicamente del país pero no puedes desligarte mental, personal y colectivamente de una situación que nos afecta a todos”
Pepe López (2017)

1. El «retorno al yo»

La compleja situación de la sociedad venezolana contemporánea la ha conducido a un éxodo sin precedentes, antes no experimentado por la misma. Éxodo, del que brotan historias individuales, particulares, en medio de un “«retorno del yo» (y/o de la subjetividad)” (Guasch, 2009, p.12), que ha favorecido a una nueva consciencia sobre el origen, surgida a partir de la añoranza por lo dejado, que es observado como irrecuperable, en medio de un proceso de desprendimiento físico.

Paralelamente a este «retorno del yo» se produce el vaciamiento del país. Muchos se han marchado y otros están por hacerlo, convirtiendo a Venezuela en un territorio lleno de partidas y de recuerdos, configurándola como un espacio físico y emocional inestable, alejado, entre un aquí irreconocible y un allá aparentemente esperanzador.

Ambos desplazamientos, el del «retorno del yo» y el del vaciamiento del país, manifiestan el inicio de una inevitable transformación sociocultural y emocional, que progresivamente determinará otros campos de sentido en la memoria de los venezolanos de estos tiempos, plegados “a un pasado vinculado «a las micronarrativas» así como por una dimensión del individualismo que en cada personalidad muestra «un universo en sí» (Arnaud citado por Guasch, 2009, p. 12).

Universo individual que se torna colectivo en un tiempo, el nuestro, cargado de conflictos de gran envergadura, que igualmente expresan un aceleramiento de situaciones en las cuales se han sedimentado historias individuales y colectivas del desarraigo, de la partida, de la ausencia y de un continuo «retorno del yo» que emerge desde el nomadismo de los recuerdos, en tanto a una construcción de la memoria como medio

(...) de lo vivido –*pues*– Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las "situaciones" son nada más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía. (Benjamin, 2005, p.118-119) (*Cursivas mías*).

Un ir y venir continuo de lo vivido, presente en subjetividades conformadas por lugares emocionales en los que acontece un desarraigo incompleto, parcial, en medio de una diversidad de escenarios surgidos dentro de desplazamientos discontinuos, que al mismo tiempo generan una comprensión distanciada de aquellos contextos productores de archivos, experiencias y objetos que al acumularse en nuestra memoria adquieren valor en el accionar del recuerdo.

De allí, que se conformen espacios desiguales en la construcción de una consciencia manejada en la interioridad de los recuerdos. Lugares, últimos, formulados y entendidos en las evidencias de los diversos trayectos que nos constituyen a partir de la transformación de materiales microhistóricos, ocultos e individuales, fragmentarios o marginales al hecho físico y espacial del desarraigo. Ellos son capaces de componer y de simbolizar a una individualidad expandida en su «retorno al yo», en el hecho revelador de ser la narración de nuestras diásporas actuales.

Narraciones, que parten de una multiplicidad de significaciones en el ordenamiento de hechos autobiográficos, plasmados en objetos, que se encuentran centrados en un yo determinado en la "noción de *trayectoria* como serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones" (Bourdieu, 2005, p. 82), factibles de ser traídas al presente por medio de la excavación de un pasado individual unido a un espacio en sí mismo, al estado emocional que nos ata a lugares, a particulares posesiones, y con ello la visualización de un yo atado a las microhistorias que se condensan en la representación física de lo vivido.

2. La 'Crisálida' de Pepe López

La acción del recuerdo es generada en las diásporas por un desprendimiento inconcluso, producido ante la ausencia de los afectos y de los espacios que se pensaban necesarios, que, al mismo tiempo, manifiestan la imposibilidad de un olvido completo, o de una nueva y acabada adaptación a otras materialidades significantes, a otros lugares.

Las diásporas continuamente se encuentran en el retorno del yo, del universo en sí mismo, del que surge “el recuerdo verdadero –*aquel que*– deberá, (...), proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda (...).” (Benjamin, 2005, p.119) (*Cursivas mías*). Imagen de sí mismo, que es capaz desde su exploración interna de comprender y de consolidar a la añoranza en la diversidad y la simultaneidad de sus expresiones y de sus presencias.

Recuerdos propios, individuales, que emergen como los hallazgos del sí mismo, sin un orden reconocible, y que arrancados cuidadosamente de una historia personal, configuran el valor dado a cada una de las trayectorias que conforman al yo en su regreso, en el que todo “pertenece a lo real, (...) a lo fragmentario, a lo huido, a lo inútil, incluso tan accidental y tan particular que todo acontecimiento se manifiesta a cada instante como gratuito y toda existencia a fin de cuentas como desprovista de la más mínima significación unificadora”. (Robbe-Grillet citado por Bourdieu, 2005, p. 76).

Todo está allí, superpuesto en una disposición que solo aquel que escribe sobre sí mismo es capaz de articular y de dotar de sentido de unidad a sus memorias, que desprendidas de temporalidades y de direcciones únicas, narran en su retorno la perentoriedad de un archivo personal dispuesto a no perderse.

Un archivo siempre inconcluso, que no teme volver sobre sus pasos para comprender y cuestionar su propia historia, a las trayectorias que la misma ha recorrido dentro de una multiplicidad de ubicaciones y de afectaciones. Archivo personal que en sí mismo es la imagen de un desprendimiento colectivo en el que los objetos van a ser los protagonistas de la ausencia y del lugar de las añoranzas.

El retorno al yo, archivístico, marcado por la indeterminación de un aquí y de un allá, es pronunciado en la presencia de la objetualidad física de los recuerdos en la paradigmática obra 'Crisálida' del año 2017 (Img.1) realizada por el artista venezolano Pepe López (Caracas-1966-), radicado actualmente en París, y presentada en la Galería Espacio Monitor (Caracas-Venezuela), a finales del año 2017 y principios del 2018.



Img.1. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

La 'Crisálida', formaba parte de la exposición *Escape Room* en la que López reflexionaba sobre la actual deriva socio-político-cultural venezolana, a través de la realización de objetos añorantes y de pasados retenidos en su memoria. Todo ello llevado y expresado por medio de la fisicidad de un archivo personal en el que artista retornaba sobre sí mismo y la imposibilidad de su desplazamiento completo.

De allí, el ordenamiento objetual, acumulativo, que configuró a la 'Crisálida' en un gran archivo visual, narrativo de la actual situación venezolana, visto en la necesidad de ser un gran contenedor:

(...) tanto de la memoria individual como la memoria cultural (...) que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. (...), el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia (...) (Guasch, 2005, p. 157).

López a través de su 'Crisálida', articula a la objetualidad física de los recuerdos, en la conformación de la enunciabilidad de lo dejado atrás como historia individual, y con ello redefine el escape de una diáspora en continua deriva y reinención, pues sus condiciones de salida no han sido las deseadas y el nuevo emplazamiento tampoco el esperado. (Img. 2).



Img.2. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

La diáspora venezolana, al igual que otras, carece de un desprendimiento completo, pues la misma se caracteriza por ser una migración de instalación variable, oscilante, intermedia entre las migraciones definitivas, de poblamiento, o las migraciones temporales, por razones laborales. Su partida se encuentra en la obligatoriedad de una sobrevivencia, que continuamente deja señas precarias en la reinvención de modos significantes que atañen a su territorio original, interno, en el que la unión con su espacio, con el universo de sí mismo no desaparece, ni se desea que desaparezca.



Img.3. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

Siempre estará presente el «retorno al sí mismo» dentro de la movilidad de un ir y venir continuo, físico o evocativo, palpable en la bifurcación de las historias colectivas en las que los sujetos diaspóricos actuales tejen sus particulares biografías al enunciar y ubicar sus imágenes; con ello la persistente presencia de un territorio emocional desplazado, inacabadamente reinventado por estos sujetos desterritorializados que existen en la interioridad de un estado inestable de recuperación de los recuerdos. (Img.3).

La 'Crisálida' pronuncia a este espacio de inestabilidad y ejemplifica físicamente el acontecer de los recuerdos que exceden al sujeto diaspórico, que aparecen en la acción de la reinención de sí mismo, en su retorno a su espacio individual. En ella, López ejecuta una narrativa visual compleja, en su regreso a «sí mismo,» en el que se manifiestan los giros de las memorias que dividen a una subjetividad en desplazamiento, que la dispersan en fragmentos diversos y que es posible volver a unir en un plano espacio-temporal en el que los recuerdos se hacen presentes, se ordenan y, al mismo tiempo, revelan la inoperatividad de sus funciones.

El artista, consciente de lo dejado atrás pronuncia el lugar legitimador del desplazamiento a través de los objetos que ha atesorado y que ha utilizado. En ellos se constituye la barrera de contención del orden y del retorno a su universo, pues su 'Crisálida' es “erigida contra la marea de recuerdos que invade a todo (...)” (Benjamin, 2005, p.106). Recuerdos que se han convertido en espacios precarios, ausentes, imposibles de ser trasladados. Ellos conforman las fantasmáticas de lo que fuimos y el sedimento de lo que seremos, en continuo tránsito.

Memorias individuales, detenidas, que en la 'Crisálida' de López, apuestan a su presencia física en su indudable inutilidad ante el abandono de su antigua función. Debido a que ellas han entrado en un tiempo indefinido, sin destino, ni lugar, solo archivo, centrado en la evidencia del sí mismo, como aparición “en la que hay que trabajar, pues a partir de ella puede descifrarse su sentido” (Salanova, 2011, p. 549) en tanto a ser una microhistoria particular considerada colectiva de nuestra situación actual.

La 'Crisálida', como organismo de memoria, expresa el momento preciso de la toma de una decisión ante la urgencia de la marcha, del inevitable desplazamiento: el abandono de lo que fuimos. Ella encierra el cuerpo emotivo e individual de un desprendimiento incompleto, imposible, inconcluso, ya que en sus 18 metros de longitud expresa el sentido de la vida y de sus arraigos. La 'Crisálida' –como manifiesta el artista– “Trata ese momento específico donde hay una decisión sobre si escapar del país o quedarse”. (Img.4).



Img.4. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*. Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

El duro y decisivo momento del escape compone a un ser emocional distinto, a un sujeto dispuesto a retornar sobre «sí mismo» con la intención de iniciar su transformación en la deriva del desplazamiento, en la dispersión de los trayectos que le conforman, y en la que cada uno de ellos solo será una pequeña historia en reinención permanente.

De allí, que los objetos pertenecientes al artista hayan sido dotados de sentido, con la finalidad de describir a su «sí mismo», a su universo personal, a su archivo. Objetos que han sido cuidadosamente encapsulados en una delgada y transparente película de polietileno que desfigura su fisicidad. Cada uno de ellos cuidadosamente embalado. Todo el conjunto completa un solo cuerpo de recuerdos, que se tornan en borrosos en sus presencias a la espera de su traslado, en medio de la enunciación de un escape imposible e inconcluso, del que también forma parte el mismo artista. (Img.5).



Img.5. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

De esta manera, López nos conduce en su 'Crisálida' por un proceso indeterminado de posibilidades deseadas ante su inconclusión. Recorreremos en la obra el espacio imaginal de una situación que es suya, y que habla por todos, en el accionar de elementos biográficos contextualizados en un campo social, el diaspórico, y en las trayectorias del desprendimiento colectivo como itinerario común, como salida a una situación.

Cada uno de los objetos ubicados en la 'Crisálida' manifiesta la imposibilidad de un llegar definitivo, pero, al mismo tiempo, expresan el deseo de la transformación, en el instante en que todas esas microhistorias, esos archivos, enuncian su capacidad para generar nuevas historias en la ambigüedad de la detención y del movimiento en permanente reinención. Sentido de la regeneración y de la reinención en el que López establece la pertinente metáfora de la 'Crisálida', como entidad transformadora de las materias vitales, que implican a la transición del estado de larva al estado de imago, en tanto aquellos recuerdos que quedan implantados en nosotros, que nos configuran como sujetos sociales capacitados para realizar las metamorfosis necesarias con las que es posible llegar a la adultez, a una esperada madurez y a la reflexión de nuestras particulares derivas.

La 'Crisálida', de López, es la enunciabilidad de la transformación del estado larvario de los trayectos individuales y colectivos, expresados como itinerarios de memoria, de lo que fue y de lo podríamos esperar ser. Ella, en su totalidad, manifiesta la dispersión de los sujetos en diáspora, atados por la fragilidad de sus traslados y de sus recuerdos. Un gran archivo de tiempos dispersos, de fragmentos, de utilidades diversas, unido por la transparencia que lo oculta, lo devela y lo desfigura, ante la necesidad de ubicación del «retorno del yo» en la exterioridad de lo aparentemente detenido. (Img.6).



Img.6. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

Al igual que en las crisálidas, abandonadas al llegar al estado de imago, los objetos que conforman a la instalación definen residuos de vida pasadas, que aún se guarecen en esa suerte **cápsula** que les brinda una protección temporal dudosa. Objetos que ya que no sabremos cuánto tiempo podrán permanecer, o conocer el espacio en el que probablemente serán resguardados, durante la ausencia de un sujeto que paulatinamente evoluciona en sus órganos vitales del recuerdo, en los que las memorias se modifican, o se adaptan a la nueva estructura de existencia ocasionada por el desplazamiento.

El artista a través de la 'Crisálida' escribe y reescribe nuestra historia actual, desde su individual narrativa. Una autobiografía, la de López, concebida como un trayecto inmerso en los trayectos colectivos de los venezolanos en diáspora. Él mismo es un sujeto diaspórico, marcado por un desprendimiento inconcluso, por un traslado imposible en el que sus objetos son ausencias en presencias. (Img.7).



Img.7.
Pepe López:
'Crisálida' (2017),
Instalación.
Escape Room.
Fotografía:
Julio Osorio.
(Cortesía del artista)

La estrategia para hacerlas evidentes fue la acción instalativa, objetual, con la cual sujetar a los recuerdos, a su archivo individual, dentro de un ordenamiento autobiográfico, exteriorizado en la 'Crisálida' como un gran contenedor de memoria. Allí, el artista ubicó sus objetos, los de otros, algunos encontrados, y aquellos que en sus diversos desplazamientos han tenido una significación. Todos cuidadosamente protegidos, imposibilitados de ser usados, en espera de ser trasladados a algún lugar. Ellos se han convertido en memoria en su detención, puesto, que no han llegado a ocupar una fisicidad espacial, ni emocional, definida ni definitiva.

La 'Crisálida', en este sentido, es la autobiografía del desarraigo, del desplazamiento, de la diáspora, del movimiento y, al mismo tiempo, de la detención y de la memoria, todas denominaciones de la pérdida y de la transformación de la sociedad venezolana actual, leída y visualizada por López dentro del archivo y del texto fragmentario de su propia transformación. (Img.8).



Img.8. Pepe López: 'Crisálida' (2017), Instalación. *Escape Room*.
Fotografía: Julio Osorio. (Cortesía del artista)

Autobiografía, la del artista, colocada en un plano significativo capacitado para conducirnos hacia nuestras particulares dispersiones, a nuestras situaciones colectivas que esperan la transformación dentro del proceso nutritivo dado por nuestra propia interioridad, en la que se desea la madurez y la comprensión sobre la situación en la que nos encontramos y de la deseamos escapar.

El artista en su 'Crisálida', plantea un ir y venir más allá de sí mismo, más allá de toda dimensión solo denunciadora de su particular traslado imposible. Su acción instalativa, objetual y personal de la memoria, expresa el movimiento vital contenido en el desprendimiento inconcluso, en la necesidad de una transformación capaz de manifestarse en la certeza del encapsulamiento, en la emergencia de una nueva vida gestada en los últimos referentes en los que podemos mirar(nos).

