

Revista de Estudios Culturales

# BORDES

N.º 25 / Año 13 / Enero - junio 2023

ISSN:2244-8667

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

[www.bordes.com.ve](http://www.bordes.com.ve)

# UM BRA LES en el ARTE

Revista de Estudios Culturales

# BORDES

N.º 25 / Año 13 / Enero - junio 2023

ISSN: 2244-8667

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

[www.bordes.com.ve](http://www.bordes.com.ve)

Depósito legal N.º: 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](mailto:revista@bordes.com.ve) / Página web: [www.fundacionbordes.com](http://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, el Cine Club de la ULA 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](mailto:faniacastillo@gmail.com)

Director - Editor adjunto

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

[vizcayaernesto@gmail.com](mailto:vizcayaernesto@gmail.com)

Editor del número 25

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Consejo Editorial:

Otto Rosales / Antropólogo-Sociólogo / Universidad de Los Andes. Venezuela. [ottorosca@gmail.com](mailto:ottorosca@gmail.com)

Anderson Jaimes / Filósofo / Museo del Táchira. Venezuela. [andersonjaimes@gmail.com](mailto:andersonjaimes@gmail.com)

Annie Vásquez / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. [avevilly@yahoo.com](mailto:avevilly@yahoo.com)

Dustano Rojas Garcés / Antropólogo / Universidad Nacional / Colombia

Ildelfonso Méndez Salcedo / Historiador / Universidad Nacional Experimental del Táchira / Venezuela

José Romero / Educador / Universidad Nacional Experimental de Yaracuy. Brasil. [joseromerochorzo@gmail.com](mailto:joseromerochorzo@gmail.com)

Leonardo Páez Rodríguez / Antropólogo / Universidad de Pelotas- Brasil / [tacariguarupestre@gmail.com](mailto:tacariguarupestre@gmail.com)

Norval Baitello Junior / Doctor en Ciencias de la Comunicación / Universidad Católica de Sao Paulo

Oswaldo Barreto / Artista visual / Fundación Jóvenes Artistas Urbanos. Venezuela. [oscuraldo@gmail.com](mailto:oscuraldo@gmail.com)

Yara Altez / Antropóloga / Universidad Central de Venezuela

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](mailto:norelsylima@gmail.com)

Corrector:

Leonardo Bustamante / [ljbr111280@gmail.com](mailto:ljbr111280@gmail.com)

Traducciones (inglés):

Norelsy Lima / [norelsylima@gmail.com](mailto:norelsylima@gmail.com)

Nathaly Pineda / [nathalypineda5@gmail.com](mailto:nathalypineda5@gmail.com)

Diseño y diagramación: Oswaldo Barreto / [oscuraldo@gmail.com](mailto:oscuraldo@gmail.com)



# Sumario /Summary

## Umbrales en el Arte / Thresholds in Art

Presentación / Presentation.....	4
Osvaldo Barreto Pérez	
Artículos / Articles	
Incisiones. Sobre la obra de Félix Royett.....	8
Incisions. On the work of Félix Royett	
Alejandro García Malpica	
Umbrales en el arte inmersivo.....	17
Immersive art thresholds	
Annie Vásquez Ramírez	
Atrapados en un limbo o el anhelo de umbral en el arte contemporáneo.....	37
Trapped in limbo or the longing for a threshold in contemporary art	
Osvaldo Barreto Pérez	
Vida y muerte después de Chavín de Huántar: la figura del sacerdote prehispánico.....	58
Life and death after Chavín de Huántar: the figure of the prehispanic priest.	
Norelly Lima Rodríguez	
Escalinatas, senderos y extravíos dialógicos entre la imagen escrita y la imagen del experimento.....	65
Stairways, paths and dialogical losses between the written image and the image of the experiment	
Ender Rodríguez	
Metamomoyes (Momoy ciudadano como metonimia visual del mártus).....	71
Metamomoyes (Momoy city dweller as a visual metonymy of the martus)	
Robinson M. Pérez Aguilar	
Blanca Varela: la posibilidad de reconocerse humano desde lo animal.....	86
Blanca Varela: the possibility of recognizing oneself as human from the animal	
José D. Núñez	

Límites rotos e intermedialidad en Carnaval de Arnaldo Antunes.....86  
Broken limits and intermediality in Carnival by Arnaldo Antunes  
Ana Julia Carballo

El himno que (re)funda y delimita el cosmos.....93  
The hymn that (re)founds and delimits the cosmos  
César Torres

#### Creación / Creation

Selección poética / poetic selection.....99  
Chemané Arias Rodolfi

¿Dónde están las llaves? / Where are the keys?.....108  
Carlos Cuesta

#### Reseña / Review

*El país del diablo*, Perla Suez.....121  
Omar González

#### Documentos / Documents

Normas de la Revista de Estudios Culturales Bordes.....125  
Rules of the Journal of Cultural Studies Bordes



En este número 25 de la **Revista de Estudios Culturales Bordes** seguimos con el tema de los **Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**, como continuación de las reflexiones generadas en el **XII Seminario Bordes**.

El tema del umbral es bastante amplio y tiene múltiples aristas que posibilitan su abordaje desde distintas áreas, igualmente puede conducirnos a una variedad de territorios del conocimiento que se amalgaman y superponen fusionándose de fascinantes maneras. Pero, más allá de esta polivalencia, los umbrales tienen una importancia fundamental para nuestro momento histórico, pues desde hace años, décadas inclusive, se viene sintiendo el reciclaje histórico en el campo de las artes y suele oírse la frase “ya no hay nada nuevo bajo el sol”. Sin embargo, la vorágine tecnológica viene galopando de manera inmisericorde trastocando todas nuestras realidades y corporalidades. Aunado a esto vemos la intensificación de la crisis ecológica a través del cambio climático que se hace sentir en todos los rincones de la Tierra. Ante este escenario es fácil preguntarse ¿A dónde iremos a parar? En ese sentido es evidente que transitamos un umbral que nos llena de incertidumbre. A continuación, veremos múltiples formas de umbrales desarrolladas desde el arte, la poesía, la literatura y el mito, las cuales pueden servir como acercamiento a esta noción tan compleja.

