

Revista de Estudios Culturales

BORDES

N°19 / Año 10 / Enero - Junio 2020

ISSN:2244-8667

<http://erevistas.saber.ula.ve/bordes/>

www.bordes.com.ve

ICONOMAGIA

Simbolos de nuestra memoria



Depósito legal N°: 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

Editor del número 19

Osvaldo Barreto Pérez
oscuraldo@gmail.com

Consejo Editorial:

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

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

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

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

Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / norelsylima@gmail.com

Diseño y Diagramación:

Osvaldo Barreto Pérez / oscuraldo@gmail.com

Gestión de contenido en OJS

Wild Parra / marcellp16@gmail.com

Sumario

| | |
|---|-----|
| Presentación / Osvaldo Barreto Pérez..... | 5 |
| Artículos | |
| Sobre <i>Obra primera XVII</i> de Franco Contreras / Norely Lima..... | 10 |
| La veneco: la performance y su corporeidad en los límites de muchos / Carmen Ludene | 23 |
| Manual disciplinar: lectura socio-ideológica-política de una fiesta cívica venezolana / Robinson Pérez Aguilar..... | 36 |
| La serpiente emplumada / Pablo Pérez Godoy..... | 51 |
| Aire, Tierra, Fuego y Agua. La naturaleza como símbolo de la memoria ancestral / Anderson Jaimes..... | 58 |
| Barroco y memoria: Notas para una antropología sonora y visual / Otto Rosales Cárdenas..... | 73 |
| Navío del árbol de la esperanza: Ejercicio de interpretación de una obra de Freddy Pereyra / Annie Vásquez | 84 |
| El bicéfalo tachirense, un otro incorporado o el monstruo de la plenitud. Reflexiones sobre un símbolo ancestral pintado en un pedazo de cerámica / Osvaldo Barreto Pérez..... | 95 |
| Crónicas | |
| Los Wuanai, guerreros indígenas Venezolanos / Kellys García..... | 106 |
| Performance | |
| El Texto Originario. Una propuesta de Arte de acción / Osvaldo Barreto..... | 110 |
| Orinoquia, serpiente de agua y piedra. Proceso de investigación-creación de performance para el X seminario Bordes, Iconomagia / Omar Alí González..... | 114 |
| Reseñas de libros | |
| Aquiles Nazoa, <i>El libro de los animales</i> / Camilo Ernesto Mora Vizcaya..... | 120 |
| José Antonio Pulido Zambrano. <i>Los Bubukenos</i> / Anderson Jaimes R..... | 123 |
| Experiencia visual | |
| María Luz Cárdenas / Visiones, retratos, imágenes arquetipales: Exposición de Adonay Duque y Pablo Pérez Godoy..... | 126 |
| Osvaldo Barreto / La mirada de alijuna..... | 137 |
| Anderson Jaimes / Símbolo, memoria y ancestralidad. Exposición colectiva..... | 155 |

Summary

Presentation / Osvaldo Barreto Pérez5

Articles

About *Obra Primera XVII* of Franco Contreras / Norely Lima.....10

The veneco: Performance and its embodiment within the limits of many / Carmen Ludene.....23

Disciplinary manual: socio-ideological-political reading of a Venezuelan civic party / Robinson Pérez Aguilar.....36

The feathered snake / Pablo Pérez Godoy.....51

Air, Earth, Fire, Water. Nature as a symbol of ancestral memory / Anderson Jaimes R.....58

Baroque and Memory: Notes for a sound and visual anthropology / Otto Rosales Cárdenas.....73

Ship of the Tree of Hope: Interpretation exercise of Freddy Pereyra's artwork / Annie Vásquez84

The tachirensis bicephalous, the other incorporated or the monster of fullness.

Reflections on an ancestral symbol painted on a piece of pottery / Osvaldo Barreto Pérez.....95

Chronicles

The Wuanai, indigenous Venezuelan warriors / Kellys García.....106

Performance

The original text. A performance art proposal / Osvaldo Barreto.....110

Orinoquia, serpent of water and stone. Research process-performance creation for the X Bordes seminar, Iconomagia / Omar Alí González.....114

Reviews

Aquiles Nazoa, *The animal's book* / Camilo Ernesto Mora Vizcaya120

José Antonio Pulido Zambrano. *The Bubukenos* / Anderson Jaimes R.....123

Visual experience

María Luz Cárdenas / Visions, portraits, images archetypal: Exhibition of Adonay Duque and Pablo Pérez Godoy.....126

Osvaldo Barreto / Alijuna's look.....137

Anderson Jaimes / Symbol, memory and ancestry. Collective exhibition155



Iconomagia: símbolos de nuestra memoria. Es el título de esta nueva edición de la revista de estudios culturales **Bordes**, pero también lo fue de la décima edición del **Seminario Bordes**, evento anual que reúne las propuestas de investigadores y artistas en torno a un tema particular, y el tema que nos convoca es *Iconomagia*. Vale aclarar que todo el contenido de esta revista (salvo las dos reseñas de libros) fue presentado durante la realización del Seminario los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2019 en los espacios del Museo del Táchira, por lo cual este número equivale a la memoria y cuenta de dicho evento.

Iconomagia es una amplia categoría propuesta por el *Grupo de Investigación Bordes* que reflexiona sobre el poder y la trayectoria de las imágenes en nuestra identidad individual, cultural y colectiva. Para tratar de dibujar dicha categoría el grupo planteó las siguientes líneas temáticas:

I. COSMOS Y SENTIDO

Elementos naturales (agua, tierra, aire, fuego), animales, astros y otras formas arquetípicas.

II. LA SIMBOLOGÍA EN LAS ARTES

Lo sagrado, espiritual y religioso en la historia del arte, sus expresiones en el arte moderno y manifestaciones contemporáneas en las regiones y localidades. Cuerpo y escena, música y sonido, materiales, formas y figuras simbólicas en distintos momentos, géneros, autores, corrientes y tendencias.

III. INTERPRETACIÓN

Signo, símbolo y metáfora. Caminos interpretativos en la lectura de símbolos. Semiología, semiótica, hermenéutica y psicoanálisis.

IV. LA MEMORIA CULTURAL Y SUS RASTROS

Signo y símbolo en la historia de los pueblos. Lecturas antropológicas, historiográficas y sociológicas en la construcción de identidades culturales.

Con las anteriores líneas temáticas vemos el boceto de un paisaje de múltiples aristas donde se cruzan y entretajan otras categorías. Se trata de una invitación al estudio y a la reflexión desde lo trasdisciplinario, pivotando en torno a la imagen y su complejidad contemporánea, complejidad que viene desde el tiempo mítico y que se desdibuja en lo ancestral.

El primer artículo es de Norelsy Lima y se titula **Sobre *Obra Primera XVII* de Franco Contreras**. Se trata un estudio hermenéutico de los aspectos cotidianos y religiosos partiendo de la exposición individual de Franco Contreras *Obra Primera XVII* realizada en el 2018 en los espacios de la galería *La Otra Banda* de la ciudad de Mérida. Franco Contreras es un artista emblemático dentro del ámbito cultural merideño, su obra tiene fuertes lazos con la tradición y la ancestralidad. Lo significativo de esta investigación es que inserta la obra de este artista dentro de la Historia del Arte Nacional, por lo que constituye un aporte a la historiografía de la obra de Contreras. Recordemos que nuestra historia del arte ha sido escrita desde el centro descuidando lo regional de allí la importancia de este tipo de abordajes.

El segundo artículo pertenece a Carmen Ludene y se titula **La veneco: La performance y su corporeidad en los límites de muchos**. En él, Ludene hace un análisis auto-etnográfico de la performance *La Veneco*, propuesta conceptual presentada por ella en la 2da edición de *Juntos Aparte, Km 4956* de la Bienal Sur (Cúcuta-Colombia). Nos habla de sus antecedentes y nos expone las bases teóricas que sustentan su propuesta y al performance en tanto expresión aún sedienta de legitimación. La obra nos traslada a la frontera colombo-venezolana y junto a la artista cruzamos caminando, en una especie de viacrucis, el puente internacional sobre el río Táchira, para darnos cuenta de una realidad donde la movilidad y la reterritorialización se nos muestran de manera convulsa.

El tercer artículo es de Robinson Pérez, se titula **Manual disciplinar: Lectura socio-ideológica-política de una fiesta cívica venezolana**. Trata de las actividades programadas para la celebración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho (Mérida, febrero de 1895). Robinson busca la interpretación de la carga simbólica de dicho evento, partiendo de la propuesta del investigador José María Salvador en su texto *Efimeras Efemeridades*, de donde Robinson extrae los argumentos para afirmar que dicha fiesta fungió como referente de comportamiento para la población merideña de la época .

El cuarto artículo es de Pablo Pérez Godoy, se titula **La serpiente emplumada**. Este es un proceso de auto exploración en el que un artista-psiquiatra analiza una pintura de su autoría para hacer consciente los procesos inconscientes inmanentes a la creación de toda obra de arte. Transitando el puente que conecta el instinto creador e imaginario con ese “más allá de lo real”, usando como base las nociones de símbolo e imagen, para comprender los significantes de la obra. La aproximación inicia con una detallada descripción de elementos compositivos, formas y colores, para luego abordar la emocionalidad y finalmente, determinar si se trata de contenidos inconscientes, relacionados con complejos emocionales personales.

El quinto artículo es de Anderson Jaimes, se titula **Aire, Tierra, Fuego y Agua, la naturaleza como símbolo de la memoria ancestral**. Jaimes transita las distintas concepciones desarrolladas sobre la naturaleza desde las formas occidentales equivalentes al pensamiento colonialista, aplicando el pensamiento crítico para acercarse a las realidades latinoamericanas desde el pensamiento decolonialista y las lógicas de los pueblos originarios. Jaimes sostiene que el pensamiento ancestral aún permanece dentro de la cultura oral y material de los pueblos vivos de los andes tachirenses, donde se evidencia la importancia de los elementos naturales (aire, tierra, fuego y agua) en los imaginarios ancestrales y contemporáneos.

El sexto artículo es de Otto Rosales, se titula **Barroco y memoria: Notas para una antropología sonora y visual**. Es un abordaje de la noción de barroco vulgar en la configuración de la cultura y la memoria de América Latina. Rosales toma como columna vertebral las ideas del investigador brasilero Norval Baitelo Jr. para luego revestir dicha columna, de manera desenfadada, con obras visuales emblemáticas de grandes pintores latinoamericanos y las letras de canciones populares de artistas que han configurado y reconfigurado el barroco popular, vinculando el discurso de la modernidad venida de occidente y transversalizando la figura del caudillo, dibujando el paisaje insondable de ese barroco híbrido y exuberante de la cultura latinoamericana.

El penúltimo artículo es de Annie Vásquez, se titula **Navío del árbol de la esperanza: Ejercicio de interpretación de una obra de Freddy Pereyra**. Desde una visión personal la autora aplica el método iconológico y propone una interpretación de la obra titulada *Navío del árbol de la esperanza*, del pintor tachirenses Freddy Pereyra, un artista insigne dentro de la plástica regional, cuya obra ha sido poco analizada y que es una tarea pendiente para la historiografía nacional. Vásquez propone la lectura de la obra junto a los discos *The Lamb Lies Down on Broadway (El cordero yace en Broadway, 1974)* del grupo inglés de rock progresivo *Genesis*, y *Fuego gris (1993)* del músico argentino Luis Alberto Spinetta; estableciendo personalísimas relaciones entre música y pintura exponiendo una metodología más íntima y emocional.

El último artículo es de mi autoría, se titula **El bicéfalo tachirense, un otro incorporado o el monstruo de la plenitud, reflexiones sobre un símbolo ancestral pintado en un pedazo de cerámica**. Este es el abordaje de un símbolo hallado en un fragmento cerámico obtenido en una excavación arqueológica realizada por la Dra. Reina Durán en El Ceibal, en 1988. Se trata de un bicéfalo antropomorfo, en torno a él desarrollo un análisis comparativo-subjetivo, morfológico-semántico, buscando insuflarle sentido desde un proceso de exploración interpretativa, sin pretender desentrañar su significado original, es un acercamiento al bicéfalo en tanto mito, identidad y memoria.

Llegamos así a la sección de Crónicas, donde Kellys García nos presenta un texto titulado **Los Wuanai, guerreros indígenas Venezolanos**. García comienza recordando la tragedia que fue la conquista para los pueblos nativos, para luego contarnos la historia que a su vez le contara la abuela Petra García perteneciente a la etnia indígena de los Wuanai, en un viaje que ella hiciera al Amazonas venezolano. La historia trata del guerrero wuanai Paulino Sandoval quien vivió hacia el 1800, y de cómo este combatió junto a Simón Bolívar y José Antonio Páez por la independencia del país.

Ahora pasamos a la sección de Performance, una vertiente del arte contemporáneo que se ha venido consolidando desde las vanguardias del siglo XX y que ha configurado un espacio para la reflexión del arte actual.

El primer performance se titula **El Texto originario o el lugar donde nacen los símbolos**, es una propuesta conceptualizada por el artista tachirense Oscuraldo y ejecutada por Alexandra Valencia y Oscuraldo. La acción involucra lo poético y de manera tangencial lo teatral, se soporta en cuatro poemas del escritor tachirense Obitual Pérez, poemas referidos a cada uno de los cuatro elementos esenciales de la naturaleza (agua, tierra, fuego y aire), la obra remite a lo primitivo como espacio sagrado y plantea un diálogo con la espiritualidad que bien podría ser un dialogo con el planeta, convirtiéndose en una revisión de lo telúrico en tanto noción compleja.

El segundo performance fue dirigido y concebido por Omar Alí González y ejecutado por el artista circense Enderson Chávez (Chicho Cir), contando con la asesoría musical de Dani Torres, la obra se titula **Orinoquia, serpiente de agua y piedra**. Podemos ver los referentes para la realización de la obra que pasan por la investigación de los petroglifos de la estación rupestre de El Yaure en el estado Barinas, hasta el abordaje de distintas mitologías donde está la presencia de la serpiente en tanto símbolo vinculado al agua. La obra reúne y mezcla elementos teatrales y circenses con las nociones de espiritualidad, sacralidad, ritualidad, identidad, memoria y ancestralidad.

Luego pasamos a la sección de reseñas de libros donde tenemos a Camilo Ernesto Mora Vizcaya reseñando la obra infantil *El libro de los animales* de Aquiles Nazoa, publicado por Monte Ávila Editores Latinoamericana,

y a Anderson Jaimes reseñando el tomo N°4 de la *Biblioteca de autores y temas rioboberos* titulado *Los Babukenos*, de José Antonio Pulido Zambrano.

Y finalizamos con la sección de Experiencias visuales, donde a manera de galerías reseñamos las tres exposiciones colectivas que se dieron en simultaneo durante el X Seminario Bordes, cada una de ellas acompañada de su respectivo texto curatorial.

La primera muestra fue curada por María Luz Cárdenas y se titula **Visiones, retratos, imágenes arquetipales: Exposición de Adonay Duque y Pablo Pérez Godoy**. Reune y confronta la obra de dos pintores contemporáneos tachirenses que trabajan lo arquetipal y lo simbólico.

La Segunda muestra curada por Oswaldo Barreto se titula **La mirada de Alijuna**. Se trata de una colectiva fotográfica integrada por Kellys García, Igor Castillo y Dani Torres, donde se recoge la mirada a distintas etnias indígenas que conforman nuestra contemporaneidad venezolana.

Y la tercera muestra curada por Anderson Jaimes se titula **Símbolo, memoria y ancestralidad**. Es una colectiva en la que participaron los artistas: Rafael Sánchez, Augusto Caubarrere, Mauricio León, Carlos Cruz Aceros, Peter Andrés, Oscuraldo, Doralina Velazco, Antolines Castro, Ave, Mauricio Sánchez, Roca y Hernández. Contentiva de pinturas, ensamblajes, instalaciones y esculturas.

De esta manera damos inicio a la exploración de esta categoría de lo **iconomágico**. Así pues, vemos como la imagen y los imaginarios son, dentro del constructo cultural moderno, un crisol fundamental donde confluyen los tiempos mas equidistantes y donde se dan la mano las expresiones artísticas de la antigüedad con las contemporáneas, evidenciando así la permanencia del mito, el poder del símbolo y la hegemonía de la imagen en la cultura humana.

Oswaldo Barreto Pérez
Grupo de investigación Bordes



Sobre *OBRA PRIMERA XVII* de FRANCO CONTRERAS¹

Franco Contreras. Tomada de <https://www.analitica.com/opinion/franco-contreras-el-arte-como-divertimento/>

Recibido: 25-09-2019
Aceptado: 07-11-2019

Norelsy Lima²
Museo de Arte Moderno "Jesús Soto"
Ciudad Bolívar- Venezuela.
norelsylima@gmail.com

Resumen: El texto presenta un estudio hermenéutico de lo cotidiano y lo religioso en la exposición *Obra Primera XVII* (2018) del artista Franco Contreras. Partiendo de un diálogo entre el investigador, el Génesis bíblico y la exposición *Obra Primera XVII* de Contreras, esta investigación pretende insertar la obra de este artista dentro de la Historia del Arte, por lo que constituye un aporte a la historiografía de la obra de Contreras al plantear valoraciones surgidas desde la experiencia hermenéutica.

Palabras clave: Hermenéutica; Arte; Franco Contreras

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Licenciada en Letras, mención Historia del Arte, Universidad de Los Andes- Venezuela.

About *Obra Primera XVII* of Franco Contreras

Abstract: The text present an hermeneutic study of the everyday and the religious in *Obra Primera XVII* (2018) of the artist Franco Contreras. Starting from a dialogue between the investigator, the biblical book of *Genesis* and the exposition of art *Obra Primera XVII* of Contreras, this investigation pretends to insert the artwork of this artist inside the History of Art, therefore it constitutes a contribution to the historiography of Contreras' work with assessment arising from the hermeneutic experience.

Key words: Hermeneutic; Art; Franco Contreras.

La elección de un *método*

Entender *Obra Primera XVII* (2018) del artista plástico Franco Contreras supone un esfuerzo de ir más allá de una mera historia de vida. Implica enfrentarse directamente a la *obra de arte*, dando lugar a un cuestionamiento. Partiendo de las explicaciones que del método hermenéutico hacen Iván Hurtado León y Josefina Toro Garrido (2007), se tiene que el uso de la hermenéutica como método de investigación cualitativa ofrece grandes posibilidades de interpretación, en tanto que favorece la comprensión a partir de la *deconstrucción* y la reconstrucción del hecho artístico (Hurtado, 2007, p. 120), proceso del cual resultarán nuevas apreciaciones que nutrirán la historiografía de la obra de Contreras, debido a que no existe la Verdad, sino que cada hermeneuta puede dialogar con el objeto artístico para decir su verdad (Hurtado, 2007, p. 122).

La hermenéutica se basa en un modelo de interpretación que le permite al objeto “mostrarse” a través de un diálogo más inmediato entre sujeto y objeto ya que no está condicionado *a priori* por teorías o esquemas de pensamiento preestablecidos (Hurtado, 2007, p. 122), sino que permite llegar a una comprensión denominada por Gadamer y citada por Luis Mariano de la Maza en su artículo titulado *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer* (2005), como el proceso de *fusión de horizontes*³

3. Término acuñado por Gadamer para referirse al cuestionamiento recíproco del presente y del pasado. “Poniendo en juego los prejuicios es posible destacar aspectos del pasado que son significativos para el intérprete, los que a su vez permiten destacar aspectos del presente que abren perspectivas de análisis del pasado. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado, pero el horizonte del pasado también está sometido a los efectos del presente” (Maza, 2005, p. 134).

donde, finalmente, ocurre un proceso de mediación constante entre la individualidad del autor (propuesta por Schleiermacher como objetivo de la hermenéutica)⁴ (citado en García, 2003, pp. 34-35; González, 1993, pp. 313-333); el *fenómeno* (la obra de arte como discurso interpretativo de la realidad que alberga su *thelos* en sí misma y supera las barreras espacio-temporales así como las diferencias entre los sujetos) y el *intérprete* (lector que piensa históricamente); que vence las distancias espacio-temporales para hacerlas productivas, logrando abrir el fenómeno que se quiere comprender sobre la base de una precomprensión del mismo (Maza, 2005, pp. 132-134), (García, 2003, pp. 34-35), (González, 1993, pp. 313-333).

En la actualidad el concepto de obra de arte se desdibuja, redimensiona y, por consiguiente, se actualiza continuamente; por lo que se apuesta por la experiencia hermenéutica como un medio de interpretación de la obra de arte, en tanto que reivindica la condición subjetiva del sujeto investigador; al establecer un diálogo entre el pasado y el presente, entre autor, obra e intérprete, teniendo presentes los conceptos de autoridad, prejuicio y tradición propuestos por Gadamer (González, 1993, pp. 318-320).

La obra como protagonista

Para explorar los supuestos anteriores, se tomó como caso de estudio la exposición *Obra Primera XVII* realizada por el artista venezolano Franco Contreras y expuesta en las salas 1 y 2 de la Fundación CAC Galería La Otra Banda entre los meses de julio y septiembre de 2018; donde la intervención y el manejo del espacio son sólo una excusa para invitar al espectador a adentrarse en el discurso artístico cimentado en el universo psicológico del artista. Partiendo de un diálogo entrecruzado entre el espectador, el *Génesis* bíblico y la exposición *Obra Primera XVII* del artista Franco Contreras, se proponen una serie de premisas que encaminarán la investigación al descubrimiento del significado de *Obra Primera XVII*, permitiéndole al fenómeno revelar su esencia: ¿Cuáles son los temas que allí se representan? ¿Cuál podría ser la intención que anima al autor? ¿Qué lecturas se

4. Friedrich Schleiermacher (1768-1834) concibe la hermenéutica como teoría general de la interpretación, en la que retrotrae el problema de la interpretación de textos a la subjetividad constituyente del intérprete. En esta postura convergen estímulos de diversa procedencia: crítica filológica ilustrada, educación pietista, filosofía trascendental, experiencia romántica de la vida, familiaridad con la filosofía griega, ... Schleiermacher propone que la interpretación lingüística no se trata de comprender solamente la literalidad de las palabras y su sentido objetivo, sino también la individualidad del autor. Y entiende que esta sólo se comprende adecuadamente cuando el intérprete se pone en la posición del autor tanto de manera tanto objetiva (conocer el lenguaje tal como el autor lo conoció) como subjetiva (aspectos exteriores e interiores de la vida del autor); y recrea el proceso de creación del autor (García, 2003, pp. 34-35).

pueden hacer de la obra? ¿Cuál podría ser el significado que la obra tiene para su autor como sujeto histórico? ¿Cómo se puede insertar la obra de Franco Contreras dentro de la Historia del Arte?

Considerando la tesis gadameriana de que “La interpretación se basa, entonces, en pre concepciones que van siendo corregidas a medida que se comprueba su falta de adecuación a las cosas mismas” (Maza, 2005, p. 133); el uso del libro del Génesis permitirá configurar una primera proyección del significado del todo (*Obra Primera XVII*), a partir de pulsiones que se revelan en las partes⁵; pues este texto se sitúa como referente de autoridad y tradición ya que de él se desprenden gran parte de los prejuicios de origen judeocristiano que impregnan el horizonte del autor y el del intérprete.

Consideraciones preliminares acerca de *Obra Primera XVII*

Franco Contreras es un artista merideño nacido en Las Piedras en 1953. Su infancia transcurrió entre el ir y venir del campo a la ciudad en el seno de un hogar profundamente católico hecho que, junto a la lectura del libro *El Paraíso Perdido* (1667) del escritor inglés John Milton, marcaría contundentemente toda su obra. Cursó estudios en Historia del Arte y Filosofía, ULA. Desde que comenzó a exponer en 1989 sus obras se han titulado *Obra Primera*, y se caracterizan por su originalidad en la búsqueda de lo originario, de lo esencial, prescindiendo de los detalles, los cuales considera innecesarios (Szinetar, 2018) (Jiménez, 2017, pp. 20-26).

Obra Primera XVII está compuesta a partir de dos tipos de obras: las *instalaciones* y las *miniaturas*. Por instalación, se entienden las esculturas figurativas esquemáticas hechas con palos de café amarrados con cabuya (que en realidad se trata de hilo de yute), cuya sombra que se proyecta en la pared o el suelo del espacio expositivo deviene en dibujo; y por miniatura, paisajes hechos con papel rasgado que se encuentran encerrados dentro los límites de una cajita de madera con pantalla de vidrio, las cuales podemos percibir como un microuniverso. Ambos tipos de obras poseen un alto valor estético que reside en la sencillez y la simplicidad que transmite el manejo de la línea que deviene en dibujo y el uso de soportes no convencionales, elementos de los que se vale para intervenir el espacio y retrotraer al espectador a lo primitivo, a lo primigenio, a lo esencial. En ambos casos se advierte el interés del artista por pasar del plano tridimensional (la escultura o la miniatura) al bidimensional (la sombra, el dibujo).

5. Círculo hermenéutico

Por otro lado, *Obra Primera XVII* se trata de una puesta en escena de la casa de un hombre, donde se refleja una tensión entre dos grandes ejes temáticos: lo cotidiano y lo religioso. A continuación, se expondrá, de manera sintética, el diálogo suscitado con ambos temas.

Lo cotidiano en *Obra Primera XVII*

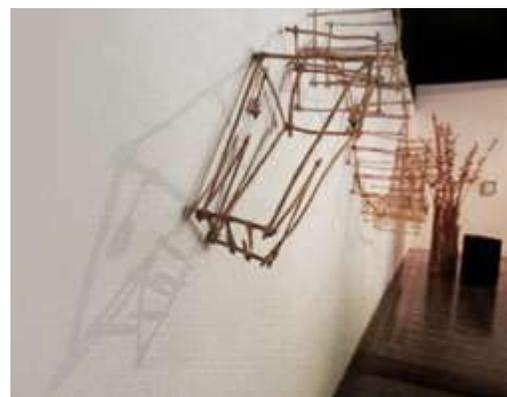
Obra Primera XVII es una oda a la vida doméstica que se desarrolla en un ambiente rural, donde lo cotidiano viene dado en la representación de los elementos que dibujan el hogar de alguien. Hay en la sala 1 una puesta en escena del patio que antecede a la casa debido a los elementos y labores que allí se representan. En la entrada de la sala, se alza inmediatamente la obra *Cerca con Pájaros*, en la cual se representan de forma simple y esquemática los pájaros (tan sólo sus picos y alas, el movimiento y la vida de éstos), que se posan sobre la cerca que divide el terreno de la casa del hombre del mundo exterior para protegerlo de las fieras.

Al rodear la cerca, del lado izquierdo, es posible reconocer representaciones esquemáticas de algunas prendas de ropa como camisas, pantalones, ropa interior, bufandas, entre otras. Éstas generan empatía en el espectador porque el hombre las usa para cubrir su desnudez y, luego de ser lavadas, se encuentran tendidas sobre el aire, secándose, levitando. Al otro lado de la sala, destaca la *Culebra* por su simplicidad y sus grandes dimensiones, saliendo de entre los *Árboles*. Ambos, la *Culebra* y los *Árboles*, nos intuyen la majestuosidad y el poder de la naturaleza que se cuela lenta y sigilosamente en territorio humano, demostrando su poder ante ese hombre frágil, indefenso y receloso de ella.

Por último, la obra *Paisaje con Nube*, miniatura de un paisaje donde se representa una montaña cubierta por una gran nube y sobre ella una cruz. Este es el paisaje distintivo de Los Andes y dan cuenta de la espiritualidad de los habitantes del



Franco Contreras
Cerca con Pájaros
Dimensiones variables
Fotografía: Rebeca Montes



Franco Contreras.
Culebra. Madera e hilo de Yute.
44 x 10000 x 30 cm.
Árboles. Madera e hilo de Yute.
290 x 90 x 90 cm.
Foto: Rebeca Montes.



Franco Contreras
Ropa Tendida (detalle)
Fotografía: Marian Sulbarán.

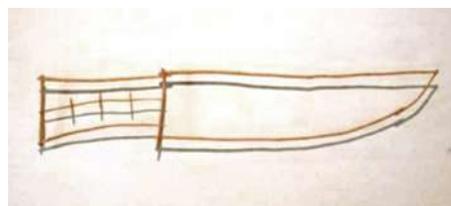
páramo, por lo que esta obra es la que permite al espectador el paso de lo cotidiano (aquello que vemos a simple vista) a lo religioso (el dogma cristiano y las referencias a ciertas escenas bíblicas). Este paisaje recuerda que Mérida y sus habitantes están cercados por montañas, por lo que su personalidad es encerrada, solitaria, melancólica e inconforme ante la vida. Lo extraño es que en *Obra Primera XVII* no aparecen reproches ante la vida; por el contrario, la obra pareciera mostrar la vida tal como es (cruenta), su *esencia* sin más.

La sala 2 se muestra como una puesta en escena del interior de una casa. Hay un *Cuchillo* con el que se realiza casi cualquier labor doméstica; pero que además es el instrumento con el cual el artista prepara los palos de café con los que realiza sus obras. En el centro de la sala, una obra titulada *Mi Sombrero*, prenda distintiva de la vestimenta de Contreras. En el extremo opuesto de la sala, se encuentra un *Cambur*, el cual llama la atención por ser el único objeto en toda la exposición que aparece situado en el suelo, tal vez porque proviene de la tierra y cuya representación contiene una carga testimonial: el cambur verde es un acompañante típico en los platos andinos; y una denuncia ante la realidad que se vive actualmente en todo el país, porque es el alimento más económico del mercado.

Al fondo de la sala, se encuentran una junto a la otra, dos miniaturas, las cuales se titulaban *Lloviendo entre árboles blancos*, que contenían paisajes de montañas con nubes hechos con papel blanco rasgado y, sobre las montañas, tenían cruces. Dichas obras dan la impresión de ser ventanas que dan hacia el mundo exterior y contrastan con la interioridad del hombre.



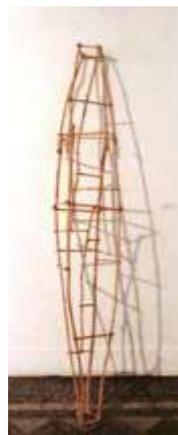
Franco Contreras. *Paisaje con nube*. Papel rasgado. 28 x 23 x 10 cm. Foto: Rebeca Montes.



Franco Contreras. *Cuchillo*. Madera de café, hilo de Yute. 47 x 285 x 5 cm. Foto: Rebeca Montes.



Franco Contreras. *Mi Sombrero*. Madera de café, hilo de Yute. 80 x 320 x 240 cm. Foto: Rebeca Montes.



Franco Contreras. *Cambur*. Madera de café, hilo de Yute. 224 x 34 x 34 cm. Foto: Rebeca Montes.

Reflejan que la casa le permite al hombre guarecerse de la lluvia, el frío y la nieve y, en ella el artista se retrae del mundo para transmutarlo por medio de la creación, logrando una proyección de su vida anímica con todas sus interrogantes. También en ellas hay un carácter testimonial pues las montañas están cubiertas por la nieve, por lo que quizás no se traten de las que se ven en la actualidad, sino de aquéllas que el artista viera en su infancia.

En *Obra Primera XVII*, hay un elemento que resuena por su ausencia, pero que se encuentra implícito en cada una de las obras que la conforman: el *Hombre*. ¿Qué clase de hombre habitaría en esta casa? Uno práctico y austero, acostumbrado a lo rudimentario del campo. Podría ser alguno de los primeros hombres que habitaran la Tierra; aunque por el sombrero, resulta más factible aventurar que se tratase de Franco o el intérprete.

Obra Primera XVII es una obra de arte y no un objeto cultural, porque sobrepasa al artista (su historia de vida) y esta época, al permitirle al espectador **interpelar-la** e **interpelar-se** a sí mismo a través de ella. Con ella se puede dialogar, y aunque sea una obra efímera (dura hasta el momento de desmontarla de la sala), tiene potencial para convertirse en un *clásico* por la forma en que interviene el espacio, y porque sus discursos nos refieren directa o indirectamente a conceptos que por su ambigüedad son siempre objeto de debate entre los filósofos y humanistas: Ser, Tiempo, Obra de Arte, Sujeto Histórico, lo Tangible y lo Intangible, lo permutable, la Creación, la Percepción, el Espacio, el Instante.

Todo esto le confiere la capacidad de generar cuestionamiento en el espectador y, junto a la primacía de la idea, permiten insertar la obra de Franco Contreras dentro del arte contemporáneo. Sin embargo, la obra del artista resalta dentro de esta categorización por su originalidad, por su equilibrio entre la maestría técnica y la idea (los discursos que de ella se desprenden), por su contenido temático (metáforas del arte sacro a partir de la representación de elementos cotidianos, de lo autóctono) y por su cuestionamiento de lo matérico y lo esencial en sus discursos (conceptos que se solapan con la idea de “levedad” ya que la obra no tiene peso, sino que flota en la sala). Se trata de una obra inmersiva, puesto que el espectador necesariamente debe interactuar en ella para activarla. Estas obras dan cuenta de una cotidianidad por lo general asociadas a los campos andinos, a los Páramos merideños, donde se encuentran implicadas las ideas de sudor y trabajo duro. La obra lleva al espectador a preguntarse si está paseando por la casa de Contreras (ente físico, tangible), o si está explorando la esencia de Franco (algo intangible, lo que es siendo) que se proyecta a través de una representación de morada. De cualquier forma, el artista consigue, por medio de su obra, desnudar su alma ante el espectador, un alma donde destacan las ideas de la tradición artística precedente, el sudor por el trabajo duro y el misticismo propio de la espiritualidad que se desarrolla en los campos andinos.



Franco Contreras

De izquierda a derecha:

Culebra, Árboles, Paisaje con Nube.

Artista con obra.

Lo religioso en *Obra Primera XVII*

Luego de hacer una primera lectura de *Obra Primera XVII*, el objeto se mostró, en un primer nivel, como una puesta en escena de la vida cotidiana de un sujeto con quien el espectador puede identificarse. Sin embargo, esta obra contiene un alto grado de intertextualidad ya que trae a colación un discurso religioso de raigambre judeocristiana, transmitido de generación en generación durante siglos, que alude al Pecado Original y al anhelo de redención de los cristianos. Este discurso hallado principalmente en la *Biblia*, asume los roles de autoridad y tradición dentro de nuestro análisis, puesto que impregna en gran medida nuestros prejuicios, por lo que resulta oportuno tomarlo en cuenta a la hora dialogar con el objeto de estudio. Es por ello, que se utilizará el libro del *Génesis* para proyectar una precomprensión del significado de *Obra Primera XVII*.

En *Obra Primera XVII* hay una identificación de la figura del artista con la de Dios (que, en la obra de Contreras, pareciera representado como un ser justo e imparcial), por su condición creadora. En esta obra, el artista juega con la luz para crear sombras que devienen en dibujo, para pasar del plano tridimensional al bidimensional. Indica que Dios hizo al mundo (Gen. 1, 1-5, 2002, p. 3), pero el artista lo interpreta a través de la obra de arte.

Hay una apropiación del pasaje del Génesis que refiere la tentación y la caída en pecado de Adán y Eva cuando la *Culebra* sale de entre los *Árboles* (Gen. 3, 1-24, 2002, pp. 5-6). La desobediencia será una constante en el comportamiento del hombre según el *Génesis* y, en el caso de Franco está relacionada con sus concepciones de arte y mimesis. Hay una rebeldía en la representación mimética, que lo llevará a diferenciarse de otros artistas en tanto que Contreras no hace representaciones naturalistas, sino que representa su idea de *Culebra*, de *Árbol*, de *Cambur*, por citar algunos ejemplos. Pero esta forma de representar objetos medianamente icónicos ante el espectador, tiene su explicación en la aspiración del artista de alcanzar la depuración de la línea que compone la figura.

Las creaciones de Contreras desafían los estándares y concepciones modernas de lo que el arte y la obra de arte deben ser. Sus búsquedas, aunque beben de las búsquedas de sus coetáneos y de otros artistas inscritos dentro de la Historia del Arte, responden a inquietudes particulares de su autor y de su contexto. Contreras representa temas y recursos encontrados dentro de la historia del arte (el paraíso, el pecado, la redención; lo figurativo, lo abstracto, lo simbólico, la instalación), pero lo hace en soportes *no tradicionales* (más cercanos al trabajo manual, artesanía), lo que sugiere una síntesis entre el arte académico y el popular.

Al interpretar, el hombre hace juicios valorativos que revelan su historicidad al tiempo que pone en entredicho la tradición mediante la crítica al sistema. Contreras lo hace a través de su visión particular de lo que el arte y la obra de arte deben ser, al proponer un puente coherente entre arte y vida en donde toca temas universales desde su gramática particular: realiza una síntesis entre el dialecto local y aquellos lenguajes que sirven para expresar a lo largo de la historia todos aquellos temas y pasiones universales, por ejemplo, cuando representa a la serpiente, pero la llama culebra; y los materiales usados para configurar sus obras.

Volviendo al análisis, con el pecado llegó el pudor y la expulsión del paraíso como castigo por desobedecer a Dios, desobediencia motivada por la codicia de nuestros primeros padres de querer ser como dioses (*Gen. 3, 7-24*, 2002, pp. 5-6). Por culpa del pecado el hombre necesita vestirse y aquí yace esa ropa tendida al sol para que se seque. Pero el hombre a quien pertenece esta ropa no aparece por ningún lado. Entonces, ¿quién es el verdadero protagonista de *Obra Primera XVII*? Ciertamente, la escena que aquí se representa hace referencia a una vida con la que el espectador podría identificarse. Explicada a través del *Génesis*, esta escena estaría protagonizada por Adán y Eva, que fueron a esconderse mientras se seca la ropa para que no los vean desnudos. Pero como los relatos bíblicos son parte de la tradición y, por ende, del imaginario colectivo, el protagonista podría ser el artista o, quizás, el intérprete. Siendo así, la ropa podría equipararse a la personalidad, a esas máscaras que *ocultan en el vislumbrar* la esencia del ser.