Un archivo autobiográfico, el de López, visual, disperso y frágilmente unido ante la imposibilidad de su traslado, pero que en su presencia y su metaforización en la 'Crisálida' genera significantes de reconocimiento, en los que todos podemos hallar relatos en común. El artista nos ubica en su «retorno» a su «sí mismo» a su «yo», como reflexiones de una situación llena de sus particulares microhistorias que, surgidas y ordenadas desde sus archivos, en medio de una acción autobiográfica, enuncian la complejidad de lo que hoy somos y el difícil contexto que nos arropa a todos en la actualidad.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2005). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires. Imago Mundi. 214 p.
- Bourdieu, Pierre (2005). La ilusión biográfica. En *Autobiografías como provocación*. Archipiélago. Cuadernos de Crítica Cultural 69. 87-93 pp.
- Guasch, Anna María (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid. Ciruela. 95 p.
- Guasch, Anna María (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia5*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Vol. 5. 157-183 pp.
- Salanova Burguera, Marisol (2011). Deus ex machina, *emotividad y arte de archivo*. En *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*. 547-554 pp.
- <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/47.Marisol-Salanova-Burguera.pdf> (En línea)



Humberto Jaimes Sánchez / *Ávila de tierra* / 2002 / serigrafía sobre papel ed56 de 150 / 70 x 180 cm

CON LAS MONTAÑAS EN LA MALETA¹

Neo-paisajismo² pictórico y visiones de modernidad tachirense

Recibido: 01-11-2018
Aceptado: 29-11-2018

Oswaldo Barreto Pérez³
Grupo de investigación Bordes
oscuraldo@gmail.com

Resumen: El presente análisis revisa la obra de tres artistas tachirenses que trabajaron el paisaje trasgrediendo la escuela costumbrista e incursionando en estéticas modernas, estos son: Humberto Jaimes Sánchez, Freddy Pereyra y Diego Sarmiento. Todos tuvieron la oportunidad de viajar fuera del país y contemplar otros paisajes, sin embargo trabajan aquel por el que tienen sentido de pertenencia. En este ensayo se revisan nociones como: movilidad, arraigo, identidad, territorio, territorialidad, modernidad, paisaje y neo-paisajismo, vistas desde las artes visuales, extensibles en buena medida al arte moderno de muchas provincias latinoamericanas.

Palabras clave: arraigo, territorialidad, modernidad, neo-paisajismo, arte latinoamericano.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Neo-paisajismo: se le llama a las obras paisajísticas que se generaron en Venezuela en las décadas de los 60 y 70, las cuales constituyeron una renovación del género paisajístico agotado por el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas. Dicha renovación fue gracias a los aportes de los movimientos de vanguardia.

3. Artista e investigador venezolano. Ha desarrollado su carrera profesional en San Cristóbal, Táchira, su seudónimo artístico es Oscuraldo.

With the Mountains in the Suitcase

Neo-pictorial landscape and visions of Tachira's modernity

Abstract: Through the present analysis we will review the work of three Tachiren artists who worked the landscape transgressing the costumbrista school and venturing into the aesthetics of modern art, these are: Humberto Jaimes Sánchez, Freddy Pereyra and Diego Sarmiento. Everyone had the opportunity to travel outside the country and contemplate other landscapes, however they work that for which they have a sense of belonging. This essay revises notions such as: mobility, rooting, identity, territory, territoriality, modernity, landscape and neo-landscaping, views from the visual arts and applied to some samples of Tachira's art, extensible to the modern art of many provinces Latin American.

Keywords: rooting, identity, territoriality, modernity, neo-landscaping, Latin American art.

Hasta hace poco, decir identidad era hablar de raíces, esto es, de raigambre y territorio, de tiempo largo y de memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica también hablar de migraciones y movilidades, de redes y de flujos, de instantaneidad y desanclaje.

Martín Barbero, 2003

La escogencia de los tres artistas

En el Táchira el paisaje⁴ ha sido un tema recurrente y ampliamente desarrollado por los artistas locales tanto desde el costumbrismo como desde las estéticas de la modernidad (las vanguardias) que emergieron tardíamente en la región. Este análisis se centra en tres artistas que representan una ruptura con la tradición plástica-paisajística apegada a las convenciones de las academias de bellas artes traídas de Europa e implantadas durante la colonización, que al asumir el paisaje nuestroamericano no supusieron más que un ejercicio técnico en la mayoría de los casos:

Los pintores viajeros no dejaron sus hábitos cortesanos de hombres de estilo y de tema prefijados, para los cuales los parajes de aquí o de allí eran, a los ojos del academicismo formal, equivalentes. (...) Para el mundo decimonónico, el arte era más ejercicio que hallazgo, asombro o revelación. (Guevara, pag.292. 2002).

4. En este ensayo nos referiremos al *Paisaje* como aquel espacio perceptible, es decir, desde una noción o perspectiva estética. Nos interesa el paisaje como construcción simbólica que posee su componente territorial o realidad física, la cual, en este caso, no es del todo indispensable. No obstante, hemos de subrayar que nos referimos al paisaje no sólo como aquel que contemplamos sino aquel "en el que nos contemplamos".

Sin embargo, cuando los artistas abrazan los postulados de aquello que llamaron *arte moderno* (igualmente implantado desde Occidente), se gesta una nueva mirada. El asunto deja de ser meramente formal para tornarse reflexivo, gracias al conceptualismo, libertad y desborde de los parámetros técnicos, que abre paso a lo subconsciente e intuitivo, permitiendo lecturas subjetivas y/o críticas de ese paisaje que comienza a ser decantado, cuestionado y valorizado con una mirada conflictuada, más cercana a *lo latinoamericano*.

En la selección de los tres artistas que figuran en este ensayo, es importante subrayar el hecho de que todos viajaron frecuentemente, es decir que sus trayectorias artísticas suponen gran movilidad y largos períodos fuera de su tierra natal. Humberto Jaimes (n. San Cristóbal en 1930, fallece en Caracas en 2003, Freddy Pereyra (San Cristóbal, 1948 – 2013) y Diego Sarmiento actualmente radicado en Francia (San Cristóbal, 1957), en sus viajes tuvieron la oportunidad de deslumbrarse con otros paisajes y sin embargo regresaron al país, para trabajar el paisaje local. Este dato nos permite abordar el asunto de la identidad y el territorio.⁵ También fueron escogidos porque en sus obras puede percibirse la herencia de la escuela costumbrista pues, aunque se desmarcan de ésta al asumir lenguajes experimentales y de vanguardia, es posible ver una conexión, un arraigo a la tradición.

Humberto Jaimes Sánchez



Humberto Jaimes Sánchez / *Sin título* / 1971 / óleo sobre tela / 60 x 71cm

5. Entendemos el término *territorio* como ese espacio material e inmaterial, el que ocupamos y el que imaginamos, el de fronteras fluctuantes, ese que se distingue por el impuro color de la *identidad*, color que cambia según la luz y los ojos que lo miren, la casa de los conflictos que nos atañen.

Fue un artista que tuvo la oportunidad de viajar mucho, tanto a países Europeos como por América, así pues, resulta fácil decir que era un hombre cosmopolita, y la movilidad como parte del espíritu moderno, fue decisiva en su trayectoria artística. Su obra constituye un abrazo a los nuevos lenguajes de la abstracción. El espíritu contenido en ella es de renovación, sin embargo, y he aquí la paradoja, en su obra (profundamente paisajística) son recurrentes las evocaciones al paisaje andino, el paisaje en el que nació, la tierra donde comenzó a pintar de la mano del maestro Manuel Osorio Velasco. Los campos de color que parcelan sus composiciones recuerdan los cultivos en las laderas de las montañas, farallones profundos propios de la topografía andina o bien pueden ser cárcavas que nos develan el subsuelo como si se tratara de una estratigrafía. La densidad matérica y lo orgánico de las formas le imprimen a sus paisajes un discurso telúrico. Lo telúrico como aspecto psicológico está asociado con el arraigo, de esto era consciente Jaimes Sánchez cuando decía:

La mayoría de mis obras ("paisajes") están sensiblemente relacionadas con el pasado vivido, olvidado en su apreciación, precisa de los detalles, pero removido en su totalidad y aunque no existan detalles objetivos, la sensación del tiempo, de su luz, persiste y crea su propio ambiente. Este paisaje para mí es un paisaje psicológico (Calzadilla. 1980, p.126).

Sus contemporáneos abrazaron una abstracción distinta, en la que se buscaba eliminar cualquier tipo de referencia a lo figurativo, se trataba de una ruptura drástica respecto al pasado y un asumir la modernidad como proyecto renovador desvinculado de nociones como tradición e identidad. Pero Jaimes mantiene un vínculo con su tierra, un ancla en el paisaje pese a sus búsquedas de universalidad.

... Se podría analizar el sentido de la abstracción que Jaimes Sánchez comienza a practicar a partir de su estadía en Europa, como el de un esfuerzo por capturar en el lienzo las cualidades temporales que pudieran remitir a una hipotética identidad del artista en un contexto latinoamericano. De tal modo se podría entender la confluencia en su trabajo de referencias ancestrales a América Latina, la presencia del género del paisaje como un instrumento para reflexionar sobre el entorno... (Guevara, E. 2008, pp.12-13).

Así pues, las obras de Jaimes Sánchez, refiriéndonos a sus paisajes psicológicos, constituyen un discurso de arraigo, donde la tensión entre identidad e universalidad nos develan el conflicto fundamental de la modernidad, y traen a colación la dicotomía del territorio constituido por las nociones contrapuestas de movilidad e inmovilidad.

Vemos como el artista mantiene “algo” pese a las distancias recorridas y a la universalización del discurso estético y eso, que bien puede ser memoria o tradición, es lo que diferencia su obra de sus contemporáneos y le da una perspectiva y una profundidad más amplia, nutriendo una territorialidad⁶ de profundas raíces históricas.



Humberto Jaimes Sánchez / Nueva Cádiz / 1977 / óleo sobre tela / 160 x 120 cm

6. Entendiendo *territorialidad* como la plantea el geógrafo Rogério Haesbaert, es decir; una noción más amplia que la de territorio, un espacio simbólico que puede o no tener su correspondiente espacio funcional, en el que se generan múltiples territorialidades. Donde se acumulan vivencias y sentimientos ligados a esas distintas territorialidades, una concepción multiterritorial del mundo.

Freddy Pereyra



Freddy Pereyra
Construcción
Serie paisajes abstractos
1995
óleo pastel sobre cartón
70 x 100 cm

El paisaje en Pereyra deviene tradición y ruptura al unísono; tradición porque en él podemos reconocer todos los principios técnicos y compositivos provenientes del academicismo de las bellas artes, pero la ruptura, su aporte personal, lo constituye la transgresión que suponen las espinas que recurrentemente aparecen en su obra. Las espinas son un símbolo de problema o conflicto, según Chevalier:

La espina evoca la idea de obstáculo, de dificultad, de defensa exterior y, en consecuencia, un acceso áspero y desagradable. La espina es la defensa natural de la planta, lo que no puede dejar de recordar el papel del cuerno en el animal. (1986, p.478).

Son elementos que incomodan y maltratan, son conflicto y dolor, por eso, cuando vemos que un sobrio paisaje de montaña oculta bajo su piel de vegetación un universo de espinas, podemos deducir que se trata del hombre y sus conflictos. Una visión del paisaje sin ese conflicto interno que es el hombre, probablemente constituya una mentira o, a lo sumo, una utopía, una visión romántica y acaramelada que poco o nada tiene que ver con la realidad de estos tiempos modernos.

Los paisajes con espinas de Pereyra son una representación del mundo interno humano, y del mundo moderno, hablamos del paisaje que ha sido pasado por ese turbulento y complejo tamiz interior. Lo de complejo y turbulento aplica sobre todo a la humanidad imbuida en la vorágine de la modernidad, la cual ha tenido que lidiar con la pérdida del paraíso o con su imposibilidad, a raíz de la conquista de América:

Puesto que unívocamente no habrá jamás un Nuevo Mundo, dos conclusiones se desprenden: el Nuevo Mundo debe ser creado, y la segunda, consecuente, el Nuevo Mundo nunca dejará de ser creado. (Guevara, R. . 2002, p.80).

La modernidad también ha potenciado las visiones de un nuevo mundo distópico, son las visiones del final, generadas por las carreras armamentistas, el ecocidio propiciado por los sistemas de producción masiva, y las crisis económico-sociales, esto hace que en el nuevo paisajismo no haya cabida para aquel paisaje romántico y bucólico que practicaban los costumbristas, donde todos los elementos parecen flotar sin preocupación alguna, exentos de peligro. En Pereyra está presente ese compromiso con el paisaje de la realidad, ese que menciona Roberto Guevara cuando habla de “la necesidad que tiene este continente de pensar la realidad como un proceso gestativo, a la par de una decisión de tipo eminentemente creadora. Nuevo Mundo no es pues paisaje. Son exploraciones de lo posible” (2002, p.83).

Para Pereyra el paisaje duele y se lleva dentro, además de ser el paisaje frente a nuestros ojos, es la imagen desconcertante y abrumadora que nos devuelve un espejo roto. Pero que pese a ser simbólico evoca el territorio material para constituirse en un enunciado de territorialidad, podríamos llamarlo el universo Pereyryano ya que su obra abarcó los temas clásicos del arte, no solo el paisaje, sino también: el retrato, el bodegón, naturalezas muertas, fauna y flora. Y en el desarrollo de todos estos temas pueden verse brotar y proliferar las espinas, y estas generalmente brotan desde dentro.

Pereyra no pinta paisajes foráneos, pinta aquellos que siente suyos, los que habita en su imaginación y los que habita en el mundo concreto, en ese sentido construye un territorio simbólico en un ejercicio de ampliación de sus fronteras que terminan siendo las fronteras de todos los tachirenses.



Freddy Pereyra
*Naturaleza muerta
disponiéndose a entrar
en el laberinto de
un paisaje urbano.*
2010 / mixta sobre tela
170 x 220cm

Diego Sarmiento



Diego Sarmiento
El Camino
 1992
 óleo, laca, brea y
 grafito sobre tela
 140 x 210cm

Como dato anecdótico comenzaré por recordar a Diego Sarmiento trabajando en su taller, estaba haciendo una obra de gran formato para un Salón. Comenzó dibujando y pintando un paisaje andino con gran soltura y maestría, evidentemente había heredado la destreza de los paisajistas costumbristas de la región. Pero una vez acabado dicho paisaje, lo que sería el final de la obra para cualquier paisajista tradicional, era apenas el inicio para Sarmiento. Aquel paisaje solo sirvió como telón de fondo, pues encima superpuso textos y símbolos realizados con brea. El paisaje totalmente transgredido adquirió otra dimensión. Con la materia usada para intervenirlo (la brea) nos hablaba de una modernidad industrial y los textos nos remitían al plano intelectual, así es como logra confrontar tres dimensiones: representación, materia y textualidad, estas no se dan la mano con diplomacia, están en franco conflicto y esa nueva forma de ver el paisaje resulta mucho más real que las minuciosas representaciones de los acérrimos figurativistas.

... la osadía e inteligencia de las mentes creadoras es una condición necesaria para transformar y sacudir la ortodoxia que impone el espíritu normalizador de la época. Derribar sus barreras, ha motivado el advenimiento de expresiones artísticas que en su momento han devenido destructoras, discrepantes, irreverentes, políticamente incorrectas, tal audacia, ha permitido dotar de significados culturales renovadores a las nuevas generaciones. Así se pueden contextualizar las estéticas heterodoxas que desde la década de los noventa en adelante expresan la inconformidad, la disonancia, para motivar el cambio y el tránsito hacia nuevos paradigmas. (Barbosa, 2016).

El paisaje realizado por Diego Sarmiento es el paisaje de hoy, el verdadero paisaje moderno, es decir, el paisaje-conflicto. Diego, que vivió varios años en París y que conoció de primera mano el arte de concepto que se hacía en Europa en la década del 80, regresó a San Cristóbal y trabajó el encuentro entre el paisaje andino tradicional con la problemática moderna, de una manera descarnada y contundente, hablamos de un paisaje que puede ser extensible a cualquier paisaje en cualquier lugar del mundo, pues el proyecto de modernidad arropó todos los continentes y diversas culturas, las cuales se plegaron, se resistieron o pactaron con él de diversas formas, por eso la paisajística de Diego Sarmiento nos habla de la modernidad como conflicto instaurado e ineludible, se trata de un paisaje que encontraremos por doquier pero que en muchos casos conserva colores locales y son esos colores los que hacen diverso el mundo, de allí que se resistan a claudicar, de allí su rebeldía.