El primer artículo es de Alejandro García Malpica y se titula: **Incisiones. Sobre la obra de Félix Royett**, aquí, el autor, aborda el trabajo plástico del ya mencionado artista, poseedor de una larga trayectoria. La obra de carácter figurativo, en la que la representación

humana es el centro, va de un exuberante colorido a una tenebrosa oscuridad, Malpica nos dice: “Ante el horror proporcionado por la falta, ante el vacío, se cuestiona lo posible, su devenir y por ese impedimento del deseo, la belleza del ente expresado se torna efímera, no puede disimular su carroña”, hablamos entonces de un umbral existencialista, que los artistas plásticos bien han sabido ilustrar a lo largo de la historia del arte y más particularmente desde la modernidad.

El segundo artículo es de Annie Vásquez Ramírez y se denomina: **Umbrales en el arte inmersivo**. Aquí la investigadora y artista nos sitúa en el contexto del arte contemporáneo, más específicamente en el mundo de las realizaciones *in situ* también llamadas instalaciones o, en algunos casos, arte inmersivo. Son obras que permiten ser atravesadas, convirtiéndose en verdaderos umbrales que conectan nuestro mundo cotidiano con los mundos imaginarios y sensoriales de artistas como Marcel Duchamp, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Richard Serra, Eduardo Chillida, Christo & Jeanne-Claude, Song Dong y Ernesto Neto. En esta concepción de umbral vemos el anhelo de los artistas por abrir otras realidades atravesando por nociones y pretensiones que conforman la dialéctica de lo sagrado y lo profano.

El tercer artículo es de mi autoría y lo he nombrado **Atrapados en un limbo o el anhelo de umbral en el arte contemporáneo**, aquí reflexiono sobre el arte contemporáneo que parece haber llegado a un límite y está siendo fuertemente cuestionado. Este ámbito enfrenta una crisis compleja que incluye la incredulidad de los espectadores y la perfidia del mercado del arte. Abordo, de manera rasante, nociones hartas trabajadas como: el *readymade*, el *pastiche*, el *kitsch*, la *téchné*, el “todo vale” y el revisionismo. Esta insistencia en visitar conceptos tan trajinados es un síntoma de atascamiento y supone el estado limbótico del arte actual, de allí la urgencia de un umbral que hasta ahora es incierto.

El cuarto artículo pertenece a Norelisy Lima y se titula **Vida y Muerte después de Chavín de Huántar: La Figura del Sacerdote Prehispánico**. Aquí nos remontamos al tiempo mítico del antiguo Perú en épocas precolombinas para explorar las culturas Paracas y Chavín. Desde una perspectiva antropológica seguiremos la pista de un umbral humano encarnado en la figura del sacerdote o chamán, quien funge como mediador entre mundos y realidades, siempre vinculado con ámbitos espirituales y religiosos. Este tipo de reflexiones cuestionan nuestro presente y nuestra cultura occidental positivista que no cree en este tipo de personajes y sus capacidades mediadoras ya que escapan a la lógica racionalista.

El quinto artículo es de Ender Rodríguez con el título: **Escalinatas, senderos y extravíos dialógicos entre la imagen escrita y la imagen del experimento**. Aquí el autor aborda formas

poéticas no convencionales que emergieron en la modernidad tales como la Poesía visual, la perfo-poesía, la acción lírica o la instalación poética. La reflexión se construye a partir de Los libros *VISO I (Aproximación a una Imaginería Visual en Venezuela)* y *II (Irrupción de la Visualidad Lírica, luego de VISO)*, de los cuales él es autor-compilador.

El sexto artículo corresponde a Robinson Pérez y se titula **Metamomoyes (Momoy ciudadano como metonimia visual del mártus)**. Usando el lenguaje visual Pérez nos presenta un compendio descriptivo-interpretativo de una serie fotográfica titulada *Momoy ciudadano*, la cual ha construido en la red social IG desde 2021, con ella reflexiona sobre procesos de resignificación del desecho y la obsolescencia. Evocando el ritornello guattari-deleuziano, en busca de un acercamiento al eterno umbral de la vida y la muerte.

El séptimo artículo es de José Núñez, se titula **Blanca Varela: La posibilidad de reconocerse humano desde lo animal**. El autor aborda el poema “Claroscuro” de la reconocida poeta peruana para evidenciar el umbral entre las esferas humana y animal, lo cual supone un reconocimiento en términos igualitarios de las demás especies, una necesidad muy emergente en la humanidad posmoderna que ante la crisis ecológica busca congraciarse con los otros habitantes del planeta.

El octavo trabajo es de Ana Julia Carballo, el cual denominó: **Límites rotos e intermedialidad en Carnaval de Arnaldo Antunes**. Se trata del análisis del videopoema *Carnaval* del artista multimedia brasileño Arnaldo Antunes, que consiste en un sencillo ejercicio escritural en el que se van deconstruyendo los significantes idiomáticos hasta convertirse en una expresión dibujística. La autora lo aborda como obra rizomática en tanto que posibilita el tránsito o el encuentro de distintas especialidades artísticas, y en ese sentido subraya el carácter liminar de la obra.

El noveno y último artículo le pertenece a César Torres, se titula **El himno que (re)fundada y delimita el cosmos**. Este autor nos transporta a la antigua Grecia para evocar y transitar el camino del mito a través de los proemios de *Teogonía* de Hesíodo y *Pítica I* de Píndaro. Haciendo énfasis en el carácter ritual de ambos poemas, busca evidenciar el papel de las musas y la lira dorada como facilitadores de dichos himnos, así como del (re)conocimiento del orden mítico.

En nuestra sección de poesía tenemos a Chemané Arias Rodolfi con una selección de poemas que evocan o sugieren múltiples umbrales pero quizá el que más se deja sentir, entre ellos, es el Tiempo como ese hacedor de los “antes” y los “después”. Sus versos parecen ir y venir de lo grande a lo nimio, de lo presente a lo ausente, de lo celestial a lo mundano, de lo espiritual a lo corporal, de la alegría a la nostalgia,

como quien cruza fronteras permanentemente, como quien se sabe transeúnte de una existencia que es en sí misma un lugar de paso.

En nuestra sección de narrativa tenemos a Carlos Cuesta quien nos envía desde España el cuento titulado *¿Dónde están las llaves?* En el cual se aborda el espejo en tanto umbral. Y es que espejo y umbral han estado asociados o emparentados desde tiempos remotos, incluso en diferentes culturas. El autor nos plantea de manera dramática un tránsito entre realidad y fantasía. Los personajes, una pareja común, con la cual es fácil identificarse, se ven envueltos en una situación que se va saliendo de control tornándose por demás extraña, y es a esa extrañeza a la que Carlos Cuesta nos conduce con su relato, demostrando que si forzamos mucho la cotidianidad de la que solemos quejarnos puede que no nos guste la opción de una realidad otra, ajena y desconocida.