Por otro lado, la pérdida del paraíso que se relata en *Obra Primera XVII* se debe, de acuerdo con el *Génesis*, al temor de Dios de que el hombre comiera del fruto del Árbol de la Vida (*Gen. 3, 22-24*, 2002, p. 6). Esto revela que desde el principio de los tiempos el hombre abriga el ansia de estar a la par con Dios, que lleva al artista a crear obras donde deja una parte de sí plasmada en algo, para que ésta trascienda a su autor y perdure en el tiempo.

En el caso de las instalaciones de Contreras, tienen una condición efímera en el mundo físico que, no obstante, generan una impresión duradera en la memoria de quien las observa por sus elementos formales, los metarrelatos inscritos en ella, su manejo de la espacialidad y su carga testimonial; que producen una experiencia estética en el espectador.

Al ser expulsado del Edén, el hombre debió labrar la tierra para comer, cumpliéndose la sentencia divina: “Mediante el sudor de tu frente comerás el pan” (*Gen. 3, 19*, 2002, p. 6). Incluso lavar la ropa supone un trabajo arduo. El sol, el cual queda implícito en la muestra, es un aliado hostil del hombre ya que es útil para secar la ropa del hombre luego de lavarla, pero sus rayos se tornan molestos y fatigosos cuando el hombre labra la tierra para obtener alimento (el Cambur), por lo que el hombre usa su sombrero para esconder su rostro de los rayos del sol. Pero asociando al Sol (la luz) con Dios tendríamos que el hombre rehuye de la mirada de Dios, ya que se siente culpable por haberle desobedecido y debe humillarse ante Él. Tal vez esta exposición en su conjunto sea una puesta en escena de cómo el autor concibe la casa de Adán, lugar alejado de Dios y signado por el fatigoso trabajo, pero cuyo fondo (la montaña de papel rasgado con la cruz) representa la esperanza en el proyecto de Salvación con el que Dios se propone redimir a la humanidad, al permitirle a ésta aproximarse a Dios, primero a través de la alianza con los patriarcas y el pueblo de Israel, más tarde, con Jesús, el Mesías anunciado en varias oportunidades en el Antiguo Testamento.

Obra Primera XVII, al señalar un vínculo entre el hombre, la montaña y Dios, cita con especial énfasis dos pasajes del Génesis: el sacrificio de Isaac⁶ (*Gen. 22, 1-18*, 2002, p. 23) y la escalera al cielo que viera en sueños Jacob⁷ (*Gen. 28, 10-22*, 2002, pp. 31-32). Aquí la montaña sería puerta al cielo, siendo la fe, la obediencia y el temor a Dios, según la tradición, el camino para alcanzar la salvación.

6. Abraham subió a la cima del monte para sacrificar a su único hijo, siguiendo las órdenes de Dios, quien luego de probar la fe de Abraham lo recompensó dejando vivir al muchacho.⁴⁷ Esto podría traducirse dentro del contexto semántico de *Obra Primera XVII*, en que el temor y la obediencia a Dios son requerimientos claves para entrar al Cielo.

7. De camino a Harán, Jacob pasó la noche en un lugar que luego bautizaría como Betel pues mientras dormía, vio en sueños una escalera cuyo remate tocaba el cielo y los ángeles bajaban y subían por ella. Esta escalera podría identificarse con la montaña, cuya cúspide pareciera rozar el cielo; e interpretarse como la promesa divina de Salvación para Jacob y sus descendientes (el pueblo de Israel, el pueblo judío) en un principio, y que más tarde con el nacimiento de Jesucristo entre los judíos, se extendería a los cristianos; cumpliéndose así la bendición que le diera Jacob a su hijo Judá. (*Gen 10, 12*, 2002, p. 54)

Salta a la vista que el artista se ha criado en un hogar profundamente católico, sin embargo, la obra devela una espiritualidad que no es la que la propuesta por la doctrina católica, sino una que resulta de la visión práctica y realista de una persona que tuvo una infancia austera, que se desarrollaría entre el ir y venir del campo a la ciudad y que responde a las cuestiones propias del ser en sus obras. En ellas, el artista se muestra como un creador de obras que medien entre su espiritualidad, su historicidad y el espectador.

Consideraciones finales, no finalistas

Obra Primera XVII es una exposición de arte contemporáneo, donde el artista Franco Contreras se vale de sus reglas particulares para dar respuesta a sus búsquedas e inquietudes artísticas, estéticas, filosóficas y espirituales. En este sentido, el uso de los trazos simples, la línea depurada, la sombras que se proyectan sobre el espacio, se evidencian tanto en sus instalaciones como en sus miniaturas; y configuran una interpretación de la realidad del propio artista, que está signada por elementos formales y estéticos así como por discursos intertextuales que dan cuenta de la intención del artista de construir un testimonio de su vida anímica (síntesis entre su infancia desarrollada en medio del tránsito entre lo rural y lo urbano, en el seno de un hogar profundamente católico; su visión cruenta de la vida y su anhelo de lo esencial) que desafía, por medio de la creación, a las figuras de autoridad (Dios, las instituciones artísticas llenas de paradigmas).

En *Obra Primera XVII* hay una tensión entre dos ejes temáticos: lo cotidiano y lo religioso. Lo cotidiano viene asociado al campo, a los páramos venezolanos y a los elementos que conforman la idiosincrasia de los merideños (la montaña, el trabajo arduo, la personalidad desconfiada y cerrada, la inconformidad ante la vida, la espiritualidad de los merideños y sus prejuicios en cuanto a la vestimenta y el comportamiento de las personas). Aquí, destaca la representación de esa realidad tal como la interpreta el artista, donde no importan los detalles sino la *esencia* de los objetos que representa.

Esa búsqueda de lo primordial termina por dar cuenta de la belleza de lo cotidiano en tanto que revela un profundo interés por representar la condición humana (mostrándola ubicada en un punto intermedio entre la naturaleza y la divinidad), permitiendo insertar la obra de Contreras dentro de la Historia del Arte por su carácter inmersivo, puesto que el espectador debe “zambullirse” en ella para interactuar y dialogar en un cuestionamiento recíproco donde la obra se redimensione, se actualice; y su condición efímera pues se trata de instalaciones hechas en soportes no convencionales (madera de café atada con hilo de yute o papel rasgado). La obra, situada en una frontera entre el arte académico y el arte popular, se muestra como testimonio de los elementos que componen la vida anímica del

artista (su infancia transcurrida entre lo rural y lo urbano, la laboriosidad del campo y el misticismo local), sus inquietudes artísticas y estéticas como el paso de lo tridimensional (la escultura) a lo bidimensional (la sombra que se proyecta como dibujo) dentro del ámbito figurativo.

La montaña con la cruz dibujada es el punto de conexión entre el discurso cotidiano y el religioso en la obra de Franco ya que revelan su postura crítica respecto de la tradición. Lo religioso viene representado por las dicotomías entre el Bien y el Mal, lo cruel y lo cruento, la desobediencia, la sed de inmortalidad, el Pecado, la expulsión del Paraíso y el deseo de Redención cumplido en el proyecto de Salvación cristiano; prejuicios que tienen su origen en la tradición judeocristiana en tanto que aparecen descritos en el *Génesis* bíblico y que moldean la espiritualidad del autor y del intérprete.

En *Obra Primera XVII* el autor busca plasmar el movimiento y la vida, su historia personal y su manera de concebir e interpretar la realidad a través de la creación artística. Contreras prescinde de la copia mimética de la realidad para representar su propia interpretación de la realidad. Sin embargo, la interpretación de la casa de Adán hecha por el artista resultó convertirse en un manifiesto de algo mucho más profundo, que se haya escondido bajo toda esa carga discursiva que resulta de la síntesis entre su contexto de crianza, su individualidad y su historicidad: la proyección del alma de Franco Contreras. Un alma signada por el deseo de una vida sencilla y austera, con nada más que lo elemental. Pero esta espiritualidad es compleja ya que el artista busca desprenderse de lo mundano para alcanzar a Dios, a quien desafía, a su vez, a través del acto creativo porque una parte de sí (en este caso su alma) supera las barreras espacio-temporales y las distancias entre los sujetos para intentar conquistar, al menos por un instante, la tan anhelada inmortalidad.

En *Obra Primera XVII*, obra e intérprete dialogan acerca de su autor, quien se reconoce a sí mismo como sujeto histórico por medio de su obra. Pero ésta no es una afirmación cerrada, ya que, en estos tiempos de cambio, ninguna obra de arte, en especial la de Contreras, admite consideraciones finalistas ni deterministas; sino que permanece abierta al espectador, a la espera de nuevos horizontes interpretativos.



Franco Contreras. *Árboles*.
Madera de café, hilo de Yute.
290 x 90 x 90 cm

Referencias

- Hurtado L., I.; Toro G., J. (2007). *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambios: Modelos de conocimiento que rigen los procesos de investigación y los métodos científicos expuestos desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*. Caracas: El Nacional.
- Jiménez, G. (2017). *Actividades de Pasantías realizadas en el Departamento de Actividades Académicas y Culturales del Centro de Arte Contemporáneo Galería La Otra Banda. Lo primero/primario en la obra de Franco Contreras: Retrospectiva Obra Primera XV*. Informe de Pasantías. Mérida.
- Moreno, G. (2012) *Actividades de pasantías realizadas en la Galería de Arte La Otra Banda, Dirección General de Cultura y Extensión (DIGECEX) de la Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela: Lectura fenomenológica de la obra "liHO008 Homenaje a Hélio Oiticica" de la artista Magdalena Fernández*.
- Lima, N. (2018). *Entrevista al Prof. Julio Lubo: Los orígenes de la Fundación CAC Galería La Otra Banda*.
- Desconocido. (2002). *Sagrada Biblia Familiar*. Bogotá: Comarpe.

Fuentes en Línea

- Maza, L. M. *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. Teología y Vida, Vol. XLVI (2005), pp. 122-138. Disponible en línea:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492005000100006
- García G. J. *En los orígenes de la hermenéutica Contemporánea: F. D. E. Schleiermacher*. Azafea Rev. Filos. 5, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 29-52. Disponible en línea:
https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/68839/1/En_los_origenes_de_la_hermenutica_conte.pdf
- González, C. *Gadamer y la Hermenéutica Filosófica*. Acta Poética 14-15, 1993, pp. 309-334. Disponible en línea: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/538>
- Szinetar, M. "Franco Contreras: La muerte está siempre presente en mi obra", PRODAVINCI [en línea], 2018. Disponible en:
<https://postdata.prodavinci.com/franco-contreras-la-muerte-esta-siempre-presente-en-mi-obra/> (Consulta: 12 de febrero de 2019).



LA VENECO: la PERFORMANCE y su CORPOREIDAD en los LÍMITES de MUCHOS¹

Carmen Ludene / La veneco (performance) / foto: José Ángel Mora Robles

Recibido: 13-10-2019
Aceptado: 08-11-2019

Licda. Carmen Ludene Sánchez Zambrano²
Artista Visual / San Cristóbal – Venezuela
carmenludene@gmail.com

Resumen: Esta investigación se trata de un análisis etnográfico de la performance *La Veneco*, propuesta conceptual presentada por la artista Carmen Ludene en la 2da edición de Juntos Aparte, Km 4956 de la Bienal Sur (Cúcuta-Colombia). En él, se presentan los antecedentes y bases teóricas que sustentan el hecho artístico y las reflexiones teóricas que se generan en torno a la Performance, a través de los ejes temáticos espacio-tiempo-corporeidad.

Palabras Clave: Performance; arte político; La Veneco; método etnográfico; espacio; tiempo, corporeidad.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Licenciada en Letras, mención Historia del Arte, Universidad de Los Andes- Venezuela.

The veneco: Performance and its embodiment within the limits of many

Abstract: This investigation is an ethnographic analysis about *La Veneco* performance, conceptual proposal presented by the artist Carmen Ludene at 2nd edition of Juntos Aparte, Km 4956 of Bienal Sur (Cúcuta-Colombia). There is a review about the antecedents and theories that sustain the artistic fact and the theoretical reflections around the Performance, through the thematic axes space-time-corporeality.

Key Words: performance; political art; The Veneco; ethnographic method; space; time; corporeality.

*A Merysol León
Un “puro placer” público...*

Cuando se me invitó a participar nuevamente en la 2da edición de “Juntos Aparte”, Km 4956 de la Bienal Sur (Cúcuta-Colombia), se me manifestó una variedad de sensaciones, puesto que tenía alrededor de 6 meses sin ir a la frontera. El asedio político de tanta información domesticada por intereses que desvirtúan el significado de la palabra *politiké*: término griego que significa “*de, para o relacionado con los ciudadanos al bien común*”. La política me deprimió.

Luego de haber dicho “Sí” no me veía caminando por trochas. Algo que ya había experimentado en el 2007 en otro proyecto artístico de corte binacional con el hermano país. En ese momento, los códigos visuales de frontera eran muy distintos de lo que observamos ahora, 13 años después. En ese tiempo, junto con otro compañero investigador, crucé la trocha. La experiencia me paralizó, no fue nada edificante lo que en ese momento vivimos. El sólo hecho de volver a estar ahí con las circunstancias políticas que padecemos ahora, me generó una terrible inseguridad y tristeza.

En el 2014 junto a una artista mexicana, y otros compañeros artistas venezolanos con quienes nos aglutinamos en torno de un proyecto denominado “Miradas en Frontera”, fuimos sin ningún tipo de seguridad a accionar Performance en plena mitad del puente, otros códigos visuales tan distintos a los del 2007, imágenes premonitorias de lo que sería el devenir en la terriblemente insondable frontera de estos momentos. En esa oportunidad, la Guardia Nacional, ignorante de nuestro hecho artístico, nos decomisó las cámaras, borraron nuestros archivos y en cuestión de minutos nos despatriaron.

La inseguridad y el recorrido de un puente tenso por las condiciones de enfrentamiento que en el momento se suscitaban. Ese episodio me generó un infausto pánico.

El puente lo cerraban a las seis de la tarde y solo faltaban escasos veinticinco minutos, con apenas algunos Bolívares en nuestros bolsillos que en el vecino país ya nada valían.

Fue un momento de marcada tensión, los guardias nos insultaron y nos corrieron con improperios al vecino país. Cruzamos el puente tratando de calmar la pluralidad de sensaciones experimentadas, poco después pasó el último autobús bolivariano de circulación binacional. Callados nos montamos, desconcertados, y en minutos nos repatriamos silenciosos, con el corazón en la boca.

En esta nueva oportunidad, la invitación implicaba ir hasta al otro lado, cruzar el puente y llegar a Cúcuta. No sabía con qué me iba a encontrar. Según la mediática luego del *Gran Concierto Aid Live*, la perspectiva no era alentadora. Me di a la tarea de averiguar, si se podía pasar por el puente y si era seguro. Se organizó el encuentro con el curador de la bienal y, al cruzar la línea fronteriza fue una sacudida encontrarme con un puente aún más deteriorado, la continua masa humana cruzando de un lado a otro, con unos *containers* atravesados del lado venezolano como evidencia de que no somos uno, sino dos naciones separadas. Me hizo recordar el decir de un viejo amigo artista de Cúcuta que ya no nos acompaña en este plano: “*Somos unos terribles trazadores de fronteras*”. Al llegar al sitio establecido para la reunión, el curador nos dice a los invitados: “*la propuesta es que desarrollen la Performance en esta nueva edición, los queremos ver en acción*”, fuimos elegidos por nuestro perfil para desarrollar propuestas de Arte Acción y la idea era partir desde el puente binacional en el acto inaugural de la Bienal Sur, edición “*Juntos Aparte*”.

Infinidad de imágenes comienzan a converger en mi mente, los artistas presentes asumimos la propuesta, y en mi caso, lo vi como una oportunidad de abordar la *Performance* en un espacio público vulnerado e ilícito, donde la fuerza militar de cada lado sobrevive y contribuye con los conflictos armados silenciados por los intereses de una zona de frontera mediatizada.



Carmen Ludene
De padre caliche y madre veneca,
performance, agosto 2014.
Fotografías: José Ángel Mora Robles

Retornando a mi casa, recordé a la entrañable Merysol León y me dije: ¿Qué propondría yo como homenaje a Merysol, la mujer lúdica de la *Performance* en Venezuela ante una invitación de este tipo, en unas condiciones políticas tan miserables?, ¿Qué habría hecho ella? De algo estaba segura, lo que se le hubiera ocurrido, sin lugar a dudas, habría sido contundente.

En el 2002 siendo estudiante beca de la Galería La Otra Banda en la Universidad de Los Andes, Mérida, tuve la maravillosa oportunidad de conocer a la Profesora Ondina Rodríguez y su entrañable amiga Merysol León. Juntas eran parte de un proyecto artístico que descubrí en charlas de amigas confidentes, y que me cambió la panorámica del Arte Contemporáneo, o de lo que yo creía que era. Las dos y una estudiante amiga en común, conformaban la exitosa agrupación *DanzaT*, un trío explosivo, docentes universitarias, historiadoras del arte, investigadoras, curadoras, y en el caso de Merysol, tenía como antecedente ser bailarina de Danza Contemporánea. Largas tardes pasaban juntas en la oficina de la galería, puesto que la Profesora Ondina era la directora para ese momento. Conversaban sobre teorías propias del Arte Contemporáneo y de cómo abordarlo desde la *Performance* y la *instalación*. Yo ahí, frente al computador escuchándolas, una tarde me llaman y me dicen: “*Carmen necesitamos de tu apoyo con Albeley para la producción de la exposición que ella va curar este próximo mes, llamado De-Colección*”.

En esa exposición todo mi mundo del Arte cambió, se desarrolló una museografía impecable, como de las muy pocas en las que he podido participar, de extraordinaria calidad. Todas las propuestas eran instalaciones de importantes artistas venezolanos con trayectoria internacional, lo más impresionante fue la noche de la inauguración, ver en acción a *DanzaT*. Desde esa vez me fui haciendo adicta a ser espectadora de La *Performance*, jamás imaginarme en ese entonces que llegaría a desarrollar La *Performance* como vida misma en mi expresión como artista. Son infinidad de historias que podría narrarles de por qué decidí hacer *performance*, con personajes claves, que se presentaron de manera reveladora en mi trabajo artístico, como la colombiana María Teresa Hincapié, los venezolanos Carlos Zerpa y la maestra Consuelo Méndez, quien con sus propuestas me impulsó a sus espacios de acción-arte para allí comprender que era inevitable asumir la *performance*. Eso era yo, hecha acción-cuerpo.

Tratando de ponerme en los zapatos de Merysol, recordé dos propuestas que ella desarrolló por allá en los 90, *HAPPENING DE LOS 60 EN LOS 90*, un título con una carga irónica y crítica que pienso, es lo que caracterizó a la Profesora Merysol por su carácter lúdico y su formación como Historiadora del Arte. Fue una propuesta que hoy día es ícono en la historia de la *Performance* en nuestro país.

Dicha propuesta se llevó a cabo en la II Bienal Nacional de Artes Plásticas en Mérida 1993 y de la cual le otorgaron una mención honorífica; y la otra es *Art Parade*, estando de intercambio en Berlín 1997 junto a un profesor y artistas de la *Hochschule der Künste* desarrollan una acción de calle en el barrio *Prenzlauer Berg*, se presentan con una procesión lenta con la intención de llevar a cabo un acto ceremonial con el público, el cual, se va sumando impulsado por el arte como una metáfora de la vida y la muerte.

Estaba clara que necesitaba profundizar en una propuesta que me permitiera construir no solo una justificación en el hecho de estar en situación de frontera, sino que también debía generar la construcción de un lenguaje crítico y de interacción con los transeúntes en acción de calle, desde el puente binacional hasta la ciudad de Cúcuta. La referencia más inmediata que tenía era la profesora Merysol, así como yo la llamaba cuando llegaba a la Galería con su personalidad imponente a buscar a su amiga Ondina. Debía proponer una acción que arrancara desde el puente y que tuviera un recorrido lineal con un tiempo indefinido, con circunstancias de poca seguridad y con la meta de llegar a Cúcuta accionando, semejante al recorrido que hacen a diario cientos de venezolanos por esas largas carreteras para llegar a un destino incierto.

En ese momento no me imaginaba en cuanto tiempo hacerlo, pero si había asumido que debía exponer mi cuerpo con todas aquellas personas que convergen y habitan en el puente. Sabía que mi cuerpo era el elemento primordial en toda esta historia, debía ser un cuerpo entregado al concepto de frontera, nuestra frontera, abierto para el contacto, roce de emociones con el otro, con un tiempo y un espacio transgredido, donde debía generar rupturas ante la representación del hecho artístico y ante esto me topé con el siguiente análisis de Merysol (2006):

(...) actos cuya materia cuerpo – tiempo y espacio establecen una relación de percepción que se abre a otra lógica, la acción sigue siendo entendida como la manifestación material de una decisión, de una voluntad que pone en escena al cuerpo en una situación considerada artística.

Estaba clara que debía interrelacionarme con el otro, con su mirada, con la mía borrada, inexistente... jamás olvidaré aquel hombre con los párpados cosidos que pide limosna para comer y alimentar a su familia, coexistir en un espacio cíclico y sin salida.

Ahora, cómo justifico el tiempo, la prolongación de un tiempo indefinido, un accionar con lectura visual densa, porque solo dependía de ese ahí, que pasa y pasa llevándose el de adelante, sin existir la espera.

La acción *Happening de los 60 en los 90*, Albeley Rodríguez lo describe en su blog *De Arte Contemporáneo y Culturas Visuales* de la siguiente manera:

Acción protagonizada por personajes amarillos que inicialmente recorren el entorno del entonces Hotel Caracas Hilton, pasan por el Aeropuerto de Maiquetía Simón Bolívar, se montan en un avión y vuelan hasta Mérida, al lado de los pasajeros usuales, rompiendo la percepción rutinaria. Al llegar continúan su recorrido en una buseta que los lleva al centro de esta ciudad, donde se encuentran con unos jueces de arte ciegos, vestidos de blanco y portando cuadros rojos, mientras, de fondo, se escucha una voz, de vendedor ambulante, que anuncia: «cuadros, cuadros, cuadros...». Después, ingresan a la Casa de la Cultura simulando el montaje de una exposición y el juicio de esta, al mismo tiempo otros ciegos se asoman por los balcones del lugar hasta ponerse en riesgo de caer.

En ese artículo no se describe el tiempo que implicó la ejecución de esta propuesta, sin lugar a dudas conllevó un tiempo bastante prolongado. Este antecedente me permitió permear la propuesta a ejecutar con un solo personaje, doble nacionalidad y que maneja como ícono sus dos tarjetas de identificación, junto con una maleta que serían los elementos constantes en la acción y que le permitiría relacionarse con el otro. El tomar un autobús sería otro recurso simbólico, otro modo de representación, un espacio temporal como lo definiría Merysol, que brindaría la permanencia de la obra y de sentir el recorrido cotidiano de esos ciudadanos que se desplazan aún sin retorno o aquel del ir o venir del otro lado.

Luego vendría la última fase, el momento para decantar con un lenguaje accional donde se marca la llegada a la ciudad, aquí se expondría más el cuerpo ante el ciudadano o público que va y viene, ya no en el puente, sino en un espacio comercial, cotidiano de esa ciudad.

De aquí en adelante comienzo a describirles no los planes para ejecutar la acción, sino lo que experimenté durante la ejecución.



Happening de los 60 en los 90.

Fuente: <http://deartecontemporaneoyculturasvisuales.blogspot.com>



Carmen Ludene
La veneco (performance)
foto: José Ángel Mora Robles



Carmen Ludene / La veneco (performance) / foto: José Ángel Mora Robles

La llegada a la plaza de un centro comercial que se encuentra ubicado en la entrada de la ciudad, el epicentro que escogió la organización de la bienal para comenzar una caravana que resultó ser la eclosión del *performer*. El tiempo de espera se prolongó, no estaba claro cuánto tiempo estaría expuesta la acción, lo que desencadenó un juego rico en emociones, el cuerpo se convertiría en una poética corporal para los espectadores, un drama que solo generó la espontaneidad del espectador, ese ciudadano, ese transeúnte que pasaba y pasaba como hormigas; debía dejar llevar el cuerpo y confiar en desdibujarse con el otro, así se reinventó “La Veneco”, a través de unas tarjetas de identidad reproducidas con la frase “Me buscan”, así como esos avisos que colocan indicando que la persona está desaparecida y es buscada, esto le generaba impacto visual al transeúnte. De inmediato se interconectaba con la *performer* de ojos y boca sellados con esparadrapo, como lo expone Yunuen Días en su artículo *Cinco ideas y mentiras sobre el performance* (2017):

“Todo lo que está en el mundo pasa por el cuerpo”, dice Le Breton: escuchar sonidos, oler e identificar esos olores que nos despiertan recuerdos: tocamos los objetos a nuestro alrededor, nos posamos sobre el mundo con el cuerpo, nos movemos, sabemos cuándo algo está mal porque la vista, el olor o la piel lo resienten. “No hay mundo más que a través del cuerpo”, dice Breton. Nuestra experiencia de existir es atravesada por el cuerpo, el cuerpo es el que nos da la experiencia de estar vivos.

En este ensayo sórdido entre un cuerpo agotado, deshidratado y expuesto al calor del sol, confluyó la presencia del que toca, ya no existe temor, se acerca el otro para abrazar, ayudar y se fue comprendiendo lo que Merysol decía: “*lo lúdico de la acción*”, los sentimientos se agudizan, la piel del otro y del *performer* son uno solo, en este caso “La Veneco” la hermana que duele, la que despierta en desespero, llanto, rabia, y eleva su vida,

glorifica el hecho de estar ahí dos o hasta tres en uno, que están vivos y se eclosionan como uno, de esto Díaz (2017) nos comparte:

Nadie nos enseña a leer el cuerpo, pero no hay nada más sincero que él. Nada nos delata más como sus signos: sudor, temblores, voz cortada, mejillas sonrojadas. En el performance, todo ello se hace evidente, los sentidos del espectador perciben al performer también con el cuerpo, muchos espectadores replican, no entienden el performance, se asustan de no entenderlo, pero no pueden evitar sentir los ecos del performance en el propio cuerpo (...) el performance se siente, se experimenta, se reproducen en nosotros las sensaciones del performer, así, por un momento, las barreras entre el mundo y yo, entre mi cuerpo y el del otro, se difuminan, se desdibujan, percibimos por un momento la totalidad y la comunión.

En este punto la interacción con el público es más cercana e íntima, se dan instantes donde el cuerpo entra en reposo, incluso se observaron períodos de estar en un presumible estado meditativo, la convergencia icónica de ser buscada, desaparecida y violentada. Diversidad de hechos pudieron haber quedado en la huella de “La Veneco” que se interconectó con cantidad de seres quebrantados, desde el puente hasta el centro comercial.

Lo que evidenció entre ese público que se acercó, los siguientes diálogos sostenidos con ella, a pesar de no poderles responder y verlos: “¿Quién la busca?, ¿Por qué está así?, ¿Le compro el cabello?, ¿Me vende algo de sus órganos?, ¡Cuidado! ¡Venga y la sostengo..., ¡Qué duro lo que le hicieron!, ¿Mija que le hicieron? ¿La ayudo? ¿Pero que le hicieron, porqué está así? Deme su nombre para ayudarla ¿Tiene a dónde ir? Yo me la llevo conmigo, me la llevo a mi casa, lo que le hicieron a usted es terrible. Yo voy a ir a movistar, no se mueva de aquí, que yo la vengo a buscar para llevármela a mi casa (...) ¿Qué me le pasó? ¡Qué injusto!, ¿Por qué usted está así? ¿Qué hago, pego esto en el puente? ¿Usted viene de Venezuela? ¿Cómo se llama? ¡Déjese ayudar, venga, póngase frente a la cámara, ¿cómo se llama? ¿La Veneco? ¿Pero eso no es nombre, es que no recuerda quién es? ¡Venir a que le hicieran esto, es injusto, esta



Carmen Ludene
La veneco (performance)
foto: José Ángel Mora Robles

buena familia!, ¡Mija! Aférrese a Dios, él es el único que la puede ayudar, allá hay una iglesia, ¿la llevo allá?, Pero porqué pasan estas cosas. ¿No recuerda su nombre? Nosotros le vamos a poner estos avisos en el puente. ¿Amiga qué es lo que le hicieron?, verga la escoñetaron, ¿Por qué? ¡Pana! No me tome fotos (...) No nos tome fotos, no ve que yo pido dinero es para comer, no ve lo que le hicieron a ella, la escoñetaron, le sacaron los ojos. Así fue con mis amigos, yo llegué con cuatro amigos y yo fui el único que sobreviví, a ellos los descuartizaron por la trocha del puente, infeliz, apague esa cámara o se la voy a partir. ¿Señora le pasa algo? ¿Está bien? Por favor levántese y nos explica”.

Un sinfín de frases, palabras, llantos, abrazos, agarradas de manos era la expresión del otro sobre “La Veneco”, en un acto liberador y épico, a veces la sensación era de un juego de terrorismo, muchos transmitían temor, miedo, pero nos hacíamos empáticos, experimentábamos en conjunto, el dolor, el gozo, la desesperación del uno y del otro, a ese, el vulnerado, despojado de sus pertenencias, sin cartografía, sin rumbo. Es lo que Díaz (2017) continúa exponiendo:

(...) tenerlo frente a mí es la evidencia, no de que existe, sino de que existo yo, de que existe el mundo fuera de mí, de que existimos. No hay nada más empático que el cuerpo, y no hay nada que nos permita salirnos más del propio yo, el sentir con el otro, sentir al otro. Antes de entender, lloramos con el otro, reímos con él, nos erotiza o nos hace sentir terror, por eso decía Valery que no hay nada más profundo que la piel.

En estos momentos de conflicto y crisis, el desconcierto de un pueblo que no ve otra salida que salir de su país, la xenofobia del otro, lleva a “La Veneco” la necesidad de encontrar al otro en el medio del caos y la oscuridad de esta frontera, en el medio de la desesperanza y la miseria, cuerpo a cuerpo, reconocernos en nuestra precariedad y agonía. Eso es la *Performance*, un juego con reglas y sin reglas que se deconstruye y reconstruye, es el goce de la acción en un juego maquiavélico, divertido y liberador.



Carmen Ludene
La veneco (performance)
foto: José Ángel Mora Robles

Tal vez la no seriedad nos brinda el hecho de no tener miedo, es la sencilla genialidad del arte en juego. Alan Kaprow en sus *Ensayos sobre el happening* (2001) reseña:

(...) divertirse a sí mismo, preguntarse, convencerse con zalamerías, inventarse papeles, cargar su imagen con grandes tareas, referirse a sus últimas ambiciones con estudiado regocijo y, por encima de todo, tomarse así mismo lo menos seriamente posible, (...)

Aquí Kaprow nos invita a divertirnos en lo cotidiano. De ahí que podamos cambiar la perspectiva de mundo, desde una óptica lúdica que construye una nueva identidad, sin que la acción como goce estético interrumpa la vida misma, sino sentirla, resignificarla.

Los escenarios de una frontera tan distinta a otras, un cuerpo que debía entregarse al desplazamiento, territorio, identidad, refugio, exilio, límites, intimidación que va más allá del alcance visual, da cuenta que no se es parte de un común, es un cuerpo habitado en la frontera que siente y filtra emociones. Con respecto a esto Mónica Mayer, *performer* mexicana dice:

(...) el performance nos permite tener una posición crítica de la realidad sin dejar tener una actitud lúdica, que la irreverencia y la diversión van de la mano. El performance es un lugar de encuentro y comunidad, espacio de fraternidad, lugar para construir lo político, entiendo por político como escribe Ranciere en la División de lo Sensible, aquello sobre lo que un grupo de personas pueden discutir y este terreno del performance, lugar de discusiones y afectos: comunidad.

Sin lugar a dudas *La Veneco* fue una propuesta que permitió reinterpretar escenarios de una visión tal vez errada y distorsionada del hecho político, sin verse en la necesidad de caer en discusiones y análisis de conceptos politiqueros, sino de la esencia misma de ver *La Performance* como un espacio de encuentro y comunión de un grupo de cuerpos que interactúan, unos indiferentes, otros vehementes que al final de cuenta se hacen todos un acto político, una sola voz, un cuerpo que reconfigura la postura del arte contemporáneo en nuestra región.

Un puente como símbolo empeñado en separar dos países que en su gestación sencillamente nacieron para ser uno. Hay que cruzar esa línea llamada frontera sin importar de qué lado vengas. Así migran o se desplazan de un lado a otro, día a día los venezolanos y colombianos en una frontera que no tiene límites. Ahora le dividen el puente con un bloque de rejas y *containers* con humanos uniformados de oscuras tristezas por sus intereses particulares, un puente, testigo silente de lo que se ve y no se habla. Es para el arte contemporáneo, en especial para aquellos artistas visuales que han sido parte de lo que migrar, desplazarse y refugiarse significa, convertir la expresión visual en un hecho estético,

para unos contestatarios, para otros sosegados. Al final de la cuenta, códigos que se convierten en paradigmas visuales de una cultura fronteriza por descubrir y replantear. ¿Qué es frontera? “Confín de un estado con límite, linde o marca”. ¿Qué es límite? “Línea común que divide dos estados, dos posesiones, etc. Línea que señala el fin de una extensión”. Si miramos estas definiciones y nos detenemos analizar, en todas partes del mundo hay fronteras, es evidente. Donde empieza un estado o país, deberíamos a empezar por delimitar nuestro propio territorio, tal vez, nuestra propia casa, nuestro propio yo.

Un puente en el que cada día, vemos hombres y mujeres que inscriben su propia historia, el rebusque, contrabando, devaluación inducida, venta ilícita de productos, la trata de blancas, y se presume la compra y venta de órganos, la desaparición de niños y bebés, entre otras formas de coexistir sin importar de qué lado vengas. En la oscuridad abren y cierran trochas que desdibujan la muerte más allá del puente. Residentes que se adormecen ante un silencio que se desborda al calor del fuego, empuñado por los intereses del poder, los hace dueños de ese lugar llamado frontera.

La Veneco tal vez sea el comienzo de una propuesta conceptual que se identifica con sus dos tarjetas de ciudadanía correspondiente en cada país, con una maleta que contiene reproducciones de esas tarjetas, evidenciando que es una ciudadana binacional que en escasos pasos o minutos de un lado es venezolana y del otro es colombiana. En el medio, ella no puede hablar de sus desesperanzas y miedos, la oscuridad de la frontera la acecha, ella es ilegal, es ilícita, es de ambas naciones enfrentadas. La buscan porque como Veneco no tiene identificación, ella de a pie, padece los embates de una caminata que va en búsqueda de su propia ciudadanía, por un lado, necesita comer y tener medicamentos, por otro necesita gasolina y pesos. Es agobiante reconocer que no existe soberanía, solo la sobrevivencia entre el dólar, el Bolívar y el peso. ¿Cuál es su identidad, si el valor de su mirada lo suplanta el uno del otro por tanta agonía política?



Carmen Ludene
La veneco (performance)
foto: José Ángel Mora Robles

Sin lugar a dudas la experiencia de proponer la performance en circunstancias tan particulares es sujeto a reflexión, la performance no es buena, ni mala. Es simplemente arte en acción inmerso en un lenguaje corporal, plástico y dúctil como lo decía el crítico del arte Glusberg: es acción cultural que nos conlleva espacio-tiempo-corporeidad. *La Veneco* es una propuesta de calle donde converge el espacio, desde una trayectoria que comienza en el puente internacional “Simón Bolívar” hasta la ciudad de Cúcuta; el tiempo, su prolongación de accionar sin límites; corporeidad, es la acción en sí misma, exponer el cuerpo a variedad de sensaciones dada por el entorno y quien se relaciona corporalmente con ella, lo hace inquietante, subversivo. No hay más conclusiones y rebusques para justificar una propuesta que es obvia como hecho artístico y con esto termino en palabras de Yonuen Días (2017):

El Performance no busca ampliar la experiencia estética, sino ahondar en la experiencia de estar vivos.
El performance es una poética corporal.
El cuerpo del espectador y el cuerpo del performer desdibujan sus barreras en el performance.
Más que performance, existen performances.
Hoy todos los artistas practican la performance

Y si con estos no los convenzo, ahí va una de las de Ender Rodríguez en Performadie: Perfortodo (2017): “(...) se perfor-mancea-la vida y tumba en los sesos sin que sepamos deletrear eso de arte o no arte ni arte ni parte quién reparte la parte. ¿¿??”



Carmen Ludene
La veneco (performance)
foto: José Ángel Mora Robles

Referencias

- Días, Y. (2017). Cinco ideas y mentiras sobre el performance. *Performia. Volumen (1)*. En: <http://revistaperformiaonline.hol.es/> (22-01-2018).
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*. Barcelona: Alpha Decay.
- León, Merysol (1996): *Merysol Leon dice: ¡danzate! La creación como oficio docente*.
- León, Merisol, (1999): *Una propuesta accional en los '90*. Ponencia presentada en el I Simposio Nacional de Estética. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Rodriguez, Ondina (2012). *Zona de Tránsito. La propuesta accional de Dánzate*. En: <https://danzate.webnode.com.ve/products/producto-1-> (12 -01-2019).
- Sosa, Antonieta (2019). *Cuerpo ausente, presencia contundente: Un Campo de Girasoles para Merysol Leon*. En: <http://deartecontemporaneoyculturasvisuales.blogspot.com/search/label/Performance> (25-03-2019).