Diego Sarmiento
*El camaleón
 de los secretos*
 2000
 mixta sobre cartón
 ensamblaje
 185 x 122 x 45 cm

Conclusiones

Con el neo-paisajismo el paisaje latinoamericano deja de ser esa visión bucólica del nuevo mundo con su pretendida aureola paradisíaca o de exotismo para tornarse más auténtico, cobra sentido, pertinencia, pertenencia y significado, se conflictúa o problematiza y esa es precisamente una de sus más interesantes y distintivas características.

El paisaje romántico y bucólico que practicaban los costumbristas, donde todo parecía flotar sin preocupación alguna y donde la naturaleza florecía exenta de peligro en total armonía con el hombre, quizá tuviese sentido en la ingenuidad y optimismo humanista emanados del renacimiento, o en los albores de la modernidad con sus promesas de un futuro mejor, pero hoy por hoy la ingenuidad se ha perdido y es inevitable contemplar al mundo a través de nuestros temores, ansiedades y culpas, lo hacemos de manera consciente o inconsciente, desde ese momento el paisaje comienza a dolernos, se torna crítico y nos cuestiona.

Estos artistas, como muchos otros que han sido viajeros y cuyas obras conservan rasgos de su lugar de origen, constituyen procesos de reterritorialización desde lo simbólico o bien podríamos decir que contribuyen desde el imaginario artístico a la construcción de una *multiterritorialidad*, porque amplían las fronteras de eso que equivocadamente tachamos de territorio⁷; para alimentar una noción más compleja y rica, la territorialidad.

A través de la revisión de la obra de estos artistas notamos cómo el arraigo (que suele ser concebido como un ancla en el pasado) puede convivir perfectamente con la modernidad a través del arte, permitiéndonos incluso hablar de *arraigo moderno*; lo cual resulta un oxímoron, que evidencia la complejidad de la naturaleza humana, capaz de albergar contrasentidos.

6. Usamos esta noción según la plantea el geógrafo Brasileiro Rogério Haesbaert cuando dice: se puede construir múltiples territorialidades en un sentido estrictamente simbólico; se puede hablar de multiterritorialidades que se superponen y que componen las múltiples representaciones que construimos sobre el espacio —sin olvidar que, muchas veces, actuamos más en función de esas imágenes territoriales que de las condiciones materiales que ese territorio incorpora—.

7. La noción de *territorio* que suele manejarse es muy limitada, quizás fruto de ciertos convencionalismos.

Referencias

- Barbosa Sánchez, Araceli (2016). *El arte de la transgresión en la plástica femenina: México el legado de los 70s y 80s*. En <http://journals.openedition.org/artelogie/441>; DOI: 10.4000/artelogie.441 (05-11-2018).
- Calzadilla, Juan (1980). *El Artista en su taller*. Caracas. CANTV.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. España. Editorial Herder.
- Guevara, Ernesto J. (2008). *Humberto Jaimes Sánchez: una primera modernidad*. Caracas. Colección Mercantil.
- Guevara, Roberto (2002). *La Profundidad del ver*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura.
- Haesbaert, Togério (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Revista Cultura y representaciones sociales*. Año 8, N°15. México.



Diego Sarmiento
Poema
1995
Papel, acrílico, laca,
aluminio, brea y grafito
sobre lienzo
110 x 75 cm



Ave y Oscuraldo / *Todos al matadero* (detalle) / 2015 / Instalación / técnica mixta / medidas variables / Fuente: Archivo FundaJAU

ARTE CONTEMPORÁNEO Y MIGRACIÓN

Construcciones simbólicas del desarraigo y la movilidad en la frontera¹

Recibido: 01-11-2018
Aceptado: 29-11-2018

Annie Vásquez Ramírez²
Grupo de investigación Bordes
aveilly@yahoo.com

Resumen: En el presente trabajo se hace un muestreo a grandes rasgos de artistas de frontera o exiliados que trabajan el tema de la migración, la movilidad y el desarraigo, desde los nuevos lenguajes del arte contemporáneo. Estos artistas son: Gerald Machona (Zimbabwe), Alexis Leiva Machado -Kcho (Cuba), Marcos Ramírez Erre (México), Marta Palau (España – México), el dúo de creadores Richard Misrach (EEUU) - Guillermo Galindo (México), y el dúo conformado por Oscuraldo y Ave (Venezuela). A través del análisis de las obras de estos artistas podremos ver tanto los puntos comunes como las particularidades y la importancia del tema en el arte, pese a estar siempre presente a lo largo de la historia de la humanidad.

Palabras clave: arte contemporáneo; desarraigo; movilidad y migración; arte y frontera.

1. Ponencia presentada en el IX Seminario Bordes: *Dispersión y Desarraigo, Fragmento de una modernidad inconclusa*, celebrado los días 29, 30 de noviembre y 01 de diciembre del 2018, en San Cristóbal, Táchira- Venezuela.
2. Artista plástica y Poeta. Fundadora del grupo JAU (Jóvenes Artistas Urbanos). Su pseudónimo artístico es Ave.

Contemporary art and migration

Symbolic constructions of uprooting and mobility at the border

Abstract: In the present work, a broad sampling of frontier artists or exiles who work on the subject of migration, mobility and uprooting, from the new languages of contemporary art. These artists are: Gerald Machona (Zimbabwe), Alexis Leiva Machado-Kcho (Cuba), Marcos Ramírez Erre (Mexico), Marta Palau (Spain - Mexico), the creator duo Richard Misrach (USA) - Guillermo Galindo (Mexico), and the duo made up of Oscuraldo and Ave (Venezuela). Through the analysis of the works of these artists we will be able to see both the common points and the particularities and importance of the subject in art, despite being always present throughout the history of humanity.

Key words: contemporary art; uprooting; mobility & migration; art & border.

Introducción:

A través de este pequeño grupo de artistas se tiene la pretensión de abarcar el tema de la migración y la movilidad como problemática global asumida desde el arte actual. Tenemos a Gerald Machona que trabaja la migración de la diáspora africana en dicho continente. Kcho cuya obra sintetiza la migración de los balseros cubanos hacia Miami, Marcos Ramírez Erre, el dúo Misrach-Galindo y Marta Palau los problemas migratorios entre la frontera México- Estados Unidos, esta última con una visión ancestral de la movilidad y Oscuraldo & Ave la migración en la frontera colombo-venezolana.

Gerald Machona³



Gerald Machona, *Vabvakure (Gente de lejos)*. 2012. Performance – Instalación. *Ndiri Afronaut*. 2014. Esculturas. Trajes realizados con dólares de Zimbabwe fuera de circulación. Tomadas de: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/414>

3. Machona es un artista visual y de performance nacido en Zimbabwe en 1986. Estudió escultura en la Universidad de Rodas y es licenciado en bellas artes (nuevos medios) de la Universidad de Ciudad del Cabo.

Este artista construye un personaje llamado *Ndiri Afronaut* el cual porta un traje de astronauta para realizar un performance, el traje confeccionado por Machona con dólares de Zimbabwe que fueron sacados de circulación nos habla desde lo simbólico de la crisis económica de su país a través del uso del papel moneda como material estético. Estas crisis suelen generar migraciones. Evidentemente hace una alegoría del migrante ya que el astronauta es un ser que viaja de un planeta a otro y se encuentra con otra cultura, la falta de oxígeno del afronauta que no puede respirar en el otro contexto (lugar al que va), es un símbolo de xenofobia y de hostilidad.

De esta manera vemos como se relaciona el artista con su historia y la problemática contemporánea de la diáspora africana, más recientemente, la migración de ciudadanos de Zimbabwe a los países vecinos de la SADC⁴ y fuera del continente.

La acción consiste en el desplazamiento del Afronauta por espacios urbanos realizando actividades cotidianas pero subrayando la diferencia o la noción de migrante gracias al traje, así pues, va a un supermercado o a una iglesia. Los billetes y el casco negro dan cuenta de su africanidad. Los trajes y otros elementos utilizados en el performance tanto como el video de registro luego formaron parte de su exposición *Vabvakure (People from Far Away – Gente de lejos)* del 2014.

Machona, citando a Julia Kristeva, nos plantea la arista conceptual de su trabajo de la siguiente manera: “Extrañamente, el extranjero nos habita: él es la cara oculta de nuestra identidad... De reconocerlo en nosotros, no nos perdonamos detestarlo en él mismo”. (1991, pag.191)

En esta obra multimedial confluyen importantes nociones como: identidad, deconstrucción poscolonial, nación, ciudadanía, migración, movilidad y glocalidad, todo como parte de ese proyecto global occidental llamado modernidad y del cual el astronauta se constituye en un contundente símbolo, en cuestionamiento y crítica. Es decir que “todos estamos convertidos en extranjeros dentro de este mundo más ancho que nunca, más heterogéneo que nunca bajo su aparente unidad científica y comunicacional” (Kristeva, 1991: 126).

4. Comunidad para el Desarrollo del África Austral (SADC) es un grupo regional con 15 Países Miembros fundada en 1980.

Kcho⁵ (Alexis Leiva Machado)



Kcho / Familia / 2010 / Madera / Medidas variables / Tomada de: <http://preguntas-de-arte.blogspot.com/2014/06/>

Este artista cubano tiene como tema recurrente la migración, asociándola con el viaje, el éxodo y el exilio. Su obra ha girado en torno a la problemática sociocultural cubana: el deseo del exilio presente en muchos de sus compatriotas, la emigración, el éxodo, el desplazamiento forzado, en fin, la salida y el deseo constante de regresar.

Virginia Alberdi en un texto publicado en una revista cubana nos habla de que:

Las migraciones humanas, largamente enraizadas en la historia de nuestro género alcanzan proporciones inusitadas, en su mayoría trágicas, en el mundo

5. Kcho: artista visual, pintor, escultor e instalador nacido en Cuba, Isla de la juventud en 1970. Cursó estudios en la Escuela Nacional De Arte de La Habana, entre 1986 y 1990

que vivimos. (...) Pero la obra de Kcho relacionada con las migraciones no se circunscribe a la recreación de elementos episódicos. Su alcance va más allá, para sembrar en el espectador la idea de un movimiento perpetuo con sus connotaciones antropológicas y simbólicas. Las barcas, los remos, los jirones de naufragios, las balsas y cuanto artilugio para la navegación empleados en sus imágenes poetizan de manera dramática un destino humano.

En otro texto publicado en una revista de cultura de Brasil, Franklin Fernández explica como a este artista cubano le interesa poner sobre el tapete el tema de la movilidad, y nos habla que tanto en la isla de Cuba, su país, es parte de la vida misma como en cualquier otro lugar del mundo:

La emigración como drama que describe la historia contemporánea isleña. Con una actitud crítica, Kcho nos advierte sobre la precariedad de la existencia y los anhelos de escapar de las privaciones, penurias, carencias y miserias de este destino: *“El mundo está hecho de migraciones. Del sur al norte, sobre todo, la gente viaja tratando de mejorar sus condiciones de vida. Los grandes movimientos humanos son cada vez mayores. Y sean cuales sean las razones de esos desplazamientos, siempre hay alguien cercano que es parte de eso. Por ejemplo, cualquier familia cubana tiene a algunos de sus miembros lejos o que se ha lanzado al mar tratando de llegar a los Estados Unidos. Eso lo tenemos cerca en la casa, en el barrio, en la escuela... es parte de la vida diaria”*. (2002, p.5)

La instalación *Familia* consiste en tres botes o balsas de madera dispuestos verticalmente y atravesados con remos. Esta pieza semeja a personas, una familia básica conformada por padre, madre e hijo, hablándonos de que la migración no distingue edad y que siempre quedará la persona atravesada por ese recuerdo traumático que puede significar migrar. Al relacionar las piezas con personas que han sido atravesadas por remos, como si estos fueran flechas o espigas, que les causan dolor y sufrimiento; podemos comparar esta obra escultórica con aquellas máquinas de tortura medieval que consistían en sarcófagos o ataúdes revestidos por dentro con filosas púas que penetraban y herían a sus víctimas, sin embargo en este caso no solo es el cuerpo quien sufre heridas sino también el espíritu, heridas que incluso conforman su identidad. También el material (la madera), recuerda el madero de Cristo, otro elemento histórico que simboliza sufrimiento, entonces podemos decir que así como Cristo cargó en procesión dolorosa su cruz hasta el calvario, así los cubanos y sus pequeñas balsas también constituyen, en los casos desafortunados, un camino hacia la muerte.

Marcos Ramírez Erre⁶



Marcos Ramírez Erre / *El camino de regreso* (*The come back highway*) / 1999 / Performance – instalación. Cajas de madera y cemento, señales en metal / Tomada de: <http://marcosramirezerre.com>

La instalación *Camino de regreso* consta de 50 cajas de madera a las cuales se les agregó cemento fresco con la finalidad de que quedaran grabadas o marcadas las huellas de los pies al caminar el artista y otras personas sobre ellas. Fueron dispuestas en El Zócalo (Plaza de la Constitución) Ciudad de México en 1999, simbolizando la carretera existente entre Los Ángeles y Ciudad de México o Distrito Federal, la carretera creada por el artista incluía 13 señales en las cuales se podían leer las distancias que habían entre las dos ciudades fronterizas.

En la acción participaron cinco personas, dentro de las cuales estaba el propio artista, todos ayudaron a batir el cemento y lo echaron dentro de las cajas. Antes de que fraguara la mezcla el autor caminó en sentido Los Ángeles-Ciudad de México en un intento por desandar el camino que habían recorrido sus padres en los años cincuenta, producto de una migración al norte, y las

6. Erre, artista visual nacido en Tijuana en 1961, obtiene la Licenciatura en Derecho en la Universidad Autónoma de Baja California en 1982. En 1983 emigra a los Estados Unidos donde trabaja en la industria de la construcción durante 17 años. En 1989 -aun manteniendo su actividad como constructor- empieza su incursión en el campo de las artes visuales.

cuatro personas colaboradoras nativas del Distrito Federal caminaron en sentido contrario Ciudad de México hasta Los Ángeles como regreso metafórico a Aztlán.⁷ Después de los cinco trayectos de los accionistas, la pieza quedó abierta a la interacción del público para buscar sus propios retornos.

Ese camino nos habla de la movilidad fronteriza, pero al verla consistencia pétrea del cemento endurecido podemos pensar en la dureza de este recorrido. Otra lectura nos acerca a los códices precolombinos con el icono de los pies que nos hablan de un conflicto político que ha permanecido durante mucho tiempo, del cual el propio artista nos dice en su manifiesto:

Respondo al desafío de proyectos temáticos pero privilegio los conceptos que tienen qué ver íntimamente con el universo de mi interés. Un aspecto determinante para entender mi trabajo es que se produce en y desde un lugar muy especial: la región del sur de California y el norte de México. Ahí donde el primer mundo choca estrepitosamente con el tercero, donde los Estados Unidos, el país más rico y poderoso del mundo, colinda con México y a la vez con Latinoamérica. Un lugar donde las diferencias entre universos son evidentes y donde las discrepancias se acentúan mientras estos dos universos se tocan, se rechazan y se amanceban a pesar del recelo mutuo.

Esta obra de lectura rápida y bastante directa también posee pequeños detalles como las grietas del cemento que evocan la aridez y dureza del camino, así como la disposición o diseño zigzagante de la ruta que nos habla de un camino sinuoso pese a que dada la extensión de dicha frontera debería ser un camino recto.

Marta Palau⁸



Marta Palau
Nómadas
 1998
 Barro y resina
 Medidas variables
 Tomada de:
 culturacolectiva.com

7. Aztlán: Paraíso o Edén, sitio mítico de donde provienen los aztecas

8. Marta Palau Bosch es una artista plástica española nacionalizada mexicana, nacida en 1934. Se exilia junto con su familia a México, donde llega a los seis años de edad.