Finalizando tenemos una reseña escrita por Omar González sobre la novela *El país del diablo* de la escritora argentina Perla Suez. Esta obra puede asociarse al umbral si pensamos en la forma en que se transitan, en este caso es la forma del invasor que lo cruza con violencia causando genocidio. También nos habla de la figura de la chamana que es en sí misma un umbral entre este mundo y el mundo sagrado. Omar González subraya la importancia de esta obra, no solo por los aspectos antes mencionados, sino porque aborda algo fundamental para nuestro tiempo como lo es la memoria enfrentada al olvido genera otro umbral, ilustrado en este caso a través del pueblo Mapuche.

Este compendio variopinto, donde la noción de umbral ha sido revisada, nos invita a seguir pensando en ese abismo en el que la humanidad se aventura no sin cierta inocencia.

Oswaldo Barreto  
Grupo de investigación Bordes  
oscuraldo@gmail.com



# Incisiones. Sobre la obra de Félix Royett<sup>1</sup>

Félix Royett / *Las Noctámbulas* / 2004 / Aguafuerte, punta seca.

Recibido: 12-10-2021

Aprobado: 20-11-2021

Alejandro García Malpica<sup>2</sup>

Universidad de Carabobo, Venezuela

agarciamalpica@gmail.com

**Resumen:** A partir de un rumbo existencialista, dejaremos de lado la propuesta pictórica del artista venezolano Félix Royett a fin de encauzarnos en su trabajo como grabador, es decir, saldremos de la flagelación de los lienzos y nos imbuimos en las incisiones, los cortes sobre la superficie a grabar cuyos cantiles son las entradas para indagar a partir de su existencia, surcar su insistencia expresiva como horadaciones que pretenden internarse y escuchar las cavernas del alma, manifestadas en coloraciones brunas, resonancias sombrías de la figura pura.

**Palabras claves:** Félix Royett; Grabado; Expresionismo; Umbral; Incisión.

1. Ponencia presentada en el XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas, celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MlaL0txUEc>. Día 3. (20-11-2021).

2. Alejandro García Malpica, Antropólogo (1977) y Sociólogo (1978). Universidad Central de Venezuela. Doctor en Sociología de la Literatura 1986, en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, Francia. Profesor Jubilado de la Universidad de Carabobo. Valencia. Estado Carabobo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3382-1422>.

## Incisions. On the work of Félix Royett

**Abstract:** Starting from an existentialist course, we will leave aside the pictorial proposal of the Venezuelan artist Félix Royett in order to channel ourselves into his work as an engraver, that is, we will leave the flagellation of the canvases and imbue ourselves with the incisions, the cuts on the surface to record whose cliffs are the entrances to investigate from its existence, to furrow its expressive insistence as perforations that seek to penetrate and listen to the caverns of the soul, manifested in dark colorations, dark resonances of the pure figure.

**Keywords:** Félix Royett; Recorded; Expressionism; Threshold; Incision.

Quizá dos maneras para representar la figura humana perseveran en Royett<sup>3</sup>, engendrando un efecto obsesivo acerca de la existencia humana con el propósito inextricable de saber si se puede aclarar ese enigma. El expresionismo de Royett se exhibe y se inhibe al mismo tiempo, tanto en la *pintura* como en el *grabado* en el plano de la existencia de manera retroactiva, circular, se autoalimentan en sus temáticas figurativas invariantes, como igualmente en sus desvíos cuando exploran nuevas dimensiones y en ambas se descubre una preocupación franca y decisiva, una interrogación y problemática inquietante sin demandar redención ni sosiego. Una y otra maneras se perciben como un lenguaje bífido, siempre hendido en su dialógica, es decir, a pesar de su separación como formas, tienen encuentros complementarios, vínculos insospechados a pesar de sus escisiones. Por un lado, la figura Royett en lo relativo a la pintura, tanto en sus rostros y en sus cuerpos recurre a la forma-informe, una forma destructiva tocante a lo sublime por medio de rostros de bella fealdad (*formosa deformitas*) figurados sobre la *faktura* (*фактура*), sobre el material como si la quisiera empujar hacia el suplicio, trazos incrustados a zarpazos para que el soporte sangre y al retirar las garras, los desgarros devienen relieves, emergen, se encumbran con gruesos empastes, tentadores al tacto, provocando el roce de esa fea belleza (*deformis formosita*).

Es un brotar mucilaginoso de colores amnióticos, magmáticos. Una angustia arcaica le embiste, un vacío interior, motivado a estas ganas de destrucción del cuerpo materno le lleva a la creación, a resarcir la destrucción. El trabajo de la textura hecho sobre sus figuras encaja en lo sublime, de *sub* en latín, no en su acepción “al fondo”, “debajo” sino en su significado proverbial o desplazamiento *hacia lo alto*, hacia arriba [*hupsos-ὕψος*], y no en el sentido de una subordinación o sujeción como se acostumbra entenderlo en tanto que preposición; y *limis*, limus que alude a una manera reticente, indirecta y subrepticia de mirar algo, así como mira Atenea con sus ojos garzos, estrábicos, y asimismo se da una mirada de prominencia, no perpendicular a la superficie, es mirar desde el umbral superior por arriba de nosotros.

---

3. Félix Royett, Pintor y grabador expresionista. Nació en Bachaquero, Estado Zulia el 29 de octubre de 1949. Vivió alrededor de 10 años en el Táchira. Estudió en la Escuela Cristóbal Rojas de Caracas. Recibió en 1977 el Primer Premio en la Salón de Jóvenes Artistas. En 1979, viaja a París y trabajó en el “Atelier 17” dirigido por el artista Stanley William Hayter. Participó en el “Salón de Mai” en el 80, 81 y 82. Obtuvo el Primer Premio en el Salón de Occidente, Mérida- Venezuela. Participó en la XVII Bienal Internacional de Grabado en Liubliana (Eslovenia). En 1982, se trasladó a Amsterdam para estudiar las pinturas de Rembrandt. Emigró a los Estados Unidos y reside en Houston.