Manual disciplinar: lectura socio-ideológica-política de una fiesta cívica venezolana¹



Terremoto de Mérida-Abril 28 de 1984/ Imagen tomada de la Galería del *Archivo Arquidiocesano de Mérida*

Recibido: 01-10-2019
Aceptado: 07-11-2019

M.Sc. Robinson Miguel Pérez Aguilar²
Facultad de Arte / Universidad de Los Andes / Venezuela
rbnsnp@gmail.com

Resumen: La lectura de un acontecimiento como el que nos convoca, las actividades programadas para la celebración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho (Mérida, febrero de 1895), requiere un marco de categoría claras y pertinentes que la enfilen hacia la aquí pretendida interpretación de su carga simbólica. Para este fin, escogimos partir de la propuesta que elabora el investigador José María Salvador en su texto *Efimeras Efemeridades* (2001), para las fiestas cívicas republicanas de la Venezuela del siglo XIX, la cual nos permitió encontrar una sólida base de argumentos con los cuales afirmar que la antedicha fiesta fungió como referente de comportamiento para la población merideña de la época, ante la marcada huella de los fenómenos sociales, políticos e incluso telúricos suscitados entre 1894 y 1895.

Palabras claves: Centenario Ayacucho; fiesta cívica; lectura simbólica; 1895.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Profesor Agregado, Escuela de Artes Escénicas, Mérida. [Orcid.org/ 0000-0003-3912-3847](https://orcid.org/0000-0003-3912-3847).

Disciplinary manual: socio-ideological-political reading of a Venezuelan civic party

Abstract: The reading of an event like the one that summons us, the activities scheduled for the celebration of the Centenary of the Gran Mariscal de Ayacucho (Mérida, February 1895), requires a clear and relevant category framework that will lead it towards the here intended interpretation of its symbolic load. For this purpose, we chose to study from the proposal prepared by the researcher José María Salvador in his text *Ephemeral Efemerities* (2001), for republican civic parties of the nineteenth century Venezuela, which allows us to find a solid arguments to affirm that the aforementioned party served as a behavioral reference for the people of Merida at the time, given by social, political and even telluric phenomena raised between 1894 and 1895.

Keywords: Ayacucho Centenary; civic party; symbolic reading; 1895.

Todo ejercicio de lectura requiere por parte de quien la realice una asunción previa de postura analítica precisa y explícita ante los interlocutores. Más aún cuando se trata, como es el caso presente, de la lectura de un acontecimiento efímero como lo es una fiesta cívica y en la especificidad de la que estamos partiendo, ya que ésta tuvo una fuerte resonancia histórica en considerable parte del territorio nacional venezolano⁽¹⁾. Vamos a abordar la celebración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho en la ciudad de Mérida por allá en febrero de 1895, bajo una conjunción analítica entre lo simbólico y lo crítico, para así mostrar no sólo los aspectos de carácter representacional que poseyó la fiesta en sí, sino además los elementos con los cuales poder emitir juicio sobre la función socio-ideológica-política que significó esta efeméride en aquel contexto andino. Las categorías que emplearemos para esto último son extraídas del extenso y excepcional Trabajo de Ascenso del profesor José María Salvador y que hoy puede ser consultado en formato libro⁽²⁾. En el *Epílogo* del texto, el autor expone la estructura de las celebraciones en las efemérides republicanas venezolanas, la cual dictamina es una adopción de “(...) la constitución formal y el significado eidético de ese modelo festivo europeo (...)” (Salvador, 2001, p. 399) de la Edad Moderna y que se encuentra constituida por la presencia reiterativa de doce elementos con marcados propósitos ideológicos.

(1) De esta celebración, decretada en agosto de 1894 por el entonces presidente Joaquín Crespo como la *Apoteosis de Antonio José de Sucre*, tenemos conocimiento que se realizó en diferentes lugares de la Venezuela de finales del siglo XIX. Entre las destacables están las que se ejecutaron en la Capital de la República (Caracas), Cumaná, Valencia y Barcelona.

(2) Dicho trabajo fue inicialmente presentado por el autor en 1999 en la UCV para ascender a la categoría de profesor Titular. Luego el mismo se publicó por la UCAB bajo el título de *Efimeras Efemeridades* en el año 2001.

A continuación los desglosaremos, contrastándolos con el programa⁽³⁾ que se estipuló para la celebración objeto de nuestra lectura para así, bajo una primera intención descriptiva, observar las coincidencias e ir perfilando como lo indica el mismo autor, "(...) el andamiaje material sobre el que se sustentan los propósitos ideológicos (...)" (Salvador, 2001, p. 403) que serán analizados posteriormente:

1) Programa complejo y minucioso (ver imagen 1): todo es establecido de antemano con el mínimo detalle y bajo la encomienda de puntilloso cumplimiento. Nada ha de dejarse al azar, improvisación o arbitrio de los espectadores, que para ello están los directores de escena o maestros de ceremonias, organizado éstos a su vez bajo la denominación de *comisión oficial o junta directiva* (ver imagen 2), quienes se encargan de que la fiesta fluya "(...)" sin sorpresas ni sobresaltos desagradables por el rígido cauce y dentro del estrecho límite establecidos por la autoridad, con el fin de que no se desborden en demasía ni, menos aun, se salgan de madre." (Salvador, 2001, p. 400).

(3) Reseñado como *Boletín del "Centenario Sucre"* en el catálogo de *Hojas Sueltas de Mérida*, imagen No.5 del Año 1895, microfilm 0002 (1891-1900). Este material es accesible para consulta en la Biblioteca Nacional Febrés Cordero. Todas las imágenes de lectura que referimos son extractos de este programa.



imagen 1

La Junta Directiva queda encargada de la regulamentación del presente Programa.
MÉRIDA: 17 de enero de 1895.
DR. D. HERNÁNDEZ BELLO.
DR. FOCION F. CORDERO.
DR. PEDRO DE J. GODOY.
BR. TULIO FEBRES CORDERO.
DR. RAFAEL M^a TORRES.
DR. M. CASTILLO A.
CAMILO A. CARNÉVALI.
DR. ANTONIO A. ROJAS
DR. RAFAEL UZCATEGUI

imagen 2

2) Tiempo cuasi-sagrado: se trata de establecer "(...) una suerte de matriz temporal que intentará fijar la 'memoria' indeleble de cada efeméride." (Salvador, 2001, p. 400) La idea está en remarcar la trascendencia de la fiesta por sobre el rudo tiempo de la existencia cotidiana (ver imagen 3). Es observable en lo pautado como la estrategia es ejecutar acciones que trastocan la temporalidad característica para quebrar-remarcar lo *extra cotidiano* de la ocasión y así marcar huella: la madrugada es irrumpida por el estruendo, los hitos fijos como las plazas son referencias para movilizar la quietud de la población.

3) Espacio ritual: con la ciudad como escenario natural, se plantea la re-significación de lugares importantes (calles principales, plazas, templos) (ver imagen 3) con "(...) ciertos hitos urbanos espectaculares de alto contenido simbólico para cada uno de los acontecimientos centrales (...)" (Salvador, 2001, p. 400) de la celebración. Destacable en la particularidad merideña es ver como se regula oficialmente la asistencia de la feligresía al TE-DEUM, prescribiendo que han de reunirse en la Casa de Gobierno antes de ir como cuerpo-familia a la sede de la S.I. Catedral; cabe preguntar si con mera intención de controlar la asistencia y/o de conformar una imagen cohesiva como grupo oficial.

4) Escenografía urbana (ver imagen 4): con un variopinto atrezzo colocado a lo largo de calles, plazas, casas y edificios se construye "(...) a los ojos estupefactos del pueblo la imagen transitoria y falaz-puramente en fachada- de una ciudad heroica e idílica, suerte de foro ideal en que la vida ciudadana transcurre apacible y solidaria en torno al héroe que se festeja." (Salvador, 2001, p. 401).

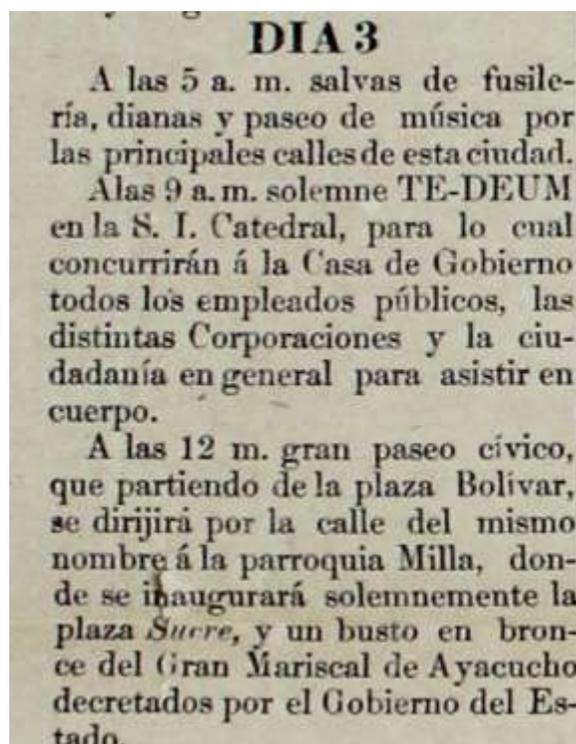


imagen 3

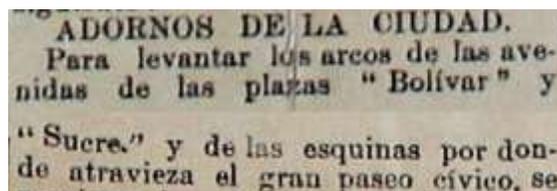


imagen 4

Si bien en la imagen la referencia está centrada en los arcos triunfales, sabemos por lo que se indica en otros textos fuera del programa principal, que las casas particulares ubicadas en la vía del paseo cívico fueron adornadas con flores y luminarias, sin descartar el posible desborde ostentoso con otros artefactos por parte de aquellas familias que su condición económica lo permitiese.

5) Indumentaria de gala: los distintivos e indumentos de parada que conforman al vestuario que se impone al uso de la ocasión varían en “(...) ostentosa y pregnancia simbólica en relación directa con el rango socio-político del individuo que los porta (...)” (Salvador, 2001, p. 401), pero además están sujetos a la importancia de la efeméride y del personaje honrado.

6) Cortejo y desfile: estructura metafórica directa que recalca el *quien es quien*, delimitando el lugar y comportamiento apropiados a sus rangos, función pública, estamento o clase social. Las personas que conforman estas eufemísticamente llamadas *comitivas oficiales*, son así refrendadas ante el colectivo como los merecedores de ocupar los cargos y lugares de importancia en las distintas estructuras que organizan y conducen a la sociedad (ver imagen 5). No es este el espacio suficiente para una extensa explicación de índole genealógico-merideño sobre el porqué del orden que se sugiere en el programa, pero si queremos llamar la atención del lector sobre la intención refrendaria que argumentamos, refiriéndolo a los lugares 13 y 16 del mencionado programa: el centro o núcleo (físico y alegórico) del gran paseo cívico está *arropado* por las mayores autoridades del país y por quienes, en esa actualidad, son herederos de los próceres-padres de la república.

7) Ceremonial solemne: cada acto es pre-fijado en cuanto a sus “(...) protagonistas y comparsas, los roles y gestos reservados para cada quien, así como el contenido y alcance de los mensajes icónicos y textuales.” (Salvador, 2001, p. 401) (Ver imagen 6).

8) Dispendio intemperante: si bien “(...) la praxis usual es que el máximo jerarca pretenda, mediante un irrefrenable despilfarro en decorados provisionales y en transitoria pompa ceremonial, dar impresión de un poderío y una grandeza que no tiene (...)” (Salvador, 2001, p. 401), encontramos que en el caso de la celebración que nos compete no sucede ello del todo por una circunstancia particular. Sobre el para aquel entonces presidente provisional del estado Los Andes, Doctor Atilano Vizcarrondo, circulaban de manera pública denuncias que colocaban en entredicho su manejo del peculio gubernamental, por tanto, parecía no ser un adecuado contexto para mostrar gastos excesivos en celebraciones. En el aparte del programa dedicado a la distribución de los gastos vamos a leer que sólo para los fuegos de artificios es que se explicita se usarán recursos del gobierno del Estado.

El orden de este paseo será el siguiente :

1º Un batallón de la fuerza nacional con su banda marcial, custodiando el pabellón nacional.

2º El caballo de batalla del Héroe, lujosamente enjaesado y conducido por dos palafreneros, vestidos de riguroso uniforme.

3º El pabellón de la *Gran Colombia* conducido por una comisión del seno de la sociedad "*Glorias Patrias*."

4º Escuelas y Colegios de ambos sexos, organizados convenientemente y llevando banderolas, con inscripciones alusivas al Héroe.

5º Agrupaciones de extranjeros que concurren en Cuerpo, ó sus representantes.

6º Colonia Italiana.

7º Sociedades "*Centro Católico de Mérida*," Gremio de Artesanos y demás sociedades que quieran concurrir, ó sus respectivas representaciones.

8º Los gremios "*Agricultor*" "*Comercial*" y de "*Artes Liberales*" convenientemente organizados.

9º Representantes de la Prensa del Estado.

10. Representantes de los *Distritos del Estado* y sus respectivas *Municipalidades*.

11. Empleados nacionales en el Estado.

12. Registrador Principal, Tesorero General, Procurador General del Estado y demás empleados en el orden Político y Judicial.

13. Representantes de los demás Estados de la Unión y del Distrito Federal.

14. Un grupo de cinco niñas representando las cinco Repúblicas en cuya emancipación campeó la espada del insigne Capitán llevando cada una en sus manos el

estandarte de la República que representa, y una corona de laurel con especial acentuación.

15 Una niña representando á Cumaná conduciendo alegóricamente la cuna del Héroe, vestida de azul marino, semejando las aguas del mar Caribe.

16 El retrato del Héroe conducido por dondos de próceres.

17 La Sociedad *Glorias Patrias*.

18 La Universidad de Los Andes.

19 La Ilustre *Municipalidad del Distrito Libertador*.

20 Representación de la *Municipalidad de Cumaná*.

21 Ilustrísimo Señor Obispo de Mérida, Vicario General del Obispado y *Cuerpo Capitular*.

22 *Junta Directiva del Centenario de Sucre*.

23 Corte Suprema de Justicia del Estado y Cortes Superiores.

24 La *Legislatura del Estado*.

25 El Comandante de Armas del Estado.

26 Representación del Gobierno Nacional.

27 El Ejecutivo del Estado.

28 Banda de música.

29 Fuerza Nacional.

30 Los cuerpos de Milicias, convenientemente organizados.

imagen 5

Llegado que hubiere el gran paseo cívico, delante del monumento, se abrirá en dos alas dando paso á los Poderes del Estado y demás números para verificar el acto de la inauguración y presentar las ofrendas.

No habrá otro discurso que el de orden, el cual será pronunciado por el Señor Tulio Febres Cordero, terminadas que sean las ofrendas.

Seguidamente regresará el Paseo por la calle de la Independencia hasta el punto de partida, donde para terminar se dará lectura á la biografía del Gran Mariscal escrita á grandes rasgos por el Libertador, honra y gala de nuestra literatura.

imagen 6

2º El caballo de batalla del Héroe, lujosamente enjaesado y conducido por dos palafreneros, vestidos de riguroso uniforme.

imagen 7

15 Una niña representando á Cumaná conduciendo alegóricamente la cuna del Héroe, vestida de azul marino, semejando las aguas del mar Caribe.

imagen 8

Los fuegos artificiales de la noche del 2 de febrero, correrán á cargo del Gobierno del Estado.

imagen 9

La música del día dos de febrero á las 5 de la mañana, queda á cargo de las bandas de música de Mérida y Egido.
Las salvas de artillería y fusilería á cargo del Gobierno del Estado.

imagen 10

La iluminación de la Cárcel Pública queda á cargo de los Jefes de Guarnición.

La iluminación de la casa Municipal y demás edificios públicos á cargo del Concejo Municipal.

La iluminación de la Torre y fachada de la Santa Iglesia Catedral correrá á cargo del Venerable Señor Vicario General del Obispado y *Cuerpo Capitular*.

imagen 11

9) Escenificación de maravillas: la exaltación de “(...) la espectacularidad de lo transitorio y la transitoriedad de lo espectacular (...) otorga valor excepcional a lo maravilloso aparente, en detrimento de lo cotidiano real.” (Salvador, 2001, p. 401). Sucede una clara entrega al imperio del artificio (ver imágenes 7 y 8), intentando vanamente recorrer una senda que pretende conducir lejos de la dura realidad.

10) Goces sensibles: la fiesta es un *genuino festín para todos los sentidos corpóreos* (ver imágenes 9, 10 y 11). El entramado se construye no sólo para el disfrute visual, sino además considera todas las posibilidades. En la celebración estudiada, hay una preponderancia por lo sonoro, tanto desde una perspectiva formal-musical como por aquello que sacude además lo cenestésico-telúrico (el estruendo de salvas, repiques y fuegos de artificio).

11) Sistema de símbolos: en torno a la celebración se construye todo un “(...) artificial universo simbólico con claros propósitos ideológicos-propagandísticos, buscando persuadir al ciudadano de a pie para que se identifique con ciertos ideales” (Salvador, 2001, p. 401) (ver imágenes 12, 13 y 14). De los detalles que referimos en el texto, podemos inferir un discurso que se centra en la herencia-subordinación ante el sublime-poder que representa el prócer-gobierno. Nótese que quienes *protagonizan* las acciones son deudos, pueblo y mujeres.

12) Registro de los sucesos: si bien no ha sido posible realizar una búsqueda profunda en documentos oficiales para determinar si existen aquellos que den cuenta para la posteridad de este evento, conocemos la existencia del libro de José Ignacio Lares, *El Centenario de Sucre en los Andes*, el cual fue editado en 1895 por orden del presidente encargado del estado Los Andes, Doctor Atilano Vizcarrondo.

16 El retrato del Héroe conducido por deudos de próceres.

imagen 12

A las 9 inauguración solemne del busto en bronce del padre de la Patria, en la plaza que lleva su nombre, monumento consagrado por el pueblo andino, en testimonio de gratitud al primer Capitán del siglo XIX. en América.

imagen 13

Al concluir el Himno, la niña que representa á Cumaná ofrecerá una corona en representación de aquella maravillosa que las señoras del Cuzco presentaron al Libertador y que éste colocó sobre la cabeza de Sucre, quien á su vez la dedicó al Congreso de Colombia

imagen 14

Como es posible deducir del análisis crítico que acabamos de hacer, el programa establecido para la Celebración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho cumple, en buena medida, con la estructura asumida en la Venezuela de la época para este tipo de efemérides. En ello además encontramos algunos argumentos que sustentan el análisis simbólico de buena parte de las funciones ideológicas-políticas que José María Salvador recalca en su investigación, pero pocas de las funciones sociales.

Con respecto a estas últimas, consideramos que es sólo observable en lo hasta acá expuesto el interés *homogeneizador* atribuido a estas fiestas comunitarias. Lo encontramos en dos aspectos fundamentalmente: por una parte, en la variopinta materialidad fenoménica de los productos empleados para llevarla a cabo, así como de aquellos eventos que acompañaron al núcleo de la celebración; y por otro lado, en el involucramiento como "(...) actores o espectadores a todos los integrantes de la colectividad [con el fin de] forjar la ficción de una igualdad plena entre todos los ciudadanos" (Salvador, 2001, p. 406).

Esto es más evidente al revisar las *actividades paralelas* que sucedieron en las fechas. Junto con el paseo cívico, *Te Deums*, ofrendas y discursos respectivos del programa principal anteriormente referenciado, sucedieron además la *velada literaria* en el *Colegio Nacional de Niñas* y una serie de Actos oficiales del *Consejo Municipal del Distrito Libertador* de la sección Guzmán. La primera se llevó a cabo el día 4 de febrero de 1895 a las 7:00 pm y los segundos transcurrieron a lo largo del día sábado 9 de febrero de 1895.

En ambas actividades se realizaron las obligatorias acciones de apertura y cierre, con *Himno Nacional* y palabras oficiales por las autoridades correspondientes, además de los consabidos Discursos de Orden por parte de la *figura preclara* invitada (Tulio Febres Cordero, fue uno de ellos). Pero estas actividades destacaron por la inclusión de *Diálogo Patriótico*, *Discursos de niñas*, *Recitación en Verso* y *Drama en dos actos*, cónsonas con una velada literaria y por desfiles de autoridades al alba (incluidas salvas de 24 recamaras en las esquinas principales de la ciudad) y al anochecer, para portar las respectivas ofrendas ante el monumento a Sucre y llevar en procesión el retrato del prócer elaborado para la ocasión. Vemos cómo en conjunto, desde la perspectiva de sus instrumentos de comunicación, fueron estimulados "al unísono la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto y las más polivalentes sensaciones cenestésicas y cinestésicas" (Salvador, 2001, p. 406), tanto a un nivel macro como lo fue en el programa principal, como también en los eventos más pequeños, estableciendo además una sensación de igualdad-uniformidad entre todos. En cuanto a lo que corresponde a las funciones ideológico-políticas, es muy evidente el apreciar a lo largo de lo descrito los propósitos de *ensalzamiento del prócer*, buscando que éste adquiriera rasgos míticos y auráticos, que es una intención que puede esconder

“(…) un espurio deseo del gobernante en ejercicio por auto ensalzarse (…)” (Salvador, 2001, pp. 407- 408), lo cual es considerable en el caso que nos compete por razones expuestas anteriormente sobre las denuncias públicas contra la gestión del doctor Atilano Vizcarrondo. No profundizaremos en esto, vamos a centrarnos en resaltar las pretensiones de *concienciación patriótico-identitaria*, a través de la promoción en el pueblo del *sentimiento de pertenecer a un mismo hogar nacional*, al actuar apegados al decreto de celebración que se promulgó desde la capital central, pero con cierto toque particular (¿disidente podríamos decir?), ya que por circunstancias aparentemente azarosas, en esta celebración se intentó conjuntar otras dos de significativa importancia: una bien atrasada celebración de los 400 años del arribo de Cristóbal Colón y la llegada del recién designado Obispo de la Arquidiócesis de Mérida, Dr. Antonio Ramón Silva García. La primera, que si llegó a unirse a las celebraciones, brindó un matiz añejo no correspondiente del todo con la promoción de la *nostalgia por los orígenes utópicos republicanos*, sino que más bien asoma un adeudamiento de nacimiento con el suceso de 1492⁽⁴⁾, contradiciendo de cierta manera al autor consultado quien afirma que estas fiestas cívicas persiguen: “(…) por todos los medios regresar con entusiasmo a los gloriosos tiempos de fundación de la República independiente” (Salvador, 2001, p. 409). En cambio la segunda, la llegada del obispo, si bien ocurrió un mes después de las celebraciones, en su preámbulo político-administrativo evidencia una postura de relación con respecto al lugar de la iglesia católica en los asuntos de la ciudad y que Mérida ha mantenido durante mucho tiempo, discordando por la exaltación del evento con la postura antagónica heredada que tuvo que mantener Joaquín Crespo.⁽⁵⁾

Pero todo ello es sólo una parte que nos permite entender la dimensión socio-ideológico-política que de forma completa poseyó en su momento las actividades del Centenario. Para comprenderla en su totalidad, permítasenos en este punto exponer brevemente un contexto de acontecimientos y hechos precedentes y contemporáneos a la celebración que interesan resaltar para presentar todos los elementos con los cuales realizar un análisis simbólico más sustancioso que nos ayudará a entender la fiesta como un gran manual que prescribe entre la población una imagen disciplinar, en el caso presente, de comportamientos y sentimientos de comprensión ante el hacer de las autoridades.

(4) Comentario aparte, entre uno de los acérrimos defensores del cambio de nombre del continente por otro con mayor cercanía al apellido del *descubridor*, se cuenta a Tulio Febres Cordero.

(5) Con honestidad, ya en el período previo de Rojas Paúl (1888-1890) había comenzado cierta distensión en las relaciones, pero Crespo mantenía algo de fidelidad guzmancista y por tanto se puede decir que en su segundo periodo (1892-1897) las relaciones con la iglesia católica fueron más en un tono pasivo que un marcado antagonismo religioso, como ocurrió con Guzmán Blanco.

Como ya hemos indicado previamente, el presidente provisional del Estado Los Andes, Atilano Vizcarrondo, desde finales de 1894 venía siendo objeto de críticas por parte de algunos detractores que pusieron en tela de juicio el manejo del peculado gubernamental por su persona. Esto era una situación incómoda, si se le suma todo el preámbulo contextual que se generó a partir del acontecimiento sísmico que ocurre en abril de ese mismo año. Hay que destacar que precisamente para marzo de 1894 el *Concejo Municipal del Distrito Libertador del Estado Los Andes* ratificó el voto solemne que había realizado el antiguo Ayuntamiento para celebrar anualmente una fiesta al Santísimo Sacramento, en conmemoración del terremoto ocurrido el 26 de marzo de 1812. No se imaginaba la población del estado que luego de la celebración, exactamente un mes después, ocurriría una réplica de esta catástrofe, pero con mayores consecuencias. El terremoto del 28 de abril de 1894 quedaría profundamente grabado en la mente de los pobladores, como lo atestiguan sendos escritos elaborados desde Tovar y desde Zea.⁽⁶⁾

En el primero Gerónimo Maldonado relata: “(...) la más preciada perla del pintoresco Mocotíes dormía en brazos de la felicidad, bajo el soplo de sus auras nocturnas, bañada por la fresca sombra de sus montañas, cuando de súbito siente bajo su argentina planta el estruendo amenazador que debió acabar con ella, y un momento después de esa tímida doncella ya no quedaba sino el cadáver” (ver imágenes 15 y 16). De este escrito nos interesa destacar que al final el autor agradece el auxilio de ayuda extranjera, refiriéndose con esto a la llegada de socorro por parte de quien él nombra como *nuestros hermanos tachirenses*.



imagen 15

(6) Estos textos se encuentran en el catálogo de *Hojas Sueltas de Mérida*, imágenes No.34 y 37 del Año 1894, microfilm 0002 (1891-1900). Este material es accesible para consulta en la Biblioteca Nacional Febres Cordero.



imagen 16

Esto puede justificarse por razones geográficas, pero aun así la sensación de abandono por parte del gobierno central del estado es innegable. En similar tono escribe Rafael Rondón Peña, pero ahora refiriéndose a Zea:

(...) a las 10 horas y 30 minutos de la noche, Dios Santo!, cuando repentinamente viene la primera ola sísmica, semejante a un cañonazo que en 5 segundos convirtió el área de la parroquia en escombros y ruina (...)" Relatando más adelante "(...) aquí encontramos un muerto, allá un herido, ahí otro que entre escombros pedía auxilio para que lo sacasen(...)" allí al encuentro de unos con otros, se abrazaban con manos trémulas, palpitante el corazón y abundantes lágrimas que corrían por las mejillas de las respetable matronas y respetable señoritas que se encontraban ya en el más lastimoso estado. Zea era una tumba. (s/p)

Del escrito de Rondón Peña es muy significativo que lo introduce equiparando la tragedia, incluso empleando cierta redacción que asoma algún grado de causalidad, a la partida hacia otra parroquia por re-asignación del presbítero bachiller Miguel Ignacio Briceño Picón, quién era considerado "sacerdote ilustrado, modelo de eximias virtudes, de verdadero espíritu progresista, y exacto cumplidor de los deberes que le impone su augusta cuanto delicada misión" (s/p).

Baste recordar que para la época, la herida con respecto a la relación estado nacional-iglesia no había sido del todo sanada, y en el Estado de Los Andes pesaba desde hacía ya tres años para el momento, la ausencia de nombramiento con respecto al Obispo de la Arquidiócesis⁽⁷⁾. Lo que representó el terremoto todavía permaneció en la mentalidad de los habitantes andinos hasta bien entrado 1895, donde aún por marzo de ese año se seguían recibiendo socorros (ver imagen 17).

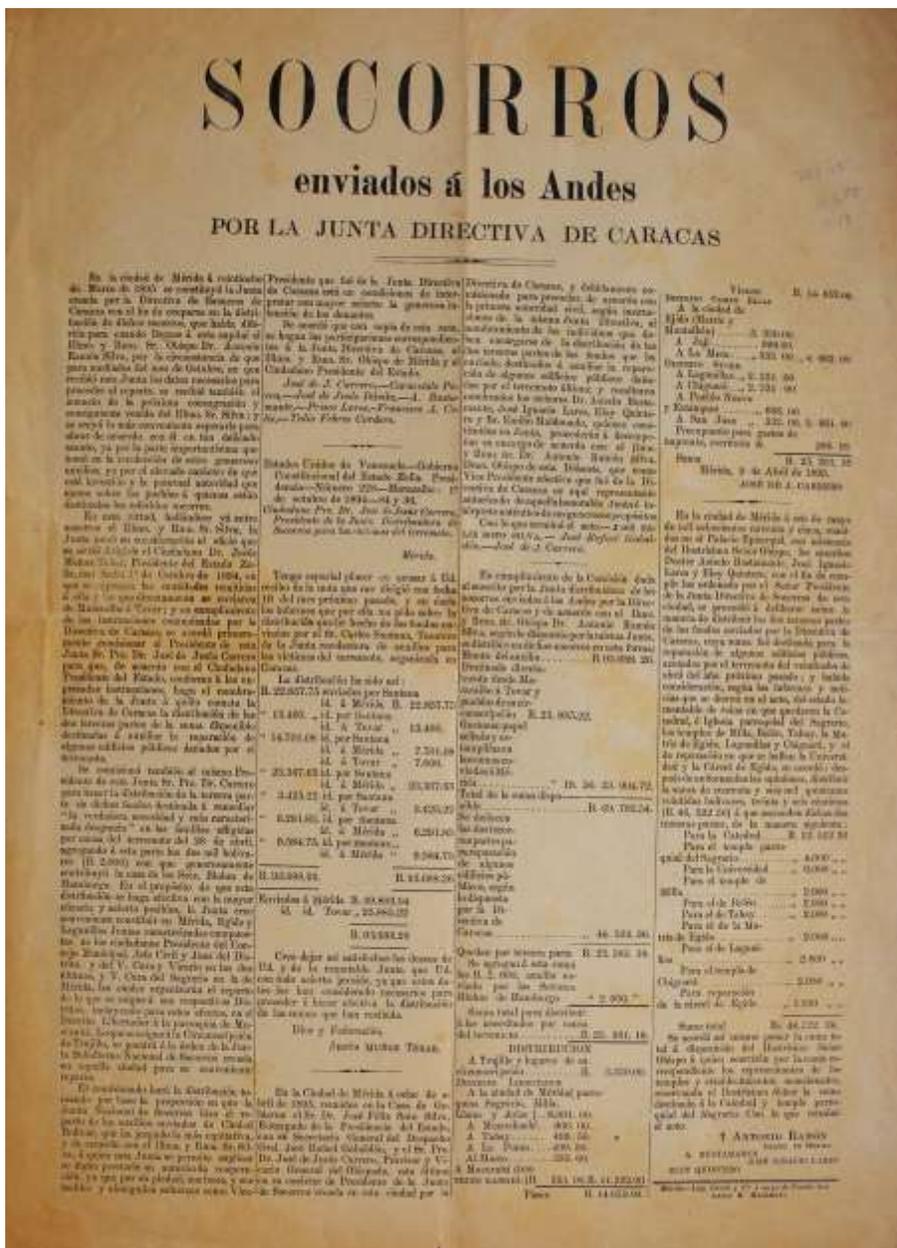


imagen 17

(7) No es sino hasta el 21 de mayo de 1894 que el papa León XIII preconiza al Dr. Antonio Ramón Silva García como Obispo para suceder a Monseñor Llovera, quien estuvo en funciones hasta 1892.

Lo que intentamos demostrar a partir de exponer estos hechos, es que bajo nuestro juicio las celebraciones para el Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho en la ciudad de Mérida, aparte de cumplir las funciones *distractivas*, *lenificantes* y *catárticas* que José María Salvador les atribuye a las fiestas cívicas venezolana como funciones sociales, pueden ser enmarcadas en su interpretación simbólica como un manual disciplinar, que marcaba un estar en orden-control ante la realmente desbocada situación en la que se encontraba el presidente provisional del Estado, Atilano Vizcarrondo. ¿Por qué lo aseveramos?

Con respecto a las funciones lo aseguramos porque a simple vista es posible observar el potencial distractorio, de mitigación y olvido de la fiesta, aunque fuese momentáneo, de las "(...) carencias, insatisfacciones y sufrimientos que atenazan [la] vida de todos los días (...)" (Salvador, 2001, p. 405). Si bien este autor indica que las autoridades no solían escatimar en gastos, generalmente extraídos de las arcas gubernamentales, para así brindar al pueblo todo un despliegue sensual donde drenar las posibles tensiones presentes, que es la estrategia para que se dé la función *catártica* anteriormente nombrada, en la presente celebración es muy evidente ver por el contrario cierta promulgación de austeridad. Lo notamos en la observación de la repartición de gastos y responsabilidades que se encuentra en el programa del Centenario, en el que anteriormente indicamos que se lee que sólo los fuegos de artificio son los que corrían por cuenta del Gobierno del Estado. Todo lo demás viene de diferentes instituciones y personalidades de la ciudad. Es también muy evidente el afán de hacer más a *costilla ajena* cuando se inserta oficialmente dentro del programa otras celebraciones como las de los 400 años del arribo de Cristóbal Colón, que ha podido realizarse no digamos el año previo por la eventualidad del terremoto, pero si al menos en octubre de 1895 para estar más cónsonos con la temporalidad. A esto hay que sumar que por varios medios también se intentó juntar la llegada del nuevo Obispo de la Arquidiócesis, cuyo programa de recibimiento fue igualmente hecho público en noviembre de 1894 (ver imagen 18), fecha muy cercana a la promulgación del *Decreto de Vizcarrondo* para establecer las celebraciones del Centenario, pero ello no fue posible.

Finalmente, nos atrevemos a señalar que buena parte del impulso de la celebración del Centenario del Gran Mariscal de Ayacucho en la ciudad de Mérida catalizó la posible pretensión por parte de Atilano Vizcarrondo de apaciguar los ánimos y así salir de la gobernación con buen pie porque, a escasamente un mes luego de las celebraciones, solicitó a Joaquín Crespo retirarse del cargo con licencia de salud, la cual le fue concedida en los primeros días de abril de 1895, dejando como presidente provisional, por expreso mandato del mismo Vizcarrondo, a quien había sido hasta el momento su secretario de Estado: José Félix Soto Silva.

Esto hace sospechar que la separación del cargo no fue tal, sobre todo si consideramos que los motivos de salud tampoco parecieron del todo ciertos, ya que a finales de año se desató toda una polémica por las pretensiones de Vizcarrondo de ser promovido como candidato ahora para presidente constitucional del Estado Los Andes.

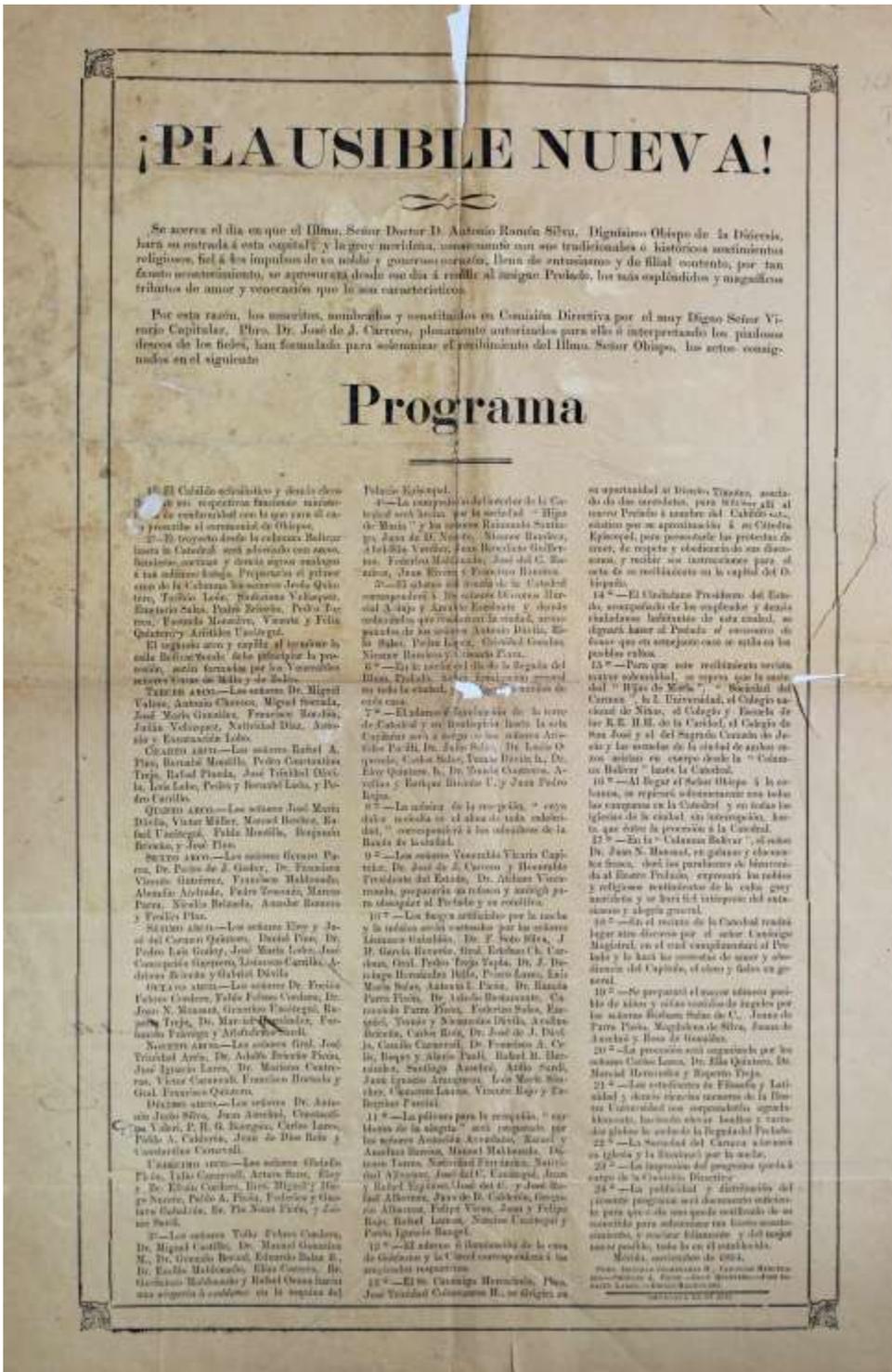


imagen 18

Referencias

- Arquidiócesis de Mérida. (1894a). *Iglesia Matriz de Ejido después del terremoto de los Andes* [Fotografía]. En:
<http://www.arquidiocesisdemerida.org.ve/archivoarquidiocesano/Galeria/Templ os%20y%20Capillas/img3.html> (04-10-2019).
- Arquidiócesis de Mérida. (1894b). *Iglesia San Juan Bautista de Milla luego del terremoto de los Andes* [Fotografía]. En:
<http://www.arquidiocesisdemerida.org.ve/.archivoarquidiocesano/Galeria/Templos%20y%20Capillas/img2.html> (22-10-2019).
- Hurtado Camargo, S. L. (2017, junio 16). Monumento al Gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre., de IAM Venezuela website:
<https://iamvenezuela.com/2017/06/monumento-al-gran-mariscal-de-ayacucho-antonio-jose-de-sucre/> (03-11-2019).
- Morón, C. (2008). José Ignacio Lares: un sabio entre sombras. *Investigación*, (17), 60-63 p.
- Salvador, J. M. (2001). *Efímeras Efemeridades (fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX)*. Caracas: Publicaciones UCAB.