La obra *Nómadas* de 1998 que forma parte de la exposición *Tránsitos de Naualli*, trata de un gran pie de barro rodeado de 250 pies pequeños de colores que representan el caminar hacia un destino incierto, nos habla de la migración desde una perspectiva ancestral, tanto el material el barro como la forma del pie que recuerda el arte rupestre, nos hablan del mito y de la preocupación de la artistas por las culturas originarias.

En los parajes del norte conoce a los cochimís, a los cucapá, a los kiliwas, a los pai-pai y a los kumiai. De algunos ha retomado la forma de sus manos para vestir un mural, de otros su sapiencia para tejer la palmilla o moldear el barro, de unos más graba sus canciones en lengua original o conoce sus oficios de caza y recolección (...) Así, a la manera de los paisajes rupestres en las cuevas de Baja California, imagina y recrea el devenir de las etnias. (Abelleyra, 2014).

Lo que evidencia Palau es que la migración es un fenómeno tan antiguo como el hombre y que no obedece exclusivamente al trajín de la modernidad, esto lo deja muy claro Marc Augé cuando dice:

La humanidad ha necesitado su tiempo para descubrir que la Tierra era redonda pero, a partir del momento en que ese hecho fue oficialmente reconocido, pudo plantearse el dar la vuelta al mundo. Sin embargo, “la vuelta al mundo” es algo mucho más antiguo: si se acepta la hipótesis de que el único origen de la humanidad se encontraba en África, los hombres ya habrían comenzado a dar la vuelta al mundo y al poblarlo mucho antes de que pudieran siquiera imaginar que era redondo. (2007, p. 73).

De esta manera la artista traduce toda esta ancestralidad al lenguaje contemporáneo de las artes y especialmente en la obra *Nómadas* nos habla de la migración como algo que ha acontecido a lo largo de la historia de la humanidad, pues dicha pieza nos habla por igual del tránsito de las tribus indígenas como de la actual migración en la frontera México-Estados Unidos. Por lo tanto es una obra que siempre vigente.



Marta Palau / *Nómadas* / 1998 / Barro y resina / Medidas variables / Tomada de: www.heraldo.es/noticias

Richard Misrach⁹ y Guillermo Galindo¹⁰



Fotografía de Misrach: *Efígies*, figuras parecidas a espantapájaros usando ropa vieja y tallos secos de agave. Escultura de Galindo *La Efigie*: instrumento musical hecho con madera, ropa de migrantes y cuerdas. Imágenes tomadas de: <http://bordercantos.com>

El proyecto “*Border Cantos*” (*Cantos de frontera*), de 2016, es una exposición a dúo compuesta por fotografías del estadounidense Richard Misrach, quien desde la década de los setenta ha tomado imágenes de la frontera y del desierto que han de cruzar los migrantes mexicanos para llegar a los Estados Unidos, y las esculturas sonoras de Guillermo Galindo “*objetos sonoros ciber-totémicos*” definidos así por su mismo creador.

Aquí encontramos la perfecta conjunción de dos artistas de frontera. Misrach quien venía fotografiando la frontera entre EE.UU. y México, tomaba fotografías inquietantes de paisajes hostiles en las que aparecían objetos abandonados, mientras que Galindo recopilaba objetos que los migrantes mexicanos dejaban olvidados a su paso por esta misma frontera militarizada en un intento de cruzar a los Estados Unidos en busca de “una vida mejor”, tales como botellas de agua, ropa, zapatos, maletas y morrales, o los desechos de los artefactos utilizados por las patrullas fronterizas para combatir la migración, entre ellos carcasas de escopeta y escaleras; incluyendo también

9. Misrach fotógrafo estadounidense nacido en Los Ángeles, California, en 1949.

10. Galindo compositor experimental, artista visual y performancista mexicano, nacido en ciudad de México en 1960.

secciones del propio Muro fronterizo para luego transformarlos en instrumentos musicales escultóricos.

Las imágenes de Misrach mostraban las dificultades por las cuales tenía que pasar un migrante al cruzar esos paisajes desérticos para llegar al otro lado, y en ese tránsito iba dejando cosas que podrían serle fundamentales para sobrevivir, así que aparecía en la inmensidad de un paisaje agreste una botella con agua, un zapato impar o un morral que algún niño cansado había dejado caer. También fotografió unas efigies misteriosas vestidas con pantalón y camisa cual espantapájaros, que nos remiten a los inmigrantes desaparecidos, a la muerte, simbolizando migrantes que se habían colgado en un túnel vacío y que se pudrieron por el calor del sol del desierto, seres cuyos brazos extendidos como en éxtasis o celebración recuerdan a los animales que intentan asustar a sus predadores pareciendo ser más grandes. Luego Galindo ayudado con esas imágenes de Misrach y los objetos musicales que él mismo había creado compuso partituras musicales, odas para los que a diario cruzan la frontera, ya que los instrumentos musicales tienen una fuerte carga simbólica en la cultura mesoamericana semejándolos a amuletos para el tránsito o viaje entre mundos. Los instrumentos y la música que emiten dan vida a cosas que quedan atrás. Era como honrar los restos no solo de los objetos sino también de los migrantes que perdieron su vida cruzando esta frontera por el desierto.

Estos artistas se conocieron en 2011, cuando Galindo por ser mexicano tenía problemas para cruzar dicha frontera en busca de los objetos con los que creaba sus esculturas, pero dado a que Misrach era estadounidense, no tenía gran dificultad para pasar y tomar sus fotos, así que decidió ayudar a Galindo en la tarea de buscar la materia prima para sus obras. De allí que esta muestra sea un testimonio de las consecuencias humanas que dejan políticas migratorias absurdas, reflejadas en la construcción de un muro o en el abuso de poder de las patrullas fronterizas. Misrach y Galindo crean una armonía perfecta cuando las imágenes, objetos y el sonido se unen en esta exposición donde muestran el drama sociopolítico que significa la migración en la frontera de los Estados Unidos y México.

Entre los objetos sonoros ciber-totémicos de Galindo encontramos la *Piñata de cartuchos*: instrumento musical escultórico que semeja una piñata mexicana por sus picos, realizada en metal con coloridos cartuchos de escopeta utilizados por la patrulla fronteriza y está inspirado en el Shekeré que es un instrumento de percusión africano semejante a una maraca pero con las semillas o elementos percusivos por fuera y en el balón de fútbol.

El *Tonk*:¹¹ trompeta plástica creada con las linternas que usa la patrulla fronteriza para golpear por las cabezas a los migrantes. La *Flauta de Paniagua*: elaborada con botellas plásticas de agua que van dejando los inmigrantes por el camino, está inspirada en la flauta de pan griega y la zampoña andina. El *Ángel exterminador*: instrumento elaborado con una lámina original de hierro retorcida del Muro fronterizo Estados Unidos – México que impide la inmigración ilegal a los Estados Unidos que cuelga de una enorme estructura de madera también perteneciente al muro fronterizo. Representa las alas de un ángel o un hombre que cuelga. Está inspirado en el gong, instrumento de percusión originario de Asia y se toca al igual que este con un mazo. Por último *La Efigie*: instrumento realizado con madera, ropas de migrantes y cuerdas, inspiradas en las misteriosas efigies que Misrach consiguió y fotografió.

Ave y Oscuraldo¹²



Ave y Oscuraldo / *Todos al matadero, o sirvamos la mesa para antropofagonizarnos* / 2015 / Instalación / grafito, calcomanías, impresiones láser sobre cartón / medidas variables / Tomada de: Archivo FundaJAU

Esta instalación de pared titulada *Todos al matadero o sirvamos la mesa para antropofagonizarnos* es un trabajo alegórico realizado por un dúo de artistas en la frontera colombo-venezolana, específicamente en el estado Táchira, territorio que limita con el departamento del Norte de Santander de

11. *Tonk* es una palabra despectiva con la que los agentes de la frontera tratan a los migrantes diciéndoles que les van a partir el cráneo.

12. Oscuraldo y Ave son dos artistas multidisciplinarios que trabajan la instalación, el ensamblaje y el performance, viven en el Estado Táchira, desde los años ochenta, en la frontera Colombo Venezolana. Ambos nacieron en Venezuela en 1972.

Colombia el cual fue presentado en 2015 en el marco de los XV Salones Regionales de Colombia Zona Oriente, curaduría Zonar. Esta frontera es el lugar donde viven y crean los artistas Oscuraldo y Ave, quienes desde finales de los 90 han desarrollado una obra individual y que en varias oportunidades desde el 2009 han compartido como grupo (dúo) en distintos escenarios del país.

La principal característica de esta pieza es el uso de los símbolos del lobo y las ovejas; símbolos universales, altamente polisémicos y asociados a la tradición cristiana que los artistas aprovechan para hablarnos de su contexto fronterizo, del país y de la región. La frontera como lugar de paso, de movimiento, donde nos podemos encontrar con el otro en cualquier momento del camino, Augé nos habla que:

Una frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él. Una gran cantidad de mitos señalan tanto la necesidad como los peligros que se encuentran en este tipo de zonas de paso; muchas culturas han tomado el límite y la encrucijada como símbolos, como lugares concretos en los que se decide algo de la aventura humana, cuando uno parte en busca del otro. (p.21).

La instalación consiste en dos rebaños de ovejas que tienen que cruzar de un lado a otro, dichas ovejas han sido simplificadas y realizadas con recortes de periódicos con noticias tanto de Cúcuta como de San Cristóbal y deben pasar por unos puentes con imágenes muy detalladas o realistas, cuya cara frontal tiene una cabeza de lobo dibujado a lápiz y por los costados la imagen de Cristo coronado de espinas (esta imagen de Cristo es utilizada frecuentemente por los conductores de autobuses como calcomanía para dichas unidades de transporte) y los icónicos personajes de los billetes o papel moneda tanto colombiano como venezolano.

Dicha instalación nos habla de movilidad, de un rebaño que transita o fluye cual noticia dentro de toda esa cotidianidad banalizada, mercantilizada, dolorosa, que se burla y desacraliza dichos símbolos,

Es como si el espacio estuviese atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia más que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. (Augé, 2000, p.108).

al mismo tiempo esta obra nos remite a esa “zona de tránsito fronterizo” pero no como el “no lugar” de Augé, término acuñado por este autor para referirse a los lugares de paso, “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni

relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2000, p.107). Porque esta frontera, pese a ser un lugar de tránsito, sí posee una historia y ha generado una identidad que es lo que pretenden evidenciar estos artistas mostrándonos un rebaño que cruza la frontera, que se mueve en ella, igualando tanto a unos como a los otros, convirtiéndolos en un archivo que poco a poco les quita la vida poniendo en riesgo su identidad debido a la vorágine producida por la crisis, un rebaño fronterizo que para llegar al otro lado corre el peligro de meterse en la boca del lobo pudiendo ser devorado por estos o por todas las transgresiones y acuerdos tácitos permisibles en estos espacios donde la frontera entre lo legal y lo ilegal es permeable o ha dejado de existir, donde todas las prácticas relacionadas con las actividades marginales han creado lugares de excepción.

Así pues, lo de aquí y lo de allá, lo nuestro y el afuera, no trata de dos cosas opuestas sino de una realidad paradójica y monocromática en la que se encuentran, interactúan y se funden dos culturas. Un mismo rebaño de ovejas congregado como un todo que supone una región fronteriza, con sus diferencias y sus colores particulares, también con sus semejanzas y encuentros.

A manera de breve reflexión final

Al visitar la frontera a través de estas propuestas artísticas evidenciamos la construcción o reconstrucción de un territorio, lo que algunos llamarían un proceso de *reterritorialización*. Pero en esta construcción la identidad es extraña, porque por un lado nos identificamos y por otro nos extrañamos, como si fuéramos extranjeros en nuestro propio territorio “Todos estamos convertidos en extranjeros dentro de este mundo más ancho que nunca, más heterogéneo que nunca bajo su aparente unidad científica y comunicacional” (Kristeva, 1991, p. 126).

Este sentimiento, es parte de nuestra época y parece ser inherente a nuestra sociedad actual que busca uniformarse con el traje de la occidentalización, atentando en muchos aspectos identitarios de las localidades de mayor flujo, como es el caso de las poblaciones de frontera que parecieran convertirse por momentos en “tierra de nadie”. Por consiguiente, como dice Kristeva en una entrevista refiriéndose a la locura, la revuelta y la extranjería: “todos seremos un día u otro extranjeros en alguna parte” (2002, p. 293).

Bibliografía

- Alberdi, Virginia. *Anclado por un sueño*. 2013. La Jiribilla. Revista de cultura cubana. Nº 651. Consultado en:
<http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/6069/anclado-por-un-sueno>
- Abelleira, Angélica. *El arte, ese gesto de magia*. 2014. Consultado en:
<http://www.museodemujeres.com/es/artistas/236-el-arte-ese-gesto-de-magia>
- Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. 2007. Editorial Gedisa. Barcelona. España.
- Augé, M. (2000) *Los “No Lugares” espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. España. Gedisa Editorial.
- Fernández, Franklin. *Kcho: un trozo de algo*. Revista de cultura Agulha, Nº 49. São paulo – janeiro. 2006. Consultado en:
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag49kcho.htm>
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janes, 1991
- *La locura, la revuelta y la extranjería*. Entrevista con Julia Kristeva. Signos filosóficos, núm. 7, enero-junio, 2002, 279-294. Consultado en:
<https://www.redalyc.org/pdf/343/34300715.pdf>
- Gerald Machona / *Vabvakure (People from Far Away)* / 2014. Consultado en <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/414>
- Marcos Ramírez Erre. *Manifiesto*. Consultado en
<http://marcosramirezerre.com/?lang=es>



Oscuraldo / *La mirada plural de un maestro* / 2019 / intervención digital

LA EDUCACIÓN PARA LAS ARTES MEDIANTE PROYECTOS DE APRENDIZAJE (Una mirada robinsoniana)

Recibido: 01-06-2019

Aceptado: 28-06-2019

Aníbal Enrique García Belardinelli (Anibal Grunn)¹

Universidad Nacional Experimental para las Artes
Sede Portuguesa, Venezuela
agrunn@gmail.com

Resumen: El siguiente trabajo recoge una experiencia de formación para las artes mediante proyectos de aprendizaje, inspirado en una pedagogía que mira la propuesta educativa de Simón Rodríguez. Primero se hace un balance de la enseñanza de las artes en Institutos y UNEARTE, con el objeto de mostrar lo valioso de estos centros, sin embargo, aún se tiende a la fragmentación de disciplinas, al organizar muestras por ramas artísticas, que incentiva el individualismo y vedetismo. Se propone asumir el viejo postulado robinsoniano de aprender haciendo a través de la unión de los artistas (disciplinas, estudiantes y profesores), por proyectos de aprendizajes colectivos. De modo que se referencian experiencias teatrales de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa y el Núcleo de UNEARTE en Guanare, donde se ha iniciado la enseñanza por proyectos de aprendizaje colectivos.

Palabras clave: Educación para las artes; Proyectos de Aprendizaje; UNEARTE, Simón Rodríguez.

1. Actor de teatro, radio, cine y televisión, director y escritor de teatro, profesor de actuación. Graduado en la Escuela Municipal de teatro de Bahía Blanca, Argentina. Perteneció a la Fundación Rajatabla en Venezuela. Productor y programador del Festival de Teatro de Occidente, Guanare Estado Portuguesa.

EDUCATION FOR THE ARTS THROUGH LEARNING PROJECTS (A Robinsonian look)

Abstract: The following work gathers an experience of formation for the arts through learning projects, inspired by a pedagogy that looks at the educational proposal of Simón Rodríguez. First, a balance is taken of the teaching of the arts in Institutes and UNEARTE, with the aim of showing the value of these centres; however, there is still a tendency towards the fragmentation of disciplines, by organizing exhibitions by artistic branches, which encourages individualism and vedetism. It is proposed to assume the old Robinsonian postulate to learn by doing through the union of artists (disciplines, students and teachers), by collective learning projects. So it refers to theatrical experiences of the Portuguese Regional Theatre Company and the UNEARTE Core in Guanare, where teaching for collective learning projects has been initiated.