Los apósitos insertos de materiales heteróclitos sobre la tela, suturan el desgarramiento del lienzo, las suturas pasan a calmar el pesar profundo y al unirse, no sólo juntan y rellenan, sino se elevan, se subliman (*sublimis*, de *sublimare*, lat.), pero dejan bregaduras todavía no reseca, surcos inversamente elevados cuyas muestras por más remediadas que sean presentan rastros *terribles* de la pasión devastadora, de la muerte amenazante, un “terror delicioso” (*delightfull horror*), pero sus heridas claman un gran formato, gritan su expansión, no cicatrizan por la asfixia del marco, exigen romper el párragon<sup>4</sup> (πάρεργον), su lado exterior, limitador y a su vez, su lado de barrera, adjunto, coartador, también el afuera añadido de la obra (*érgon ἔργον*) que lo demarca, lo constriñe a permanecer en el interior, insistente, refrenando y propiciando su falta, su deseo de salir, de descomedirse, lanzarse al abismo, existir, sensaciones exigentes aún más de expresión, deseo de la expresión pura que rebase nuestro poder de captura, que ensanche el deseo porque algo falta y no se puede contener, debe subir, franquear, irradiar dolor y peligro.

La otra manera de representar la figura humana, aparte de la pintura Royett, va en sentido inverso a la *flagelación* de su hacer pictórico elevado, grave, donde algo “sucede”, y a su vez es complementaria al grabado, búsqueda gráfica destinada hacia otro camino que no pretende mostrar su espiral en ascenso, expresivo, sino que se hunde en la otra cara de la existencia: es el descenso por medio de la insistencia y para lograrlo requiere las *incisiones* sobre el material, las hendiduras sobre su cuerpo asediado por la pulsión de muerte, metonimia sádica necesaria para reducir la tensión sobre sí, vaciarse al nivel del estiage o volver al origen, al no-ser, a la materia inorgánica.

No se trata puramente de subir, su paradoja (*παράδοξο*) es además el descenso de la existencia hacia los precipicios inorgánicos del grito ya no explosivo, sino implosivo, adentrarse por el hueco del grito o regresar a una fase anterior bien primitiva, antes de existir o no-ser y ello concierne al grabado. Allí la figura Royett retorna hacia la génesis del horror: son las cavernas de la existencia, su paleolítico interior, el *spelaiou* del alma que para arribar a ella paradójicamente se deben hacer punzadas o pulsiones destructivas sobre ese cuerpo, en este caso metálico, epidermis de cobre, zinc, aluminio bañado con una solución de sulfato de cobre con sales domésticas sin desdeñar según los casos el empleo del ácido nítrico como metáfora de la injuria del vivir, una suerte de vitriolarse para suprimir la mueca e inclusive la farsante sonrisa.

---

4. Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, trad del fr. *La vérité en peinture*. 1978, por María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 65.



Félix Royett / *Las Noctámbulas* / 2004 / Aguafuerte, punta seca.

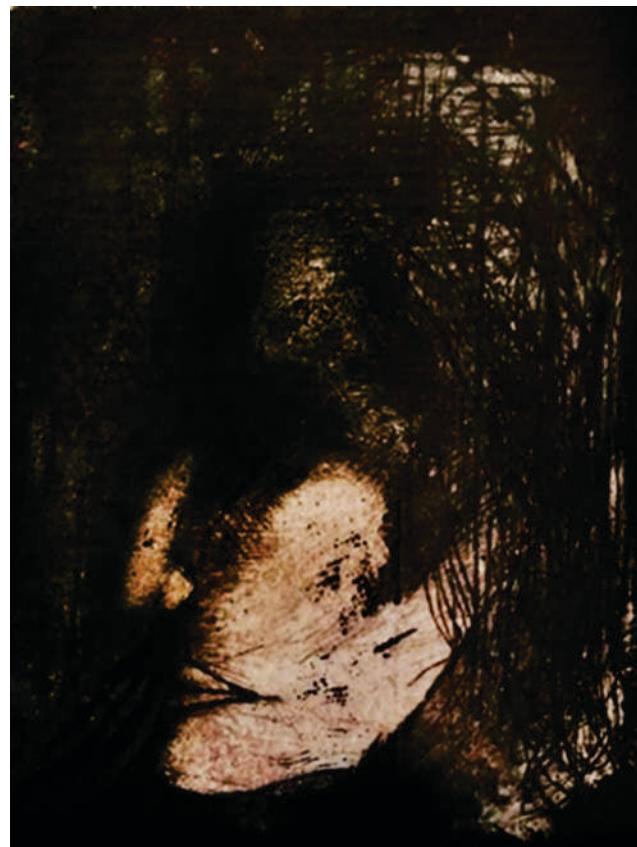
Los rostros a pesar de los ácidos volcados sobre la lámina o la plancha, Royett tiende a no desfigurarlos del todo. No agrega horror al horror como lo transfiere a su pintura sublime, sino su estampa procura en dicho descendimiento mostrar algo del atributo alado de la belleza platónica, algo sutil sin ser del todo mimesis de lo bello, pero algo así, a pesar de la sombra, del ennegrecimiento. Así, de los entes que emergen desde lo negro hacia la *lux*, aún conservan el contorno o la silueta y no se distorsionan por la textura o el color como acaece en su pintura.

El aparecer de la figura desde el fondo de tinieblas, su sutil claridad no la aleja de lo fuliginoso, así el fulgor se asemeja además a las tinieblas, deviene espeso, opaco, como lo ve Job al referirse a la oscuridad (Job: X, 21) e irradia la sensación de calamidad y desesperación. Aquí la oscuridad (heb. *kho-shek'-γψn*) no se opone a la luz (gr. *phôs-φῶς*) y no le sustrae belleza, puesto que esta no debe confundírsela con la luz como suele leerse en el mundo de las ideas de Platón (*eidōs-εἶδος*). Tampoco debe entenderse como una oposición entre lo luminoso y lo oscuro, sino otorgarle a esa luz la posibilidad no-visual para vislumbrar el alma. Reitero, el grabado con todas sus sajaduras no abandona su fondo sin fondo, su *Ab-grund*, inundado en lo oscuro, la pura negatividad, o la procreación desde el no-ser, e impele exhibir a pesar de la inhibición de su origen, lo luminoso del rostro o la figura semi-espectral, aparición surgida en medio de lo que lo circunda como lo es *lanada* en sus diversas formas, *das Nichts*, *le néant*, *Nothingness*, *il nulla*, *het Niet*, el abismo lóbrego donde es difícil

discernir el fundamento de la existencia, y a pesar de la negación como aparición o diferencia ontológica, el ser o el ente surgido de la nada, es escarbado a punzadas, a trazos de punta seca, deslizamientos donde se dibujan sus fantasmas, la angustia tasajeada por las cortaduras, cesuras a través de la nada con la finalidad de surgir el ser, brotarlo de los surcos cuyas roturas se esparcen hacia los bordes, rebabas emergidas de los delineamientos, hinchadas de tinta difuminada con grandes imprecisiones, expandiendo texturas turbias sobre la plancha.