Fuentes de Imágenes:

- Imágenes de la No. 1 a la No. 14: Boletín del “Centenario Sucre” en el catálogo de *Hojas Sueltas de Mérida*
- Imágenes No. 15 y No. 16: Galería del *Archivo Arquidiocesano de Mérida*
- Imágenes No. 17 y No. 18: Catálogo de *Hojas Sueltas de Mérida*



La SERPIENTE EMPLUMADA¹

Pablo Pérez Godoy. *La Serpiente Emplumada*, 2019 / Acrílico, pastel y poliuretano sobre tela / 40 x 50 cm

Recibido: 09-10-2019
Aceptado: 08-11-2019

Pablo Pérez Godoy²
Hospital Central de San Cristóbal,
Táchira, Venezuela
pegodoy49@gmail.com

Resumen: La experiencia durante la gestación de la obra es descrita por muchos artistas como un estado alterado de la conciencia, la cual tratan de explicarse sin saber a ciencia cierta definir este estado de la mente, no es más que una conexión entre instinto creador e imaginario con ese otro más allá de lo real. Voy a hacer una descripción del cómo surgió la imagen de la *Serpiente emplumada* y la lectura que considero puedo hacer de la imagen representada. Voy a tomarme la libertad de referirme a dos conceptos el símbolo y la imagen, que serán imprescindibles para aproximarnos y comprender la obra. Mi aproximación a esta imagen sigue una cierta metodología, primero describir con el mayor detalle sus características y/o componentes, los colores utilizados. Segundo la emocionalidad que despertó en mí. Tercero, determinar si se trata algo relacionado con contenidos inconscientes, con las personas que están presentes en mi vida en este momento, pasado presente y futuro (complejos emocionales personales).

Palabras clave: Serpiente emplumada; símbolo; inconsciente; emocionalidad, imagen.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Psiquiatra y artista plástico.

The feathered snake

Abstract: The experience during the gestation of the work is described by many artists as an altered state of consciousness, which they try to explain without knowing for sure to define this state of mind, it is nothing more than a connection between creative and imaginary instinct with that other beyond the real. I am going to make a description of how the image of the Feathered Serpent arose and the reading that I think I can make of the image represented. I am going to take the liberty of referring to two concepts: the symbol and the image, which will be essential to approach and understand the work. My approach to this image follows a certain methodology, first to describe in the greatest detail its characteristics and / or components, the colors used. Second, the emotionality that it aroused in me. Third, determine if it is something related to unconscious content, with the people who are present in my life at this moment, past present and future (personal emotional complexes).

Keywords: The feathered snake; symbol; unconscious; emotionality; image.

Esta ponencia se basa en una aproximación a una imagen y sus significados, a través de una circunvalación alrededor de la misma. Comenzaremos a dilucidar la etimología del término icono-magia, que se puede descomponer como la imagen y la magia. Se trata de construir una imagen del vocablo **magia** vocablo femenino que tiene implicaciones diversas. El oficio de los artistas se asemeja al de los magos, en cuanto nos interesa, realizar un acto a través del cual se pretende conseguir cosas extraordinarias con la ayuda de seres o fuerzas sobrenaturales, jugar con la percepción ilusoria de objetos que aparecen y desaparecen ante el público.

Andrei Tarkoski, nos señala: "arte es, estar vivos". A este significante, el vocablo **arte**, se le da la categoría de significado. Asocia la capacidad de hacer arte en los seres humanos a la conciencia de la muerte del ser humano; parece ser que el artista es aquel individuo que padeciendo de una ansiedad existencial, relacionada con la propia identidad, finitud y relación con otros seres humanos; esta ansiedad le pone en contacto con el instinto que lo impulsa a crear cosas, a través de una puesta en acción de la imaginación y esto lo distancia a priori del mundo real y del mundo simbólico.

Su manera de establecer una conexión con el mundo lo impulsa "a parir" unos hijos que con suerte podrán trascender su propio periplo de vida.

Muchas escuelas de psicología profunda equiparan ese acto con la envidia de lo maternal. Sólo mediante el uso de este elemento imaginario - poder "dar a luz"- se da nacimiento a la imagen; aquí se bifurcan las dos entidades en contravía, el cuerpo físico de la obra y el cuerpo psíquico de la mente del artista, que no dejan de co-existir en paralelo.

El artista hace que su instinto creador genere un cuerpo físico (la obra) que reclama una presencia en este mundo real, adquiriendo las propiedades de la materia, podemos así contemplar algo que antes no existía. El creador tiene una ilusión sobre su obra que va a perdurar hasta después de su muerte. Ese cuerpo como forma parte del mundo real se convierte en una ganancia para el colectivo; la inspiración del artista se traduce como si fuera un mensajero de los dioses que puede en un momento dado transformar toda una cultura.

La experiencia durante la gestación de la obra es descrita por muchos artistas como un estado alterado de la conciencia, la cual tratan de explicarse sin saber a ciencia cierta definir este estado de la mente, no es más que una conexión entre instinto creador e imaginario con ese otro más allá de lo real. Jung lo describe como la capacidad de la psique de trascender el mundo físico, en el desaparecen la noción del tiempo y en muchas ocasiones del entorno, del espacio físico en donde se trabaja.

Voy a hacer una descripción del cómo surgió la imagen de la **Serpiente emplumada** y la lectura que considero puedo hacer de la imagen representada. Comencé experimentando y mezclando varias sustancias, tales como: goma blanca, esmalte mate, acrílico blanco y le agregué un poco de tiza pastel de color verde. Al comenzar a agregar el poliuretano me di cuenta de que la textura del centro del cuadro cambió y se convirtió en una superficie de una textura agrietada, dejé secar y luego se me hizo fácil dibujar el contorno de lo que ya imaginé se trataba de una silueta de una serpiente. Se me derramó un tinte más oscuro en la base y para no dañar hasta donde había llegado, más bien repetí las gotas como si fueran unas plumas. Busqué como se pintan los ojos de la serpiente y noté que los ojos que encontré se trata de una mirada malévol y que estaba lidiando con un elemento de maldad. Al final se me ocurrió que debido a las plumas dibujadas en el cuerpo de la serpiente, a pesar que era un salto a lo irracional, decidí tenía que agregar la cresta de un gallo para concluir la composición. En ese momento no tenía referencia alguna sobre los antecedentes mitológicos de la misma.

Henri Courbin, en su libro "*La imaginación creadora*" expresa: "La imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía de Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo" Retendremos de lo anterior, la idea de **Imaginación** como producción mágica de una imagen y la idea de **imagen** como cuerpo, en el que se encarna el pensamiento y la voluntad del alma.



Pablo Pérez Godoy. *La Serpiente Emplumada*, 2019 / Acrílico, pastel y poliuretano sobre tela / 40 x 50 cm

Voy a tomarme la libertad de referirme a dos conceptos el **símbolo** y la **imagen**, que serán imprescindibles para aproximarnos y comprender la obra la "Serpiente Emplumada". Quisiera pongan de lado las definiciones acerca del símbolo desde la filosofía, la antropología, la estética, los estudios de las religiones comparadas y hasta de la lingüística.

Eso que denominamos, un **símbolo**, no es más que una de las tantas interpretaciones figurativas que nosotros los seres humanos le damos a una cosa, que nos precede ontológica y filogenéticamente; demanda una lectura desde la percepción individual de cada quien, que es subjetiva y está íntimamente relacionada con emociones y sentimientos. Los observadores de la obra construyen el símbolo a partir de la imagen que presenta el artista. Para transmitir tal experiencia la psique y el lenguaje nos proveen con herramientas tales como: analogías, metáforas, alegorías, metonimias e interpretaciones que cambian el sentido a la obra inicial.

La psicología profunda se ha ocupado del estudio del inconsciente, le ha dedicado más de 100 años a este fenómeno, que llamamos **símbolo** y lo **simbólico** como sustantivo; partiendo de la base que es la vía expedita de acceso a contenidos de la psique, que no son visibles a la simple observación en la conciencia.

Octavio Paz, en el ensayo publicado en el libro "*El arco y la Lira*" dice: 'La palabra imagen posee como todos los vocablos diversas significaciones, es un producto de la imaginación, en éste sentido tiene un valor psicológico; las imágenes son productos imaginarios. La imagen dice lo indecible, la imagen puede decir lo que por naturaleza el lenguaje no puede decir o parece incapaz 'de decir, no vemos un sentido lógico racional por lo tanto tenemos que buscar en el ámbito de lo irracional, de modo de asir una realidad que no vemos. La imagen se explica por sí misma, ella es su sentido, el sentido en el nexo entre el nombre y aquello que nombramos, contiene los polos opuestos dentro de la misma”.

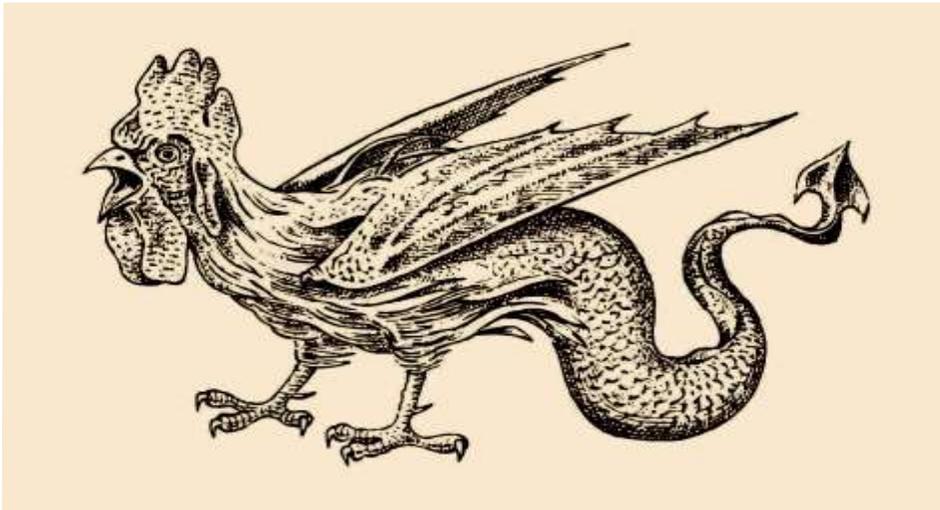
A partir de esta concepción de la imagen, voy a aventurar una exploración acerca de la serpiente emplumada, en la que se conjugan varios elementos que la componen y que pueden ser leídos desde los conceptos arriba expuestos.

Mi aproximación a esta imagen sigue una cierta metodología, primero describir con el mayor detalle sus características y/o componentes, los colores utilizados. Segundo la emocionalidad que despertó en mí. Tercero, determinar si se trata algo relacionado con contenidos inconscientes, con las personas que están presentes en mi vida en este momento, pasado presente y futuro (complejos emocionales personales).

Si se trata de un animal mixto, como es el caso, es necesario describir las características del mismo, tales como su naturaleza reptileana, de sangre fría, y de una criatura alada de sangre caliente, los patrones de comportamiento y entorno en el que se desenvuelven ambos animales y finalmente la ubicación de la imagen en el espacio de la tela.

Al observar la imagen de la *Serpiente emplumada*, encontramos unos ojos que transmiten una cualidad relacionada con la maldad. Una lengua pronunciada, órgano sensor de la temperatura para detectar la presa y que le coloca en contacto con el mundo exterior. La presencia del gallo representada por las plumas y la cresta. Se pudiera decir que la imagen contiene unos opuestos que la hacen muy particular (sangre fría y caliente).





Artur Balytskyi
Basilisco mítico
dibujo vectorial
imagen tomada de:
www.dreamstime.com

Se puede mencionar la característica de los animales de sangre fría, que no son capaces de regular su temperatura corporal a diferencia de las criaturas aladas como las aves capaces de una auto regulación de su temperatura; esto último nos acerca a una naturaleza más a fin de los humanos. A mi parecer la serpiente emplumada es una imagen muy poderosa que trasciende lo animal y si se quiere lo humano, actúa como una especie de imán para el observador.

Las similitudes en la *Serpiente emplumada* como la del Basilisco son relacionadas con los mitos que las respaldan en los cuales lo que me llama más la atención es el elemento de la mirada que mata, en la mitología griega se habla de una de las Gorgona y el héroe Perseo quien consigue matar a la Medusa ayudado por los dioses Atenea y Hermes. La medusa es una imagen de horror y petrificación al igual que el Basilisco quien nace de la sangre derramada de la Gorgona y con su mirada destruye cualquier ser viviente y siembra la desolación y el miedo. Una versión moderna del monstruo Basilisco se puede observar en el capítulo de Harry Potter, la cámara secreta, allí el héroe es salvado por un ave que le saca los ojos a la serpiente, lo que permite que al final le de muerte con su espada. Joseph Campbell escribió su obra más leída: *El héroe de las mil caras* en la cual hace un estudio del viaje del héroe en diversas culturas. Es necesario mostrar que esta imagen tiene un contenido arquetipal que pertenece a la humanidad.

Obviamente también tiene un contenido, un contenido personal que en un principio toma referencias simbólicas muy primarias pero que su estudio ha llevado a un acercamiento revelador de la figura del héroe con todas sus complejidades. El quehacer artístico a mi entender es un acto heroico y si creemos que los mitos son un camino para la búsqueda de la "felicidad", hay que verlos como un potencial de transformación a los cuales podemos acceder a través del descubrimiento del mito personal.

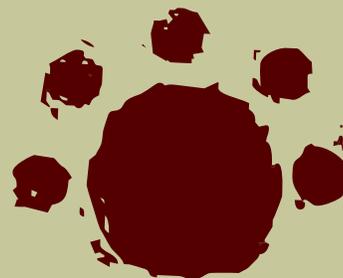
El viaje del héroe no es más que el viaje heroico del Si-mismo, implica un abandonar el lugar al que uno pertenece, adentrarse en el reino de la aventura con todos sus riesgos, lograr algún tipo de realización simbólica y regresar luego al lugar de origen, esto último no exento de los peligros inherentes del regreso a casa en donde también hay contenidos que pertenecen al mundo oscuro, sombrío del mundo subterráneo.

Al final de toda esta disertación me planteé el cuestionar la literatura relacionada con el tema de los símbolos, el instinto y la creación de las imágenes. Esta dado por sentado que lo instintivo es lo que nos permite crear imágenes y generar símbolos. Este ejercicio me ha llevado a plantear que en un principio es la imagen y luego las respuestas instintivas y reacciones que se suceden en el ser humano. Ante este dilema, un quebradero de cabeza que puede ser motivo de una mayor indagación y me pregunto lo siguiente: ¿Quién precede a quién: el instinto creador o la imagen que representa al arquetipo?

Referencias

- Campbell, Joseph (2017). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción Luisa Josefina Hernández.
- Courbin, Henri (1993). *La imaginación creadora en sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, Editorial Destino. Traducción María Tabuyo y Agustín López.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.





Aire, Tierra, Fuego y Agua

La naturaleza como símbolo de la memoria ancestral¹

Recibido: 01-10-2019
Aceptado: 07-11-2019

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

Resumen: En el presente trabajo se hace un recorrido por las distintas concepciones que se han desarrollado sobre la naturaleza, desde las formas como occidente la ha entendido (pensamiento colonialista), ha criticado sus concepciones (pensamiento crítico) y ha realizado propuestas desde las realidades latinoamericanas. Se presenta el pensamiento decolonialista como una forma de entender la realidad natural como un ente total, partiendo para ello de las lógicas de los pueblos originarios. Este pensamiento ancestral posee soportes que aún permanecen dentro de la cultura oral y material de los pueblos vivos de los andes tachirenses. Permite entender la importancia de los elementos naturales (aire, tierra, fuego y agua) en los imaginarios ancestrales y contemporáneos. Esta consideración plantea también nuevos retos en el estudio de la memoria e imaginarios ancestrales y su presencia en la cultura contemporánea de la región.

Palabras claves: Naturaleza; Aire; Agua; Fuego; Tierra; Memoria Ancestral.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de 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).

Air, Earth, Fire, Water

Nature as a symbol of ancestral memory

Abstract: This investigation is a study of different conceptions about nature that has criticized its conceptions (critical thought) and has made proposals from Latin American realities. It criticizes its conceptions (critical thought) and has made proposals from Latin American realities. Decolonialist thought is presented as a way of understanding natural reality as a total entity, based on the logic of the original peoples. This ancestral thought remains within the oral and material culture of Tachirean Andean peoples. It allows us to understand the importance of natural elements (air, earth, fire and water) in ancestral and contemporary imagery. This consideration also proposes new challenges in the study of ancestral memory and imagery and its presence in the contemporary culture of the region.

Key words: Nature; air; water; fire; land; ancestral memory.

La invasión europea a tierras americanas representó un profundo quiebre en las estructuras de pensamiento de los pueblos originarios. Pronto un complejo y violento sistema de imposición comenzaría a transformar las visiones, imaginarios y realidades del llamado “Nuevo mundo”. Este proceso conocido como “colonización” se caracteriza por ser una práctica coercitiva donde una cultura dominante se impone sobre una, o varias, culturas subalternas, es el caso de la cultura occidental europea sobre las culturas originarias de América y las trasplantadas de África. Una larga historia de un sinnúmero de hechos de destrucción, asimilación interesada y manipulación que se ha prolongado en el tiempo con otros protagonistas.

Paralelo a este proceso una serie de referentes teóricos y epistemológicos buscan explicar y justificar esta imposición cultural, efecto de la expansión europea. Se trata, simplemente, de la incorporación del discurso dominante sobre el dominado, que se va a manifestar en un ordenamiento político y geocultural, basado en las viejas concepciones de centro y periferia, asumidas como una expresión natural y no como consecuencia de la historia del poder sobre el planeta. La distribución del trabajo y la clasificación social de los individuos van a terminar de legitimar estos presupuestos al reforzar la idea de un centro, donde privaría la relación capital-trabajo-salario y una periferia de esclavitud y servidumbre, esto en íntima relación con un fenotipo superior, el blanco.

A nivel cultural también se instauraría un nuevo sistema de relaciones sustentado en la destrucción de las manifestaciones e imaginarios de la memoria de los pueblos sometidos, traducidas en el despojo y negación de los saberes ancestrales, especialmente el idioma y la religión; siendo sustituidos por un nuevo sistema subjetivo, caracterizado por

un constructo de imágenes que intentan justificar una superioridad étnica a partir de la jerarquización de la sociedad, la presencia de un discurso hegemónico y un excluyente orden jurídico.

Dicha realidad se ha extendido hasta nuestros días en ese vacío presente dentro de las culturas latinoamericanas afectadas por la interrupción histórica de su vida y de su desarrollo cultural, apreciable en la adquisición de la cultura dominante, la vergüenza étnica, la clandestinidad de lo popular, la desaparición de lo regional y local por lo globalizado, y la desintegración de imaginarios y simbologías (Clarac, 2004).

Sin embargo, las insurgencias contra España, además de revelar una inconformidad política contra el viejo régimen, vienen a manifestar el rechazo a estas reglas disciplinarias que sostienen el pensamiento colonial. Surge así una nueva crítica ontológica, sin antecedentes conocidos en occidente: el *pensamiento descolonial*. Un cuestionamiento a la historia imperial colonial moderna para generar una contraposición a la retórica de la modernidad y a la lógica de la colonialidad (Mignolo, 2008).

Pero no es sino hasta el siglo XX cuando se va a desarrollar, de manera sistemática, un verdadero pensamiento descolonial que condense planteamientos y proponga un giro frente al ejercicio colonial. Teóricos de las antiguas colonias europeas de Asia y Medio Oriente van a demostrar que el colonialismo no es solo un fenómeno político y económico, sino que posee esa dimensión vinculada al nacimiento de las ciencias humanas. De esta manera a la explotación territorial y económica de Europa en las colonias (colonialismo) le corresponde una expropiación epistemológica (colonialidad) que condenó la cultura y el conocimiento de los pueblos subyugados a ser sólo el pasado superado de la ciencia moderna (Castro, 2005). Todo esto va a hacer redescubrir un continente donde se ha intentado invisibilizar los múltiples sistemas culturales de la región.

Colonialidad de la naturaleza

El pensamiento colonizado en torno a la naturaleza supone la instalación de un modo de pensar que va a privilegiar la lógica del consumo y la explotación para lograr satisfacer las necesidades materiales, donde hombre y naturaleza se presentan como estructuras distintas y discontinuas. Otras características de esta forma de pensamiento son: la clasificación de pueblos y personas desde una categoría donde los no modernos, los llamados *primitivos* y la naturaleza como tal, se encuentran en el grado más inferior de la escala. Esto se encuentra relacionado con la ya señalada visión esencialista que ubica a la naturaleza fuera del dominio humano.

La misma se cimenta desde la idea de la subordinación del cuerpo y la naturaleza a la mente que, en términos económicos, se va a traducir en la subordinación de los productos naturales y la explotación de la naturaleza a los mercados humanos, como consecuencia de ser productos de la intervención del trabajo humano (Escobar, 2011).

Consecuencia de esa forma de pensamiento es la presencia de una larga tradición de epistémica sustentada sobre los paradigmas señalados. Es decir, sobre la concepción donde se van a construir proposiciones epistemológicas en torno a los ejes esencialismo: el mundo predefinido por lo real, donde las cosas poseen un núcleo inalterable e independiente de cualquier contexto e interacción; y el constructivismo: que supone la conectividad entre el objeto y sujeto de conocimiento en una relación entre pensamiento y realidad.

El realismo epistemológico se ha orientado desde la perspectiva de las ciencias positivas, que supone la existencia de la naturaleza como ámbito ontológico diferente y donde su conocimiento se dirige hacia el dominio de esta mediante la tecnología. Pero también desde la perspectiva de las ciencias de los sistemas que cuestiona la fragmentación en partes de lo real, privilegiando la totalidad sobre esas partes.

Por su parte el constructivismo epistemológico reúne una serie de posiciones: 1. El *constructivismo dialéctico*, donde la naturaleza se encuentra en un proceso dialéctico de evolución hacia niveles de diferenciación cada vez mayores. 2. El *interaccionismo constructivista*, donde muchas influencias y entidades interactuantes producen el desarrollo de los individuos. 3. La perspectiva fenomenológica, que supone el transcurrir de la vida en el encuentro activo con el mundo. 4. El *posestructuralismo antiesencialista*, que se preocupa por las redes producidas históricamente para relacionar las diferencias biológicas. 4. El *neorrealismo epistemológico* con sus dos tendencias, el *neorrealismo Deleuziano*, que concibe la naturaleza no como dependiente de la intervención humana sino como un espacio de creativo y complejo; y el *realismo Holístico*, que concibe una hibridación entre la naturaleza, la tecnología y la cultura (Escobar, 2011, pp. 49 – 72).

Pensamiento crítico occidental

La crítica interna de Occidente ha generado un pensamiento cuestionador de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, que se inscriben a partir de la preocupación ecologista del deterioro medioambiental y sus antecedentes en concepciones ligadas al tema de la vida y la muerte, así como la cuestión ética del capital, el trabajo, la explotación y sus límites.

Es el mismo Marx quien va a ubicar el problema ecológico como un tema de vida o muerte. Para el capitalismo la naturaleza es algo apropiable, explotable, pura mediación sin dignidad propia. Un destino hacia el exterminio total de la naturaleza, puesto que el capital no tiene ninguna posibilidad de establecerse a sí mismo un límite (Marx, 1979). En consecuencia, la liberación ecológica de la tecnología, que supone su uso racional de la subyunción del capital es una tarea de conciencia ética (Dussel, 2011, p 235 ss).

Pero la herencia europea ha formulado también una serie de pensamientos, imágenes y conceptos sobre la naturaleza. El organicismo de la antigüedad, que ve en la naturaleza un objeto diferente de cualidades propias ubicado en ambientes ajenos a lo humano y el dualismo sociedad – naturaleza, implantado a partir del Renacimiento de la mano de Descartes y Bacon, que sobre la base de la utilidad y manipulación propone el dominio de ésta por el hombre; serán la base de una serie de formulaciones endógenas del continente sobre el tema.

La frontera salvaje, que supone el dominio de lo natural por la conquista de la naturaleza y la civilización de los pueblos indígenas. La naturaleza como canasta de recursos, visión utilitarista que supone la identificación de recursos desvinculados entre sí y valorándolos en función de la utilidad humana. La naturaleza como sistema, a partir de la irrupción de la teoría de Darwin y el concepto de una naturaleza dotada de sus propios mecanismos y funcionamientos. El discurso de la biodiversidad, a partir de la preocupación ambiental de los años 70 y del concepto de biodiversidad. La naturaleza como capital, desde los valores de uso y cambio. La naturaleza fragmentada, dividida en componentes que supone la propiedad sobre formas de vida y ecosistemas. El redescubrimiento de la naturaleza silvestre, como sitios salvajes conservados como curiosidad museográfica. La naturaleza como Madre Tierra, recuperación de las cosmovisiones de los pueblos originarios como curiosidad. El biocentrismo y los derechos de la naturaleza, defensa de los valores intrínsecos de esta a partir del concepto progresista. Y la creación social de la naturaleza, ligada al tema del ecoturismo como medios de producción menos dañinos (Gudynas, 2011, p. 267ss).

Pensamiento y ecología de los pueblos originarios

Las culturas americanas consolidaron estrategias no de sobrevivencia, sino de crecimiento y prosperidad, en un ámbito de extensión y complejidad ambiental. En su construcción espacio cultural, existe una gran coherencia entre el uso y consideración de los territorios, sus recursos, las formas de organización social, el trabajo, la población, la propiedad y el gobierno.

Pero para entender estas dinámicas tan particulares se deben pensar las realidades de estos pueblos desde sus propias lógicas. Esto supone visibilizar la originalidad del pensamiento de los pueblos originarios, eliminando cualquier categoría o imaginario occidental que le resulte ajena. Esto es lo que se llama *descolonizar* el pensamiento.

Y es que la modernidad encuentra como forma de discurso, la razón ilustrada del siglo XVIII, que supone concepciones y temas muy distintos al pensar de los pueblos originarios. Esta racionalidad implanta el individualismo metafísico anti comunitario, sin corporalidad, sin sensibilidad. Un logos matemático que piensa desde el desprecio e incompreensión de los mitos de los pueblos “salvajes” o “primitivos”, mientras construye su propio mito: la *infallibilidad* (Dussel, 2014).

La verdad occidental, sencillamente no alcanza para comprender la lógica de los pensamientos de los pueblos originarios. Estos pueblos buscaron, no la verdad según el paradigma occidental, sino encontrar el sentido de su existencia. Sentido y saber serían entonces, los polos de su estructura epistemológica. El sentido sería la lectura de lo real, lo que el ser humano le agrega a la realidad para crear sus propios imaginarios. El saber se refiere a la forma en que éstos ordenaron el sentido de su propia existencia.

El pensamiento de los pueblos originarios tiene en el mito su expresión más acabada. El mito es el relato racional, formulado desde los símbolos. No es preciso y unívoco, pero es mucho más complejo (Caillois, 1998). Puede ser releído en distintas épocas y cada vez asume un nuevo sentido según el contexto. Utiliza signos con diversos sentidos que se convierten en símbolos que van a dar qué pensar (Levi-Strauss, 1984). Los mitos explican y dan sentido a la existencia y a toda la realidad del universo, explican y comprenden el cosmos. Para lograr esto se alimentan de la totalidad de experiencias que el hombre tiene y conserva en la memoria, fenomenología, morfología de su mundo (Severi, 2010). Sólo desde estos presupuestos se puede entender sus modos de producción.

El universo andino estaba constituido por numerosos ecosistemas. Ninguno de ellos, por sí solo, podrían garantizar más que la simple supervivencia. De allí la explotación simultánea y combinada de todos los pisos ecológicos. En el caso de los andes tachirenses, su relieve es muy irregular. En sus páramos se alcanzan alturas superiores a los 4000 msnm, mientras que, en el piedemonte llanero y las llanuras del sur del lago, se encuentran alturas de 100 msnm. La propia configuración de la cordillera, determina la existencia de una cadena montañosa que constituye la división de las aguas en dos vertientes. La noroeste, que va a descender hacia el lago de Maracaibo y la sur-este que va hacia la Orinoquia a través de los llanos.

La cadena montañosa pierde altitud creando una zona rodeada de montañas, conocida como la *Depresión del Táchira*, la cual relaciona el sur del lago con las tierras del occidente de Venezuela (Espinoza, 1973).

Los grupos étnicos que habitaron estos territorios provenían de tres familias culturales principales: naciones *Chibchas* por el oeste, *Arawak* por el sur y *Caribes* por el norte. Éstas subsistieron en las épocas más remotas mediante la caza de báquiros, osos, simios y otras especies, así como la pesca en ríos y quebradas y la recolección de frutos y raíces abundantes en la zona. Estas primeras corrientes poblacionales se remontan a unos 5000 años antes del presente. Eran grupos nómadas que permanecían en distintos lugares, según los recursos que pudieran obtener allí.

En los yacimientos más antiguos del Táchira (Santa Filomena, y Las Matas Municipio Seboruco, El Colegio y El Higueral en Capacho), se han localizado restos óseos de animales que corresponden a conchas de moluscos y diferentes clases de mamíferos y aves. Se puede inferir entonces que la subsistencia de estos grupos giraba en torno a la caza, pesca y a la recolección de las ya mencionadas raíces, frutos y caracoles. La datación para estos yacimientos se remonta 4400 ap (Durán, 1998). Se trataba de grupos numerosos y de mucha movilidad, que recorrían distintos ecosistemas para cubrir sus necesidades alimenticias.

A pesar de que muchos estudios arqueológicos han señalado el inicio de la agricultura intensiva en los andes venezolanos entre el 300 y el 900 d.C., las excavaciones realizadas en el Táchira sugieren que dicho proceso había comenzado entre el 3000 y el 1000 ap. En la región se encuentran evidencias de terrazas de cultivos, canales, piedras usadas como tanques o depósitos de agua, senderos o caminerías, escaleras, muros de piedra; técnicas de cultivo que aprovecharon los recursos hidráulicos para el riego, permitiendo así el desarrollo de la agricultura (Sanoja, 1997).

En estos andenes ubicados en distintos pisos térmicos, sembraron cultivos como el maíz, yuca, frijoles, apio, papa, auyama, etc. Además de plantas usadas para sus ritos como el cacao, que era quemado como ofrenda a los dioses, el frailejón y el tabaco para curar enfermedades, la soya o coca, alimento estimulante para el duro trabajo y las largas caminatas, y la niopa o yopa, como alucinógeno chamánico para algunas ceremonias rituales y de curación.

Sobre estos cultivos elaboraban una serie de alimentos como la arepa, el *chimó* o *chimú*, sopas o *piscas*, etc. La existencia de numerosas vasijas grandes da testimonio del almacenaje de líquidos, como la chicha y el atol.

Dichos cultivos y productos eran motivo de un proceso muy desarrollado de comercialización. Las comunidades locales usaban el trueque constantemente, especializándose en determinados cultivos y rublos como tejidos vegetales, maderas, animales, cerámica, lítica, cerámica, pesca, etc.

El arribo de los europeos en el siglo XVI, interrumpió este proceso autónomo de las etnias andinas. Se destruyó su estructura organizativa y su cultura en el violento y sanguinario proceso de conquista. Los sobrevivientes son convertidos en siervos de los encomenderos y ovejas de los doctrineros. Van a configurar un grupo marginal al que se le mancillan todos sus derechos y los que se les arrebatan sus tierras ancestrales. Pronto se diluyen en un sistema clasista que los obliga a adoptar nuevas formas de producción y a obedecer el nuevo marco legal impuesto. Los grupos que escaparon se esconden en las selvas y los páramos, algunos optaron por suicidios colectivos, otros trataron de pervivir hasta que son cazados como bestias por los nuevos colonos criollos.

Aire, Tierra, Fuego y Agua: La naturaleza como sustento de la memoria de los pueblos originarios

La memoria ancestral de estos grupos humanos originarios en torno a un determinado espacio geográfico, permanece en los elementos simbólicos que quedaron plasmados en las manifestaciones arqueológicas que han perdurado hasta nuestros días. De manera especial los petroglifos, piedras dibujadas por las manos de los hombres y mujeres de estos pueblos ancestrales, representan la permanencia de una memoria común que supone unos procesos de simbolización de rasgos comunes que, a la larga, van a constituir fuertes lazos de cohesión social. Desde la identificación con un elemento de la naturaleza, los pueblos van a articular todo un imaginario cultural que nos hable del papel de la naturaleza como sustento y organización de sus sistemas de pensamiento.

El Aire, la Tierra, el Fuego y el Agua, van a permitir revelar una riqueza simbólica que se puede categorizar sobre varias aristas. Lo sagrado como experiencia profunda, no divorciada de las intuiciones y formas de vida. Los soportes materiales sobre los cuales quedaron marcados esta simbolización se agrupan en la categoría *cultura*, donde perdura el registro de esas ancestrales experiencias. Los imaginarios, como constructos icónicos y orales que perduran en las culturas de los pueblos herederos de esta tradición. La experiencia humana a las que estos imaginarios hacen referencia se presenta en las múltiples formas de entender la interacción de ese elemento con las comunidades humanas. Y finalmente la persistencia de los imaginarios asociados a los elementos en la cultura de los pueblos vivos.

Aire

| Lo sagrado | Cultura | Imaginarios | Experiencia | Persistencia |
|---|--|---|--|--|
| Vuelo Desplazamiento Vida-aliento Salud-enfermedad | Petroglifos Ajuar funerario Cerámica Chamanismo Trance del chaman | Aire Páramo Aves Vientos | Comunidades de artesanos vinculados por el aire, constructores de objetos | Aves-animales míticos, totémicos, augurios, mitos. Viento-sereno, frío, enfermedad. Páramo-residencia de dioses y espíritus. Cielo estrellado-mito, calendario. |

En las culturas andinas las placas aladas se han asociado con la experiencia del vuelo Chamánico, esta aparece en ajuares y petroglifos.



Imagen 1.

Imaginarios del aire, la experiencia chamánica de la transformación y vuelo, en el petroglifo de la Estación Rupestre "Tulio Febres Cordero", San Juan de Colón, Municipio Ayacucho, Estado Táchira.

Tierra

| Lo sagrado | Cultura | Imaginario | Experiencia | Persistencia |
|---|--|--|---|--|
| Vida Mundo natural Animales míticos Hombre | Petroglifos Cerámica Animales sagrados Mitos cosmogónicos y zoomórficos | Animales terrestres Tierra Suelos Soporte Estabilidad | Tumbas que preceden espacios agrícolas | Chamanismos Culto de piedras Mitos Mundo real |

Los “pies de tigre”, como huella de los seres vivos en la tierra, en una interacción de dos aspectos de una misma realidad.



Imagen 2. Personajes, Dioses y seres con atributos de poder simbólico, hacedores y protagonistas de una historia que se soporta en una misma unidad, sobre la tierra. Petroglifo “La piedra del Mapa, Unidad Educativa “Francisco de Paula Reina, San Juan de Colón Municipio Ayacucho, Estado Táchira.

Fuego

| Lo sagrado | Cultura | Imaginario | Experiencia | Persistencia |
|--|--|--|---|--|
| <p>Cocina Cremación Incendios para cultivo Orfebrería</p> | <p>Petroglifos Cerámica</p> | <p>Cuerpos celestes (cometas, estrellas, sol, relámpagos)</p> | <p>Incineración y cremación Ingerir vida Suple las deficiencias de sales en la dieta</p> | <p>Velas (ánimas) Fuegos fatuos Alumbrar a santos y muertos</p> |



Representaciones de cuerpos celestes cuyo brillo se asocia con el fuego. Se encuentran en gran cantidad de petroglifos en la región andina venezolana.