Key words: Arts education; Learning Projects; UNEARTE; Simón Rodríguez.

INTRODUCCIÓN

*“Enseñen y tendrán quien sepa
Eduquen y tendrán quien haga”
(Simón Rodríguez)*

*“Una escuela tradicional perpetúa
Una sociedad tradicional”
(Simón Rodríguez)*

Desde siempre, así lo ha registrado la historia, el arte se ha enseñado empíricamente. La sistematización y la metodología en la enseñanza artística, es historia reciente. Y el arte académico podríamos decir que aún está comenzando. Imagino que muchos dirán que las Bellas Artes sí tienen más historia en su formación. No lo dudo, pero los grandes que dejaron historia, métodos y sistemas fueron muy pocos. Quizá podemos hablar de los muy pero muy grandes: Leonardo Da Vinci o Miguel Ángel. Y las otras manifestaciones como el teatro, la danza, la música, no son una excepción. Es mayor el registro personal de algún artista que una sistematización del arte desarrollada por cada uno.

Individualmente cada una de ellas, sobre todo la música fue y necesitó ser mucho más rigurosa en su aprendizaje. Pero específicamente, en el teatro y la danza, salvo honrosos y excepcionales casos, pocos registros se encuentran. Tenemos historia, hay recopilación de nombres, de estilos, pero no cómo esos grandes como Isadora Duncan, Sara Bernard, Laurence Olivier, entre muchos nos dejaron registros de sus trabajos y sus experimentos. Hay registros fotográficos, documentales, memorias de vida, pero no la sistematización de esos logros, la forma y métodos para alcanzar sus experiencias.

Una de las excepciones más grandes la constituye Konstantin Stanislavsky, quien dejó un registro escrito de todo su trabajo con el *Teatro de Arte de Moscú*, con más de ocho libros: *Un actor se prepara*, *Método de las acciones físicas*, *El actor y su personaje*, entre otros. Pero en general, no lo hay, sólo lo que cada quién por sí mismo analice, estudie e investigue. Por otra parte, cada expresión artística se desarrolló individualmente, sin mezclarse con las demás, sin fusionarse, salvo en muy escasos ejemplos. Intentaré explicar a continuación cómo se puede, a través de proyectos de aprendizaje, crear con todas las artes y las ventajas que ello aporta al estudiante.

REPASEMOS LA HISTORIA

"Instruir, no es educar..."
(Simón Rodríguez)

En la década de los noventa se crean en Caracas, los Institutos Universitarios, de Teatro, Música, Danza y Bellas Artes, con la firme intención de sistematizar de forma académica al arte. Un buen comienzo, una muy buena intención. Además, se crea el sistema *professer*, que permitió a los artistas con varios años de experiencia poder sacar la licenciatura en su especialidad, con sólo presentar sus antecedentes, evaluarlos y acreditarlos, para así en poco tiempo obtener su título. Inclusive se realizaban estudios a distancia, de tal forma que los artistas que no vivían en Caracas pudieran, con algunas clases presenciales, lograr su graduación. También se abrieron núcleos en ciudades de los estados Anzoátegui, Trujillo y Mérida.

Se crearon los primeros pensum de estudio con excelente contenido y vemos egresar a muchos artistas que luego pasarían a ingresar en diferentes agrupaciones o como docentes de escuelas y universidades. Pero la educación sigue siendo dogmática, académica, sin ningún aporte, ni modificación en relación con la enseñanza de otras carreras.

Durante el gobierno del presidente Hugo Rafael Chávez Frías, se crea la Universidad Nacional Experimental para las Artes y se unen todos estos Institutos, con el firme propósito de realizar una educación más unida, mucho más experimental y creativa. Lamentablemente no se entiende así y si bien estaban todas las artes en un mismo edificio, continuaban enseñando cada carrera lo suyo sin participar en conjunto. Se implementan otras modificaciones. Ya no se habla de carrera sino de *Plan Nacional de Formación*

(PNF), con diferentes menciones. Tampoco hablamos más de materias sino de *Unidades Curriculares*.

Nada de esto es nuevo, ya se había intentado realizar en la década del setenta en un núcleo de la Universidad Simón Bolívar, en el por entonces, “*Departamento Vargas*”, bajo la consigna de aprender haciendo, donde no se impartían clases magistrales, sino que se le entregaba al estudiante las Unidades Curriculares que iba a ver en el año, junto con un material de apoyo. Él estudiaba, investigaba y lo que no entendía lo consultaba con su profesor. Cuando sentía que estaba preparado, solicitaba la evaluación. Las carreras (todas técnicas) se fusionaban unas con otras y estaban íntimamente relacionadas con su entorno: puerto, aeropuerto, hotelería y turismo. Las técnicas se veían en laboratorios o *in situ* (aeropuerto, puertos, hoteles). Era realmente un aprendizaje a partir del hacer.



Oscuraldo / Rodríguez el iluminado
2019 / intervención digital

Se preparaban para luego ejercer un oficio. Ese es el objetivo por el cual, creo yo, tuvo sentido que se unificaron los Institutos Universitarios, pero evidentemente no se entendió así y la “experimentación” se perdió en el propio nombre.

Sin embargo, se implementó la metodología de las “muestras” por UC, lo cual separa aún más a cada artista e incentiva el “exitismo” y el ego de cada uno de los profesores que no se ocupan del aprendizaje de sus estudiantes, sino de enseñar lo que ellos saben y que luego eso se repita como “loritos”. Nadie piensa en el artista que se está formando, en el oficio para el que éste se debe preparar y mucho menos en la libertad con la que cada uno debe aprender, expresarse y realizar sus trabajos. Las muestras individuales solo sirven para dividir aún más las artes y aumentar el individualismo y el ego de cada uno. Así escuchamos frases terribles como: “*Mi película*”, “*Mi solo de danza*”, “*Mi monólogo*” o “*Mi muestra artística*”. Todo esto, desde hace mucho tiempo, me preocupa y ocupa como artista y como docente de arte.

Siempre entendí que toda manifestación humana forma parte de un colectivo social. El arte no está exento de ello. Por lo tanto, decidí poner en práctica mis propuestas y el año pasado, en el *Taller Permanente de Formación Actoral*, implementado por la *Compañía Regional de Teatro y el Teatro Estable de Portuguesa*, realicé mi primer experimento con el teatro.

MIS ANTECEDENTES

*“Echar al fuego la vieja
Manera de enseñar...”
(Simón Rodríguez)*

El TAPEFAC es el taller que anualmente pone en actividad la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa, conjuntamente con el Taller Permanente. En el último año tuvimos unos veinticinco inscritos y, luego de una o dos semanas de iniciación quedaron los que debían quedar, dieciséis jóvenes con deseos de aprender a hacer teatro, pero sin el conocimiento ni las bases fundamentales para ello.

Esto me motivó aún más y como responsable de las clases de actuación, repartí entre ellos, diálogos de algunas obras de teatro venezolanas, sin darles ninguna información al respecto. La idea era que los leyeran y que partir de esas siete u ocho líneas crearan cada uno un personaje, con su historia, su vida, sus antecedentes. Así lo hicieron. Luego comencé a complicar más el trabajo y les pedí, que formaran parejas, ya que eran diálogos y siempre partiendo de ese texto escrito, y las historias de los personajes, crearan la relación que existía entre ellos y que daba lugar a ese pequeño diálogo. Conocidos todos estos antecedentes, se realizaron improvisaciones con cada uno de los personajes, tomando como datos las historias de los mismos.

Luego de varias semanas de trabajo, les pedí que, en conjunto, cada pareja escribiera un diálogo, encontrara el conflicto, el protagonista y el antagonista del mismo, en el cual se insertara el diálogo que previamente les había dado, y que reflejaran las historias y la relación de ambos. Es decir, desarrollar el conflicto y darle un final.

A los dos meses de taller teníamos cinco pequeñas obras teatro, creadas colectivamente. A cada obra se les asignó, un director, un productor, surgido de ellos mismos y comenzaron los ensayos. El resultado final fue una muestra que llamaron *El rostro oculto* y donde habían aprendido, a actuar, a escribir, a dirigir, a producir, a diseñar escenografía y vestuario. Un maravilloso ejemplo del arte colectivo.

Desde mis clases de profesor de actuación en el IUDET (*Instituto Universitario de Teatro*), tanto en Caracas, como en los núcleos donde me tocó dar clases, sentí que no se estaban haciendo las cosas como se debían hacer. En el año 1997, impartiendo la materia *Montaje Final*, a los próximos

egresados del núcleo del estado Anzoátegui, realicé una obra que fue escrita por los mismos estudiantes, basada en un cuento de Aquiles Nazoa: *Una vieja película sentimental para llorar en un cine de barrio*, donde se había producido un asesinato. Mientras se rodaba una película, se hablaba del crimen que había sido perpetrado contra la protagonista de la película que se estaba rodando, pero que la policía no había encontrado al asesino. Se mezclaban los diálogos y se hacía cine. Al final, mientras se rodaba una escena de amor, y donde la ficción se mezclaba con la realidad, irrumpía la policía y se llevaba detenido al protagonista como presunto asesino.

El público quedaba impactado por el realismo. Pero lo más importante es que esos alumnos asistían a clases, a los ensayos, a las funciones, ampliando sus conocimientos con clases de dramaturgia y de medios audiovisuales, y a su vez habían debido investigar sobre cómo se rodaba una película y como se actuaba en cine, mientras se representaba una obra de teatro.

Y AHORA UNEARTE

*"Formar y educar Hombres y
Mujeres, bajo el imperio de
La razón, el respeto y el
Amor a la libertad."
(Simón Rodríguez)*

Tampoco se ha inventado el agua tibia, cuando se propone educar mediante la realización de proyectos de aprendizaje. Muchas veces se ha intentado hacer, desde la educación primaria. Pero la ignorancia, la timidez, o el miedo no han permitido que esto fluya y se aplique como debe ser. No es complicado, no es difícil, ni es extraordinario.

Lo primero que debemos hacer es ser permeables a los cambios, dejar el individualismo de lado, entender y amar el trabajo colectivo. No se dejarán de impartir los conocimientos en las unidades curriculares correspondientes. No, claro que no. Los alumnos asistirán a todas las clases teóricas y disciplinarias que les corresponda en su lapso. Se procederá exactamente como la universidad exija en los planes de evaluación y todo el proceso académico no sufrirá cambio alguno. Pero todos, absolutamente todos, alumnos y profesores una vez por semana se reunirán a trabajar en un proyecto común, en el cual se involucrarán las unidades de aprendizaje correspondientes que estén viendo en el lapso.

Ahora veamos paso a paso como crear un proyecto de aprendizaje. El conjunto de profesores estudia las UC (Unidades Curriculares) correspondientes al lapso académico en curso y analizando su contenido deciden cual es el PNF (Plan Nacional de Formación) que liderará el proyecto y al cual deberán unirse los demás PNF. Una vez hecho esto, es necesario hablar del contenido del proyecto y de su objetivo. Esta discusión debe ser en colectivo, con todos los docentes del proyecto. Se debe también escoger un Coordinador y un tutor docente. Por lo general éste debe ser el que domine mejor el contenido y el objetivo del proyecto.

Una vez estudiado y analizado el tema, se procederá en conjunto con el estudiantado a realizar una sinopsis del mismo y entre todos, la confección de un guion.

Por ejemplo:

- 1) La mayor cantidad de UC pertenecen al PNF de Artes Plásticas.
- 2) Se decide realizar una pintura urbana en un mural de la ciudad.
- 3) El tutor debe ser el docente de Artes Plásticas que domine el tema de muralismo.

Los otros PNF, que se encuentren en el proyecto, tanto de contenido disciplinario como teórico, deben unirse al mismo.

Ejemplo:

- 1) PNF Teatro (Organizar una instalación en la inauguración del mural, relacionada con el arte urbano).
- 2) PNF Danza (Complementar la instalación de Teatro).
- 3) PNF Medios Audiovisuales (Registro, documental y/o video del proceso).
- 4) PNF Música (Acompañamiento instrumental el día de la inauguración del mural, con música urbana).

De tal modo, durante todo el lapso, en cada una de las UC correspondientes a cada PNF, se debe buscar la relación con el arte urbano, su historia y su impacto social, para de ese modo, desde la investigación fomentar el aprendizaje y la complementación con el proyecto. En este primer lapso 2019-1, el “Crea Argimiro Gabaldón”, territorialización Guanare, de la Universidad Nacional Experimental para las Artes, decidió implementar el aprendizaje a través de proyectos.

Comenzamos el trabajo, de acuerdo a la planificación antes expuesta y con casi 35 alumnos y siendo siete los profesores armamos dos proyectos de aprendizaje. Uno, al que llamamos: “*Arte=libertad*” se fundamentó en el rodaje de un corto metraje, ya que la mayoría de las UC pertenecían al PNF Audiovisual. A él se incorporaron los estudiantes de danza, teatro y artes plásticas. Se escribió el guion colectivamente, en base a historias y propuestas de los estudiantes. De igual forma, se dividieron las escenas y cada grupo hizo su guion técnico y su plan de rodaje. La temática fue una preocupación de alumnos y profesores: la enseñanza sin amor, sin libertad. El arte dogmático, esquemático y cerrado. Repetir patrones aprendidos sin análisis, sin organicidad, sin ninguna verdad artística.

Por otro lado, los estudiantes de Artes plásticas buscaron las locaciones y se dedicaron a la preparación de cada uno de los espacios. Entretanto, se organizó un casting a fin de encontrar los actores y bailarines que requería la historia y en él participaron alumnos y profesores. Se rodó durante una semana, todas las mañanas, se aprendió dirección, producción, dirección de fotografía, iluminación y se rotaba en cada una de las escenas estos roles. De modo que todos tuvieran la experiencia y el aprendizaje fuera más fluido. Previo al rodaje se realizaron simulacros de grabación, durante los cuales aprendieron el manejo de las cámaras, de la puesta en escena, de los planos etc. Lo cual fue una experiencia sumamente positiva que dejó un amplio saldo a favor, más allá de la calidad o no del trabajo.



Oscuraldo / *Presencia indeleble*
2019 / intervención digital

El segundo proyecto, tuvo como columna vertebral la danza y el teatro y se llamó *De duendes, gnomos y ceretones*, un intento de rescatar las leyendas y mitos del llano, mientras se señala como preservar la naturaleza, el medio ambiente y la vida. La danza y el teatro tuvieron un rol fundamental en este proyecto, ampliamente complementados con imágenes de la mención fotografía. Se realizó un documental sobre cómo se llegaron a estos proyectos y los alumnos expusieron sus puntos de vista en las *Jornadas Regionales de Investigación*.

CONCLUSIONES

"Ideas, ideas primero que letras"
(Simón Rodríguez)

La experiencia me ha demostrado que la educación a través de proyectos de aprendizaje es sumamente positiva y mucho más completa. El mayor beneficiado es el estudiante, ya que su proceso de investigación se hace práctico y a partir de ello elaborará su teoría y sus conclusiones sobre cómo logró el objetivo. Es muy importante entender que no es la teoría la que nos lleva a la práctica, sino todo lo contrario. De tal modo que cada quien tendrá sus propias sistematizaciones y en el aprendizaje, creando a su vez su propia metodología.

Quisiera ir más allá y creer que si este método de aprendizaje lo aplicáramos en la escuela primaria, otro sería el comportamiento social. Entenderíamos que nada de lo que hacemos a diario responde una actitud individual, sino a un comportamiento colectivo. Tendríamos una sociedad distinta, habitada por otra clase de seres humanos, más solidarios y humildes, que estarían mucho más ocupados en crear y transformar el mundo.

Dijo Simón Rodríguez (Caracas 1762- Amotape 1854), el mayor filósofo y el más grande maestro que nos diera Latinoamérica:

"Yo soñé con crear un taller escuela donde muchos, muchos, muchos de los excluidos de este sistema de enseñanza nuestra, tan atrasado y alejado de los requisitos de la formación humana, pudieran instruirse y ser gente."