Además, la interviene con las tachaduras en negro, recordándonos aquella técnica empleada por Jean Degottex y Georges Mathieu, pero sin usar el color; una suerte de tachismo gráfico incisivo perpetrado por medio de la punta seca, y la abunda con el mordiente del trabajo corrosivo, el cual recobra el negro como si fuese un *dripping* de la nada, diseminación de la angustia. Tal opacidad adyacente, de esa nada sombría nos confiere la agudeza dubitante de la falta, de la caída, de la privación, es decir, el deseo (*nihil privativum*) y nuestro naufragar en el vacío (*ens rationis*), sin concepto, sin objeto dado, acrecienta y angustia a la angustia, el miedo a la nada, a lo que no es. Ante el horror proporcionado por la falta, ante el vacío, se cuestiona lo posible, su devenir y por ese impedimento del deseo, la belleza del ente expresado se torna efímera, no puede disimular su carroña. Aquí se acopla la nada y el ser.

Royett en el año 1980 participó en el Atelier 17 de París, fundado por Stanley William Hayter; en dicho taller participaron reconocidos artistas como Kandinsky, Tanguy, Max Ernst, Calder, Miró, Matta, Giacometti, Masson, Pollock, Picasso, Marcoussis, Uzac, Vieira da Silva, pero distingue su distancia con la técnica allí impartida, como lo es el grabado a rodillo y coloreado. Se logra por medio de la técnica de impresión de la viscosidad (*Viscosity printing*), donde se imprime diferentes colores de tinta desde una sola plancha. Consiste en unir la impresión en relieve (*Relief printing*) y la impresión en *intaglio* o huecograbado; allí se imprime lo que está debajo de la superficie de la plancha y la tinta se estampa en el papel.



Félix Royett / Perfil de la Mujer Sideral / 2015



Stanley William Heyter / *Combat*  
Grabado agua fuerte y aguainta

Royett reconoce la importancia de esa técnica de color, aunque ve sus efectos hacia lo decorativo y en el peor de los casos hacia las vanidades que escamotean la muerte y la nada, y convierte a la finitud del ente en placeres ligeros o asunción de lo dado. En el año 1980, un encuentro sorpresivo tuvo lugar en una visita a la Biblioteca Nacional de París donde descubre los grabados de Rembrandt y eso le condujo a retirarse inmediatamente del Atelier 17. Junto a su amiga, la artista y psicóloga Sylvia Abudei Chahin y ensamblando el mismo entusiasmo por el grabado adquirieron una prensa y allí comenzó un nuevo aprendizaje. Sin desdeñar los aportes del Atelier 17, para Royett únicamente hay dos grabadores que le determinaron la ruta, aparte del maestro Rembrandt como fue Pablo Picasso y Dado.

De Rembrandt retoma el aire de sombras y rayos arados por entrecruzamientos despidiendo una opacidad de destellos, asomos de claroscuro, colisiones tonales para resaltar la figura. Dentro del grabado Rembrandt es el umbral de la nada. Sin embargo, permanece el limen o la seducción quizá hacia la *lux* desveladora del ente, la luz visible, o también una invitación o empuje hacia el negro, del cual es difícil discernir el *lumen* invisible, corpuscular que él encubre más allá del color. Esa fascinación por el negro del pintor neerlandés cautivó al mismo Picasso, pero el malagueño no enfatizó sus consecuencias como ocurre en los contrastes gráficos de Royett. Fue en el año 1982 cuando viajó a Amsterdam motivado por la exposición de los grabados de Rembrandt en la Biblioteca Nacional de París. En aquella ciudad conoció la prensa de Rembrandt, sus trabajos y maravillado indagó sobre su biografía. Le produjo la gran revelación para sus trabajos.



Rembrandt  
*La Estrella de los Reyes Magos*  
ca.1651

De Picasso, notoriamente la serie de grabados de *El Minotauro Ciego* de 1933, quince estampas insertas en uno de los temas de la *Suite Vollard* que comprende cien grabados, haciendo uso inventivamente de las variadas técnicas calcográficas como el aguafuerte, punzando con el buril, el aguainta al azúcar, la punta seca aplicando sobre la plancha los ácidos usando para ello un pincel o simplemente

empleando la línea sobre el barniz del cobre. Se suma a ello, los grabados de la Serie Erótica o la *Suite 347*, denominado con este número por constituir la cantidad de trabajos ejecutados por Picasso a los 84 años. Picasso utiliza en esta serie los diversos formatos del grabado, desde el aguafuerte de trazos abigarrados incluyendo la aguatinta con azúcar, pasando por el empuje al negro de intuición “primitiva”, las puntas secas, las resinas, el rascador.

Picasso en el encierro del Minotauro por parte de Minos en el Laberinto construido por Dédalos o palacio de la doble hacha (*λάβρυς*), si bien el monstruo mitológico se interpreta en alusión a la personalidad del mismo Picasso, según los comentaristas, Royett en sus primeros grabados se interna igualmente en esos laberintos del inconsciente, estampando seres más antropomórficos, de una rareza un tanto más alienígena (*ens imaginarium*), surgiendo de la nada brotan desde lo más arcaico de su psique, estableciendo con ello una exploración menos supeditada a la mitología griega, pero si tendiente a las formaciones de los “fetos astrales” acorde a las representaciones alienígenas.

De Dado, seudónimo artístico del yugoslavo Miodrag Đurić, (1933-2010) colaborador del taller de grabado fundado por Roger Lacourière y luego dirigido por Jacques Frélaud, empleó para sus grabados la punta seca y el aguafuerte; tal vez, menos conocido publicitariamente fuera de Europa, pero se trata de un artista excepcional cuya obra es substancial para Royett. Alucinante sus exploraciones cerebrales; las redes neuronales muestran figuras inenarrables, un torbellino de cuerpos fragmentados, thalamus e hypothalamus desmembrados, no fáciles de identificar, generadores de sensaciones fatales, lúgubres, espectrales, asombrosas (*deinon-δεινός*), pavorosas, terribles.