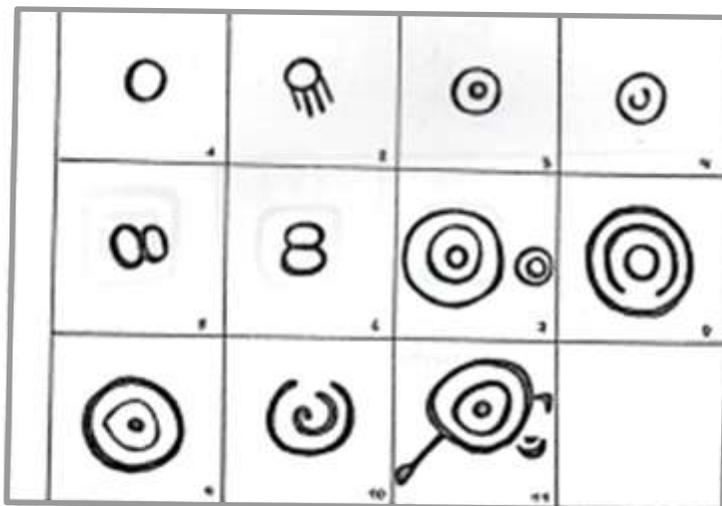
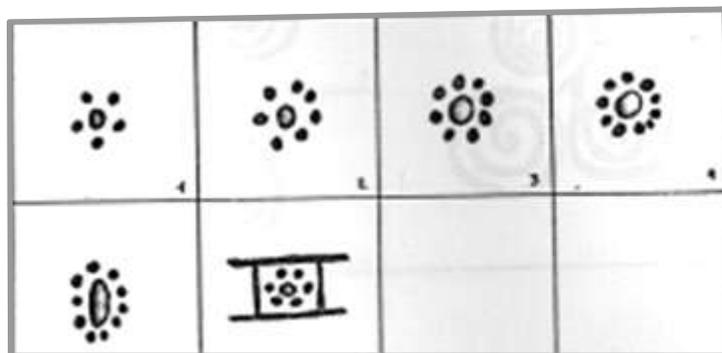


Imagen 3.

El cometa como metáfora del fuego, en el petroglifo Zaragoza III, Estación Rupestre Zaragoza, El Rancho de Carlos, Aldea Zaragoza, Municipio Lobatera, Estado Táchira.



Agua

| Lo sagrado | Cultura | Imaginarios | Experiencia | Persistencia |
|--|---|--|---|--|
| Vida Muerte Peces Serpientes Vínculo sagrado profano | Cerámica Petroglifos Lagunas Corrientes de agua Agua subterránea, sulfurosas Arco iris | Mitos Oralidades Aguas sagradas Lagunas, ríos, quebradas Arco iris | Espacio sacrificial Encuentro de mundos: lluvia arriba, ríos mundo, lagunas inframundo | Lagunas encantadas Agua bendita Agua que cura Aguas termales Siembra de agua Agua que castiga Arco que enferma |

Representaciones de cursos de ríos, caños y quebradas.

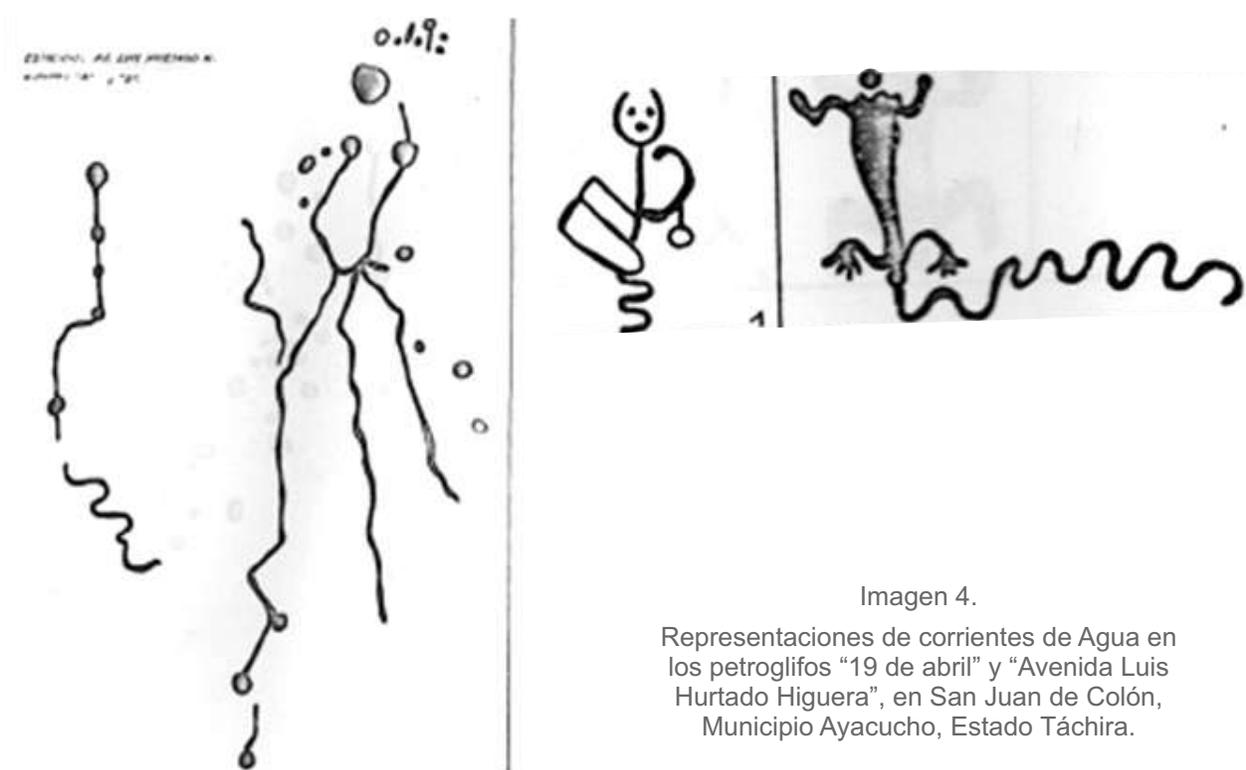


Imagen 4.

Representaciones de corrientes de Agua en los petroglifos “19 de abril” y “Avenida Luis Hurtado Higuera”, en San Juan de Colón, Municipio Ayacucho, Estado Táchira.

Nuevos centros de la memoria y el saber

Las interacciones de estos elementos van a plantearse nuevos retos para la generación de nuevos conocimientos descoloniales, a partir de la consideración del pensamiento de los pueblos originarios (Wash, Linera y Mignolo, 2006).

1.- Aire – Fuego: Desafío de la cosmología. - Articulación de saberes, cosmovisiones, racionalidades y filosofías que dan cuenta de la construcción intercultural de la memoria, los símbolos, la estética, el lenguaje, los imaginarios.

2.- Fuego – Tierra: Desafío del mundo vivido. - Articulación del ser humano con la comunidad, la tierra y el cosmos y la construcción de un hábitat que recupere lo mejor de las diversas culturas para un desarrollo humano sustentable.

3.- Tierra - Agua: Desafío de los ingenios. - Recuperación y desarrollo de los saberes tecnológicos orientados a la vida, articulados con un conjunto de tecno ciencias con conciencia.

4.- Agua – Aire: Desafío de la interculturalidad. - Ciencias que buscan en sus interrelaciones dar cuenta de la pluralidad del planeta.

Vida-Naturaleza constituyen el eje articulador, vinculador de los centros del saber que plantea la construcción de sabiduría dinamizando la trascendencia, complejidad y el trabajo transdisciplinario.



Conclusión

Hoy más que nunca uno de los retos que se plantean las ciencias dentro del abordaje crítico descolonizador es la urgencia en la redefinición y creación de nuevos conceptos que permitan arropar la relación de los nuevos imaginarios, a partir de la memoria compartida por los pueblos ancestrales y la cultura de los pueblos contemporáneos relacionados histórica y simbólicamente con éstos.

Otros retos implican: cuestionar las relaciones del poder dominante y la colonialidad del saber y el ser, reconocer las diferencias y las memorias compartidas, fortalecer el pensamiento propio, pensamiento otro; transformar las relaciones, estructuras, instituciones, conocimientos; construir otros modos de poder, saber, ser. Todo esto dentro de un posicionamiento crítico fronterizo donde se relacione lo propio con lo diferente.

Referencias

- Ardiles, O. (1993). *Prolegómenos para una filosofía de la liberación*. Barcelona. Nova Terra.
- Briceño, J.M. (2014). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Castro, S. (2005). *La postcolonialidad explicada a los niños*. Popayán. Viga de letras.
- (2012). *La hybris del punto cero*. Caracas. El perro y la rana.
- Clarac, J. (2004). *Historia, cultura y alienación en época de cambio y transformación*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo. Ed Trilce.
- Diez, E. (2011). *Globalización y educación crítica*. Caracas. El perro y la rana.
- Durán, R. (1998). *La prehistoria en el Táchira*. San Cristóbal. Museo del Táchira.
- Dussel, E. (2008). *Meditaciones anti cartesianas: sobre el origen del anti discurso filosófico de la modernidad*. Tabula Rasa (9).
- (2011). *La cuestión ecológica en Marx*. En Montenegro, L (2011). *Cultura y Naturaleza*. Bogotá. Ed Jardín Botánico.
- (2012). *1492, El encubrimiento del otro*. México. UNAM.

Escobar A. (2011). Epistemología de la naturaleza y Colonialidad de la Naturaleza.

Variedades de realismo y constructivismo. En: Montenegro, L (2011). *Cultura y Naturaleza*. Bogotá. Ed Jardín Botánico.

Gudynas, E. (2011). Imágenes ideas y conceptos sobre naturaleza en América Latina. En: Montenegro, L (2011). *Cultura y Naturaleza*. Bogotá. Ed Jardín Botánico.

Habermas, J. (1988). *Modernidad versus postmodernidad*. Madrid. Alianza editorial.

Lander, E. (2012). *La colonialidad del saber*. Caracas. El perro y la rana.

Levi-Starauss. C. (1984). *El pensamiento salvaje*. México. FCE.

----- (1995). *Antropología estructural*. Barcelona. Paidós.

Marx, C. (1979). *El Capital*, Tomo I, México. Siglo XXI.

Mignolo, W. (2008). *Hermeneútica de la democracia: el pensamiento de los límites y la diferencia colonial*. Tabula Rasa (9).

Morin, E. (2000). *El paradigma perdido*. Barcelona. Kairós.

Sanoja, M. (1997). *Los hombres de la yuca y el Maíz*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Sánchez, S. (2008). *San Cristóbal urbs cuadrata*. San Cristóbal. UCAT.

Severi, C. (2010). *El sendero y la voz*. Buenos Aires. SB.

Torodov, T. (2003). *La conquista de américa y la cuestión del otro*. México. Siglo XXI.

Vargas, L. (2010). *De testigos modestos y puntos de observación*. Tabula rasa (12).

Wash, C., Lineras G. y Mignolo W. (2006). *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. Buenos Aires. Ediciones del Signo.

Zabala, S. (2005). *Filosofía de la Conquista*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.



Armando Reverón / La Cueva / hacia 1920 / óleo sobre tela /104 x 157cm / SAWAS C.A. / Caracas

Barroco y memoria: Notas para una antropología sonora y visual¹

Dr. Otto Rosales Cárdenas²

Universidad de Los Andes / Núcleo Táchira / Venezuela

Grupo de investigación Bordes

ottorosca@gmail.com

Recibido: 01-10-2019

Aceptado: 07-11-2019

Resumen: El texto estudia la noción de barroco vulgar en la configuración de la cultura y la memoria de América Latina. A partir de las ideas de Norval Baitelo Jr y las obras visuales y sonoras de diferentes artistas, el autor analiza las problemáticas relaciones de poder presentes en el discurso moderno de Occidente, entre los centros artísticos modernos y sus periferias (las sociedades latinoamericanas), encarnados en la figura del caudillo, presente en diferentes ámbitos de la sociedad y la cultura latinoamericana.

Palabras clave: Barroco; América Latina; poder; artes visuales; música; danza.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Publicado también en: Norval Baitello 7.0. (2019), Sao Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica y Cultura. Pp. 320-335.

2. Doctor en Ciencias Humanas (ULA), Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), Antropólogo y Sociólogo (UCV). Profesor titular de la Universidad de Los Andes- Venezuela.

Baroque and Memory: Notes for a sound and visual anthropology

Abstract: The text study the notion of vulgar baroque present in the configuration of culture and memory of Latin America. Based on the ideas of Norval Baitelo Jr and the visual and sound works of many artists, the author analyzes the problematic power relations presents in the modern discourse of the West, between artistic centers and their peripheries (Latin America societies), embodied in the figure of caudillo, present in different variables of Latin American society and culture.

Key words: Baroque; Latin America; Power; visual arts; music; dance.

*Alimentarse de imágenes significa alimentar imágenes,
confiriéndoles sustancia, prestándole los cuerpos,
Significa entrar en ellas y transformarse en personaje.*

Norval Baitello Jr.

UNO

Vivimos un tiempo, sobre todo en este país llamado Venezuela, una pequeña Venecia pensaron los primeros visitantes, donde la imagen del embaucador³ se disuelve en la memoria colectiva, aun parpadea como una imagen del poder heroico. Un icono de centralidad, un eje “amable”, una voz seductora irrumpe como una promesa a cumplir. Un cuerpo vestido e investido de “autoridad” (brazalete, boina y botas de asalto, bandera a cuestras con la insignia a volverse una proclama nacional). El poder se metamorfosea, cambia y se adapta a su interés gatopardiano. Simular cambio, para que nada cambie... Imagen provocadora, altanera, disonante, oculta por debajo la piel heroica... nada cambie.

Una imagen bordea lo cotidiano: una solicitud de sorber un aromático café criollo, entre chiste y chiste; una broma para recordar una fecha patria. Un gesto, una torsión en los labios, algo hace jugar memoria y recuerdo; los ojos mirando al horizonte: para que nada cambie. Ritualidad ante el poder según Baitello Junior, la observa como un “incidir en el tiempo” que renace, significa conferir nueva vida y ofrecer sobrieda y conferir sobrieda implica desafiar y negar la muerte. Desafiar y negar la muerte presupone una convivencia con el miedo. Así, las imágenes son, por naturaleza, fóbicas (Baitello, 2008). El poder vocifera contra la muerte, pero planifica cómo acorralar al otro que desafía su patología destructiva. Lógica de posiciones, avanza y se tocan los puntos vulnerables del otro (Zoja, 2013). Se le desprecia públicamente, pero no se destruye de manera frontal, se desmembra su cuerpo, sus propiedades, se expone al ridículo. En síntesis: vigila, denigra, acosa.

3. Recuperamos el término embaucador de Kafka en su apuesta por *Desenmascarar a un embaucador* (1913).

Vivir acosado, vigilado, proscrito, es una constante en el juego del poder en la civilización occidental con las demás civilizaciones. Ella se expandió como estrategia de guerra, ocupación, degüello. Estamos en las entrañas de una civilización, un modo de vivir y de pensar signado por la exclusión de los otros. Queda entonces, dar una vuelta de tuerca y mirar otras superficies, otras lógicas de convivir, de producir e imaginar la vida.

En esa superficie del límite, nos acercamos al pensamiento de Norval Baitelo Jr. En los primeros encuentros con este comunicador vigoroso llama la atención su acercamiento a autores poco visitados, pues en la alforja espiritual de Baitelo Junior están los otros: polacos, checos, chinos, alemanes. Y nosotros, sus nuevos acompañantes, por ese juego de la amistad construida, volvemos visible su presencia cada vez que regresamos a sus escritos. Así, este texto se propone entrecruzar sus ideas más impactantes con las nuestras, y volverlas costura teórica, huellas.

Una idea reflexiva que nos ayudó en las primeras propuestas en torno al hecho comunicativo para acercarnos a la antropología de la imagen. El cuerpo como receptor y voz del encuentro con el otro: extremo generador de toda comunicación es un cuerpo, y el otro extremo del mismo proceso igualmente existe en su naturaleza primera de cuerpo. De ninguno de estos dos extremos podemos disociar sus cualidades de portadores de memorias, historia e historicidad, por lo tanto, de cultura (Baitello, 2008).

Memoria e historia en una cultura nos oculta y soslaya nuestra rica tradición barroca, un barroco mal entendido como una expresión recargada, compulsiva, de nuestra variada construcción social. El barroco lo volvemos a recuperar para mirarlo y sentir su ancestral brillo, ritmo, en las voces, cuerpos híbridos que van desde el modesto campesino, sus manos curtidas por el arado, hasta voces polifónicas en plazas públicas, atrios sagrados, en las iglesias talladas por estas mismas manos de esclavos o indios amparados por la “misericordia” de los gobernantes.

Es un salto y seña se adentra en *Oro Preto* con Alheijandinho para desbrozar en los profetas una mirada con sus cuerpos insinuantes de una nueva profecía de los excluidos del paraíso terrenal.

Volver sobre este artesano de la impiedad humana, “mocho”, leproso, que cincela a un Buen Jesús con ojos distrácticos, saya roída, pies descalzos en su travesía nómada, como volviendo siempre por nuestra otra historia, pocas veces contada por la voz oficial, la voz del amo.

Pero nuestro barroco no sólo siguió avanzando hasta llegar a lo más cotidiano de nuestra América mestiza, sino se alojó también en la comida, en los bailes, en los modos de hablar (y de maldecir, también), de amar o redescubrir nuestra corporeidad oculta. Avancemos y superemos esa colcha de retazos.



Aleijadinho
*Cristo da Flagelação
ou da Coluna*(detalle)
1791-1812
madera policromada
São João del-Rei,
Brazil.

Casi siempre se quiere ver lo popular sin observarla y vivirla en su amplia variedad de posibilidades, haciéndola y rehaciéndola en su caudal diario, en la voz y andar ondulante de los nómadas sin trabajo, en los saltimbanqui, en los desterrados inmigrantes o en los nuevos mercadillos que ofertan sus ancestrales productos los fines de semana a lo ancho y largo de nuestra América Mestiza.

Si nuestra hipótesis se vuelve realidad, o mejor, si la realidad confirma nuestra hipótesis, estamos ante una manera ancestral y novedosa de hacerle frente a la crisis de la ilustración. Es decir, al tope de la producción irracional de bienes y servicios, pues en su alocada búsqueda de beneficio, con su máxima ganancia, los usuarios barrocos lo devuelven como una sobreabundancia del compartir diario. Extraño fenómeno del afecto y del encuentro con el otro. Mientras la imagen masiva es generar máximo consumo, aquí se trata de volver siempre sobre lo poco, como ética de un consumo estético o, en voz de los abuelos ancestrales, vivir bien con poco, sin dejarse llevar por el despilfarro. Estamos entonces en presencia de una ancestral imagen que recompone o ayuda a configurar la distorsión de un imaginario del derroche, y buscamos un uso del barroco ético, del gusto por un placer estético de lo ancestral.

Si la publicidad vende todo como lo mejor e impecable, se vuelve al intercambio de lo que se transmite como un bien que sobra, pero que tampoco altera los usos del bien intercambiado. Bien lo observó Marcel Maus (1979) cuando lo denominó *Potlach*: un exceso se filtra entre los dedos del gran beneficio para llegar casi al instante al necesitado y satisfacerlo; un sabor, un abrigo para cubrir su corporeidad maltrecha por la intemperie.

Pero los beneficios de esta luz tropical, de estas sobras estéticas, también se nos vuelven corporeidad visual y nos detenemos ante la volumetría de los cuerpos carnosos de Tarsila do Amaral hasta Belisario Rangel, pasando por los cuerpos desnudos, quemados por el sol, las majas de Armando Reverón; o por los objetos mágicos de Mario Abreu, como una invocación ritual ante los azotes del conquistador; y llegar hasta los penetrables de Jesús Soto o las palmeras espigadas, carnosas, de Wilfredo Lam. Y paremos de contar, porque en este mirar plástico es donde ese barroco vulgar se recrea constantemente.



Tarsila do Amaral
Sol poniente
1929
óleo sobre tela
54 × 65 cm
Colección privada
Río de Janeiro.



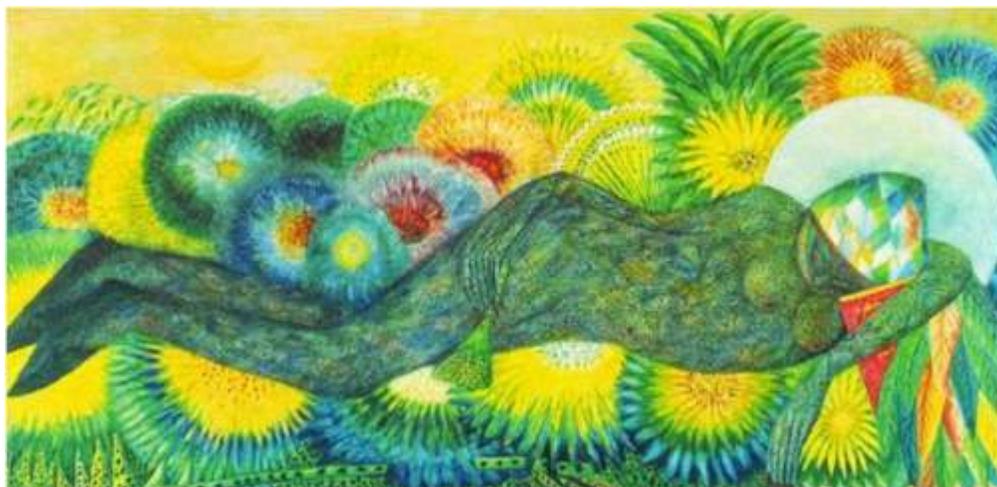
Armando Reverón
La Cueva
hacia 1920
óleo sobre tela
104 x 157 cm
SAWAS C.A.
Caracas

En efecto, aún con la sobredosis del espejismo de la modernidad, bella y esplendente con su brillo plástico, las manos amorosas de estos creadores artesanos vuelven y regresan a la luz del trópico, y lo vuelven partícula de goce, abundancia carnal, colorido ancestral de la tierra mestiza. Una “carnosidad Caribe”, es decir una degustación violenta, drástica, de colorines y técnica, producen esa mirada ancestral, una luz y la naturaleza en estos elementos reimpresos, se disfrutan como un goce ético y estético.



Armando Reverón
*Amanecer desde
Punta Brisa*
1945
óleo sobre tela
60,5 x 79 cm
SAWAS C.A.
Caracas

Mario Abreu
Mujer vegetal
1954
óleo sobre tela
90x180 cm
GAN
Caracas



Si, el barroco vulgar se cuela entre los dedos de los salones oficiales, se filtró con el barro ocre, con la luz difuminada, con los pies descalzos o con los zapatos prestados, de éstos y otros artesanos de este continente errante.

Pero hay más. En los inicios del siglo XX se configuran estas fiestas que pasan silenciosas del burdel al salón. Es una triada, va de las celdillas de los bares del marinero migrante en los suburbios del gran Buenos Aires y arremete contra las “minas”, chicas preciosas con gastados cuerpos comprados o vendidos al menor postor se rozan y juegan en un acto amoroso que escandaliza a los más cautos.

Es el tango divino, travieso, se apropia de los espacios populares para entrar vestido de vulgo a los salones elegantes. Son los cuerpos que se juntan, citan, para producir un lenguaje de gestos, piruetas como una filigrana en el aire.

Wilfredo Lam
La Jungla
1943
óleo sobre papel
284 x 292 cm
MOMA
EE.UU



Volver siempre al otro cuerpo incita al encuentro para evanecer con la voz pastosa de Gardel.

Cuando la suerte qu'esgrele
fayando y fayando
te largue para'o;

Cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desespera'o;

Cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;

Cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar,

la indiferencia del mundo,
que es sordo y es mudo,
recién sentirás...

Verás que todo es mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le
importa...

Yira, yira

Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda
ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas las pilas
de todos los timbres
que vos apretás,
buscando un pecho fraterno
para morir abraza'o;

Cuando te dejen tirao
después de cinchar,
lo mismo que a mí;

Cuando manyés que a tu lado
se prueban la ropa
que vas a dejar,

te acordarás de este otario
que un día, cansado
se puso a ladrar

Verás que todo es mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le
importa...

Yira, yira

Enrique Santos
Discepolo(1929)

Un tiempo lento, gira sobre sí mismo, busca acomodo en los espacios de lo diferente, singular, propio. Lo popular del baile, del "vulgo", se voltea sobre su eje y se abre al encuentro infinito del otro ser, y le cuenta, le narra su tragedia.

Un tiempo *alegro* inventa figuras, salta, encorva el lomo, gime como un animal celoso, se abre simulando ser pájaro, seduce con su canto. El cuerpo, o su corporeidad, es lenguaje inédito del otro, lo recibe disolviendo su energía en infinitos zapateos, rastrilla sus pies y recorre, suelta por todo lo ancho y largo del sitio. Escobilla y cierra con una sonrisa plena la complicidad.

Si, el cuerpo es ese espacio amoroso que sensibiliza el encuentro con el otro, su energía, su abrazo cálido, su choque suave, casi un acto amoroso en secreto. El bolero no puede esperar y busca oscuridad, el rincón, la penumbra, como susurra Lucho Gatica:

Reloj, no marques las
horas
Porque voy a
enloquecer
Ella se ira para siempre
Cuando amanezca otra
vez

Nomás nos queda esta
noche
Para vivir nuestro amor
Y tu tic-tac me recuerda
Mi irremediable dolor

Reloj detén tu camino
Porque mi vida se
apaga
Ella es la estrella
Que alumbra mi ser
Yo sin su amor no soy
nada

Detén el tiempo en
tus manos
Haz esta noche
perpetua
Para que nunca se
vaya de mi
Para que nunca
amanezca

Roberto Cantoral García (1956)

O tal vez ese barroco también se cuele en la canción ranchera, la que nos devuelve a una antropología de lo sonoro, con esa nostalgia de José Alfredo Jiménez, lento, con su sarape al hombro, arrastrando su dolor ante la modernidad difusa y exótica.

Te vi llegar
y sentí
la presencia
de un ser desconocido.

Te vi llegar
y sentí
lo que nunca,
jamás había sentido.

Te quise amar
y tu amor no era fuego,
no era lumbre.
Las distancias apartan las
ciudades.

Las ciudades destruyen las
costumbres.

Te dije adiós
y pediste
que nunca,
que nunca te olvidara.

Te dije adiós
y sentí,
de tu amor,
otra vez la fuerza extraña.

Y mi alma completa se me
cubrió de hielo
Y mi cuerpo entero se llenó de
frío
Y estuve a punto, de cambiar
tu mundo,
De cambiar tu mundo por el
mundo mío.

En *Las Ciudades*, la voz del cantante podría insertarse *en off*, para acompañar cualquier capítulo de alguna telenovela latinoamericana de éxito. O en el cine mexicano, argentino o cubano, para mostrar al héroe trágico en su esplendor, sus aventuras y sus picardías. Altanero, díscolo en las peripecias de su vida amorosa.

Pero también es la época en la cual el modelo ilustrado empieza a tocar su propio fondo. Ya no vale proponer más democracia. Al contrario, sólo se muestra el progresivo agotamiento de sus promesas. Ya no habla de progreso, sino de aliados. Ya no propone ayuda a los indios, negros, esclavos, sino políticas esterilizadoras para sus vientres. Ya no sugiere entrenamiento para sus fuerzas amigas, sino becas para sus academias. La voz del amo aminora, seduce, corrompe el gusto, para asumir todo está perdido, inservible, en “crisis”.

La voz del amo se vuelve “festiva”, permeable, para parecer que sus vicios son los de todas las sociedades. Uniformiza, masifica, globaliza. Todo está dispuesto para que nada cambie.

DOS

Volvamos a nuestro eje, luego de esta fuga. La cultura mestiza, barroca, vulgar, se debate entonces en una puja por mantener y mantenerse, en no doblegarse ante el “atropello” de la ilustración y se metamorfosea, regresa a ser sinuosa, serpenteante, curvilínea, ante la arremetida de la civilización impostora.

¿Corre paralela?, ¿Acepta valores y los devora en una iconofagia? En nuestra reflexión, queremos proponer algunas líneas convergentes, a veces divergentes, o disidentes, con el discurso de Occidente.

Si nuestra lectura quiere ser pertinente, trata también de relativizar los absolutos, de manera inevitable surgidos en las lecturas de otros investigadores. ¿Es nuestra manera de ser y estar en la cultura de Occidente una tragedia? ¿Podemos convivir con sus valores e instituciones? ¿Con su ilusión de Progreso? ¿Estamos condenados a ser exóticos con nuestra manera de ser?, ¿Bárbaros?, ¿Distintos?, ¿Sujetos exóticos de esta “Modernidad”? Acerquemos la lupa. Releamos nuestra “tradicición” con el “progreso” de Occidente, y debe ser desde nuestra manera de ser y de estar en nuestras simbolizaciones cotidianas.

Heitor Villalobos, un creador híbrido, por su intenso trabajo de sujeto barroco, le cuenta a Alejo Carpentier (2007) de su encuentro con el etnomusicólogo venezolano andino Luis Felipe Ramón y Rivera en una crónica:

Quiero que transmitas un mensaje mío a los jóvenes compositores venezolanos... Diles... que estudien a fondo el folclore de su país, que lean los trabajos de Juan Liscano, que escuchen las grabaciones de cantos populares realizados por Isabel Arend y Ramón y Rivera... Que se empapen de su música popular... Pero no para hacer “folklore”, no!... que no apunten lo temas; que no anoten los ritmos... Lo que deben hacer es hallar su propia personalidad a través de sus músicas nacionales... Hallar su propia personalidad... y entonces ¡Por Dios! Que no traten de ser modernos, originales, nuevos. Que escriban lo que siente, como lo sienten... Y, sobre todo, que tengan siempre presente su obligación de no ser exóticos. Nunca exóticos...

Cuando un artista encuentra su acento verdadero, siempre es original y avanzado, aunque no tenga consciencia de ello... y, sobre todo libertad... sólo puede crearse algo grande dentro de la más absoluta libertad de expresión...

(Carpentier, 2007, p. 18-19)

Una cita larga recupera el sentido de una modernidad avasallante, difusa, compleja... Si para los creadores o artesanos siempre se camina hacia sus raíces, Villalobos nos advierte que esa búsqueda no debe ir sino hacia una personalidad individual y colectiva, fortalezca la diferencia como sujetos curiosos (Mangieri, 2006), contradictorios, abiertos en su trayecto...

Juan Liscano (1991) en sus reflexiones advierte el peligro futuro de lo cuantitativo y tecnológico, indiscutibles causantes del fenómeno contemporáneo de la alienación, el estrés y la deshumanización espiritual en las sociedades actuales pegadas en la cola de la modernidad.

Y Miguel Gomes (2001) observa que el artista de hoy, metido en la ilusión moderna, que se siente comprometido con el destino de la nación, que piensa que su participación es imprescindible para el futuro de la colectividad, repite el patrón heredado de la pequeña aristocracia, que deseó crear a su imagen y semejanza un espacio social en el que ella sería el centro absoluto, la detectora del dominio sobre tierras, castas y otras propiedades humanas, arrebatadas al imperio español.

Este autor nos ayuda a interceptar esta reflexión sobre el caudillo o la personalidad caudillesca que habita en nuestro ser, llegando a coincidir con nuestra propuesta al afirmar, el letrado en la Hispanoamérica moderna, se define como “responsable” en contraposición a otros que a su vez no lo son, es el equivalente exacto del latifundista y del caudillo, neocaudillo o dictador modernos: prolongadores en los terrenos respectivos de la cultura, la economía y la política, de la voluntad de poder de una antigua clase social dispuesta a transformarse, para que todo siga igual (Gomes, 2001).

Nos queda avanzar, como sujetos híbridos, barrocos narrados en estrategias nómadas y estéticas, para ir configurando tal vez *órbitas de lo imaginario* en lo cotidiano recupere y guarde eróticamente en la memoria nuevas y ancestrales *devoraciones simbólicas*, como deltas interiores constantes de *nuestra piel, puente infinito con el mundo* y con nuestras poéticas errantes por vivir.

Referencias

- Amaral, Arcy (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Compilación y prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Baitello Jr., Norval (2008). *La era de la iconofagia*. Andalucía: Arcibel.
- Carpentier, Alejo (2007). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza.
- Gomes, Miguel (2001). Símbolo, alegoría y fin de siglo. Notas sobre narrativa hispanoamericana. *Imagen*. Año 34, N°1, Caracas.
- Kafka, Franz (1913). *Desenmascarar a un embaucador*. En: *Obras completas*. Tomo II (1999) Barcelona: Edicomunicación S.A.
- Liscano, Juan (1991). *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. Caracas: Alfadil Editores.
- Mangieri, Rocco (2006). *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mauss, Marcel (1979). *Antropología y Sociología*. Madrid: Tecnos.
- Zoja, Luigi (2013). *Paranoia. La locura que hace la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.



Freddy Pereyra / Navío del árbol de la esperanza. Serie paisajes abstractos. 1992. Óleo pastel. 60x 90cm / Fuente: Archivo FundaJAU

NAVÍO del ÁRBOL de la ESPERANZA: Ejercicio de interpretación de una obra de Freddy Pereyra¹

Recibido: 01-10-2019
Aceptado: 08-11-2019

Annie Vásquez Ramírez²
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
Grupo de investigación Bordes
avevilly@yahoo.com

Resumen: Este trabajo consiste en una actualización del método iconológico. La autora propone una interpretación de *Navío del árbol de la esperanza*, del pintor tachirense Freddy Pereyra, partiendo del método de Panofsky en sus tres niveles de significado: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. En el tercer nivel, la autora propone lectura de la obra junto a los discos *El cordero yace en Broadway – The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) del grupo inglés de rock progresivo *Genesis*, y *Fuego gris* (1993) del músico argentino Luis Alberto Spinetta; estableciendo así una relación entre música y pintura.

Palabras clave: iconología; Freddy Pereyra; pintura; música rock; arte venezolano.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Annie Vásquez (Ave). Artista plástica, Poeta, Diseñadora Industrial del Instituto Universitario de Tecnología, Antonio José de Sucre, Mérida – Venezuela.

Ship of the Tree of Hope: Interpretation exercise of Freddy Pereyra's artwork

Abstract: This investigation is an update of the iconological method. The author proposes an interpretation of Ship of the Tree of Hope, by the tachirense painter Freddy Pereyra, based on Panofsky's method in its three levels of meaning: pre-iconographic, iconographic and iconological. On the third level, the author proposes reading the work from to the discotheques *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) by the English progressive rock group *Genesis*, and *Fuego gris* (1993) by Argentine musician Luis Alberto Spinetta; establishing a relation between music and painting.

Key words: iconology; Freddy Pereyra; painting; rock music; Venezuelan art.

Freddy Pereyra (1948 – 2013)

Artista plástico y actor tachirense. Entre los años 1964 y 1966 realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas y formó parte del grupo artístico-literario La Cueva Pictolírica de la ciudad de San Cristóbal. Más tarde se traslada a Caracas y luego al oriente del país donde paralelamente desarrolla una importante carrera en las artes escénicas. En los noventa, funda la compañía Salamandro Teatro, y en el año 2000 inaugura su propia sala de exposiciones, la Galería Arte Vértice. A partir del 2003 mantuvo una intensa actividad tanto en la plástica como en lo teatral, compartiendo su tiempo como gestor, promotor cultural y artista. Fue director de la Escuela Regional de Teatro y Coordinador de la Galería de arte de la Dirección de Cultura del Estado Táchira donde organizó los circuitos regionales de teatro, el encuentro binacional de teatro, la construcción de la sala de teatro de la Escuela Regional y la remodelación de la Galería Manuel Osorio Velasco, en cuyo espacio organizó diversas exposiciones e intercambios artísticos a nivel local, nacional y binacional con artistas e instituciones culturales de Colombia.

Descripción Formal de la obra

Ficha técnica:

Autor: Freddy Pereyra.

Título: Navío del árbol de la esperanza (de la serie: Paisajes abstractos)

Fecha: 1992.

Técnica: Óleo pastel sobre cartón.

Medidas: 60 x 90 cm.

Firmada: en el nivel inferior a la derecha. Con marco.

Pertenece a la colección privada de Cristina Pereira Contreras.

Ubicada en la Casa Museo Freddy Pereyra. Av. 19 de abril. San Cristóbal, Estado Táchira.

Distribución y Elementos:

Nivel superior izquierdo: Cuadro con personaje fantástico de cabeza triangular

Nivel superior central: Personaje alado

Al centro: Cuadro con embarcación

A la derecha: Torre o Atalaya con ventana

Nivel inferior: Formas orgánicas, fibras de naturaleza vegetal.

Aspectos formales:

Dibujo en óleo pastel de estilo surrealista. Obra donde el empleo de la línea y del color es muy marcado. La luz es muy oscura y presenta dos fuentes de origen, una principal, para toda la escena que proviene de abajo y del frente, y una segunda fuente de luz que proviene de atrás de la embarcación. Esto supone una iluminación muy teatral. La gama predominante de colores entre rojos, violetas, vinotinto, rosados y verdes, son complementarios y truncados, con un acento visual en azul.

Las formas geométricas sobresalientes en la composición son:

- El rectángulo. Tres de ellos en formato apaisado que semejan el marco de un cuadro: el que enmarca un personaje fantástico de cabeza triangular, que tiene otro a su vez que enmarca al corazón, el que enmarca a la embarcación; y uno en posición más vertical: la ventana de la torre.
- El triángulo que aparece cuatro veces: en la punta de la torre, como cabeza del personaje fantástico, dentro del corazón y en la embarcación.
- Un círculo pequeño en color azul que sirve de acento visual en la obra.