Oscuraldo / Rodríguez vs. Rodríguez / 2019 / intervención digital



Fotografía:
Yvess Bass,
@yvess_bass

LOS PENETRABLES DE JESÚS SOTO

Jesús Soto's penetrables

Recibido: 15-11-2018
Aceptado: 20-02-2019

Norelsy Lima¹
Museo de Arte Moderno "Jesús Soto"
Ciudad Bolívar- Venezuela
norelsylima@gmail.com

Dicen que el arte cinético es ochenta por ciento obra y veinte por ciento espectador y desde niña el maestro Soto me citaba a conversar con él dentro de sus penetrables. Me crean o no, mi favorito siempre fue el *Penetrable amarillo* expuesto en el Jardín Central del Museo Jesús Soto. Recuerdo la abrumadora sensación de sublimidad que experimenté al entrar al penetrable. Parecía que estuviese dentro de un mundo paralelo y extraordinario. En aquella época no sabía que yo también era parte de una obra de arte y tomar conciencia de ese hecho casi diez años después, le da un nuevo matiz al recuerdo y lo hace más especial.

Hoy estoy caminado nuevamente por el museo, observando con atención las obras que alberga, reencontrándome nuevamente con Soto y mi pasado.

1. Lic. Letras Mención Historia del Arte, Universidad de Los Andes

Al divisar esa obra maestra compuesta por cuatro postes grises que sirven como sostén de un techo seccionado en cuadrantes desde donde cuelgan los innumerables tubos de plástico amarillos un tanto deteriorados, me quedé petrificada un instante debajo de un árbol que está a una distancia considerable de la obra. Miré impresionada el efecto óptico que produce la visión de los cables:² los tubos parecieran estar divididos en grupos y percibo movimientos ascendentes y descendentes simultáneamente que difieren entre un grupo y otro.

Sentí un escozor de expectación en las manos al observar ese curioso efecto que produce la obra, reconociendo la invitación del penetrable a entrar una y otra vez en él, como si no hubiera pasado el tiempo. Me acerqué a la obra con paso firme, sin dudar un segundo en zambullirme en ella para interactuar. Una vez dentro estoy rodeada por tubos cuya percepción cambia conforme cambia el ángulo de visión del espectador, quien se mueve de un sitio a otro dentro de la obra.

Curiosamente experimento la misma sensación desde que era una niña, cuando me parecía que la palabra *realidad* mutaba su significado y ya el mundo real era el que yo percibía dentro del penetrable y el que está fuera de él, un mundo irreal, artificial y llamativo. Participo una vez más en ese diálogo infinito entre Soto y yo, que con su penetrable me invita a salir de sus dominios para contemplar ese mundo exterior y que, una vez fuera, me ordena que huya buscando refugio en el interior de la obra.

Aunque el amarillo es mi favorito, el museo también exhibe en el Jardín Oeste un *Penetrable blanco*. Es más pequeño que el amarillo, está sostenido por cuatro tubos blancos que soportan un techo más elaborado que el anterior, del que cuelgan tubos de metal que se van haciendo más gruesos cuanto más próximos al centro. Al chocar unos con otros, estos tubos producen sonidos potentes y relajantes que algunos han asemejado al sonido de la lluvia.

El penetrable se alza ante mi vista solitario, casi tan melancólico como la mirada de Soto. Cuando entré, sentí un ligero estupor con el sonido de los tubos más finos y cercanos al exterior. Los tubos más gruesos formaban un cuadrado en el centro, los cuales me hacían sentir cada vez más extraña a medida que me aproximaba. El sonido aturde, el interior parece tormentoso e ir al centro del penetrable es arrancarte de la realidad (la cual queda adherida en los tubos más finos) para hallarte a ti mismo en las entrañas de la obra.

2. Éste efecto resulta ser el mismo que se percibe en las obras *Dinámica visual* 141 (1962) de Toni Costa y *Physichromie* N° 664 (1973) de Carlos Cruz Diez.

Curiosamente experimento la misma sensación desde que era una niña, cuando me parecía que la palabra *realidad* mutaba su significado y ya el mundo real era el que yo percibía dentro del penetrable y el que está fuera de él, un mundo irreal, artificial y llamativo. Participo una vez más en ese diálogo infinito entre Soto y yo, que con su penetrable me invita a salir de sus dominios para contemplar ese mundo exterior y que, una vez fuera, me ordena que huya buscando refugio en el interior de la obra.

Aunque el amarillo es mi favorito, el museo también exhibe en el Jardín Oeste un *Penetrable sonoro*. Es más pequeño que el amarillo, está sostenido por cuatro tubos blancos que soportan un techo más elaborado que el anterior, del que cuelgan tubos de metal que se van haciendo más gruesos cuanto más próximos al centro. Al chocar unos con otros, estos tubos producen sonidos potentes y relajantes que algunos han asemejado al sonido de la lluvia.

El penetrable se alza ante mi vista solitario, casi tan melancólico como la mirada de Soto. Cuando entré, sentí un ligero estupor con el sonido de los tubos más finos y cercanos al exterior. Los tubos más gruesos formaban un cuadrado en el centro, los cuales me hacían sentir cada vez más extraña a medida que me aproximaba. El sonido aturde, el interior parece tormentoso e ir al centro del penetrable es arrancarte de la realidad (la cual queda adherida en los tubos más finos) para hallarte a ti mismo en las entrañas de la obra.

Salgo apresuradamente como huyendo de ella y de mí misma. Tal vez por eso produzca tanto recelo en los visitantes quienes dudan en adentrarse e interactuar con la obra, inquietud que no les genera el penetrable amarillo. Puedo hablar de la dualidad lúdica de esta obra puesto que, cuando el guía te hace el recorrido y te adentras a la obra por invitación suya, te provoca reír y hacer toda clase de preguntas con respecto a la obra y su autor mientras te recreas en ella.

El guía ya se ha ido y a las 10:45am, quince minutos después de haber terminado el recorrido, estando sentada frente al penetrable, noté la manera en cómo la luz del sol incide sobre los tubos, produciendo sombras que contrastan con el blanco marfil del penetrable, el cual yace etéreo e impasible ante mi vista. Dichas sombras pueden observarse en el suelo de cemento blanco de la obra, igualmente bordeada de grama. Sentada, quieta y fascinada, observo cómo las sombras desaparecen y aparecen conforme cambia la posición del sol, produciendo un notable contraste entre los tubos y el suelo de cemento blanco, la luz del día y la grama verde que rodea y separa la obra del mundo exterior.

Después de un rato decidí volver a donde todo comenzó. Vi en los cables del Penetrable amarillo la huella del inexorable paso del tiempo y me pregunté por qué dejarían expuesta esa obra sin la supervisión requerida. ¿Acaso no se dan cuenta de que los niños juegan en él y le arrancan los cables? Estando molesta al ver el hueco que esos niños descuidados le han hecho al penetrable en su interior, de pronto entendí las primeras palabras de este escrito y que tal vez esa era la intención del autor: la obra pertenece a todos y a ninguno, porque sin espectador no hay obra y si el penetrable deja una huella emocional en el espectador, porqué no permitir que éste modifique la obra.

Todos entran y salen, ven a la obra como un juego inocente. Tal vez el penetrable se haya convertido en el inconsciente colectivo en el viaje a la infancia ideal, donde solamente existen el penetrable y el espectador, en una sublime conversación con el autor. Me produce cierta sensación de serenidad pensar que el punto donde se reencuentran el pasado y el presente, mi infancia y mi entrada a la madurez sea mi obra preferida: el penetrable amarillo. Aunque ya no puedo verlo con la misma inocencia de antes, hoy día se constituye para mí como el punto de convergencia entre el espacio y el tiempo, la memoria y el pensamiento, la inocencia y la serena melancolía. Entrar en él es como remontar un río fantástico que me regresa a los comienzos de mi vida, a mis raíces visuales, a Jesús Soto.



Fotografía de: Yvess Bass, (Ivis Basanta,1984-). yvessbass@gmail.com



CONVERSANDO CON EL ESCRITOR CUBANO DE CIENCIA FICCIÓN ERICK J. MOTA¹

Realizada por Wild Parra
Grupo de Investigación Bordes
marcellp16@gmail.com

Wild Parra: En un seminario llamado “Antropología y Narrativas” nos pidieron trabajar con cuentos o novelas de autores latinoamericanos. Eso fue el impulso para buscar autores de ciencia ficción cubana, ya que aquí es poco conocida, aun cuando entre nuestros países existan lazos tan estrechos. Las preguntas que voy a hacerle a continuación son para entender algunas cuestiones claves de su trabajo y conocer su visión del mismo.

:W.P: Al escribir el cuento “Memorias de un país zombi”, incluido en la antología *Terra Nova*, ¿pensó en las implicaciones bioéticas que podría tener este? de ser así ¿es algo que normalmente hace o fue una grata coincidencia?

1. Erick Mota es licenciado en Física Pura ([Universidad de La Habana](#)) y cuenta en su haber con un curso de Técnicas narrativas del Centro de Formación Literaria “[Onelio Jorge Cardoso](#)”. Escritor de Ciencia Ficción y aficionado a la Astronomía. Creador y editor principal del e-zine de Ciencia ficción y Fantasía «Disparo en Red» que se distribuyó por correo electrónico en Cuba entre 2004 y 2008. Con motivo de la publicación de su primer libro *Bajo Presión* ([Editorial Gente Nueva](#), 2007), gana el certamen literario La Edad de Oro de Ciencia Ficción para jóvenes. Muchas de sus historias aparecen recogidas en diversas antologías y publicaciones. En 2010 publica en Casa [Editora Abril](#) un recopilatorio de cuentos, *Algunos recuerdos que valen la pena. La Habana Underguater* -como colección de relatos- sale a la luz ese mismo año en la editorial **Atom Press**, para posteriormente publicarse como novela con el mismo título. **Erick** ha sido reconocido con el premio TauZero de Novela Corta de Fantasía y Ciencia Ficción (Chile, 2008) y Calendario de Ciencia Ficción (Cuba, 2009). Su relato *Memorias de un país zombi* acaba de aparecer en España en *Terra Nova: Antología de Ciencia Ficción Contemporánea* de la editorial **Sportula**. Son muy conocidas sus apócrifas tesis sobre: Introducción a la física de las superficies foto-replicas y aplicaciones comerciales del camuflaje termo-óptico.

Erick Mota: La verdad es que me gustaría responder que hice una investigación profunda y que me di a la tarea de plantear problemas de bioética en medio de un relato de temática tan comercial como lo es el tema zombie, pero no fue así. Usé el escenario del apocalipsis zombie para criticar aspectos de mi sociedad, aspectos con los que no estaba de acuerdo en ese momento y aproximarme al apocalipsis zombie como una crisis sanitaria me pareció mejor. Así que estoy obligado a responder que fue una grata coincidencia.

W.P: Según el antropólogo David Le Breton, algunos investigadores y científicos, sobre todo los que trabajan en el área biomédica, se aprovechan de los cuerpos inertes de las personas que tienen muerte cerebral a fin de experimentar con estos cuerpos “sin humanidad” de forma casi libre. Hay un paralelismo que existe entre lo expuesto por Le Breton y lo presente en “Memorias de un país zombi”. ¿Podría comentarnos brevemente su visión sobre este dilema bioético?

E.M: Confieso que no conocía de esta práctica. Al leer sobre ella, en mi interior, se debate el científico y el humano. Es un tema complejo pues no solo implica al pensamiento racional sino al emocional. No solo hablamos de un experimento para el bien de la humanidad, estamos hablando de una persona. Aquí hay un espectro político que va desde los defensores del individualismo hasta los que priorizan los intereses comunitarios. Cuando escribí “Memorias de un país zombi” estaba inconforme con el mal manejo que hacían las autoridades de los recursos de mi comunidad. Lejos de pensar en el individuo estaba pensando en todo el país y sin embargo la historia es un canto a la libertad individual. Imagino que la naturaleza humana es una amalgama de ambas cosas individuo y comunidad. Considero que ambas valen y eso es lo que impide que saquemos festinadamente cuentas como matar a uno para salvar millones.

W.P: En “Memorias de un país zombi”, hay una implicación muy fuerte entre el poder que ejerce el Estado cubano en la relación cuerpo-mente del individuo. ¿Cree usted que el Estado, en cualquiera de sus formas ideológicas se aprovecha de esta relación?

E.M: Por supuesto. Generalizar sería pecar de un exceso adolescente, así que no diré todos, pero sí considero que la inmensa mayoría de los Estados tienen una relación de poder con los individuos de su sociedad, que se basa en poseer el cuerpo o la mente del ciudadano, de ser posible las dos. La base de la civilización es el trabajo coordinado de todos los elementos de una sociedad, y

esta coordinación tiene por fuerza que tener líderes, gente que dan órdenes, que administran los recursos, que le dicen al resto en qué modo esforzarse por el bien común. Al igual que en una manada los humanos seguimos al jefe y hacemos nuestro trabajo. Los animales hacen eso para sobrevivir y punto. Los humanos somos más complejos. El conjunto de humanos que hace de alfa en la manada humana ejerce esa función para garantizar la supervivencia de la manada misma. Los Estados son responsables de servicios básicos que garanticen la supervivencia del ciudadano y a cambio el ciudadano obedece y sigue las normas de su sociedad o es castigado si las incumple. Ahora bien, sin importar si es un régimen totalitario o uno democrático, uno capitalista o uno socialista el Estado siempre tratará de tomar ventaja, de escudarse en las amenazas externas, el patriotismo o la necesidad de progreso, para obtener algo extra de los ciudadanos. Pueden ser votos, estados de opinión, fuerza de trabajo o soldados voluntarios. Es una relación oportunista y al mismo tiempo necesaria, no podemos abandonar la idea de un Estado, puesto que sin Estado no hay sociedad o civilización. En la mayoría de los casos se aboga por un cambio del Estado, o de sus representantes, la mayoría de las veces el cambio no resuelve nada o genera una mala relación pero en otro sentido. Y es un poco como en este relato de *zombies*: la sociedad está zombificada y eso es lo que hay. Es una crítica a mi sociedad, pero también es un escenario universal.

W.P: La condición del individuo como ente particular, creador de diferencias, está siendo arrinconada para difuminarse en los intereses propios del sistema en pro del “beneficio común” ¿Qué piensa usted sobre eso?

E.M: Siguiendo el ejemplo anterior de la manada humana. Si pensamos en todo lo que conocemos de la civilización podemos concluir que es un resultado del trabajo conjunto. Los ciudadanos de un país pobre deciden trabajar por una miseria para levantar el PIB y que sus nietos trabajen por más dinero, o al menos tengan una seguridad social fuerte. Los países asiáticos inculcan desde pequeños a sus ciudadanos el concepto del trabajo en equipo, y si hay dudas mira cualquier anime de mechas y verás. Pero repito, el ser humano es un ser social pero no es una abeja y la civilización no es una colmena. Los seres humanos tienen una individualidad y muchas sociedades defienden este derecho a ser único que posee cada persona. Pero este derecho se defiende gracias a un detalle en extremo manipulador. Mientras más derecho tengas a ser tú mismo más responsable eres de ti. Eso es que, si quieres comer, no hay comida gratis, y por tanto, tienes que trabajar en conjunto con el resto de la

manada si quieres beneficios individuales. Ese es el truco del capitalismo y no es muy diferente, en términos de resultados a nivel de civilización, del discurso socialista, de los discursos totalitarios y del sistema de trabajo en equipo asiático. Al final, la humanidad se esfuerza por pensar como manada, como mente colmena. La diferencia es que unos estados reconocen la necesidad individual y otros tratan de anularla. Al final son diferentes escenarios para un mismo problema. Necesitamos «libertad individual» y «beneficio común» al mismo tiempo pero no siempre en iguales dosis. La fórmula varía según el sistema político, el económico y el social.

W.P: Pensar tan abiertamente y exponer al gobierno sus muchas falencias ¿Qué implicaciones le puede traer al momento de escribir y publicar?