Antes de conocer los grabados de Rembrandt, en el año 1978 Royett viaja a Bogotá, Colombia; allí fue su primer contacto con la técnica del grabado y la estudia en la Universidad Jorge Tadeo Lozano- UTADEO y con sus trabajos inaugura el Centro Cultural Venezolano.

Félix Royett nos relata la génesis académica de sus grabados: —“Entre el año 1975-1976, Sofía Imber, Directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas hizo varias exposiciones muy interesantes como la del pintor mexicano José Luis Cuevas (conocido por sus ataques anti-muralistas e



Pablo Picasso / *El Minotauro Ciego guiado por una niña en la noche* 1934 / Aguafuerte con rascado.



Félix Royett / *Fetos astrales* / grabado



Dado / *Kafka* / 1984 / grabado

*ideológicas propagadas por David Alfaro Siqueiros), el irlandés Francis Bacon y el colombiano Fernando Botero (este último, actualmente ya no me cautiva, ni me impresiona). Las litografías de Cuevas me llamaron mucho la atención. Después de una temporada en San Cristóbal, Estado Táchira, decidí trasladarme a Bogotá y me inscribí en la UTADEO, Universidad Jorge Tadeo Lozano; allí estudié grabado y tuve mi primer contacto con los grabados. Un día caminando por la avenida 13 de Bogotá entro en la librería Book Shop y descubro el libro de memorias publicadas póstumamente en 1964 de Ernest Hemingway, París era una Fiesta, (A Moveable Feast, 'la fiesta movable', en alusión al epígrafe de la portada del libro: "Si tienes la suerte de haber vivido en París cuando eras joven, donde sea que vayas por el resto de tu vida, queda contigo porque París es un festín móvil"). Un día recojo mis cuadros y regreso a Venezuela, mi sueño por realizarse debía continuar".*

Por último, tanto en su pintura como en el grabado Royett se pregunta por el extraño deseo de la existencia y la extraña existencia del deseo inconsciente. Asimismo, quiere exponer, un sacar a luz, la figura capaz de expresar lo imposible de la figura de la existencia, la cual principalmente a través del rostro y por diversos desvíos se representa a sí mismo: deseo de la expresión y expresión del deseo. Su obra gráfica se destina con más ahínco a un impulso hacia el negro, sumirse en la entrada del umbral, un imposible expresivo refractario a la luz y los contornos. Royett zozobra en esa nada sin color, sin resonancia, plena de silencio, reacia a la esperanza, vacío tras vacío anticipador de la muerte, el fin de lo posible. Por ello, su descenso al abismo, (*tehōm* - תהוים hebreo) es el reencuentro con el no-ser, se recluye de la luz a fin de aislarse en la nada o la posible creación, el *Tohu va-bohu* (וְבוֹהוּ תְהוֹ), lo invisible y sin forma. La obscuridad no le permite extraviarse como sucede paradójicamente cuando se está en la luz, al contrario, le zanja el camino indicador que el conocimiento no está en lo evidente, lo claro, sino en lo umbrío y no le garantiza ninguna purificación, ni redención. Por otra parte, Gérard de Nerval denominaba dicha opacidad en su soneto "El Desdichado" (1853), el Sol Negro de la melancolía cuyos ecos y sonidos sordos evocan la falta, el deseo, el sol putrefacto sinónimo de tumba, infierno, tinieblas, noche, donde hay ennegrecimiento, melancolía (*μελαγχολία*) de *melas*, (*μελας*) negro y *kholis* (*χολης*) bilis, bilis negra. El grabado Royett, apostado en el umbral de Rembrandt, cada vez se aleja y no quiere alcanzar lo tenue, la mínima *lux*. El tránsito a través de lo negro le transfigura en un chamán, un ser psicopompo (*psychopompós*–*ψυχοπομπός*), un guía de su alma por el infierno, por la necrópolis de la existencia, así como el chacal o el cánido egipcio Anubis, vigilante de la muerte, embalsamador, quien alumbró a los difuntos con una luna que porta en sus manos.

Un entorno cruento se entreteje en la vida de los entes compelidos a la decadencia, al eclipse y “sucede” en la cultura Occidental. Los polos del negro, o esos lugares donde se halla el infierno para los antiguos, ya sea el norte o el cenit para los chinos y los aztecas entre otros, o el sur o nadir para los mayas, son ineludibles para su expresión de la angustia: Negro como caída en la nada, sin porvenir. En la falta en ser, el deseo, será la necesidad o la imploración al vientre de la tierra. Su propulsión hacia el negro se intensifica aún más en estos tiempos del eclipse de la cultura occidental. Este repliegue hacia el negro ¿será un clamor a un desvío generador que empuje al hombre a *resimarse* de nuevo?

### Referencias

Derrida, Jacques (2005). *La verdad en pintura*, trad del fr. *La vérité en peinture*. 1978, por María Cecilia González y Dardo Scavino, Buenos Aires: Paidós.

Nerval, Gerard de [1853]. Poema “El desdichado”.

Royett, Félix (s/f). Entrevista al artista.



Ernesto Neto / *Flying Gloup Nave* / 1999 / instalación transitable en Tanya Bonakdar Gallery, New York / fuente: [www.tanyabonakdargallery.com](http://www.tanyabonakdargallery.com)

# Umbrales en el arte inmersivo<sup>1</sup>

Recibido: 05-11-2021

Aprobado: 20-11-2021

Annie Vásquez Ramírez<sup>2</sup>

Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela

Grupo de investigación Bordes, Venezuela

[avevilly@yahoo.com](mailto:avevilly@yahoo.com)

**Resumen:** El ser humano hace vida en el complejo espacio-tiempo a través de desplazamientos que conllevan cambios, lugares que debe atravesar para acceder a nuevas experiencias. La noción de umbral en el arte no sólo remite a lo material de una puerta o entrada, a la acción de atravesarlo pasar de un lugar físico a otro, simbólicamente también se asocia a la noción de transición, de allí que en este ensayo se haga referencia al cambio o paso de lo externo (profano) a lo interno (sagrado) o se hable de esas tomas y pérdidas de ser. Las obras de arte se consideran umbrales por ser puertas hacia otra realidad; más en el caso de las instalaciones que dan la posibilidad de que el espectador entre en ellas y las recorra, produciéndole otras sensaciones propias de una vivencia inmersiva. A través de una revisión de la obra inmersiva de artistas reconocidos en el escenario internacional como Marcel Duchamp, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Richard Serra, Eduardo Chillida, Christo & Jeanne-Claude, Song Dong y Ernesto Neto, entendemos como estimulan varios sentidos al mismo tiempo, siendo una experiencia más compleja, donde el espectador es parte constitutiva.