La estructura compositiva se erige sobre el rectángulo, la lectura de la obra inicia con el único círculo de la composición (el acento visual) y luego fluye a través de los triángulos. La atmósfera es misteriosa e inquietante, tanto por los elementos de la composición como por lo variado de las dimensiones y escalas de cada uno de ellos, también resulta hasta cierto punto paradójico que el ambiente sea un espacio arquitectónico y/o un paisaje natural.

Descripción y simbolismo de los elementos de la composición más resaltantes:

Cuadro con personaje fantástico de cabeza triangular. Nos muestra una figura con rasgos híbridos entre humano, animal (mariposa y/o ave) y ángel. Este ser alado custodia o guarda un corazón–ojo enmarcado en otro cuadro.

Este híbrido es blanco, representación de lo espiritual, también puede ser tomado como símbolo de lo invisible, de fuerzas que ascienden y descienden entre lo primordial y lo fenoménico. Ascensión de un principio volátil. Su cabeza triangular con el vértice hacia arriba cuyo centro es de color rojo simboliza el fuego y el impulso ascendente hacia la unidad superior. Este personaje tiene dos antenas cual mariposa nocturna, emblema del alma y de la atracción hacia lo luminoso. El cuerpo con alas de ave o de ser angélico y brazos, presenta al frente y al centro un cuadro enmarcado / obra de arte, donde aparece un corazón, símbolo femenino y universal del amor; pero en su centro tiene una circunferencia azul inscrita en un triángulo equilátero símbolo de la iluminación conocido como el ojo de la providencia, ojo que todo lo ve, u *ojo panóptico*. Estos elementos sobre un fondo verde devienen transición, comunicación, puente entre lo cálido y lo frío del resto de la gama cromática; entre la vida y la muerte, entre lo negro-mineral y el rojo-vital de lo animal (la sangre), de allí que el verde también esté asociado a la descomposición del cuerpo, a los cadáveres; aunque sea el color de la vegetación, de la germinación y de la vida.



Ángel o personaje alado, armado con arco y flecha, una suerte de Cupido o Eros. Este personaje mítico remite al deseo, al estar colocado en la parte superior de la composición en actitud traviesa, dispuesto a atravesar con su flecha, cual rayo, el corazón que está siendo protegido por el otro personaje. Nos habla de la importancia que tiene el símbolo del amor en esta obra, ya que éste es el elemento más dinámico de la misma y el que presenta mayor movimiento y vitalidad.



Cuadro con embarcación, donde se ve un navío que se mueve entre un mar agitado o tormentoso, representando el viaje. Un viaje nocturno, quizá de regreso, un retorno, una evolución, un viaje que no es hacia la luz del sol sino en dirección opuesta a ésta, un viaje al inconsciente, de agitación, de pasiones. Su color se diferencia del fondo de la totalidad de la obra dado que es una mezcla entre rojos y azules, un violeta grisáceo quizá de un cielo pronto a estallar en lluvia. La nave con su mástil y su vela desplegada posee una flecha, cuyo sentido ascendente es innegable y movida por el viento simboliza quizá ese impulso amoroso, autoafirmación y conexión del hombre con lo espiritual y con lo terreno, al igual que es un símbolo del alma en la iconografía cristiana.



Torre exenta o eje que une cielo y tierra, entre campanario y obelisco, atalaya, torre vigía o faro. Corresponde al simbolismo ascensional para el cual la altura física equivale a elevación espiritual. Representa lo vertical, el impulso ascendente, la autoafirmación y lo fálico; al igual que el árbol se relaciona con el hombre por su verticalidad. Cuanta más alta la torre ha de suponerse mayor profundidad de sus cimientos, por eso Nietzsche decía que se desciende en la medida en que se asciende.³ Esta Torre en su parte superior presenta una ventana cuadrangular que lo relaciona a todo lo terrestre y racional, a la conciencia. Ésta ventana es un agujero abierto, cual ojo que mira, descubre y penetra.



Las plantas propician un viaje onírico movido por el viento que se enreda entre gramíneas que ondulan cual serpientes o llamas, dedos-tallos... juncos que emergen desde lo más húmedo y sensual del deseo, lo esencial o primitivo, lo desconocido; representado en la base o parte inferior del cuadro cual corales en el fondo del mar. También se relacionan con las fibras suaves de una alfombra que se extiende por el suelo o piso de una habitación o espacio arquitectónico.



3. Citado por Cirlot en su Diccionario de símbolos. p.446

¿Navegando en un espacio sonoro? o escuchando a Freddy decir: ¡Esto es un absurdo, poeta!

Para empezar, quiero comentar que esta obra de Freddy Pereyra siempre me llamó la atención, quizá por su pequeño formato, por su color, por sus símbolos... por todo. Las pocas veces que la vi, la imaginé como portada de un disco de rock, específicamente de rock progresivo. Ese ir más allá de la parte formal de una obra de arte me hablaba del oficio de Freddy como pintor pero también como poeta, como hombre de teatro, como ser humano sensible capaz de crear imágenes que trascendían la cotidianidad.

Al verla colgada en una pared de su casa/galería, podía imaginar otras lecturas posiblemente muy alejadas de su realidad, lecturas que daban cuenta de ese misterio que encierra una gran obra de arte que habla de muchas maneras, pudiendo transmitir diferentes sensaciones a los espectadores. Me imaginaba viéndola a través de la ventana de una casa, pero desde afuera, con todas sus cosas adentro; sus movimientos, su estabilidad, sus desniveles, su profundidad, su silencio, su luz, sus habitantes...; y es que así era la relación al verla a través de aquel ventanal de vidrio que constituye una cuarta pared: la ventana-puerta de entrada y/o salida de la casa de la familia Pereyra ubicada en la avenida 19 de abril de San Cristóbal.

Mi mirada se perdía entre un cuadro donde miraba otros cuadros; y recordaba aquella pregunta de un escritor al ver *Las meninas* de Velázquez: "¿Dónde está el cuadro?" y pensaba que había mucho de cierto en ello; y que como él, muchos siguen opinando de esa obra que es un cuadro-ventana con otros cuadros adentro; o la interpretación que hace de esa obra Michel Foucault, donde considera que invita al observador a participar en una representación dentro de otra representación. Y no es que Freddy aparezca retratado en esa obra y nos mire y coexista esa reciprocidad de miradas pintor-espectador, caso de Velázquez y su obra; tampoco quiero decir literalmente que en esta obra esté el efecto de duplicación que ofrece un espejo, ya que ese elemento no existe o no lo vemos como tal en la pieza, caso contrario a la obra de *Las meninas*. Pero Freddy -como hombre de teatro- con esa obra y su estructura de cuadros autónomos, donde cada escena funciona independientemente, como fragmento de una realidad heterogénea, busca asir una totalidad con cada uno de esos elementos constitutivos de la obra que fungen de espejos.

4. Entre todos los elementos destinados a ofrecer representaciones en *Las meninas* está el espejo. Velázquez ha compuesto un cuadro; en el que se ha representado a sí mismo, mientras pinta otros personajes visibles y no visibles logrando traer lo invisible al plano de representación.

A propósito de imaginarla como carátula del disco *El cordero yace en Broadway – The Lamb Lies Down on Broadway* del grupo inglés de rock progresivo Genesis de 1974

En su búsqueda estética Freddy Pereyra nos muestra una habitación, una sala, una galería, un museo..., un espacio arquitectónico donde hay una "instalación artística", en la cual distribuye unos cuadros enmarcados y sin enmarcar; una escultura y una alfombra.

Vemos la composición de este cuadro como la agrupación de varias imágenes que a su vez encierran otros cuadros (obras de arte u otros elementos), que se nutren con la lectura del espectador quien en su soledad con la obra total, sin limitarse a la actitud básica y pasiva del contemplar, sino permitiendo que la imaginación sobrepase los límites de lo físico, es presa del asombro; de esa extrañeza que pudo acompañar al artista cuando en un deseo profundo de trascender la vida creó imágenes cargadas de sentido con destino diferente al de la realidad. De ahí que hable de "instalación", por esa interacción que motiva en el espectador un artista con su obra; aunque, el mismo Freddy replicara diciendo ¡eso es un absurdo poeta! Y es que las imágenes de ese espacio-casa, morada de nuestra alma según Bachelard (2000) "están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas" (p.23)

La instalación se compone de cinco (5) elementos:

Dos cuadros colgados o dispuestos sobre la pared a diferentes niveles:

- Uno con un personaje fantástico mezcla entre humano, animal y ángel; al parecer un detalle ampliado o acercamiento, magnificación del contenido de la alfombra que yace sobre el piso y que pasa desapercibido a la vista humana;
- el otro cual detalle macro de un navío en la mar que nos muestra la inmensidad de la instalación pero en miniatura; la alfombra es el mar por donde va una embarcación.

Un personaje alado armado de arco y flecha, elemento que cuelga desde la parte alta de la habitación o que también podría estar sujeto o clavado a la pared. Una Torre o Atalaya, pieza escultórica, casi en el rincón o la esquina de encuentro entre dos paredes. Una alfombra sobre el suelo o piso en el nivel inferior.

Y recuerdo la canción *Arrastrándose por la alfombra "The Carpet Crawlers"* sencillo del álbum *El cordero yace en Broadway* de Genesis, cuya letra comienza así: "Hay lana de cordero bajo mis pies descalzos / La lana es suave y cálida / emite algún tipo de calor... (There is lambswool under my naked feet / The wool is soft and warm / gives off some kind of heat...)". Y cuyo estribillo dice:

“Los que se arrastran por la alfombra escuchan a sus llamantes (*The carpet crawlers heed their callers*) / Tenemos que entrar para salir... (*We've got to get in to get out...*)”

Una alfombra es un elemento que sirve de cubierta para el suelo o superficie inferior horizontal de un espacio arquitectónico, de ese "lugar que pisamos", pudiendo ser utilizada para sentarnos, para caminar; entre otras cosas también para acurrucarnos o dormir en un lugar más amable, suave y cálido que un suelo duro y frío. En el caso de esta alfombra, cuyas fibras ondulan melodiosas puede ser prolongación de la inmensidad del mar y su oleaje, o de la vegetación de una sabana que en porfiada horizontalidad descubre que es un bosque ya que un árbol se ha erguido en ella, metáfora de la torre y del hombre, su anatomía, su escala. Símbolo de la noción de jardín y del paraíso, así como resalta Chevalier "La alfombra resume en sí la simbólica de la morada, con su carácter sagrado y con todos los deseos de felicidad paradisíaca que ella implica"(1986, p.75).

Y es que toda esa espesura nos atrapa, nos abriga, nos cobija; nos lleva a rendirnos en un espacio amplio, colorido, transformando y tendiendo puentes entre lo interior y exterior; permitiéndonos entrar al mundo de los sueños, permitiéndonos entrar en la obra de arte y volver al mundo real enriquecidos de haber vivido esa experiencia.

En esos "detalles" que vemos en los cuadros de esa instalación, encontramos otros mundos como dice Bachelard (2000): "El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza" (p.141). "La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño"(p.143).

Sumida entre la vigilia y el sueño escucho susurrar a Freddy uno de sus poemas inéditos como si me hablara de su obra *"Yo te amo porque eres / como un recuerdo / como un olvido / como un frágil comienzo / como una lluvia final / como una ventana abierta / por donde echaré a volar mis sueños"*

A propósito de imaginarla como carátula del disco *Fuego gris* del músico argentino Luis Alberto Spinetta de 1993

El poema de Freddy me trae de vuelta a esa imagen del espejo que mencionaba antes, donde recalco que no hay un espejo material en la obra; pero, la poesía existente en una obra de arte como por "arte de magia" nos hace ver y sentir lo invisible, es una ventana abierta a otras posibilidades.

De allí que no le quite a Freddy su inclinación hacia aquel espíritu propio del romanticismo, movimiento de finales del siglo XVIII, cuya resonancia permanece aún hoy en el inconsciente de muchos artistas.

El navío del árbol de la esperanza con su carácter simbólico, misterioso, hermético, da cuenta del profundo deseo de un alma romántica como la de Freddy por llegar al centro, por trascender, por tener otras experiencias, donde más que perderse aspiraba encontrarse entre los sonidos y reverberaciones que cual mar agitado o sereno llenaban su vida. Y es que el tema central de esta obra es un viaje del alma como experiencia vital, simbolizado en una embarcación que, con su vela desplegada, intenta llegar a un puerto, a la orilla, a un lugar seguro; llegar a su centro. Eso lo podemos ver en el pequeño cuadro que protege el personaje fantástico de la izquierda donde aparecen unas ramas cual flor de lis / rosa de los vientos que marca el norte al navegante, cuyo rumbo es un corazón que tiene en su centro un círculo.

Recuerdo el estribillo de la canción de Spinetta *Escape hacia el alma*, sencillo que pertenece al álbum *Fuego gris*: “*es que había una vez / una guía primitiva / es que había una vez / un ser humano al fin / un dulzor, un temor, / un escape del alma*”.

Y esa relación que hago de la lírica de Spinetta con la obra de Freddy es por esa búsqueda interior de lo esencial, para así conectarse a través del arte con el universo y extenderse a otras dimensiones. *El navío del árbol de la esperanza* habla de un alma que se ha trastocado, se ha movido, que fue al encuentro de un sol poniente; de un alma que hizo un viaje nocturno por el mar y que retorna a la tierra prometida, a su centro, luego de haber sufrido todas las transformaciones que devienen de ello ya que siguió esa guía primitiva. Un alma que ha trascendido en una obra que permanecerá viva en nosotros, resonando en nuestra memoria cada vez que como espectadores, al igual que su creador, nos hagamos partícipes de esa construcción de sentido que dará para hablar largo y tendido del universo que ella encierra, ya que a pesar de las lecturas existentes, quedan muchos resquicios que visitar en esta obra y en toda la vasta producción artística de Freddy Pereyra.

Referencias

Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Cirlot, Juan (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.

Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. España: Editorial Herder.

En: <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf> (06-08-2019).

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores. Consultada en: https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf (19-08-2019).



Freddy Pereyra / Navío del árbol de la esperanza. Serie paisajes abstractos. 1992. Óleo pastel. 60x 90cm / Fuente: Archivo FundaJAU



El BICÉFALO TACHIRENSE, un OTRO incorporado o el MONSTRUO de la plenitud¹ Reflexiones sobre un símbolo ancestral pintado en un pedazo de cerámica

Fragmento de cerámica precolombina perteneciente a la colección arqueológica del Museo del Táchira. Foto: Osvaldo Barreto

Recibido: 15-10-2019
Aceptado: 07-11-2019

Osvaldo Barreto Pérez²
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
Grupo de investigación Bordes
oscuraldo@gmail.com

Resumen: Este es el abordaje de un símbolo hallado en un fragmento cerámico obtenido en una excavación arqueológica realizada por la Dra. Reina Durán en El Ceibal, Estado Táchira, en 1988, símbolo que representa un bicéfalo antropomorfo, en torno a él desarrollo una serie de análisis que van desde lo comparativo hasta lo subjetivo, pasando por aspectos morfológicos y semánticos, buscando insuflarle un sentido desde el presente, en lo que sería un proceso de exploración interpretativa, sin pretender desentrañar su significado original, el cual pertenece a un contexto cultural igualmente insondable. Es un ejercicio de acercamiento al símbolo del bicéfalo en tanto mito, identidad, memoria e imaginario.

Palabras clave: Bicéfalo; otredad; arqueología; símbolo; interpretación; arte precolombino.

1. Ponencia presentada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 7, 8 y 9 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela.

2. Osvaldo Barreto Pérez, artista e investigador venezolano quien ha desarrollado su carrera profesional en San Cristóbal, Táchira, actualmente es restaurador en el Museo del Táchira.

The tachirense bicephalous, the other incorporated or the monster of fullness

Reflections on an ancestral symbol painted on a piece of pottery

Abstract: This is the approach to a symbol found in a ceramic fragment obtained in an archaeological excavation carried out by Dr. Reina Durán in El Ceibal, Táchira State, in 1988, a symbol that represents an anthropomorphic bicephalous, around it I develop a series of analyzes ranging from the comparative to the subjective, passing through morphological and semantic aspects, seeking to infuse it with a sense from the present, in what would be a process of interpretive exploration, without trying to unravel its original meaning, which belongs to an equally unfathomable cultural context . It is an exercise in approaching the bicephalous symbol as myth, identity, memory and imaginary.

Keywords: Bicephalous; otherness; archeology; symbol; interpretation; Pre-Columbian art.

El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás.

Umberto Eco

El vestigio arqueológico

El presente trabajo gira en torno a un fragmento de cerámica (un tiesto) obtenido por la Dra. Reina Durán³ en una excavación arqueológica de 1988 realizada en el municipio Independencia, específicamente en un lugar llamado El Ceibal. El centro poblado más cercano a la excavación es Peribeca. El Ceibal está ubicado al oeste del Estado Táchira. Las coordenadas UTM del sitio son: N866.000 E798.300. El tipo de yacimiento donde se encontró esta pieza fue catalogado por la Dra. Reina Durán como asentamiento y cementerio, se encontraron numerosas tumbas. El tipo de excavación que se realizó fue por niveles de 10 cm, alcanzando una profundidad de 2.5 metros. Durán ubicó cronológicamente el material hallado en la época neoindia período IV, es decir; la época comprendida entre el s.XII hasta finales del s.XIX. La altitud del yacimiento es de 1000 m.s.n.m.

Sobre el tiesto que nos ocupa vemos que se trata de un fragmento de vasija roto en seis partes las cuales fueron unidas en el laboratorio del Museo del Táchira. Gracias a las técnicas de ceramología se pudo determinar que la vasija poseía un diámetro de 31cm en la horizontal y un diámetro de 20cm en la vertical, no hay evidencia del tipo de cuello, ni de patas, asas o apliques. Dicho fragmento posee buena cocción y una textura lisa, corresponde a la zona central de la vasija (panza). Sus medidas son 15cm de alto x 19cm de ancho y 3mm de espesor.

3. Reina Durán (n.1943) Nació en Biscucuy, estado Portuguesa. Antropóloga egresada de la Universidad Central de Venezuela. Magister Scientiarum en Etnología, Mención Etnohistoria y Doctora en Antropología, Universidad de Los Andes. Directora-Fundadora del Museo del Táchira. Pionera de la arqueología en la región, viene realizando excavaciones sistemáticas en el Táchira desde finales de los 70 hasta la actualidad.



El Símbolo del Bicéfalo Tachireense

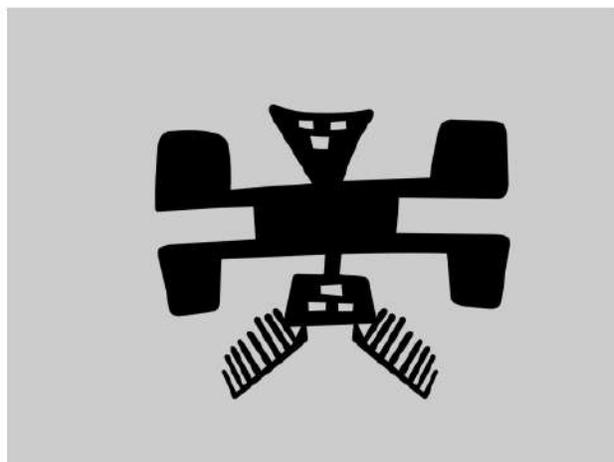
Lo que destaca de este fragmento cerámico es la decoración pintada que ostenta. En dicha decoración es fácil distinguir una figura antropomorfa (4.5cm de alto x 5.5cm de ancho), bastante esquemática o sintetizada, se trata evidentemente de la representación de un ser bicéfalo.

Se observa un cuerpo de cuatro extremidades, las cuales, debido a la síntesis, no pueden ser diferenciadas como pies o manos, entendiéndose que podrían ser ambas ya que la figura puede leerse tanto al revés como al derecho.

Las extremidades inferiores son ligeramente más delgadas que las superiores. Posee dos cabezas, las cuales están dispuestas una arriba y la otra abajo, en un diseño de perfecta simetría axial.

La simetría no es total porque las dos cabezas no son iguales; una presenta una forma triangular y la otra más bien cuadrada presentando lo que podría ser un tocado, un penacho o un peinado que la diferencia de su contraria.

Ojos y boca son claramente distinguibles y han sido sintetizados a rectángulos, ambos rostros carecen de nariz. A este símbolo nos referiremos en este ensayo como el Bicéfalo Tachireense y es el Leitmotiv de esta investigación.



Situación del Bicéfalo Tachireense como símbolo, la imposibilidad de su interpretación y el método para abordarlo

La cultura a la que pertenecía la pieza cerámica que motiva este estudio está extinta. No hay grupos indígenas vivos cercanos al yacimiento, y si bien existen fuentes escritas que puedan hablar de las culturas indígenas de la zona, como aquellas elaboradas por los primeros cronistas, estas suelen cubrir aspectos amplios y de otra índole, difícilmente se detendrían en un elemento tan específico como el dibujo en una vasija de barro, lo cual deja al símbolo prácticamente huérfano. Pretender saber qué significaba este bicéfalo antropomorfo para los pueblos originarios de la zona es una tarea casi imposible, una suerte de empresa absurda más no inútil (como trataremos de demostrar con esta investigación), se trata pues de un laberinto sin salida. ¿Por qué debería uno entrar en un laberinto a sabiendas de que nunca podrá salir? ¿Acaso tiene sentido quedarse fuera del laberinto para morir de aburrimiento?

El bicéfalo tachireense se presenta como un monstruo que invita a surcar el laberinto, como aquel legendario Asterión. El laberinto le pertenece al símbolo, entrar a la deriva de la interpretación supone ser el intruso, ser el ignorante de sus misterios y sus verdades, y es esa ignorancia la principal razón para entrar y tentar la suerte.

Un símbolo en su contexto cultural suele ser de naturaleza polivalente, ahora, si su contexto cultural originario se ha extinguido su polivalencia se dispara al infinito, "...la interpretación es indefinida. El intento de buscar un significado final e inaccesible conduce a la aceptación de una deriva o un deslizamiento interminable del sentido" (Eco, 1995, p. 43). Entonces el símbolo se convierte en un pasillo con millones de puertas conduciendo a porciones de significado valedero, profundo y nutritivo, pero también a oscuridades macabras que no conducen a ningún lado, algo parecido plantea Umberto Eco cuando dice:

Afirmar que la interpretación (en tanto característica básica de la semiosis) es potencialmente ilimitada no significa que la interpretación no tiene objeto y que fluye (riverruns) sólo por sí misma. Afirmar que un texto no tiene potencialmente fin no significa que todo acto de interpretación pueda tener un final feliz (1995, p. 34).

El "todo vale" posmoderno no tiene cabida en este ejercicio de interpretación, pese a que estamos de cara a un paisaje de infinitas posibilidades, el anhelo fundamental (profundamente humano) sigue siendo alcanzar la verdad, pero esa verdad fragmentada y escondida en las entrañas de cada símbolo arcaico, nos devuelve al camino de lo sagrado. Esta noción para el hombre moderno es solo una de tantas categorías teóricas, mientras que para los pueblos originarios era un asunto cotidiano, es decir: en este fragmento de cerámica y en este símbolo reposan lo sagrado y alguna porción de verdad exótica.

La verdad es algo con lo que hemos estado viviendo desde el principio de los tiempos, sólo que la hemos olvidado. Si la hemos olvidado, alguien tiene que haberla salvaguardado para nosotros y tiene que ser alguien cuyas palabras ya no somos capaces de comprender. De modo que este conocimiento puede ser exótico. Jung ha explicado que, cuando una imagen divina se nos hace demasiado familiar y pierde su misterio, necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque sólo los símbolos exóticos son capaces de mantener un aura de sacralidad (Eco, 1995, p. 41).

En estas palabras de Eco puede apreciarse el método que usaremos para abordar la interpretación del bicéfalo tachireNSE. Consiste en buscar el reflejo en otras civilizaciones, en símbolos exóticos que guarden algún parecido morfológico. Así procederemos a riesgo de perdernos en las profundidades del laberinto.

Buscando similitudes en lo exótico, adentrándonos en el laberinto semántico

En el intento por interpretar el símbolo, éste nos conduce a otros símbolos y de esa manera nos vamos adentrando en el laberinto semántico en busca de significados. Salimos del contexto local, nacional y regional. Nos vamos hacia Europa y conseguimos al bicéfalo de los alquimistas, figura muy conocida y admirada por la tradición hermética (recordemos que la alquimia llega a Europa desde el Medio Oriente). No hemos de confundir el bicéfalo con el andrógino mencionado por Platón en el Banquete ya que este no poseía dos cabezas sino dos caras:

Estos hombres eran dobles: dos hombres unidos, dos mujeres unidas, un hombre y una mujer unidos. Estaban unidos por el ombligo, y tenían cuatro brazos, cuatro piernas, dos semblantes en una misma cabeza, opuestos el uno al otro y vueltos del lado de la espalda (1871, p. 289).

El Bicéfalo de los alquimistas también es un andrógino, pero posee dos cabezas y algunos lo llaman Rebis. Éste se parece a nuestro bicéfalo tachirense, ya que tiene cuatro extremidades y dos cabezas, es antropomorfo y es femenino y masculino. Evidentemente es una figura netamente simbólica, Fulcanelli nos la explica de la siguiente manera:

RE, ablativo del nombre latino res, significa la cosa, considerada en su materia; y, como la palabra RERE es la suma de RE, una cosa, más RE, otra cosa, podemos traducirla por dos cosas en una, o bien por una cosa doble. De esta manera, RERE equivale a RE BIS. (...)

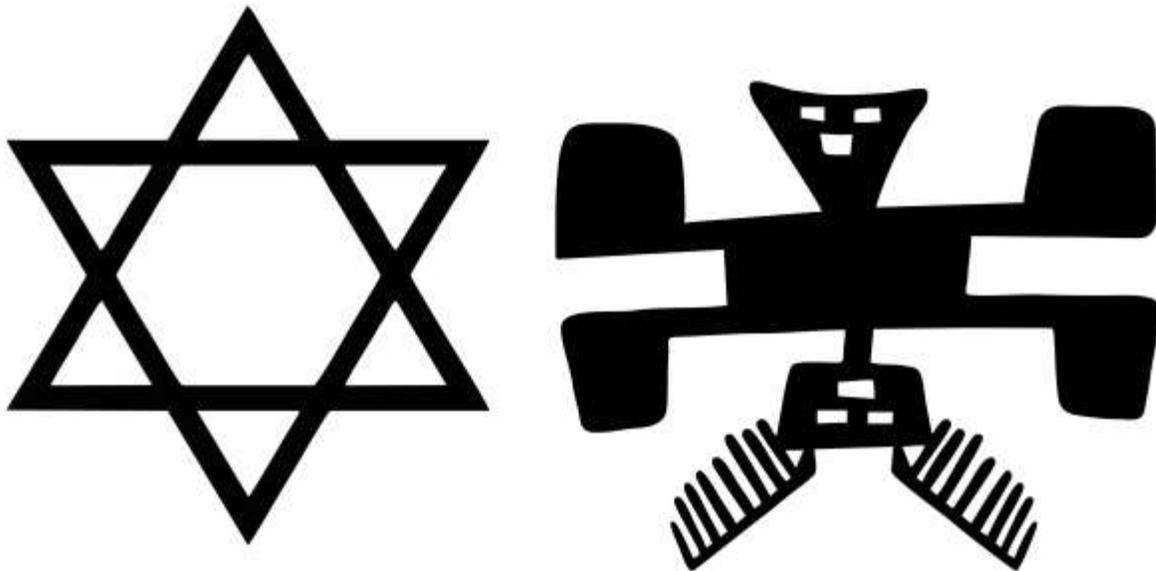
En resumen, RE, una materia seca, oro filosófico; RE, una materia húmeda, mercurio filosófico; RERE o REBIS, una materia doble, a la vez húmeda y seca, una amalgama de oro y mercurio filosóficos, combinación que ha recibido de la Naturaleza y del arte una doble propiedad oculta y exactamente equilibrada (1994, p. 191).

Conociendo el significado del Rebis alquímico europeo, relacionado con la unión de los principios femenino y masculino que se traduce como símbolo de equilibrio y perfección, lo que los alquimistas llamarían “la gran obra”; podríamos plantear hipotéticamente que el bicéfalo tachirense también comparte dicha significación por tener dos opuestos diferenciados que bien podrían ser mujer y hombre, si nos fijamos que uno lleva un tocado o peinado y sus proporciones son ligeramente más pequeñas que su contrario, así pues también estaríamos frente a un símbolo de equilibrio y armonía.



Pero no hemos de contentarnos con esta primera correlación, seguimos nuestra búsqueda en lo exótico y para ello nos vamos más lejos. Dejamos Europa y nos dirigimos al Medio Oriente, o al Oriente próximo, donde nacen la cultura hebrea y la tradición judeocristiana. Me refiero a un Oriente Medio antiguo, mucho antes de Cristo, el de los descendientes de Sem, el de los pueblos semíticos: en tiempos del histórico y legendario Rey David de Judá, ese pequeño pastor que peleó con Goliat, el Rey de Israel, sucesor de Saúl. Nuestro interés en este personaje es porque a él se le atribuye la creación de un poderoso y polivalente símbolo conocido como la Estrella de David, cuyo origen según una leyenda judía es el siguiente:

Escapando el Rey David de sus adversarios los filisteos, se escondió en el interior de una cueva. Inmediatamente después de que él entrara, una araña tejió su tela dando a su hilado la forma de "estrella de David". Esta tela de araña situada a la entrada de la cueva hizo que sus perseguidores pasasen de largo, pensando que si la tela de araña estaba intacta nadie habría pasado por allí en mucho tiempo. Después del "milagroso" acontecimiento el rey⁴ adoptó ese símbolo como emblema de su escudo y el pueblo judío lo utilizó como protección.

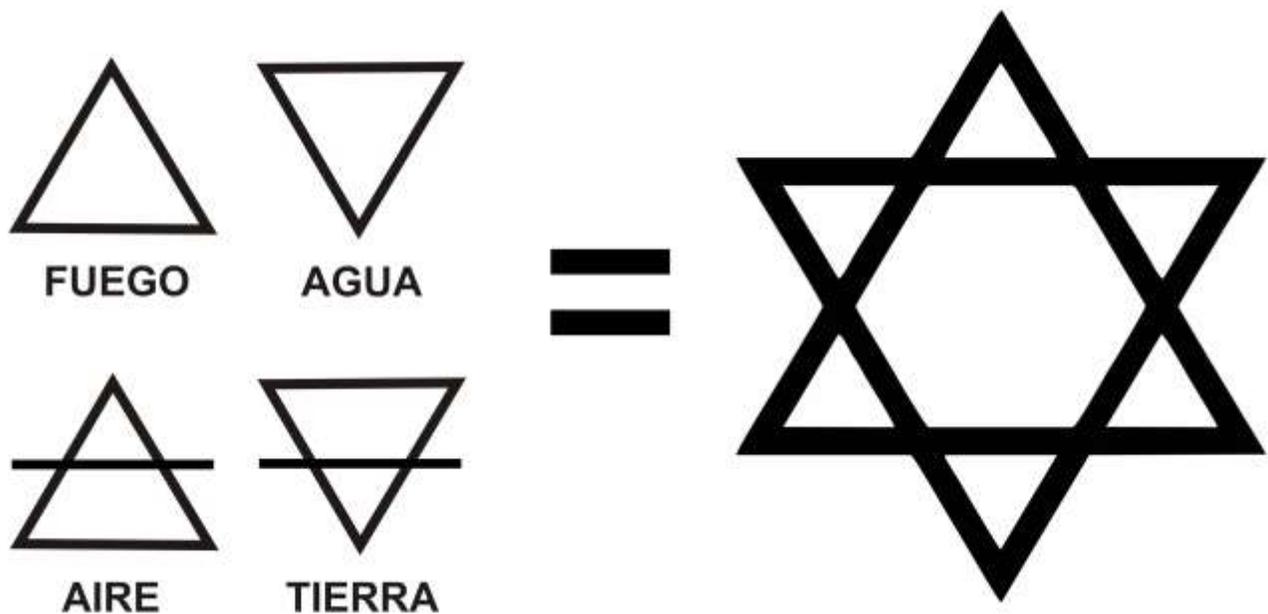


Observemos las relaciones formales de la estrella de David con el bicéfalo tachirenses: ambos tienen cuatro extremidades, un arriba y un abajo (punta superior-punta inferior), y comparten el carácter simétrico. En lo conceptual: es evidente la unión de los contrarios, y al igual que en el andrógino europeo, representa equilibrio y armonía, en este caso, por ser la conjunción de lo terreno con lo espiritual. Esta conjunción nos lleva a la concepción del Tzadik (palabra hebrea que significa "justo en plenitud" y que equivale a santidad el cual a su vez nos conduce a los cuatro elementos:

4. Leyenda de la estrella de David consultada en: <https://www.ecured.cu> › Estrella_de_David

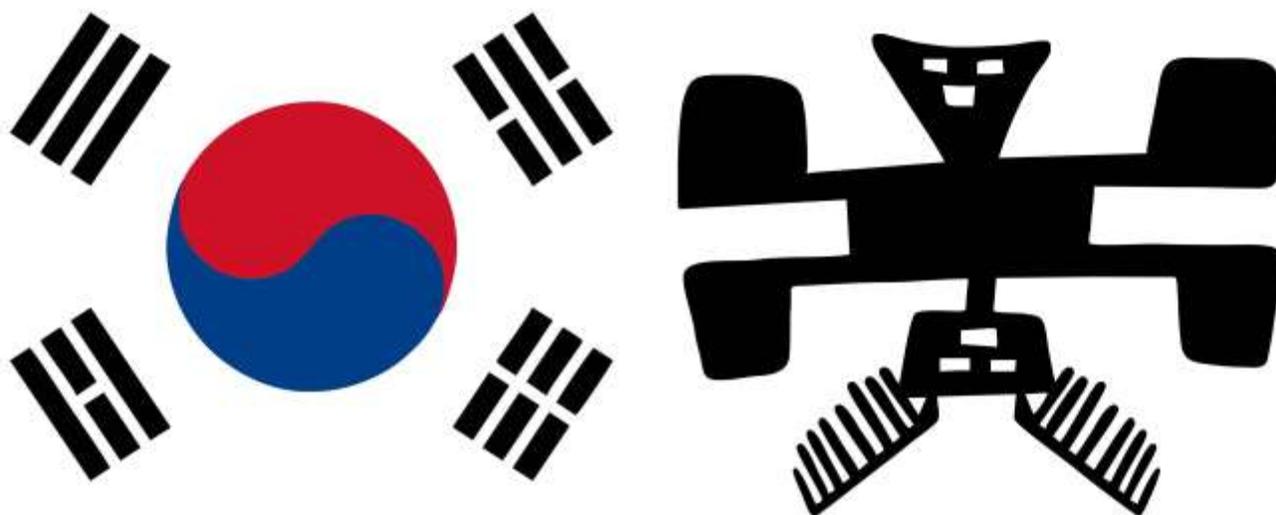
El Tzadik es aquél que ha trascendido el «Mundo de la Separación» (correspondiente al Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal) y se ha conectado al «Mundo de la Unidad» (el Árbol de Vida). Habiendo armonizado sus elementos, se ha vuelto el elemento único que unifica a todos los demás. (...) En todas las enseñanzas del Rebe Najmán es axiomático el que cada uno puede llegar a ser un Tzadik en el nivel que le corresponde. En la medida en que una persona se desarrolla espiritualmente y alcanza dominio sobre su cuerpo sus cuatro elementos puede merecer el título de Tzadik en ese nivel.⁵

Los cuatro elementos no solo como elementos físicos sino como elementos simbólicos, que constituyen nuestro cuerpo y que, al estar en equilibrio, dan origen a un humano en el que los contrarios se armonizan. También, desde lo formal, es interesante observar que de la mezcla de los cuatro símbolos de los elementos (fuego, agua, aire y tierra) obtenemos la estrella de David.



Viendo esta significación, podríamos plantear como hipótesis que las cuatro extremidades del bicéfalo tachirense están relacionadas con los cuatro elementos de la naturaleza, lo cual no sería tan descabellado entendiendo el respeto que tenían los pueblos originarios por la naturaleza entidad que consideraban sagrada. Agregando este significado y reforzando el que traíamos desde Europa, seguimos nuestro camino de lo exótico y nos aventuramos hacia el lejano oriente. Nos topamos con la bandera de Corea del Sur, llamada Taegeukgi. Si bien, es una bandera de data reciente (1882), los símbolos que la componen son antiquísimos.

5. Enseñanzas del Rebe Najman consultadas en: <https://www.tora.org.ar/el-hombre-y-los-cuatro-elementos/>



Esta bandera exhibe en su centro el famoso símbolo taoísta del ying – yang y en los extremos cuatro trigramas provenientes del libro de las mutaciones o I Ching que representan los cuatro elementos:

-  Geon (건): el trigramas de la parte superior izquierda representa el cielo.
-  Gam (감): el trigramas de la parte superior derecha representa el agua.
-  Gon (곤): el trigramas de la parte inferior derecha representa la tierra.
-  Ri (이): el trigramas de la parte inferior izquierda representa el fuego.

Todos estos elementos reposan sobre un fondo blanco que representa la paz. Es evidente la relación formal del Taegukgi con el bicéfalo tachireNSE; ambos presentan dos opuestos unidos y cuatro extremidades, así como una simetría axial. Y desde lo simbólico resulta evidente la unión de opuestos, la conjunción armónica de los principios masculino y femenino y la importancia en esta armonía de los cuatro elementos de la naturaleza que también resultan símbolos de la propia humanidad como hemos visto en la estrella de David.

Después de este recorrido rasante y de estas modestas comparaciones podemos confirmar el planteamiento de Umberto Eco cuando decía: “El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás” (1995, p. 42).