E.M: Nunca pienso en términos de consecuencia de mis escritos. Existe una diferencia entre escribir, que es un acto de creación artística, y publicar, que es una acción de negocios (aunque la ganancia no sea dinero). Cuando escribo estoy tratando de ser honesto, conmigo mismo y con los lectores que aún no me han leído. En este ejercicio de honestidad no caben las implicaciones políticas, estamos a solas los futuros lectores (que aún no saben que comparten ese espacio mental conmigo, solo lo sabrán cuando me lean) y yo. En cuanto a los resultados de una publicación, bueno, existe un principio budista que asegura que la responsabilidad de nuestros actos no debe recaer en otras personas. Yo solo escribo. Si una editorial decide publicarme, ésa es su decisión y debe respetarse, igual si decide no hacerlo. Si alguien en un puesto de poder decide tomar medidas en mi contra por algo que he escrito, las consecuencias de ello serán su responsabilidad, no la mía. Lo que sí no puede hacerse (y no haré jamás) será asumir de antemano que esa persona que no conozco se sentirá ofendida por mi escrito y tomará medidas que me afecten. Para empezar, ni siquiera es mi decisión. Y lo que sería peor, dejar de ser honesto conmigo y con mis lectores porque esa persona (que no conozco y que aún no ha tomado la decisión funesta) pueda hacerme daño. Eso sería concederle demasiado poder a quién no lo merece.

W.P: ¿Cree que el sincretismo cultural, en especial el mágico- religioso, juega un papel lo suficientemente importante como para ser parte de las características que diferenciarían la ciencia ficción caribeña de la del resto del mundo?

E.M: Por supuesto que lo creo, incluso nuestra literatura fuera del fantástico tiene características que marcan la diferencia. El concepto de Real-Maravilloso de Alejo Carpentier no está enmarcado dentro de un escenario de literatura fantástica, el mismo Carpentier lo definió dentro de la narrativa realista, solo que la realidad del Caribe es diferente, es mágica-religiosa y extraordinaria. Eso es un hecho. Mi abuela estaba convencida de que veía a los muertos de la familia y le tenía a eso tanta fe como se la tenía a la cirugía con láser. Yo crecí en un núcleo familiar que admiraba la ciencia, tanto como consideraba reales la mayoría de las leyendas. Cuando comencé a escribir ciencia ficción percibí la enorme cantidad de leyendas, religiones y prácticas espirituales que existen en una región tan multicultural como lo es el Caribe. Cuando proyectamos todo esto en cualquier escenario de la ciencia ficción (futurista, ucrónico, o apocalíptico) tendremos, por fuerza una ciencia ficción diferente.

W.P: Muchos escritores usan un estilo más neutro, sin coloquialismos de su región a fin de ser universales. ¿Cómo maneja lo universal y lo local en sus textos?

E.M: No creo que me vuelva más universal por no utilizar localismos, creo que de ese modo consigo que un editor fuera de mi país me publique. Lo universal está en la esencia, en lo visceral del conflicto. Los localismos son simplemente la forma de hablar del lugar donde vivo. No emplearlos es dejar forzosamente de ser uno mismo, emplearlos en exceso es disfrazarse de una caricatura local. Ambas son maneras poco honestas de escribir. Pienso que en el caso de los escritores en habla hispana tenemos sobrevalorada a la Real Academia de la Lengua Española. Cada país habla a su manera la lengua materna, España incluida, y está bien que exista un organismo rector para que todos nos entendamos. Pero de ahí a dejar de hablar como se habla y se es comprendido dentro de tu nación, para cumplir con una norma que incluso es redactada en el extranjero, me parece punto menos que colonialismo.

W.P: En su experiencia como escritor y lector de ciencia ficción, ¿cómo ve el progreso y proyección de la ciencia ficción cubana hoy en día en su país y fuera de éste?

E.M: Cuba es un país con tradición de escritores y receptores de ciencia ficción. Ha tenido muy variadas influencias, desde la ciencia ficción anglosajona hasta la soviética. Puedo decir sin temor a equivocarme que el

género en Cuba se ha diversificado mucho, han aumentado las temáticas y subgéneros así como la cantidad de títulos publicados. Decir que goza de buena salud, bueno, hay que trabajar aún en la calidad literaria, en salir del gueto de la ciencia ficción y la fantasía para simplemente hacer buena literatura. Por otra parte, soy de los que considera al movimiento de escritores cubanos que residen fuera de Cuba como parte del movimiento de la ciencia ficción cubana. Muchos de nuestros escritores estrella no residen en la Isla, la lista de los autores fuera sería tan larga como la de autores dentro pero podría mencionar a Daína Chaviano y a Juan Abreu por solo poner un par de ejemplos. Creo que cuando se compara ambas escrituras (las de dentro y fuera de la isla) se puede llegar a la misma conclusión que si se compara toda la narrativa de ciencia ficción dentro de la isla o por generaciones. No hay dos obras iguales, no hay prácticamente escenarios comunes, salvo momentos de «moda» como sucedió cuando descubrimos el cyberpunk o el steampunk, no podría decir que hay dos autores cuya obra se parezca en lo más mínimo. Ni siquiera creo que tenga sentido hablar de generaciones de escritores dentro de Cuba, salvo quizás para un análisis editorial (las publicaciones en los años 60, las pocas publicaciones cuando el quinquenio gris en los 70, una edad de oro pro-soviética en los 80, nada en los 90 por el colapso editorial y un renacer mucho más diverso en el nuevo milenio). La variedad de temáticas y estilos en la ciencia ficción cubana es solo comparable con la variedad presente dentro de la música cubana.

W.P: ¿A grandes rasgos cuál es su visión de la ciencia ficción latinoamericana? ¿Qué autores nuevos llaman su atención? ¿Qué países poseen mayor desarrollo del género?

E.M: Es difícil hacer un análisis englobador, debido a que la ciencia ficción latinoamericana está en desventaja editorial frente a la anglosajona o la francófona. Incluso dentro de la ciencia ficción en español, los autores ibéricos tienen prioridad para las editoriales Europeas, por lo que la visibilidad es baja. Destacan países como México, poseedor de una tradición no solo escritural sino editorial propia, y Argentina y Chile que mantienen un movimiento fuerte y con buena salud. El otro problema es el Caribe. No todos los países de la cuenca hablan español por lo que los autores están repartidos en mercados como el anglosajón o el francófono. No hay análisis académicos comparativos entre lo que se hace en el Caribe anglófono y el hispánico. Poco a poco se han ido tendiendo puentes pero no son puentes creados por el mercado o la academia sino por los propios autores. Supongo que es un trabajo en

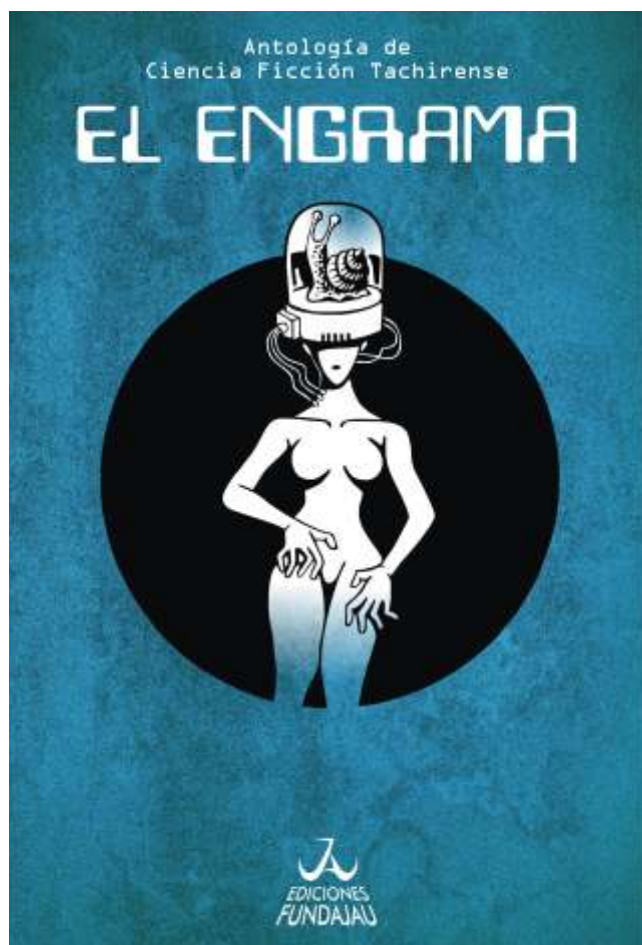
progreso. Sueño con que un día exista un mercado de ciencia ficción latinoamericano propio que no dependa de circuitos editoriales que radiquen, y tengan intereses, fuera de América.

W.P: A propósito del escenario actual, convertido en una historia de ciencia ficción, ¿supone esto una crisis para este género literario?

E.M: El escenario actual es la realidad y posiblemente tenga más impacto en la literatura realista que en la ciencia ficción. La situación actual con la epidemia del coronavirus es irregular, pero si la comparamos con escenarios parecidos dentro de la ciencia ficción, como “La amenaza de Andrómeda”, “El día de los Trífidos” o “Guerra mundial Z”; veremos que la situación actual es casi benigna. El trabajo de la ciencia ficción siempre ha sido llevar las situaciones al límite. El género sobrevivió a la llegada a la Luna, a internet, a los *smartphones* y *tablets*. Todos esos sucesos convirtieron la realidad en un escenario previamente pensado por la ciencia ficción. Es lógico pensar que vivimos en un escenario previsto en la literatura (no es exactamente así pero al menos la realidad actual tiene los matices literarios de la literatura de pandemias y el postapocalíptico) pero sobreviviremos. Siempre habrá que reinventarse el futuro.



Portada de Terra Nova
Antología de ciencia ficción contemporánea.
una Selección de Mariano Villareal y
Luis Pestarini. Publicada por Lectulandia. 275 pp.
En la cual aparece *Recuerdos de un país zombi* de
Erick Mota.



***El Engrama.
Antología de ciencia
ficción tachirense.***

Ediciones FundaJAU, p.p. 88
San Cristóbal, 2018.

De la “Nueva Ola” al ciberpunk andino de la memoria

El contexto explícito de enunciación de la obra se enumera simplemente: Latinoamérica, Venezuela, Táchira. El proyecto antológico independiente - publicado originalmente en 2018- , y sus autorxs, se explica con la participación de la mayoría de tales en la Fundación Jóvenes Artistas Urbanos (FUNDAJAU); todxs vinculadxs académicamente, y/o en la práctica, a los oficios de la literatura y las artes en general. En su estructura, la obra posee un profundo prólogo de un autor muy cualificado, externo a dicho colectivo artístico, y se subdivide en capítulos que compendian un número equivalente de cuentos por cada autor o autora. Cada unx tiene una portadilla, tres de cinco identificadxs con seudónimos, y con una reseña biográfica, a la que no remitiré salvo para destacar quién no pertenece a la FUNDAJAU, así como mostrar sus fechas de nacimiento. Esto, para que sirvan de referencia generacional de los planteamientos de “ciencia ficción” o “ficción especulativa” involucrados, en función a la historización de dicho género literario que expondremos enseguida. El proyecto editorial, en general, se propuso ser expresión de su lugar y de su

tiempo, y llegar hasta “lo universal” desde lo local y particular. Los esfuerzos por el realismo, sobre todo en un sentido psicológico, social y cultural (más que científico puro), inevitablemente deben ser mencionados como influencia, o convergencia, con el subgénero o estilo actual del *ciberpunk* y su sensibilidad crítica, cuando no pesimista.

El prólogo de Carlos G. Casanova presenta conceptualmente a la antología, haciendo un parangón entre el concepto hinduista de *samskara* y el concepto neuropsicológico de *engrama*, los cuales fueron usados para abordar la obra desde el criterio de la “memoria” y/o “identidad”; y que también refiere al título de uno de los cuentos. Hace una excelente revisión pormenorizada de las temáticas y estilos literarios de cada una de las autorxs, así como su relación con realidades sociales y humanas específicas. Como lo podemos interpretar a partir de un concepto ampliado, o etapa estilística de la ciencia ficción, a partir de la década de 1960: ciencia ficción “blanda” y/o Nueva Ola, como se le nombraría posteriormente. “Segunda Revolución”, siguiendo las categorías establecidas por Isaac Asimov, en una de las mejores reseñas historiográficas y críticas del género, dadas en el primer prólogo del tomo I (de tres), de la parteaguas y determinante antología de ciencia ficción de Harlan Ellison: *Visiones peligrosas*, publicada entre 1967 y 1969:

Naturalmente, cada generación tiene su propia Edad de Oro... pero ocurre que la Edad de Oro campbelliana fue la mía [la Primera Revolución de la ciencia ficción, con John W. Campbell Jr. como líder escritor/editor del movimiento literario en EEUU entre las décadas 1940-1950], y cuando yo digo “Edad de Oro” me refiero precisamente a esa [...] La ciencia retrocedió, para dejar paso a la moderna técnica de ficción. Se acentuó mucho más el estilo. Cuando Campbell inició su revolución, los nuevos escritores que llegaron al género traían consigo el aura de la universidad, de la ciencia y la ingeniería, de reglas de cálculo y de tubos de ensayo. Ahora los nuevos autores que entran en el campo llevan la marca del poeta y del artista [...] Esta Segunda Revolución no es tan clara y obvia como lo fue la Primera Revolución. Una cosa presente en la actualidad que no estaba presente entonces son las antologías de ciencia ficción, y la presencia de esas antologías empaña la transición¹

1. ASIMOV, Isaac: “Primer prólogo: La Segunda Revolución”, en ELLISON, Harlan (Comp.) [1967]: *Visiones peligrosas I*. Barcelona (España): Ediciones Martínez Roca/Ediciones Orbis (Biblioteca de Ciencia Ficción, Vol. 10), 1983, pp 16-20.

Esta antología representó e impulsó un cambio en los estilos y el gusto lector de toda una generación; un diagnóstico del campo literario de la ciencia ficción del momento, una apertura hacia temas tradicionalmente tabú en toda literatura y una profecía que (man)tuvo su impacto hasta el surgimiento del ciberpunk, de la década de 1980 a finales del milenio. Este último se caracteriza por una sensibilidad más crítica, hiperrealista y hasta pesimista de las realidades sociales, ecológicas e históricas - de ahí el auge actual de las *distopías* apocalípticas y postapocalípticas, más que de las anteriores *utopías* de progreso de la *Era Espacial*, en el marco de la *Guerra Fría* -, y su impacto definitivo en los campos culturales: el “culto” y el masivo, tanto en la literatura como en el cine, el cómic, los videojuegos, *YouTube* y *Netflix*, en las décadas posteriores; hasta convertirse en discursos y estéticas *mainstream* de las industrias culturales globalizadas de la actualidad, cuya versión o respuesta independiente, contestataria, de autor, crítica, *underground* o *indie*, encontramos en esta antología andina, editada a punta de talento y con las uñas.

Annie Vázquez AKA “Ave” [1972] - FUNDAJAU

Nos presenta una prosa poética breve, casi poemas narrativos con imágenes científicas, que le permiten desplegar mundos oníricos como en los relatos “Desvío terrestre” y “Desiderátum 157”. Desde una ambigua narración futurista aborda la anatomía, la vida vegetal como metáfora de interioridad humana, la vida animal, y la ingeniería genética. En sus cuentos se nombran una cabra, un zoológico, un cerdo, ovejas (relatos: “Compañía”, “Calco”, “Ganancia” y “A11”); haciendo referencia a la icónica Dolly, la oveja clonada en los años noventa y todo el debate mediático-político en torno a ella, primera obra viviente de la ingeniería genética de laboratorio. Sin el rigor científico de la Primera Revolución, su estilo literario remite a la Segunda Revolución o Nueva Ola por completo, en su variante más cercana a lo fantástico, con todo su énfasis psicológico, pero incorporando temas e hitos filosóficos y bioéticos de las ciencias posteriores; sumando, a las preocupaciones del desarrollo del subgénero ciberpunk, e incluso, a otro subgénero posterior: el biopunk. Sus microcuentos nos adentran, de distintas, pausadas, y silenciosas maneras, en una sensibilidad siempre asombrada por la vastedad cósmica y las infinitas posibilidades de la vida como especies biológicas y entes espirituales.