**Palabras claves:** Umbral; arte inmersivo; arte contemporáneo, *art site specific*, instalación.

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: UMBRALES: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9x1qnE3X-8A&t=1300s>. Día 20- 11-2021.

2. Annie Vásquez (Ave). Artista plástica, Poeta y Diseñadora; Licenciada en Pedagogía Alternativa, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Venezuela. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4119-5874>

## Immersive art thresholds

**Abstract:** The human being makes life in the complex space-time through displacements that entail changes, steps that must be taken or places that must be crossed to access new experiences. The notion of threshold in art not only refers us to the material of a door or entrance, to the action of going through or passing from one physical place to another, symbolically it is also associated to the notion of transition, hence in this essay refer to the change or passage from the external (profane) to the internal (sacred) or we talk about these takeovers and losses of being. Works of art are considered thresholds because they are doors to another reality; more so in the case of installations that allow the viewer to enter them and walk through them, producing other sensations of an immersive experience. Through a review of the immersive work of internationally renowned artists such as Marcel Duchamp, Jesús Soto, Carlos Cruz Diez, Richard Serra, Eduardo Chillida, Christo & Jeanne-Claude, Song Dong and Ernesto Neto, we understand how they stimulate several senses at the same time assuming a more complex experience, where the spectator is a constituent part of them.

**Keywords:** Threshold; immersive art; contemporary art, site specific art, installation.

*No te busques más  
en el umbral  
para que sepan la forma de tu alma  
y que siga la melodía.*

L. A. Spinetta

El ser humano se mueve en el continuo espacio-tiempo, allí marca evoluciones o desplazamientos que llevan implícitos cambios o movimientos en momentos y lugares determinados; un dejar algo atrás para ir hacia delante, un pasar de algo conocido para acceder a lo desconocido.

El hombre ha sabido representar esas nociones o esas experiencias de pasaje espacio-temporal, traducidas a otros lenguajes —en ocasiones con imágenes explícitas y en otras metafóricas— en su entorno, en su cotidianidad, en sus objetos funcionales y representaciones estéticas a través de símbolos que dan cuenta de ello. Tal es el caso de los pórticos, puentes y puertos, puertas y ventanas desde el punto de vista funcional y arquitectónico, también en los arcos de triunfo; pero esto ha pasado a las artes visuales a través de las instalaciones artísticas, *art site specific*, desde el punto de vista de una práctica estética.

Chevalier (1986) refiriéndose al umbral nos dice que la trascendencia de este símbolo deriva de su papel de paso entre lo exterior (lo profano) y lo interior (lo sagrado) anclándolo a la noción de transición (p. 1036).

Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio* (2000) contempla en varias ocasiones la noción de umbral, utilizándola en el ámbito de la literatura y la poesía. Pero su mirada es aplicable al terreno de las artes plásticas.

Me gustaría resaltar la noción de umbral en estas palabras de Bachelard: “Era un lugar perdido en el mundo. Así, en el umbral de nuestro espacio antes de la era de nuestro tiempo, reina un temblor de tomas de ser y de pérdidas de ser. Y toda la realidad del recuerdo se hace fantasmagórica”(p. 68). Es interesante esta definición, porque Bachelard habla de un lugar perdido en el mundo y ese lugar pueden ser las artes plásticas que siempre han sido el deleite de una minoría; llama la atención sobre todo por las tomas y pérdidas de ser, porque eso es lo que sucede precisamente en un umbral, y parece que la realidad se vuelva fantasmagórica, porque si algo cuestiona el umbral es la realidad.

Leyendo a Bachelard, él hace un análisis del poema “El nido tibio” de Jean Caubère (poeta francés del siglo XVIII).

[...] El nido tibio y en calma / Donde el pájaro canta / [...] /  
Recuerda las canciones, el encanto, / El umbral puro / De la vieja casa.

Y el umbral aquí es el umbral acogedor, el umbral que no impone por su majestad. Ambas imágenes: el nido en calma y la vieja casa, tejen sobre el telar de los sueños la tela tupida de la intimidad. Y las imágenes son simples, sin ninguna preocupación de pintoresquismo. El poeta ha sentido exactamente que una especie de acorde musical iba a resonar en el alma de su lector por la evocación del nido, de un canto de pájaros, de la atracción que nos llama hacia la vieja casa, hacia la primera morada. Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? Oímos un ay en ese canto de ternura. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas (2000, p.100).

De este poema que trata sobre el umbral, cabe resaltar las ideas del “encanto” ya que generan un encantamiento o una atracción por “la vieja casa”, de modo que los umbrales nos remiten a lo primordial de “la sencillez”, además los umbrales que refieren este texto son bastante sencillos y de unas “intimidades perdidas”, porque el umbral propicia un estado de intimidad y de nostalgia. Veremos como todas estas características son comunes a las obras que voy a analizar.

Todas las obras de arte se pueden considerar umbrales, incluidas la pintura, por constituirse como puertas hacia otra realidad, en ese caso a una realidad bidimensional. En este ensayo me enfocaré exclusivamente en un tipo de obras que producen una experiencia inmersiva, es decir, que son umbrales auténticos porque permiten la entrada del espectador de cuerpo completo.

Las obras de arte que nos permiten esa inmersión son las instalaciones, que antes se denominaron ambientes y que hoy también se hace referencia a ellas como arte para sitio específico.

El arte de instalación o Instalación (*Installation art*, en inglés), es un género artístico de obras tridimensionales que se realizan para un lugar determinado y están diseñadas para transformar la percepción de un espacio. Casi siempre, el término se aplica a los espacios interiores, mientras que las intervenciones exteriores a menudo se denominan arte público, *land art* o intervención artística; sin embargo, los límites entre estos términos son difusos. Tiene una duración determinada y, por ende, entra en lo que se conoce como arte efímero. En la mayoría de los casos permite una interacción activa con el espectador. Motiva la percepción sensorial en cualquiera de los sentidos, ya sea vista, oído, gusto, tacto y olfato.