Obviamente nos estamos moviendo en un espectro hipotético, sin tener ninguna intención de hacer afirmaciones categóricas, pero sí queriendo realizar conexiones, hacer amarres, tejer redes, tirar puentes, o acercarnos a lo otro, como un ejercicio fundamental en la búsqueda de conocimiento, necesaria en cualquier construcción de sentido.

Deducciones a raíz del Bicéfalo tachireNSE, a manera de conclusión inconclusa

El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello», y aun el de «esto es aquello».

Octavio Paz

Nosotros [Occidente], con la exacerbación del yo, hemos llevado desde hace mucho el estigma de una concepción binaria del mundo. El binario nos resulta la forma de pensamiento más inmediata y más popular, y la modernidad, ha subrayado dicho paradigma, potenciándolo, difundiendo en una cruzada llamada globalización. De allí devienen factores determinantes de nuestro mundo: obsolescencia y novedad, izquierdas o derechas, los buenos y los malos, etc. El pensamiento binario lo primero que hace es separarnos del otro. En ese sentido la otredad para nosotros es lo contrario, lo que no nos pertenece, lo cual genera discriminación, rechazo, juicios de valor, hegemonías, asimetría de poder, conflicto.

El otro, para nosotros, es algo con lo que no queremos ni podemos comulgar porque es contrario al yo. De esa manera, condenamos al otro a ser aquello que nunca incorporaremos, nunca integraremos, porque en el momento en que esto ocurra, el otro deja de ser el otro y en esa operación el yo pierde algo de sí, es decir, que nos resulta inconcebible un otro incorporado, y en el bicéfalo TachireNSE he visto justamente la tesis contraria: ese bicéfalo se presenta como un símbolo en el que esa incorporación del otro sí es posible. Probablemente todas las culturas han tenido formas de lo otro, es difícil pensar una sin esa noción, pero quizá muchas contaban con dispositivos de incorporación, y en los pueblos originarios donde lo mágico era cotidianidad, es posible que un “bicéfalo” caminara entre la gente como uno más, sin ser el monstruo del que hoy todos huiríamos.

En las cuatro extremidades del bicéfalo tachireNSE he observado una relación con los cuatro elementos de la naturaleza. Este símbolo me lleva a pensar en la relación que establecemos con el planeta y me pregunto si nuestro yo no sería otro, o tal vez menos otro, si ese vínculo con la naturaleza, con lo telúrico, con el tellus, fuese más estrecho, porque si algo hemos deshumanizado en la modernidad es justamente nuestra relación con el planeta, vale decir con la naturaleza, al punto de albergar la posibilidad de seguir la vida en otros planetas. La destrucción total del planeta como una de las grandes paranoias modernas que cobra más fuerza con el día a día y que algunas estadísticas ecológicas dan por destino inevitable, tendría otro rumbo si volviésemos a comulgar con nuestra madre natura.

El bicéfalo tachireNSE deviene en un símbolo de equilibrio y armonía que nos llega desde nuestros antepasados a través de un fragmento de cerámica, y al verlo solo puedo pensar en lo desequilibrados que somos como individuos y como sociedad, y por un momento soy consciente del miedo incondicional que le tenemos a la plenitud. Quizá el bicéfalo que vemos como anomalía, como monstruosidad, es un estado ideal de humanidad que hemos perdido o que no hemos alcanzado.

El símbolo, con su polivalencia, nos arroja al laberinto de la interpretación donde las realidades nacen, se transforman y sucumben. Extrañamente, en Occidente, cuando nos pensamos en un laberinto, solemos imaginarnos como el héroe que entra a matar al monstruo, pero nunca nos ponemos en la piel del horrible minotauro. ¿Qué pasa si es al contrario, si somos el Asterión del cuento de Borges, esperando al héroe que nos quite la vida, esta vida que amamos pero de la cual hemos hecho algo monstruoso? ⁶

Es cierto que somos seres incompletos y eso nos mantiene en una perpetua búsqueda, esa búsqueda nos hace ser lo que somos, entonces queda la cuestión de si buscamos para no encontrar porque le tenemos miedo a la plenitud, a ese ideal de una vida plena que podría ser la vuelta al Paraíso perdido. Pero el Paraíso para nosotros resulta un infierno, hemos hecho de esa visión una atrocidad y a la plenitud la convertimos en un monstruo que hay que matar porque supone el fin de nuestra conquista del infinito (otra paradoja).

Por último, después de intentar encontrar el significado de este símbolo, después de pensarlo y sentirlo, me he dado cuenta que su poder de seducción radica justamente en su otredad, lo cual es motivo de alegría, ya que se reafirma como un símbolo que cuestiona, de esos que se acercan y alejan como un arcoíris, cual espejo de agua que devuelve nuestro reflejo, brindándonos la posibilidad de zambullirnos en él.

Referencias

Durán, Reina (2015). *Antiguas Culturas Aborígenes del Táchira: Enfoque arqueológico y etnohistórico*. San Cristóbal- Venezuela: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.

Eco, Umberto (1995). *Interpretación y sobre interpretación*. España: Cambridge University Press.

Fulcanelli (1994). *El Misterio de las catedrales*. España, Editorial América Ibérica S.A.

Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica. 3era ed.

Platón (1871). *Obras completas*. España, Edición de Patricio de Azcárate, tomo 5.

Roob, Alexander (2006). *Alquimia & Mística*. España, Museo Hermético. Taschen.

Internet:

Enseñanzas del Rebe Najman consultadas en: <https://www.tora.org.ar/el-hombre-y-los-cuatro-elementos/>

Leyenda de la estrella de David consultada en: https://www.ecured.cu › Estrella_de_David

Significado del Taegeukgi Consultado en: https://cultura-coreana.fandom.com/es/wiki/Bandera_de_Corea_del_Sur

6. Entendiendo esto último como una crítica al modelo consumista.



Johann Theodor de Bry / América / 1617

Los Wuanai, guerreros indígenas Venezolanos

The Wuanai, indigenous Venezuelan warriors

Recibido: 15-10-2018
Aceptado: 07-11-2019

Kellys García¹
Liceo Simón Bolívar
San Cristóbal, Venezuela
majayura21@gmail.com

Masacre, asesinatos, violaciones fueron entre otras muchas atrocidades, el precio que tuvieron que pagar los indígenas de latinoamerica por participar en las batallas en contra de la mal llamada conquista española. Según los historiadores, más de 400 mil indígenas eran anualmente exterminados. Sin embargo todo no fue triunfos para los españoles, hubo noches oscuras donde también perecieron derrotados.

Todo aquí no es una verdad absoluta, son preguntas y la voz de una indígena que habla por muchos guerreros, de los que existieron en

1. Indígena de la Etnia los Wunai del Estado Bolívar Venezuela. Licenciada en Educación Universidad de Los Andes. Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Universidad de Los Andes. Promotora Cultural de la Fundación Púrpura Poesía y Trueque de Libros San Cristóbal.

este país y que la historia o su gente se encargaran de redimir.

En uno de los muchos viajes que he realizado en carro desde la ciudad de San Cristóbal, hasta Puerto Ayacucho, Estado Amazonas en el mes de diciembre, en sus casi 20 horas de distancia nos encontramos con la población de los Wuanai, etnia indígena Venezolana descendiente de los Caribes y que vive rodeado de una inmensa sabana, entre el caño Caripo y el río Villacoa, afluentes del río Orinoco, y en todo el centro de su comunidad, como si fuera un templo ancestral, un gran cerro de piedra duro y negro imponente.

Allí sentada en su chinchorro en el solar, bajo un inmenso árbol de mango longevo, me encontré una tarde del 20 de diciembre, con Petra García la abuela y la sabia de la comunidad, quién a sus 90 años, con total lucidez levantó sus brazos y me dijo firmemente: “Aquí nací en estas tierras que me regalaron mis ancestros, y aquí viviré hasta que mis padres me vengan a llevar”.

“Han pasado los años y muchos de mis hermanos han dejado el guayuco y su guayare, para vestirse con jeans y franelas, han dejado sus casas de barro y palmas de moriche, para vivir en casas de cemento y ladrillo, gran parte de ellos han dejado sus familias, para vivir en la ciudad con los criollos, y aunque llevan muchos años afuera siempre van a extrañar esta tierra que los vio nacer”.

Y continua la abuela, pero antes de comenzar, agarró de su totuma que estaba en el suelo, una cucharada de ají picante, le echó mañoco con agua, se lo tomó, y los masticó sin mostrar ningún gesto de incomodidad en su rostro, y dirigiendo su mirada hacia el cerro, respiró profundo, lentamente, con voz baja y pausada, comenzó diciendo:

“Hace muchísimos años esta misma historia se repitió, me dijo, yo estaba muy niña cuando mi mamá me la contó camino al conuco, donde ibamos a buscar caña de azúcar para hacer el guarapo de los padres de nosotros, eso fue una tarde cuando el sol bajaba y era menos fuerte para andar y nos alumbraba menos la cara. Recuerdo esa caminata como si fuera hoy, mi madre me dijo:-Aquí en la comunidad para el año 1800 vivió un viejo fuerte y guerrero, Paulino Sandoval, él era un hombre que tenía muchas mujeres, porque así lo decretaban las creencias, él podía por su fuerza y destreza para pescar y cazar



para toda su familia, tener hasta tres esposas, y era ese mismo espíritu combatiente, lo que lo hizo participar en varias oportunidades en batallas en contra de los españoles, para resguardar las tierras y la paz en éstas sabanas. Un día venía huyendo por los rios del Soapure, perseguido por los españoles, que los querían matar porque él y los demás Wuania se resistían a trabajar con ellos, pasaron meses escondiéndose y para eso del mes de abril, cuando el verano era muy fuerte, allá detrás de esos cerros, justo en ese centro, está el Cerro Castillito entre los rios parguaza y Soapure, en esa planada de sabana, cuenta la historia de los abuelos, que Sandovalito y todos los indígenas que lo acompañaron, sirvieron de guía y lucharon con flechas y lanzas en un ataque sorpresa, al mando de Simón Bolívar y José Antonio Páez en contra del Fortín del Español San Francisco Javier de Marimarota, una guerra que duró semanas y que cobró la vida de muchos hermanos Wuanai, muchos de ellos tuvieron que emigrar cerro adentro porque los asesinaban sí los encontraban, pero ellos seguían luchando porque Simón Bolívar, quién decía ser el Libertador de Venezuela, los convenció, prometiéndoles a cambio de su lealtad la libertad y gloria. Fue una lucha sangrienta y despiadada pero el conocimiento de territorio, hizo que los Wuanai, junto al ejército de Bolívar tomarán ventajas, y en una emboscada a punta de rifles, flechas y cerbatanas y sobre todo la gallardía de los indígenas, lograran derrotar al enemigo de ese momento. Pasaron días para recuperarse y volver de cerro adentro y Simón Bolívar los volvió a reunir, y les dijo: Como reconocimiento de su valiente ayuda por la causa independentista, les entrego un cajón de monedas de oro, caballos, y comida; pero Paulino Sandoval las rechazó, diciéndolo, que él lo que quería era seguridad y paz para su familia. Simón Bolívar sorprendido por su respuesta le preguntó: -¿Qué es lo que quieres entonces?-y éste le contestó yo solo quiero tierras para hacer nuestros conucos y vivir libres. Fue así como Simón Bolívar pensativo y tomando la determinación, lo hizo caminar hasta lo más alto del Cerro Negro, en la cima de esa gran montaña y tomándole de los hombros, le señaló, hasta donde tú mirada alcance a ver, hasta allá, serán estas tierras tuyas, de tus hijos y las generaciones futuras, vive en



ellas, trabajenlas y defiendalas de todo enemigo que quiera venir a despojarselas, hizo llamar a el General José Antonio Paez, quién también les regaló, una lanza y una espada, junto a los documentos de las tierras, que los hizo dueños absolutos de un basto territorio, que correspondía casi 30 mil hectáreas de tierras. Pasaron muchos años me dijo mi mamá, hasta que de nuevo, volvió la desgracia del ave negra a oscurecer los cielos de la comunidad, el documento de las tierras se quemó por el incendio en la churuata del abuelo ya septagenario Sandovalito Bastidas, él hasta sus últimos días, siempre vivió con esa preocupación y enseñándole a las nuevas generaciones, el cuidado de las tierras. Un día su alma trascendió y sus restos fueron llevados al Cerro de los Muertos, ahí sigue su espíritu y su legado, un indígena guerrero que fue ejemplo para todas sus hermanos Wuanai”.

La abuela Petra se agarró fuerte de un palo de madera que hacía las veces de bastón, se levantó y me dijo: -Mire allá, en aquella churuata, vive uno de sus bisnietos Simón Bastidas, el Capitán de la comunidad y él aún conserva la espada y la lanza, porque es la única prueba que tenemos para mostrarles a todo los criollos, que quieren saber por qué seguimos viviendo aquí, después de tantos años.

Ese día no hubo despedidas, ni bendiciones, solo era la matrona de la comunidad, la Chamana; Ella era mi abuela, la que ví alejarse, caminando, y su cuerpo se iba perdiendo entre la sabana, danzando, y a lo lejos su largo cabello blanco, se iba difuminando con el crepúsculo del atardecer.





Fotografía:
Hassler Salgar

El Texto Originario Una propuesta de Arte de acción¹ The original text. A performance art proposal

Recibido: 15-10-2019
Aceptado: 07-11-2019

Oswaldo Barreto Pérez
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos
oscuraldo@gmail.com

Título de la acción:

El texto originario o el lugar donde nacen los símbolos.

Accionistas: Alexandra Valencia y Oscuraldo

Tiempo aproximado: 9 minutos.

Requerimientos: 5 vasijas de barro llenas de tierra y una escoba.

1. Performance presentado en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela

Descripción formal de la acción:

Dos accionistas salen a escena. El primero (Oscuraldo) viene cargando cuatro vasijas de barro y una escoba, coloca las cuatro vasijas en el suelo y se para al fondo con la escoba. La otra accionista (Alexa) recitará cuatro poemas escritos especialmente para la acción por el poeta tachirense Obitual Pérez. Dichos poemas hacen referencia directa a los elementos de la naturaleza, es decir que hay uno dedicado al fuego, otro al agua, al aire y a la tierra. Luego de recitar cada poema Alexa hará estallar una vasija de barro rellena de tierra contra una pared. Mientras esto acontece, Oscuraldo irá dibujando en el suelo un ouroboros, ayudándose con la escoba y usando como materia plástica los restos de las vasijas y la tierra regada. Así continua la acción hasta romper tres de las vasijas, la última se salva porque Alexa la guarda para sí.



Alexandra Valencia
Fotografía: Hassler Salgar

Descripción conceptual de la Acción:

Es una reflexión de lo crueles que somos los seres humanos (sobre todo nuestra cultura occidental) con la naturaleza, a la cual solemos pedirle, extraerle y exigirle sin respeto alguno. Incluso considerándola sagrada, la hemos violentado. Un concepto fundamental de la acción es "lo primitivo", el murmullo musical que usamos como fondo nos remite ello. La destrucción de las vasijas de barro es una evocación del caos original, el texto poético también se convierte en una súplica por un estado primigenio y caótico, como si estuviésemos cansados de tanta modernidad, como si quisiéramos retomar nuestra parte animal (¿acaso la hemos olvidado?). Es volver a creer en la naturaleza, agobiados por haberla maltratado tanto, hastiados de tanta orfandad, ansiosos por volver a casa. El performance trata de una herida que nunca ha cicatrizado, el dolor de haber dejado el paraíso, es la idea del "eterno retorno" contraria a la de "la búsqueda del infinito". Los cuatro elementos vienen a ser símbolos de la humanidad. Dos accionistas simbolizando un ser fragmentado; uno que reza y no se siente escuchado y desata su ira con rabinetas de niño, y otro (el mismo) que luego tiene que recoger su reguero para volver a rezar y volver a estallar en un sórdido vaivén.

Hablamos de un ser violento y pasivo a la vez, desbocado y contenido, en el que los contrarios vibran sin armonía, de ahí nuestra ansiedad y el motivo de todas nuestras crisis existenciales...

Pensar lo primitivo parece una preocupación que viene cobrando fuerza en la conciencia colectiva, en los nuevos imaginarios globales, es decir; una preocupación moderna. Planteamos lo primitivo como un anhelo de la modernidad relacionado con un débil arrepentimiento y un gran temor ante un constructo civilizatorio desbocado que parece conducirnos vertiginosamente al abismo.

Poemas para *El Texto Originario* de Obitual Pérez:

Humedales

¿Acaso no es el agua un símbolo propicio para ahogarse en él?
Cuánta suciedad sobre esta piel volviéndose costra
¿Por qué las lágrimas me abandonan sin permiso?
¡Lluvia de mi alma quiero verte transformada en tormenta!
¡¡Deseo que hagas crecer los ríos para que vuelvan a ser Dioses!!
¡¡¡Convierte las olas del mar en una turba de enloquecidos demonios!!!
¡¡¡¡Ahógame sin piedad hasta que sea un despojo en la catástrofe!!!!
...Sabes que mi clamor no es una invocación de muerte,
Mi anhelo deviene necesidad de lavar las impurezas.

Densidades

¿Acaso no es la tierra un símbolo de humanidad?
Caverna de la que emergí dame tu bendición
¡Civilización hecha de barro, frágil y arrogante!!!
¡¿Sueños hechos de barro por qué se resquebrajan?!
Caminos de tierra surcan el horizonte inasible de la memoria
El polvo de esos caminos se acumula nublando la visión
Cuando todo me recuerde a ti volveré sobre mis pasos
Invocando putrefacción seré abono para cualquier semilla
Caverna del eterno retorno no perdones mis ofensas.



Performance *El texto originario*
Fotografía: Hassler Salgar

Llamaradas

¿Acaso no es el fuego el símbolo perfecto de la existencia?
¡¿Cuán ardientes, fogosas y efímeras son estas pasiones?!
¡¡ ¿Qué sol detrás del sol calcinará mi ínfimo legado?!!
Bailé por capricho como un pequeño fuego fatuo
Al ritmo sórdido y desbocado de un incendio forestal
Hui constantemente del fuego gélido que purifica
Pero corrí con vehemencia hacia el fuego que enloquece
¡¡¡Fuego de los infiernos has que griten los volcanes!!!
Llama inextinguible de la muerte recuerda tu promesa.

Efluvios

¿Acaso no es el aire del mismo color que el Ser?
Símbolo inalterable de la belleza hecha forma
Soplo de vida que alguien en mi cuerpo insufló
Por favor que no se cierre nunca esa ventana
No es el paisaje, ni el umbral; es lo que los atraviesa
Brisa del atardecer refresca esta memoria marchita
Pastor de nubes deléitame nuevamente con tu silbido
Huracanes despiadados desordenen mis pensamientos
Aire de mis pulmones no te olvides de volver.



Oswaldo durante el performance *El texto originario* / Fotografía: Hassler Salgar



Orinoquia (performance) / Foto: Omar González

Orinoquia, serpiente de agua y piedra Proceso de investigación-creación de performance para el X seminario Bordes, Iconomagia¹

Orinoquia, serpent of water and stone. Research
process-performance creation for the X Bordes
seminar, Iconomagia

Omar Alí González

Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela
Teatro Universitario / Incinerador Teatro

gomarali@gmail.com

Recibido: 15-10-2019

Aceptado: 07-11-2019

Performancista: Enderson Chávez (Chicho Cir)

Dirección: Omar Alí González

Asesoramiento musical: Dani Torres

Técnico: Raúl Casanova

1. Performance presentado en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela

Punto de partida

Idea generadora: Cada vez que se inicia un proyecto hay una idea que enciende la mecha de algo que no sabemos a dónde llegara, en este caso fue el montaje Amalivacá dirigida por José Ramón Castillo con el Grupo Experimental de Teatro en el año 2011. Fue la adaptación del mito de Amalivacá de los tamanacos al teatro; allí había un personaje que me llamo la atención, una serpiente que cuida al río Orinoco, la linquinpara.

Intereses e investigación

Fue pasando el tiempo y al profundizar mis estudios en la mitología andina, primero con la Comunidad de Arqueología (2013), de la Universidad Politécnica Kleber Ramírez, en una salida de campo realizada a la población de Socopo del estado Barinas, visitamos la estación de arte rupestre que está cerca del río Bun-Bun. Es allí donde me encuentro por primera vez un petroglifo zoomorfo, aparentemente una serpiente. Luego en el Diplomado de Arte Rupestre (2015), del Museo del Táchira y la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, se profundiza más el estudio sobre los petroglifos, y me doy cuenta que es muy común encontrar glifos de serpientes cerca de afluentes de agua.

Muchos investigadores de arte rupestre usan la oralidad para dar interpretaciones a algunos petroglifos, generando hipótesis de una posible relación de la mitología indígena con algunos petroglifos.

“La piedra del abuelo” fue el resultado del trabajo final del diplomado del 2015, donde se llevaba a escena algunos hechos “vandálicos” ocurridos alrededor de los petroglifos. Consecuencia del famoso mito -el Dorado-. A partir de este proyecto me planteo seguir investigando y llevando al teatro temas relacionados con los mitos indígenas y los petroglifos.

La serpiente y el Agua en el arte rupestre

La visita a la estación de arte rupestre -el Caño los muñecos o el Caño del sol-, en el Yaure, ubicado en Santa Bárbara de Barinas, es uno de los lugares más increíbles, misteriosos y complejos en los que he tenido la oportunidad de estar y es allí donde es más evidente la serpiente y el mito.



Amalivaca (obra teatral)
de José Ramón Castillo
Grupo experimental de teatro
2011



Omar Alí González
en el Caño del Sol
Estación rupestre El Yaure
Estado Barinas

Es importante resaltar que toda la estación de arte rupestre se encuentra dentro en un caño de **agua**.

En Venezuela el número de petroglifos con serpiente son numerosos, algunos ejemplos se pueden observar en las imágenes que acompañan la presente investigación.

Así mismo, en Latinoamérica al consultar la página rupestre web, que es un repositorio de investigaciones de arte rupestre, para el día 25 de octubre del 2019 se habían publicados 467 artículos de los cuales 248, contienen la palabra serpiente. De modo que está figura zoomorfa, es parte del imaginario mítico de nuestros pueblos originarios.

Mitos

-Serpiente

Tsumi quechuas de pastaza, Ecuador

Jichi en Bolivia o Sachamama

Boyuma o Sucuri Brasil

Amapalagua Chile y Argentina

Cherokis USA

-Mujer

Afrodita diosa del amor surge del agua,

Aztecas cihuatoatl mujer serpiente



Petroglifos en las Riberas de la Laguna de Tacarigua, Maracay, Venezuela. imagen tomada de: www.rupestreweb.info

Selección del de mito

Luego de varios meses de trabajo con el artista Enderson Chávez (Chicho), me muestra una propuesta para función de circo que se llama Orinoco, que consiste en recrear imágenes de animales que viven en el río y caños lacustres, esta propuesta es la base para iniciar la investigación escénica.

Comenzamos a trabajar en la exploración corporal y la búsqueda de un mito, luego de algunas semanas se decidió trabajar el Mito **Bachue**. Es el mito que contiene serpientes y agua.

PROPUESTA:

- Arte escénico
 - *performance
 - *teatro
 - *circo
- Crear una estructura a partir del mito del mito.
- Construcción dramaturgia.
- Exploración y la representación simbólica dentro de la puesta en escena.
 - Utilización del el cuerpo y los elemento de circo (El Aro), como herramienta comunicativa.
 - Introducción del rape como símbolo escénico.
 - Adaptaciones del mito al texto teatral.
 - Imitación de una lengua indígena y proyectar la traducción en escena.
 - Por último se incorporo la música, se conto con la ejecución de instrumentos por parte de Dani torres, y la post-producción a manos de Raúl Casanova.



Referencias

- Romero, Flor (2009). *América cuenta sus mitos: historias, fábulas y leyendas ancestrales del continente*. Bogotá: Planeta
- Severi, Carlos (2010). *El Sendero y La Voz. Una Antropología de La Memoria*



Enderson Chávez (Chicho Cir) trabajando con los aros



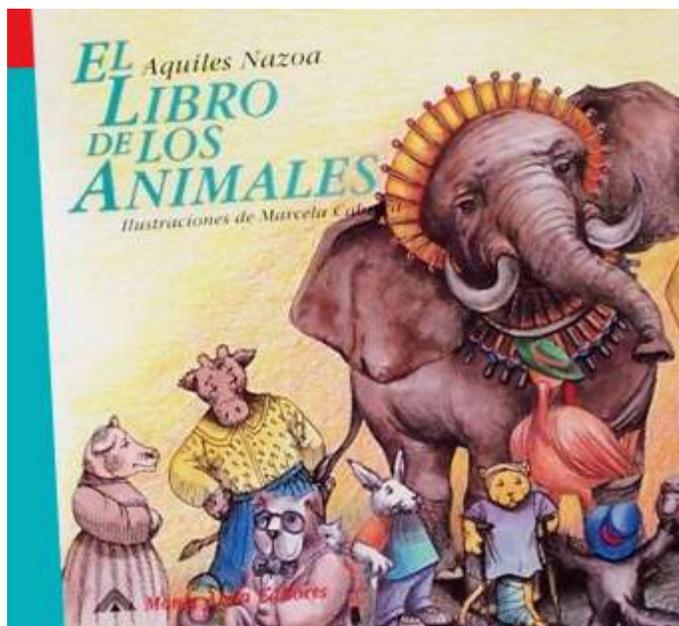
Dany Torres y Chicho cir, durante el proceso de investigación sonora, octubre 2019



Chicho cir durante la presentación de Orinoquia en el X Seminario Bordes, noviembre 2019



Chicho cir durante la presentación de Orinoquia en el X Seminario Bordes, noviembre 2019



Aquiles Nazoa.
El libro de los animales.

7ma. ed. Caracas:
Monte Ávila Editores,
7ma. ed. Caracas, 2020. 32 págs.
<http://monteavila.gob.ve>

La cultura occidental es muy dada a celebrar centenarios de personalidades que han dejado una huella en la historia de algún país o disciplina del saber. Son propicias estas fechas para celebrar en el mundo del libro la publicación de obras emblemáticas, recopilaciones, textos inéditos o libros sobre ediciones clásicas del homenajeado. Es el caso de Aquiles Nazoa (1920-1976) quien, a propósito de sus primeros cien años de nacimiento, nos brinda la excusa para acercarnos a su prolífica obra poética, especialmente sus poemas para niños, que tienen como protagonistas los animales.

Hablar del hijo del “Guarataro”, es acercarnos a “las cosas más sencillas” de la palabra para nombrar las cosas, emociones y pensamientos, especialmente cuando se dirige a los niños cronológicos, pero también a los infantes que habitan en el recuerdo de cada adulto. Por ello aplaudimos la reedición de *El libro de los animales*, como muestra de algunos poemas que escribió nuestro Aquiles para los más chicos y así puedan disfrutar también las nuevas generaciones.

El libro de los animales es un compendio conformado por sólo tres poemas de los muchos que escribió Aquiles Nazoa, de modo que es una muestra del imaginario y fabulación del autor. Fue editado por primera vez en 1991, quince años después de la trágica muerte del poeta en un accidente de tránsito en Valencia. Es necesario destacar que permanece en la penumbra el nombre del compilador.

Comienza con “Los animales y sus defectos”, poema escrito en versos rimados heptasílabo y octosílabo, para un total de treinta y dos, encadenados por una estrofa inicial y de cierre en cuartetos y las otras pareadas. En estas rimas, el juego de palabras hace resaltar los defectos que se desprende de algunas características físicas de los animales seleccionados.

El segundo poema se denomina “Sección exclusiva de notas sociales para la semana”, poesía estructurada en veintiséis versos la mayoría decasílabo, endecasílabo y algunos alejandrinos, todos rimados de modo pareados. En este caso se juega con la imaginación de los posibles clasificados o notas sociales que pudieran publicar los animales en los periódicos o noticias radiales de la época.

El tercer poema seleccionado es “Nuevo corrió de los animales”, el cual se compone en quintetos y cuartetos en coplas, incluyendo una estrofa en sextilla, para un total de 59 versos octosílabo y eneasílabo. Este es un poema que en otras antologías realizadas sobre el autor, no se encuentra publicado. Se muestran los animales en campaña electoral buscando cada uno la silla presidencial, para lo cual realizan una asamblea y las discusiones se tornan muy acaloradas en la presentación de cada candidatura: “*Y fue el fin de esta varilla / que por estar de pazjuatos, / entre tantos candidatos / ninguno llegó a la silla*”.

La edición está hermosamente ilustrada por Marcela Cabrera, quien con las imágenes en colores pasteles, finamente abigarrada en detalles cotidianos de los animales, nos transportan a un mundo de imaginación como suelen hacer los artistas plásticos.

En el marco de la literatura realizada para niños, podríamos ubicar en principio los poemas que forman parte de esta colección. En primer lugar, porque son versos que buscan divertir a través de la imaginación; segundo, porque despiertan, a través de la palabra, el goce estético que surge de la rima de versos sencillos y accesibles a la comprensión infantil:

*La gallina Cló-Cló de esta ciudad
presentó anoche un huevo en sociedad (p. 16).*

Sin embargo, la ironía es un elemento presente en la poesía de Nazoa. El juego de palabras esconde una verdad oculta en el sacrificio de las llamadas beneficencias de animales que, para el caso venezolano, se denomina así a los mataderos de semovientes para el consumo humano:

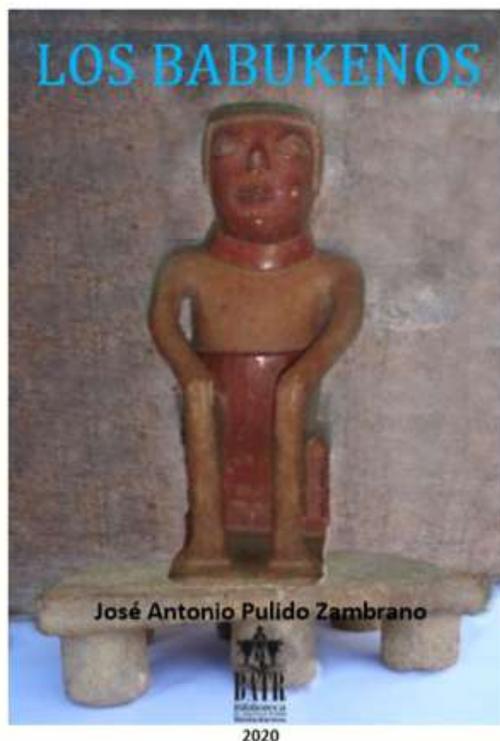
*Está constituyéndose en Caracas
el comité Benéfico de Vacas (p. 18).*

Es propicio el momento para acompañar las palabras de Harry Almela (2013) quien, refiriéndose a la poesía de Aquiles Nazoa, señaló su cercanía con la tradición española en la estructura y sonoridades cultas y populares presentes en sus versos. Como resultado hay una hibridación en el uso del lenguaje culto y la oralidad popular, especialmente en el último poema. Dicho poema es una especie de sainete, donde desfilan los animales para hablar más fuerte e imponer su candidatura a presidente. Se convierte en una fábula didáctica sobre lo que simboliza el afán de figuración en la política doméstica.

*Se postulan elefantes,
canguros, peces del mar,
y entre tantos postulantes
incluyendo a los restantes
pare usted de postular
Y fue el fin de esta varilla
que por estar de pazjuatos,
entre tantos candidatos
ninguno llegó a la silla (p. 29).*

De modo que el conjunto de textos de *El libro de los animales*, si bien se ofrece para los niños, es una lectura para el disfrute también de los jóvenes y adultos, especialmente en tiempos donde la modernidad nos separan de las “cosas más sencillas de la vida”, como lo advertía frecuentemente el autor de estos poemas, el gran Aquiles Nazoa.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
vizcayaernesto@gmail.com



José Antonio Pulido Zambrano.
Los Bubukenos.

Biblioteca de autores y temas rioboberos

N° 4, versión digital

San José de Bolívar, Táchira. 2020, 103 pp.

<https://es.scribd.com/document/460591922/>

La etnohistoria se define como el estudio histórico y antropológico de las comunidades y pueblos originarios y la convivencia de ellos con otros grupos humanos, con todas las complejidades que esto representa. Es lo que pretende el texto presentado por el Prof. José Antonio Pulido Zambrano, donde realiza un trabajo de corte etnohistórico y una recreación literaria de uno de los pueblos originarios del Táchira: los Babuquenos.

Partiendo de los autores clásicos de la etnografía venezolana, que realizaron importantes aportes al conocimiento de los pueblos ancestrales de la región, las investigaciones de antropólogos e historiadores tachirenses (especialmente el Prof. Horacio Moreno), la interpretación de las fuentes arqueológicas referidas al área de estudio y las fuentes recopiladas por el autor en su trashumancia por su lar nativo; se intenta llenar un vacío histórico sobre este pueblo originario.

Se inicia esta reconstrucción de la memoria a partir de los registros físicos de estas culturas, desde las oralidades y las “huellas de piedra”, representadas en la rica

arqueología encontrada en la región. La profunda repercusión de las invasiones españolas en los años 1531, 1534 y 1547; y las principales características del indígena andino, formado sobre los troncos culturales - Muiscas, Aruakos y Caribes -. Posteriormente ubica geográficamente los pueblos de la región, ensaya una interpretación de su nombre, sus orígenes culturales, y algunas particularidades como la lengua, alimentación, matrimonio, habitación, vestimenta, religión, rituales, enfermedades, muerte, economía, armas, comercio y estructura social. Finaliza con lo que él llama “el mito el límite de lo no escrito” donde, haciendo uso de la literatura, construye una narración de algunos personajes del pueblo Babuqueno.

Se trata del primer texto que hace una aproximación a la memoria de este pueblo situado en la región tachirensis. Los datos de la etnografía clásica son vertidos en una especie de interpretación comparativa de los Babuquenos con las particularidades de los pueblos en cuestión; junto con los datos históricos de los cronistas de indias a partir de los trabajos de historiadores tachirenses para completar el complejo panorama de la época. Dentro de sus novedades se destaca la propuesta de escritura de algunos topónimos y palabras indígenas, cambiando la grafía tradicional, utilizando otras consonantes que, a su juicio, van a permitir una mejor aproximación a las formas originales de pronunciación de estas palabras. También es destacable el trabajo de reconstrucción geohistórica de la región, como un aporte importante para comprender la configuración cultural de esta parte del Táchira, a partir de la invasión española.

Sin duda alguna constituye un importante aporte para la historia regional y local, especialmente para las instituciones escolares que carecen de herramientas de índole similar para conocer y valorar su memoria, que les permita una mayor comprensión de elementos propios de su cultura. Este trabajo pionero puede ser la base de otros estudios con un mayor rigor científico. El manejo de autores y teorías antropológicas más recientes, lo pueden enriquecer enormemente. Igualmente, una mirada crítica a datos ya superados, como la presencia de los “Timoto Kuikas”, puede hacer superar el escondite y negación de la diversidad cultural que los viejos historiadores de la época no apreciaron, debido a la falta de los métodos generados a partir de las nuevas teorías antropológicas y por la presencia de una mirada etnocéntrica positivista que, en algunas ocasiones, permea incluso al mismo autor.

Son muy vistosas y llamativas las recreaciones e interpretaciones de formas y manifestaciones culturales de los Babuquenos, donde se evidencia la excelente y muy conocida vena literaria de José Antonio Pulido Zambrano.

Una interesantísima reconstrucción poética que, con un ejercicio de descolonización del pensamiento, puede contribuir verdaderamente a la reconstrucción de la lógica cultural y la memoria ancestral de los pueblos tachirenses. Igualmente constituye un aporte para la literatura regional, tan escasa en el tema de lo ancestral, la narración que crea, supongo, a partir de su trabajo de campo. Se trata de una creación literaria, donde podría esconderse un mito que no está del todo claro. Sin embargo, es una forma de acercar y hacer viva esa memoria oculta en las oralidades tachirenses, que se encuentran a la espera de autores y obras como ésta, para permitir su visibilización y reconocimiento.

Finalmente, no podemos dejar de señalar que este trabajo forma parte de un constante compromiso y dedicación de Pulido Zambrano para con su pueblo. Es el cuarto trabajo de una serie de textos dedicados al rescate de la memoria tachirense. En la medida que abunden estos trabajos, se difundan y se apoyen las iniciativas de empresas como la BATRIB; el Táchira podrá llenar tantos vacíos históricos que le impiden comprender mejor de dónde venimos, el porqué de nuestras complejidades y a dónde queremos ir.