Cristian Soto [1988]

Con un estilo marcadamente más narrativo, ambivalente entre la fantasía o realismo maravilloso y la ciencia ficción “dura” y/o la Segunda Revolución. “La novicia dormida” es un ejercicio dramático entre el pensamiento milagroso de la cultura popular latinoamericana y las teorías cosmológicas más avanzadas en torno a los universos paralelos o hiperdimensionales, aunque podría pasar por simplemente relato fantástico o “ficción especulativa”. En su cuento “Rebelión” desarrolla sin tapujos un comentario político distópico sobre las tecnologías más sutiles de control social; mientras que en “Tratado de las moscas” lo hace de manera más evidente en la crítica cultural y el planteamiento de reflexiones trágicas en torno a la ecodpredación y el militarismo. En “Casandra” invierte, poética y eficazmente, el cliché del aparente arribo extraterrestre y el “descubrimiento” entre especies inteligentes-sensibles, con un final insospechado. “La culpa” revisita el horror ciberpunk desde las tecnologías más recientes centradas en los dispositivos móviles, aplicaciones y memoria en “la nube”, así como la dependencia emocional y las modificaciones psicosociales producto de su aplicación compulsiva. “Mansa la lluvia” toca temas igual de patentes, en la más cercana actualidad, como los tan populares *software* de citas a ciegas o sexo casual, enfocando el cruce de géneros entre ciencia ficción y horror de una manera sorpresiva. Su estilo discurre entre el microcuento y los relatos más descriptivos, con un claro e introspectivo énfasis en el arco de sus personajes, a partir de una prosa enigmática y elegante.

Omar Alí González AKA “Menezka” [1988] - FUNDAJAU

“Carta a Hernán” es una reflexión sobre la bioética del agua como “recurso natural” en riesgo, con un enfoque realista y crítico del paradigma de la Modernidad, un sorprendente talante optimista y una inteligente ironía indigenista en la vinculación entre ciencia y chamanismo, o entre cientificismo versus ancestralismo. Aunque no profundiza en considerar estrictamente el *Ciclo de Agua* y la *Segunda Ley de la Termodinámica*, realmente logra aterrarnos con su listado, casi alquímico, de cifras de “insumos” para la recuperación artificial de lo que originalmente fue un proceso natural, distintivo de nuestro planeta y de abundancia para la vida. “Sputnik 7591” es un cuento que hace un uso de la elipsis, que recuerda a los cuentos cortos, Nueva Ola o

Segunda Revolución, de Frederick Brown en los 1960, implementando la restricción de información como estrategia dramática. “Viaducto SC” ironiza o busca confundir el suicidio con la eutanasia, cuestionando la tradición política nacional de socializar eufemismos para legitimar y normalizar prácticas insensatas o autodestructivas, planteando la paradoja de que una “ley”, como la presentada en el relato, fuese la única en ser cumplida cabalmente en un país con las leyes escritas más avanzadas del mundo, y las más incumplidas en la práctica, también. “Actor” es una metáfora tecnológica de la explotación desarrollista y corporativista (¿neoliberal?) moderna, donde parece denunciarse, como ya vivimos particularmente en Venezuela, la desprofesionalización y reducción a banal espectáculo de los oficios artísticos contemporáneos, hasta casi anunciar su desaparición. En “Encuentro de tres mundos” reflexiona sobre el presente, por omisión, y pide justicia histórica por el pasado vivido. Plantea una ucronía interesante y lúgubre, pero no resuelve argumentalmente el cómo puede modificarse la Historia, trascendentalmente, de manera permanente, en un futuro tecnológico donde el viaje temporal está al alcance de cualquiera con dinero suficiente. ¿O se trata solamente de una fantasía individual, ocurriendo en la mente del personaje, o autor? El cuento “V...” nos deja con ganas de saber más: ¿Cómo se llegó a dicha utopía? Solo la alusión malthusiana a la reducción poblacional no nos basta para explicar el cómo se pasó de un paradigma social al otro y cómo se hizo realidad en un mundo ecológicamente devastado. ¿Únicamente la precariedad de recursos haría a la humanidad organizarse más eficientemente? Y de ser así: ¿Cómo lo haría? Aporta un estilo narrativo que sabe desarrollar el argumento de sus relatos, disminuyendo el arco de personajes, en favor de un narrador omnisciente que logra mostrarnos, breve y eficientemente, un panorama general muy realista.

Osvaldo Barreto Pérez AKA “Obitual Pérez” [1972] - FUNDAJAU

“El prometeico” es un irónico y anticlimático relato que cuestiona la ideología de progreso y Modernidad basadas en la guerra, el colonialismo y la tecnología: el pseudo evolucionismo o mal llamado “darwinismo social”. “El corregidor” insiste en el tema del viaje temporal y reflexiona sobre la “linealidad” de la Historia. Ambos cuentos comparten la premisa irónica de la modificación del pasado y el “Efecto Mariposa”, metáfora poética de la *Teoría*

del Caos, propiciando una reflexión apocalíptica nacional sobre la imposibilidad del orden social o la sostenibilidad ecoambiental de la Modernidad latinoamericana, en sus posibles o eventuales futuros hipertecnológicos. Revisando, en el segundo, la relevancia histórica de los regímenes dictatoriales de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez, aporta un final anticlimático y fatalista, en su elipsis, dejando abierta la posibilidad ucrónica de otra, alternativa, pero inevitable, tiranía andina a comienzos del siglo xx, aunque entonces liderada por mujeres. “El aguacate”, es un relato que reflexiona sobre la sociedad de la información, el viralismo cultural de las redes sociales, y las relaciones económicas neocoloniales. Por su parte, “La retroexcavación” se ubica en un futuro muy lejano, aparentemente sin sociedad hipertecnológica, pero donde la aplicación científica ha aprendido y practica un respeto por los misterios de la naturaleza que hoy le es ajeno y urgente. “Vasija de barro” es una crítica irónica del estado del campo de las artes visuales contemporáneas y de las modas catalogadoras “primermundistas” (el hilarante “neoposhistórico”), el insufrible y desgastado debate sobre el postmodernismo cultural y su cliché narrativo como feria de variedades frívolas y mercado del capital simbólico despersonalizado, como un futuro muy cercano. “Doctor escáner”, por último, es narrado, de nuevo, en un futuro indeterminado, que, sin caracterización de personajes, nos atrapa con otro final anticlimático lleno de misterio científico y combinación acertada con el género del terror u horror. El contraste dramático entre lo oscuro y lo luminoso, la completitud de los opuestos, la búsqueda del Tao, parece el signo estilístico más destacado de este autor; que ha sabido llevar a la narrativa especulativa sus meditaciones metafísicas, sin despegar los pies, descalzos, de la realidad científica y social de su terruño y de su tiempo.

Wild Parra [1991] - FUNDAJAU

“Evocación” es un ejercicio cuentístico insólito de minimalismo narrativo con un clímax filosófico intenso. Aunque no queda clara la función memórica general de dicha sociedad futura, su premisa especulativa nos recuerda a las diversas capacidades hiperdesarrolladas del propio ser humano, tanto por tecnología como por disciplina, de la saga de “ciencia ficción dura” Dune. También nos plantea un equilibrio muy eficaz entre arco de personajes y descripción de la situación general, con una conmovedora confianza en la sensibilidad humana universal, desde lo venezolano. En “Taxidermia”, el autor

vincula, por medio de la analogía, la clásica lucha humana por la inmortalidad con un utilitarismo narcisista, consecuencia de la actual cultura consumista del cuerpo y sus avatares. “Teriomorfo”, es un oscuro y breve relato que reflexiona sobre la banalidad y la bioética en la experimentación genética, vinculada, curiosamente, a la posibilidad de la necrofauna y los riesgos epidemiológicos de alterar insensatamente la cadena trófica. “El engrama” es un cuento que está muy bien resuelto desde los diálogos, pero que no expone claramente la relación narrativa dada entre los dispositivos de transferencia de memoria animal, en tanto moda futurista, con la situación o drama familiar planteada en torno al acto de la lectura, la memoria y la filosofía. Solo nos queda suponer que el personaje del abuelo ha sido un primer caso humano de dicha transferencia, pero el clímax dramático no llega a darse debido al abrupto final, que no nos permite discernir en qué puede haber cambiado dicho personaje y cómo eso afecta al protagonista, narrador en primera persona. “La anticitera politiké” narra una profunda reflexión histórica sobre nuestro país y su fetichismo colonial casi religioso con el progreso tecnológico, la promesa cosmopolita de Modernidad a un altísimo o absurdo costo social, por medio de una inteligente ucronía y un misterioso anacronismo en torno a la figura del ingeniero Cagigal y la milagrosa máquina de medir el tiempo. “Femíncula” aporta una premisa muy realista en cada aspecto argumental (académico, local, genético) con un clímax inesperado y una elipsis aterradora: el drama científico de lo imprevisible y sus consecuencias históricas desconocidas. Este autor cierra la antología dejándonos un intenso planteamiento local de Segunda Revolución actualizada, con relatos que logran abarcar diferentes temas con una diversidad de enfoques argumentales y un interesante equilibrio entre subjetividades y objetividades, entre personajes y descripciones ambientales.

Conclusiones

La portada del libro, que nos recuerda a la controversial imagen del noventoso álbum *Mechanical Animals* de Marilyn Manson, con sus connotaciones a la androginia y al cyborg (la “singularidad tecnológica” máquina-humano). Junto a las ilustraciones-emblema que encabezan e identifican cada cuento, así como la diagramación-diseño gráfico del artista visual e historietista Omau (Osvaldo Barreto Pérez), evidencian, hasta en la elección de extrañas tipografías, un profundo cuidado por la identidad gráfica y la necesidad actual de potenciar los contenidos literarios con referencias y

recursos audiovisuales, que ayuden a fijar, ante la sobreexposición mediática de estímulos efímeros, un *samskara* o *engrama* de la misma antología y sus reflexiones, en el imaginario del lector; en una resistencia regional de promoción cultural por la *memoria* local y existencial, así como en las alternativas artísticas contraculturales ante la desmemoria y la homogeneización identitaria. El estilo literario general del libro: crítica social, ecologismo, bioética, espiritualidad y una identificación propia por la realidad popular. El adjetivo “tachirenses” en el título de esta antología no sólo remite al origen y residencia de sus autorxs, sino también a contextos narrativos, ambientación, climas y paisajismo, idiosincrasia de personajes, referencias urbanas, cotidianas e históricas.

Esta antología despliega un estilo relajado, sutil, poético y sumamente sintético, cayendo, en la mayoría de los casos, en el género del microcuento. En algunos relatos muy bien logrado, por el uso eficiente de la elipsis y la apertura imaginativa de consecuencias y reflexiones finales; tanto individuales, remitidos a los arcos de personaje, como sociales e históricos; y en otros casos, con limitaciones en el desarrollo narrativo y la precisión de las descripciones o diálogos. No nos queda claro con exactitud en cuáles cuentos esta limitación en el desarrollo narrativo de tramas (presentación, clímax y cierre), subtramas, y arcos de personaje, se deben a fallos en la técnica literaria de lxs autorxs, o a condicionantes externos, como límites de tiempo para escribir/corregir o límites de extensión en páginas o caracteres, para su edición. En todo caso, como obra completa, se trata de una experiencia sensible, intelectual y espiritualmente muy enriquecedora.



José Leonardo Guaglianone
joseleoguag@gmail.com
Macuto, mayo de 2019



Imagen tomada de: <https://letralia.com>

Selección de poemas Amarú Vanegas

Amarú Vanegas (Venezuela). Poeta, ingeniera, actriz y productora de teatro. Miembro del consejo editorial de Nueva York Poetry Review. Magister e investigadora en Literatura. Fundó *Catharsis Teatro* y *Fundación Cultural Púrpura*. Ha realizado tertulias artísticas desde el 2012 en Venezuela, Ecuador, Colombia, Chile, Uruguay y Argentina. Publicaciones: *Mortis*, monólogo (2001); *El canto del pez* (2007); *Criptofasia* Premio V Concurso de Relatos SttoryBox, España (2016); *Dioses proscritos*, Premio Internacional de Poesía Candelario Obeso, Colombia (2016); *Añil*, Premio Internacional de Poesía Alfonsina Storni, España (2019) y *Cándido cuerpo mío*, España (2019). Textos suyos han sido incluidos en antologías y revistas internacionales.

Limbo

Déjame que sueñe sola
ese limbo de voces blandas y heridas.

No menciones las palabras de la muerte
donde las bocas se borran
como un puñado de polvo sin forma.

Déjame en el árbol
de rayos dormidos
hasta librar sus fantasmas,
en la fiebre,
donde no muerde el hambre
ni pesa la ausencia de los dioses.

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

Exilio

Tienen ojos dibujados en la frente,
cada uno ve un futuro distinto.

Los años brillan
en la palabra soñada,
que habla de los hombres
nacidos sabios.

Cada quien pierde su horizonte
en las llamas del exilio.

Al final del recuerdo
sólo se hereda la muerte.

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

El río

En la orilla lavan sus pies los desterrados,
los jirones de ropa
se quedan sin cuerpos que vestir.

Sólo llevan mendrugos de hambre
en las mochilas descosidas.

Se aventuran al centro,
donde la corriente arrastra la mugre
y todas las palabras de la rabia.

El río desboca su cauce
y los forasteros retornan al origen.

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

El perro

Hierve en la garganta
el vocablo ajeno.

Hoy no existe su casa.
sólo un montón de osamentas
sucias y rotas
y ese perro
que aúlla en la distancia.

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

Memoria

Son mías las plazas viejas
de tu país sin memoria,
y míos los hijos
sin lengua
ni ojos.

Es mía la brújula,
la bitácora
y lo otro que tiembla.

Es mía la quietud de la estrella,
cómo mías serán
la tumba

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

Rostro

Su rostro
en la soledad del páramo
gimotea.

Un ánima sola
persigue a los hombres despoblados
de tierras e hijos.

El Cristofué
se cuelga en las manchas
de la tarde,
cuando el sol abandona
los hombres a su suerte.

De *Dioses proscritos* (2016, Colombia) Editado por Apidama Ediciones

Espectros

Livianas sobre ranchos inundados.

En silencio van las ánimas
perdiendo sus costuras
al borde de los espejos.

De *Añil* (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

La casa

Hay quien regresa a su sangre.
Podría estar en cualquier época,
en cualquier cuadro pintado
colgando del muro.

Nada extraordinario habita en esa casa,
apenas podrá recordarse
una ventana acaso,
el rincón de los retratos
o el gato rasgando el sofá,
mientras
en la despensa
sigue la araña tejiendo su red.

De *Añil* (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Desierto

¿De quién
es la ciudad sin nombre
que cruje
en la lengua del desierto?

De *Añil* (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

La mano

Se incendia Alejandría,
mi voz se escurre en sus papiros,
salta cada letra sobre la tierra pisada.

Allí va mi lengua largando sus raros vocablos.

La otra lengua se pasea viscosa
por la mano que inició la pira funeraria.

De *Añil* (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Tránsito

Ignoró el sabor del estrago,
fundó el espejismo,
la desnudez del fuego.

No quiso perdurar más que un instante de luz
plagiado
en los anillos de la pequeña vela.

La ciudad se le hace hermosa desde el horizonte.

De *Añil* (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Indicio

Sí, te reconozco
venimos
del mismo temblor.

De Cándido cuerpo mío (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Trascendencia

Boca inaugural.

Tiempo de juego.

Lanza la primera piedra
en la víspera de su pecado.

Joven desnuda en el páramo
llega adentro del eco.
Sacramenta su vacío.

Gime la transparencia del agua
y en la última aspersion
se libera para siempre.

De Cándido cuerpo mío (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Extravío

Algún día mi cuerpo
será ruina tostada en la tierra.

No tendré músculos,
labios,
ni ojos.
Tampoco corazón.

Ni siquiera lengua para nombrarte.

De Cándido cuerpo mío (2019, España) Editado por el Grupo Editorial Sial Pigmalión

Revista de Estudios Culturales

BORDES