Anderson Jaimes R.
andersonjaimes@gmail.com



Visiones, retratos, imágenes arquetipales: Exposición de Adonay Duque y Pablo Pérez Godoy¹

Visions, portraits, images archetypal:

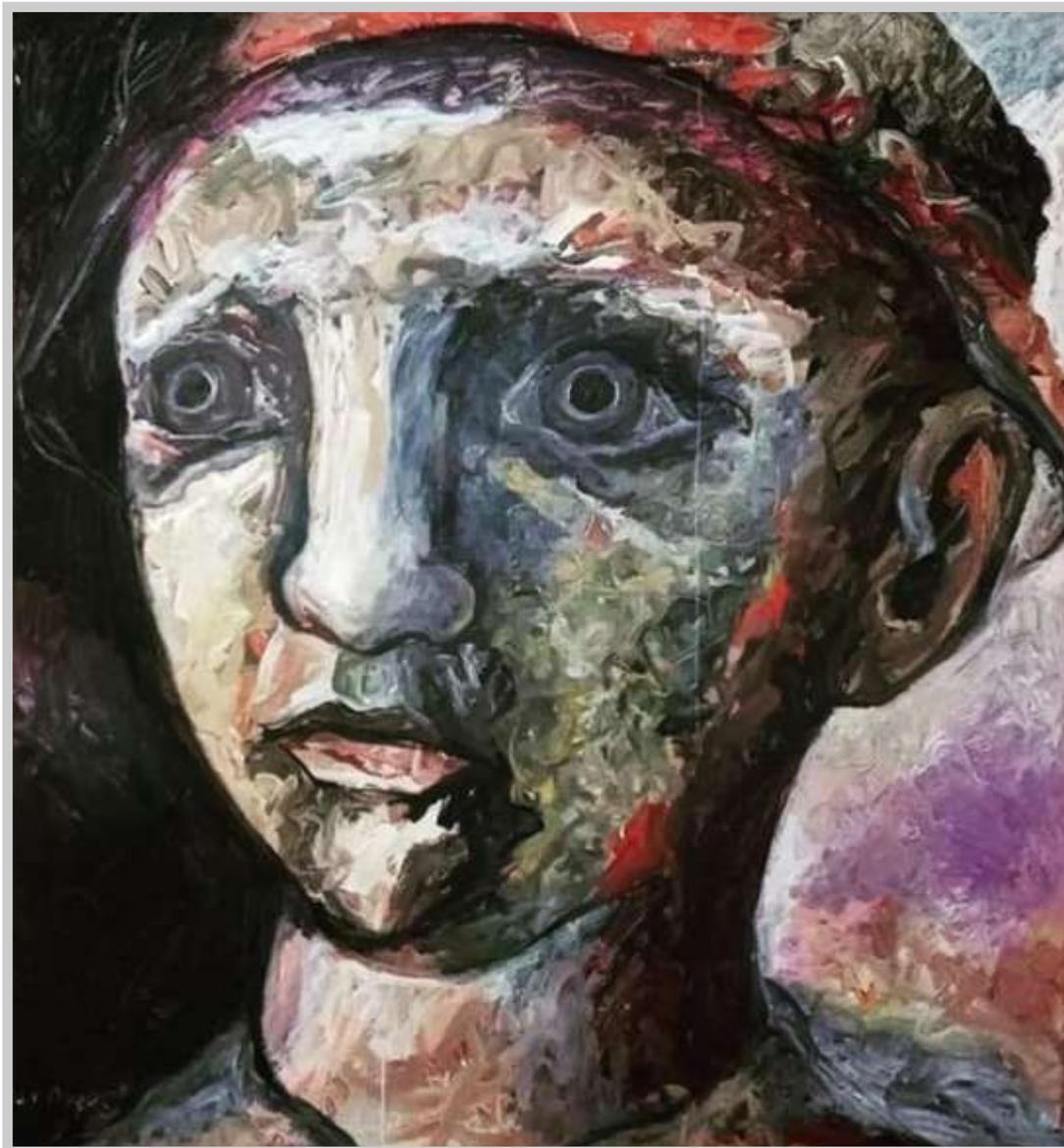
Exhibition of Adonay Duque and Pablo Pérez Godoy

María Luz Cárdenas
mluzcardenas@gmail.com

En el contexto del término *Iconomagia* -un inspirador concepto que activa relaciones con los símbolos de nuestra memoria y el poder de la imagen como mecanismos de construcción de nuestra identidad individual, cultural y colectiva-, las obras de Adonay Duque y Pablo Pérez Godoy nos ofrecen un singular campo para la investigación del arte por su interés en la función simbólica de la imagen. Ambos exploran la psiquis y sus revelaciones y nos permiten profundizar acerca de la naturaleza del símbolo como detonante de identidad. En ambos se manifiesta la complejidad de la condición humana como centro de atención.

Con penetrantes retratos y bajo una especie de hieratismo ancestral, el trabajo de Adonay parece esconder y a la vez descubrir las más diversas capas de los sentimientos del ser. Su sabio y muy coherente dominio de la pintura pero también de los elementos de expresión, permite que el enfoque se afinque en una mirada que comunica las emociones mayormente afincadas en las bases de nuestra sensibilidad (de la incertidumbre al desespero, de la calma a la rabia, del horror al asombro). Por su parte, las imágenes de Pablo Pérez Godoy revelan el fondo primigenio del inconsciente desde donde la psiquis nos habla con mil voces y sentimientos (de los más personales a los más universales). Su obra es una traducción de los contenidos arquetipales llevados al lenguaje y el imaginario del presente. Allí están las obsesiones, las heridas, los contenidos instintivos, el imaginario del miedo, las figuras emblemáticas y los arquetipos que definen nuestras sombras y complejos. La fuente de sus imágenes viene desde muy adentro, donde el trazo de la pintura va directo a la representación de ese mundo interior. El universo ficcional de estos artistas brota del inconsciente y del campo arquetipal. Ellos nos conducen a los momentos primigenios de la creación, el mundo de los símbolos y los sentimientos más profundos.

1. Parte de la exposición presentada en el **X Seminario Bordes: *Iconomagia, símbolos de nuestra memoria***, celebrado los días 07, 08 y 09 de noviembre del 2019, en la Galería Manuel Osorio Velasco de la Dirección de Cultura del Estado Táchira en San Cristóbal, Venezuela.



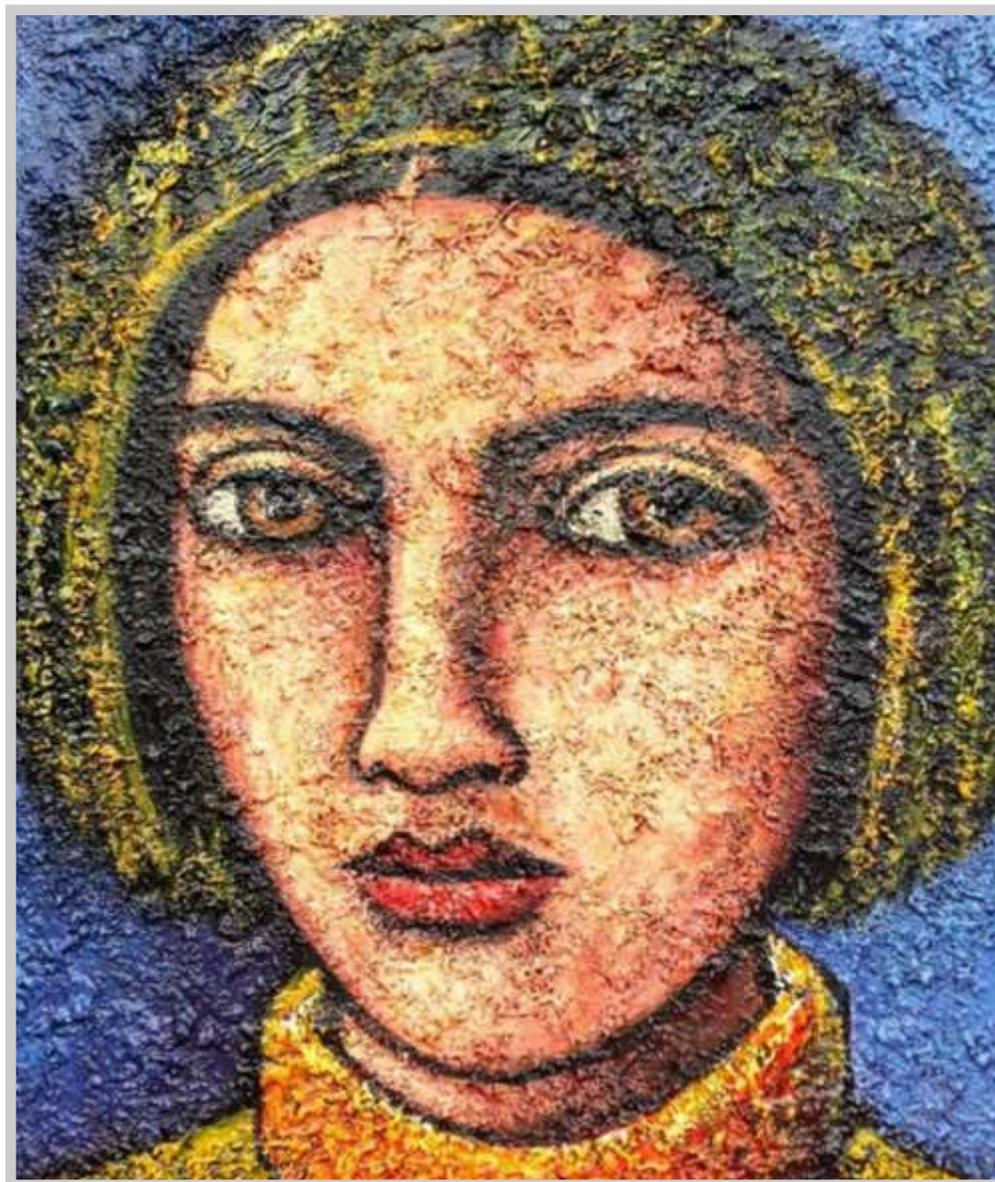
Adonay Duque
El iluminado de Mapararí
Mixta sobre lona cruda / 160 x 150 cm
Colección Esperanza Ramírez



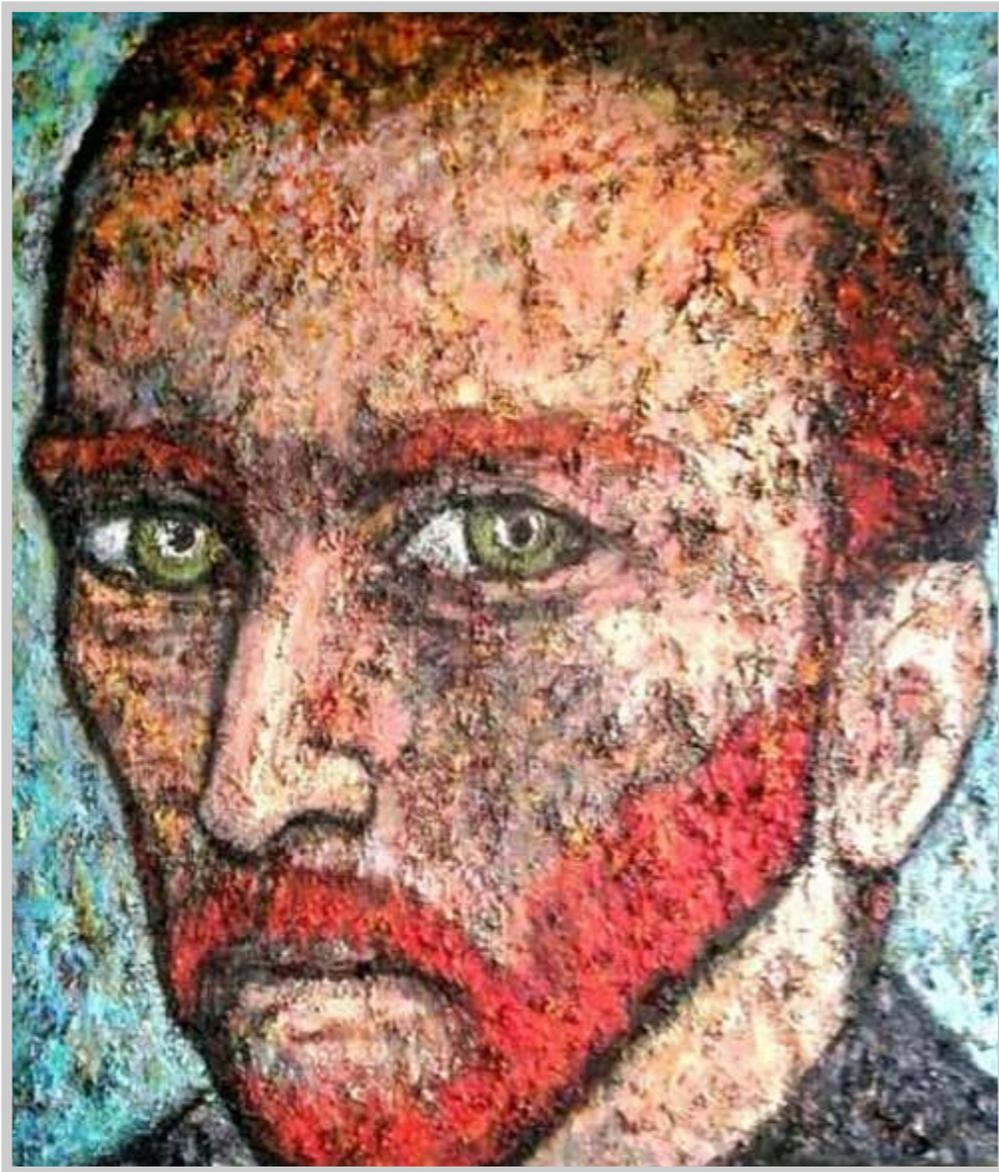
Adonay Duque
Dos retratos de jóvenes
Mixta sobre tela
200 x 80 cm c/u



Adonay Duque
La tía Emilia adolescente
Mixta sobre tela / 170 x 150 cm
Colección Giorgi-Del Gallego



Adonay Duque
El "look" para desfilas, 2018
Mixta sobre tela / 80 x 70 cm
Colección del artista



Adonay Duque
Estudio sobre Van Gogh, 2012
Mixta sobre tela / 140 x 140 cm
Colección del artista



Pablo Pérez Godoy
El ángel azul, 2019
Acrílico y tinta sobre tela
60 x 70 cm



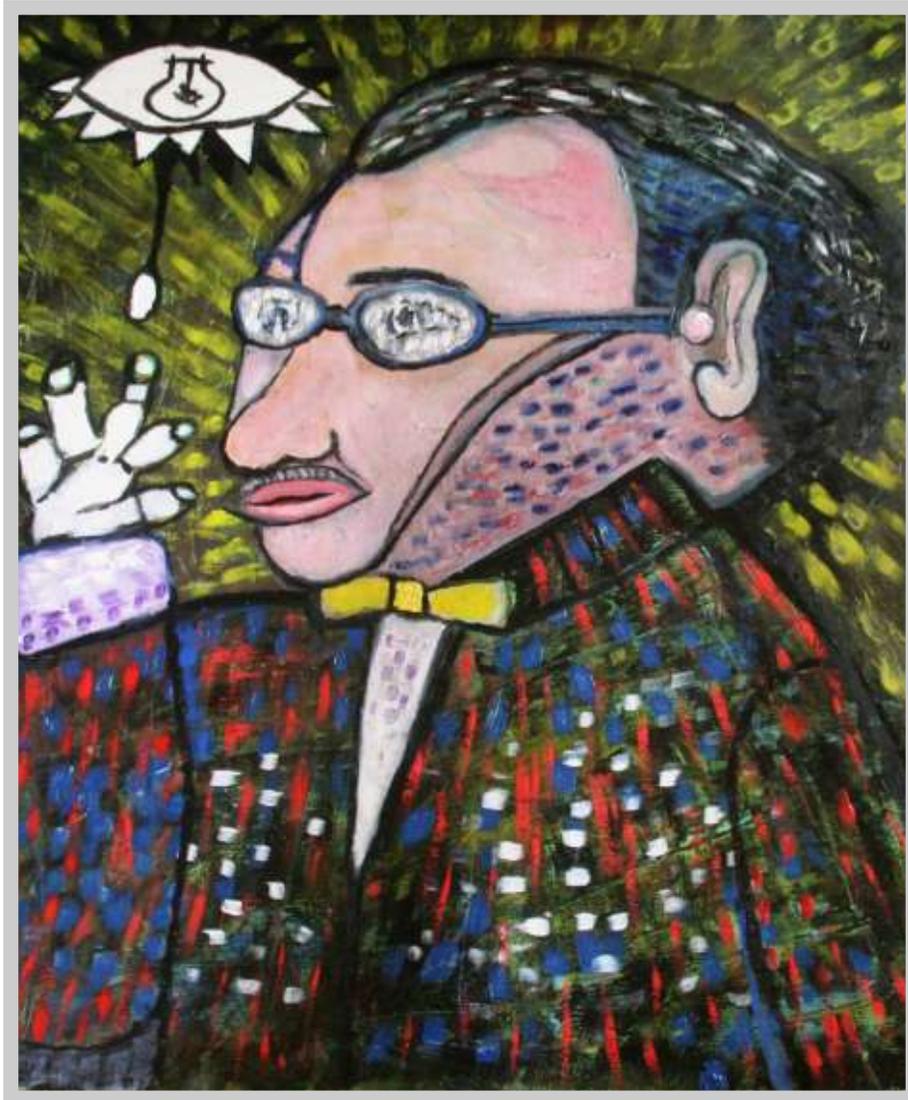
Pablo Pérez Godoy
Nadando en la oscuridad, 2019
Acrílico, pastel y óleo sobre tela
40 x 50 cm



Pablo Pérez Godoy
Caballo con mariposas, 2019
Acrílico, esmalte mate y pastel sobre tela
70 x 70 cm



Pablo Pérez Godoy
Quién no ha estado allí, 2019
Acrílico y óleo sobre tela
70 x 50 cm



Pablo Pérez Godoy
El desasosiego, 2019
Acrílico y óleo sobre tela
80 x 70 cm



La mirada de alijuna¹

Oswaldo Barreto Pérez
oscuraldo@gmail.com

Es una **exposición fotográfica** en la que tres fotógrafos que han tenido estrecha vinculación con comunidades indígenas venezolanas nos muestran fragmentos de esas culturas originarias en las cuales la tradición y lo sagrado, así como la valoración de la naturaleza cobran un sentido muy distinto al que la cultura occidental suele otorgarles.

Los fotógrafos son:

Kellys García, una integrante de la comunidad Mapoyo, graduada en la Universidad de los Andes, hace vida en San Cristóbal, donde se ha dedicado a la poesía, la literatura, a la promoción de la lectura y a la docencia. Ella nos invita a su hogar, nos muestra a los integrantes de su comunidad, sus familiares, haciendo que cuestionemos nuestra noción de familia y planteando dicha noción como símbolo ineludible en la construcción de memoria e identidad.

Igor Castillo, es biólogo, egresado de la UCV. Su profesión lo ha llevado a compartir en varias oportunidades con comunidades Yekuana y Sanema. También hace vida en San Cristóbal promoviendo la actividad cultural como miembro del grupo Bordes. Sus fotos nos remiten a lo humano como símbolo, al cuerpo como texto portador de una memoria ancestral donde se hace evidente la comunión de estas culturas con su medio ambiente.

1. Exposición fotográfica colectiva inaugurada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, noviembre - diciembre de 2019, Museo del Táchira, San Cristóbal, Venezuela.

Danny Torres, es un investigador y musicólogo que ha recorrido el país compartiendo estrechamente con gran cantidad de grupos indígenas desde la Guajira hasta el Amazonas, aprendiendo y recopilando sus expresiones musicales, sus instrumentos y mucho de sus cosmogonías y oralidades. Su fotografía deja entrever todo ese mundo ritual, donde la magia sigue estando presente, donde el chaman se erige como mediador entre la realidad que conocemos y otras donde solo ellos se han aventurado.

A través de este registro fotográfico en el que confluye lo artístico, lo etnográfico, lo antropológico y lo identitario, se crea un portal para que los alijunas (nosotros los foráneos) podamos ver desde la distancia, no solo física sino cultural, a nuestros paisanos indígenas. Porque, pese a los esfuerzos de integración realizados en los últimos años, incluso a nivel constitucional, las comunidades indígenas siguen siendo incomprendidas ya que siguen siendo otredad. Cuan difícil es para nosotros los occidentales, los alijunas (los que no somos indígenas) ese acercamiento cultural que tanto enriquecería nuestra visión del mundo.

La mirada de alijuna, pese al paso de los años, no ha dejado de ser la de los primeros antropólogos que promovían el exotismo, siempre desde una concepción eurocéntrica. Hoy por hoy, en medio de esta crisis nacional, volver la mirada hacia esos pueblos que han sobrevivido a experiencias tan terribles como la conquista, el coloniaje y la indiferencia nacional, supone una vuelta a los orígenes, a buscar respuestas en lo primigenio, nos plantea la pregunta de ¿por qué ellos si parecen sobrevivir sin devastar su entorno y nosotros solo avizoramos conflicto en nuestro futuro?, estamos ante una invitación a cuestionar nuestro actual modelo de vida signado por eso que hemos llamado: modernidad.



Kellys García
Petra Reyes
fotografía color
1851 x 1451 px



Kellys García
Bernave Reyes
fotografía color
1451 x 1851 px



Kellys García
Espada y Lanza Legado de Simón Bolívar
fotografía color
1451 x 1851 px



Kellys García
Marcelino Bastidas
fotografía color
3456 x 5184 px



Kellys García
Maritza Reyes García
fotografía color
1451 x 1851 px



Kellys García
Niños Wuanai
fotografía color
1451 x 1851 px



Igor Castillo
Rostros del Alto Caura I
fotografía color
3872 x 2592 px



Igor Castillo
Rostros del Alto Caura II
fotografía color
3872 x 2592 px



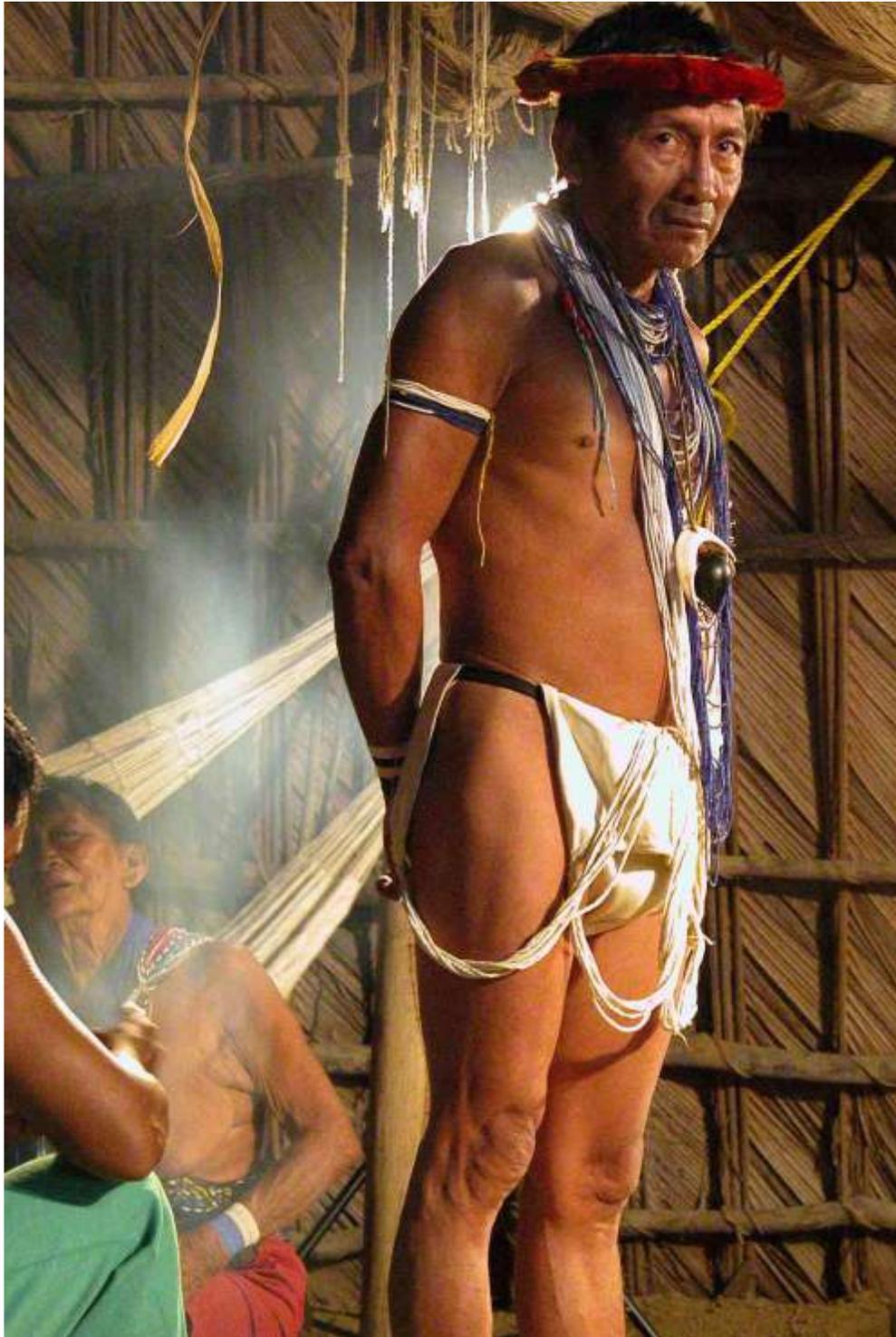
Igor Castillo
Rostros del Alto Caura III
fotografía color
3872 x 2592 px



Igor Castillo
Rostros del Alto Caura IV
fotografía color
3872 x 2592 px



Igor Castillo
Rostros del Alto Caura V
fotografía color
3872 x 2592 px



Dani Torres
De la Serie Piaroa
fotografía color
1704 x 2560 px



Dani Torres
De la Serie Piaroa
fotografía color
1704 x 2560 px



Dani Torres
Traje de Warime Piaroa
fotografía color
1704 x 2560 px



Dani Torres
De la Serie Piaroa
fotografía color
1704 x 2560 px



Dani Torres
De la Serie Piaroa
fotografía color
1704 x 2560 px



Símbolo, memoria y ancestralidad¹

Exposición colectiva de los Artistas: Rafael Sánchez, Augusto Caubarrere, Mauricio León, Carlos Cruz Aceros, Peter Andrés, Doralina Velazco, Antolines Castro, Ave, Oscuraldo, Mauricio Sánchez y Roca & Hernández.

Anderson Jaimes R.
andersonjaimes@gmail.com

La invasión europea a tierras americanas representó un profundo quiebre en las estructuras de pensamiento de los pueblos originarios. Pronto un complejo y violento sistema de imposición comenzaría a transformar las visiones, los símbolos, los imaginarios y las realidades que moraban en la memoria de los ancestrales pueblos que habitaron desde siempre el ahora llamado “nuevo mundo”. Este proceso no fue otra cosa que una práctica coercitiva, donde una cultura dominante se impuso sobre una, o varias, culturas subalternas. Es el caso de la cultura occidental europea sobre las culturas originarias de América y las trasplantadas de África. Una larga historia de destrucción, asimilación interesada y manipulación que se ha prolongado en el tiempo con otros protagonistas.

1. Exposición colectiva inaugurada en el **X Seminario Bordes: Iconomagia, símbolos de nuestra memoria**, noviembre - diciembre de 2019, Museo del Táchira, San Cristóbal, Venezuela.

A nivel cultural también se montaría un nuevo sistema de relaciones sustentadas en la destrucción de las manifestaciones e imaginarios de la memoria de los pueblos sometidos, traducidas en el despojo y negación de los saberes ancestrales. Todo pretende ser sustituido por un nuevo sistema subjetivo de imágenes que intentan justificar una superioridad étnica, así como una peculiar jerarquización de la sociedad. Todo esto reforzado por la presencia de un discurso hegemónico y de un excluyente orden jurídico. Realidad que se ha extendido hasta nuestros días, en ese vacío presente dentro de las culturas latinoamericanas, caracterizado por la interrupción histórica de su vida y desarrollo cultural, la adquisición de la cultura dominante, la vergüenza étnica, la clandestinidad de lo popular, la desaparición de lo regional y local por lo globalizado, y la desintegración de imaginarios y simbologías.

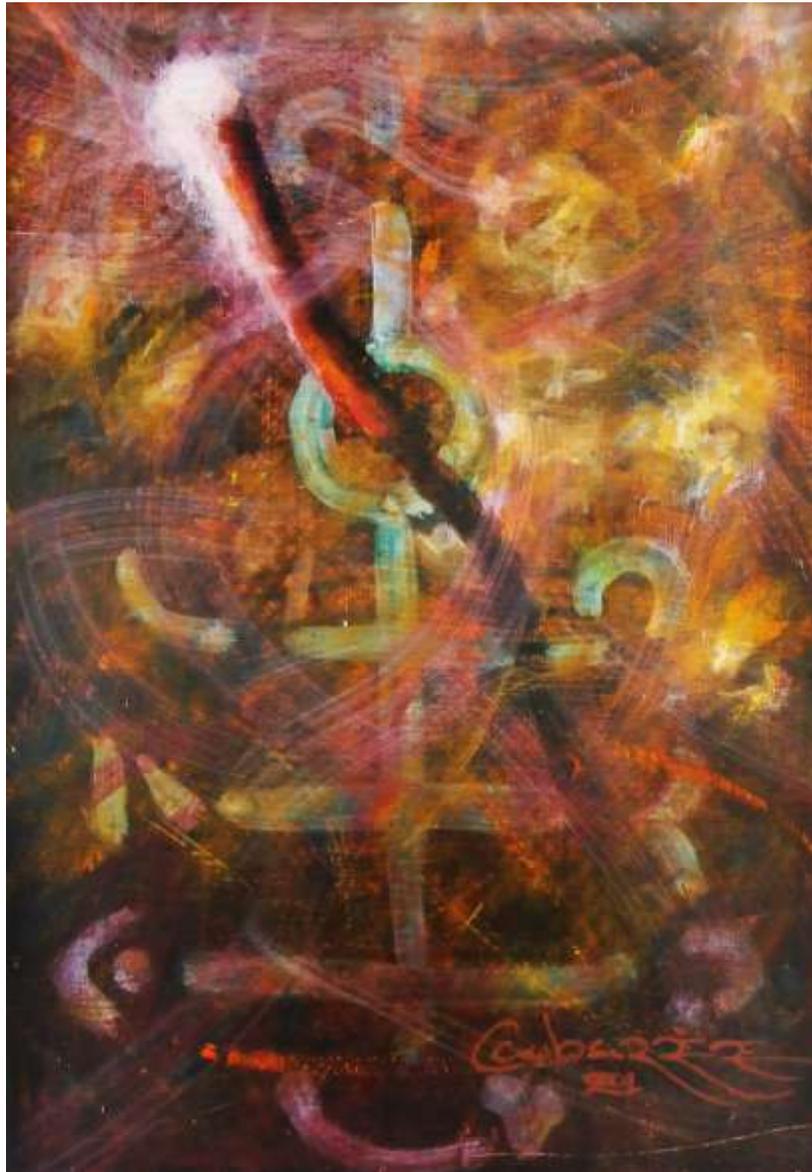
A pesar de todo esto, las cosmovisiones de los pueblos sometidos aún perviven, aunque silenciosamente, en las obras de muchos artistas latinoamericanos. Estas nuevas tradiciones visuales conforman un enigmático cordón umbilical con los antepasados, sirviendo incluso como punto de partida para la explicación, comprensión y reinterpretación de nuestro paradójico presente.

En esta exposición *“Símbolos, Memoria y Ancestralidad”* proponemos realizar un viaje regresivo por el tiempo, hacia un pasado inmemorial, hacia un universo mágico y telúrico. Un recorrido simbólico en busca de los orígenes sagrados de la palabra que se traduce en el mito, de la imagen que traza los caminos del tiempo y desentraña los imaginarios a través de los cuales el hombre representa su mismísimo origen:

Estamos en el mundo del génesis, al fin del cuarto día de la creación. Si retrocediéramos un poco más llegaríamos a donde comienza la terrible soledad del creador – la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo (Alejo Carpentier).



Rafael Sánchez
Intersección urbana
2019
mixta sobre tela
composición modular (detalle)
medidas variables



Augusto Caubarrere
Prótesis
2001
acrílico sobre cartón
44 x 30 cm



Mauricio León
Entre espinas y cardos
2005
mixta sobre tela
90 x70 cm



Carlos Cruz Aceros
Cuchillo ceremonial
2019
acero, madera, oxidos
274 x 35 x 27 cm



Peter Andrés
Introspección háptica N°2
2019
óleo sobre tela
60 x 80 cm



Doralina Velasco Sánchez
Rostros y rastros de lo sagrado
2019
arcilla cocida intervenida
conjunto de medidas variables



Antolines Castro
Paisaje, color y memoria
2019
acrílico sobre mdf
conjunto de medidas variables



Ave (Annie Vásquez)
Sin la lucidez de la sombra
2016

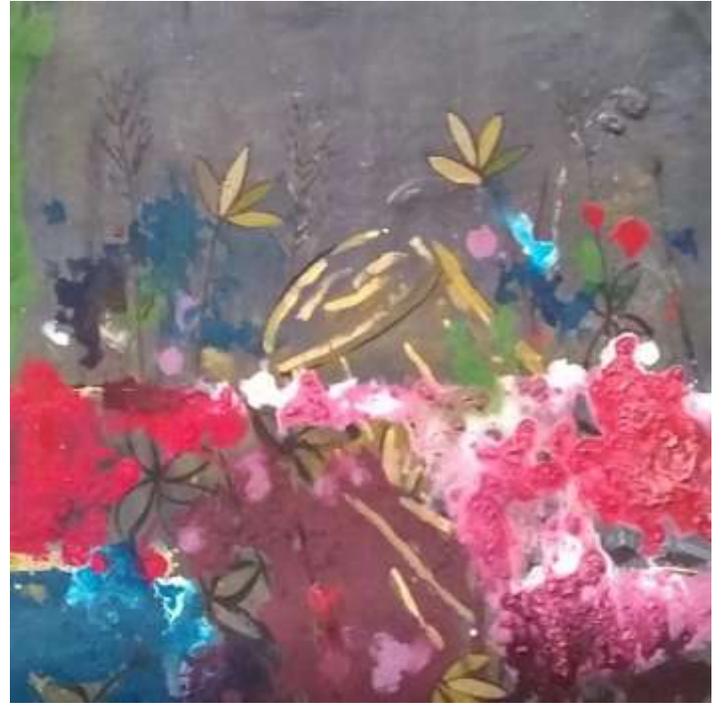
Madera pirograbada, ovejas plásticas, textiles, venda de yeso,
Conjunto de medidas variables



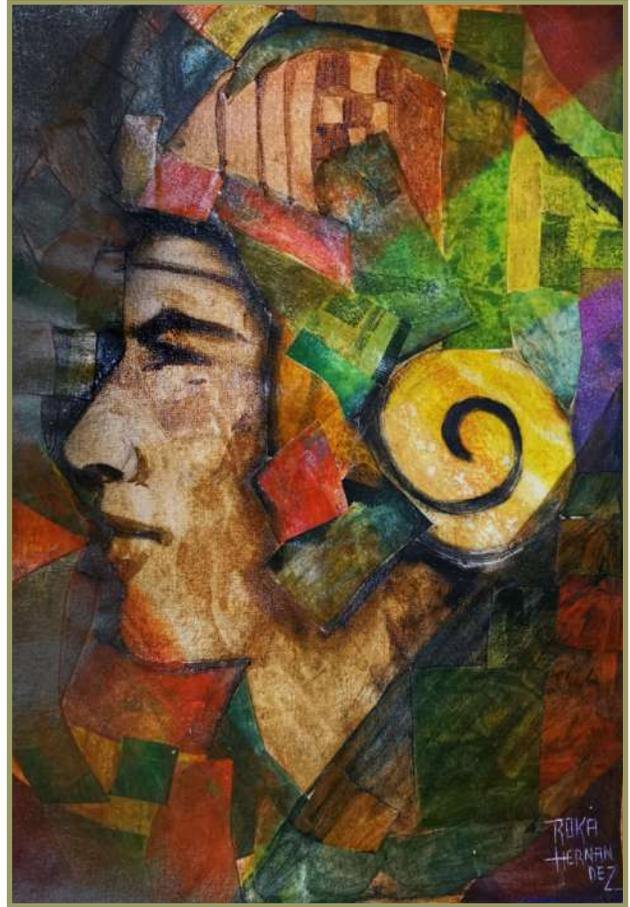
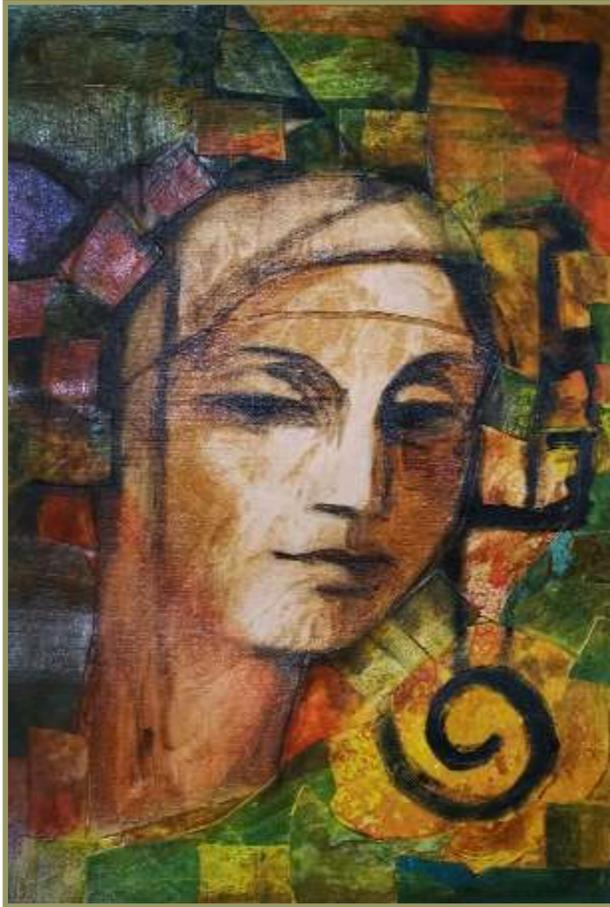
Oscuraldo
Viejos y nuevos soles
2015
mixta sobre mdf
153 x 51 cm



Mauricio Sánchez
Paisaje
2018
mixta sobre tela
38 x 37 cm



Mauricio Sánchez
Jardines
2018
mixta sobre tela
36 x 35 cm



Colectivo Taller El Hueco
Rosa Julia Carrillo (Roca) y Jorge Hernández Vega
Memoria precolombina
2019
mixta sobre tela
40 x 30 cm c/u (díptico)