Ambiente (*environment*, en inglés) “es una estructura espacial configurada artísticamente, que envuelve por completo al espectador y lo inserta en el momento mismo de la configuración artística. Debido a esto, el ambiente establece por sí mismo una realidad que provoca en el espectador una determinada reacción mental. Con esa determinación de su esencia como compleja absorción de las capacidades sensoriales de tacto, oído, olfato y visión, se evidencia el *environment* como principio metódico configurativo que puede emplearse de las formas más diversas” (Thomas, 1994, p.86). La expresión es usada con referencia a *Land Art*, arte que trata de instalar en la naturaleza o modificar artísticamente el medio ambiente natural.

Arte del sitio específico (*Site-specific art*, en inglés), el término se refiere a obras de arte creadas tomando en cuenta el entorno y un espacio específico. Generalmente son obras planificadas luego de una invitación o de que el propio artista tome la decisión de intervenir un espacio con una obra donde los elementos plásticos bi o tridimensionales dialoguen con el entorno circundante, para el cual está diseñada la obra. La noción de *site specific*, también está ligada a la idea de ambientes o *ambient art*, tendencia del arte contemporáneo a volverse hacia el espacio –incorporándolo a la obra y/o transformándolo–, ya sea el espacio de la galería, lo natural, medio ambiente o áreas urbanas. Está estrechamente relacionado con el llamado *land art* o arte de la tierra, que establece una relación con el medio natural.

También es posible afirmar que las obras o instalaciones *site specific* se refieren a la noción de arte público, que designa al arte realizado fuera de los espacios tradicionalmente dedicados a él, como museos y galerías. La idea parte de un arte físicamente accesible, que modifica el paisaje circundante, de forma permanente o temporal.

El arte inmersivo, tal y como indica su nombre, permite la sumersión o entrada total del espectador en la obra de arte. De este modo, el espectador no solo mira la obra, sino que pasa a formar parte de esta y a usar otros sentidos.

A continuación, analizaremos en orden cronológico, desde las vanguardias hasta la contemporaneidad, algunas obras de arte inmersivo pertenecientes a artistas reconocidos de distintas partes del mundo.

*La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. (p. 193)  
[...] la puerta despierta en nosotros dos direcciones de  
ensueño, [...] es dos veces simbólica. (p.194)*

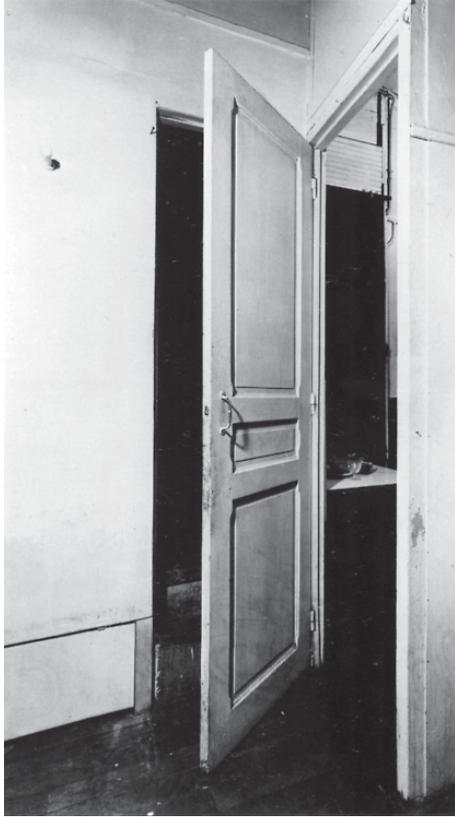
Gastón Bachelard

### **Marcel Duchamp (1887 – 1968). *Puerta: 11 rue Larrey, 1927***

El umbral materializa la noción de transición espacial, simboliza el paso de un lugar a otro. El vano, hueco o luz, término ampliamente utilizado en las construcciones arquitectónicas se refiere a cualquier abertura en una superficie compacta que comunica elementos externos con el interior de dicha construcción, cuya finalidad es que puedan acceder a ella el aire, la luz, las personas, etc. La puerta constituye un elemento que separa estancias, su primordial función es permitir cruzar o no, de un espacio a otro, abriéndola o cerrándola. Su manufactura industrializada da sentido a esas complejas o abstractas nociones en el trabajo de Marcel Duchamp, artista francés (1887 – 1968) activo durante el siglo XX.

Desde el punto de vista pragmático la *Puerta de la 11 rue Larrey*, obra que hiciera este artista para su apartamento de París y que lleva incluida en el título la dirección, representa una disrupción en el arte.

En esta obra, conocida como la puerta de su propio estudio, Duchamp altera su función –desde el punto de vista formal–, presentando un absurdo, una incoherencia, ya que en el vértice donde confluyen dos vanos con sus respectivos marcos y umbrales, el artista coloca una sola puerta, cuyo único límite es no cerrar todos los espacios al mismo momento, es una puerta que media entre dos umbrales, dos



Duchamp / Puerta: 11 rue Larrey  
1927 / Madera / 210 x 60 cm.

espacios, dos vanos. Daniel Naegele nos describe el emplazamiento de la obra en su texto *Las puertas y ventanas de Duchamp*: “Colocada en un quicio compartido para dos aberturas, justo en la mitad, la puerta sirve a dos umbrales (y tres habitaciones) a la vez.” (2007, pp. 53-54); también nos explica [...] “Funcionaba” literalmente y lo hacía en el espacio y en el tiempo. Era visceral y empática, y cuando funcionaba, quien la accionaba se movía con ella” (p. 54).

Duchamp mismo explicó: “En París vivía en un apartamento muy pequeño. Para aprovechar al máximo tal reducido espacio, pensé en utilizar una única puerta que se cerraría alternativamente en uno y otro quicio. Se la mostré a mis amigos y comentaron que la expresión “una puerta debe estar abierta o cerrada” había caído en flagrante delito por su inexactitud. Pero la gente ha olvidado la razón práctica que dictaba la necesidad de esta medida y ven esta solución como una provocación Dadá” (Schwarz, 1970, p. 27).

Naegele, refiriéndose a la disrupción que representó en 1927 este objeto desde el punto de vista conceptual, nos dice “Con su puerta de 11, rue Larrey, Duchamp no abandonó la puerta y el marco tradicional. Lo que combatió fue el convencionalismo” (2007, p.54). La puerta de 11, rue Larrey proporcionaba una salida a la tiranía de las ideas.

### Jesús Soto. *Penetrables* (1967–2005)

Jesús Rafael Soto (1923 - 2005), fue un artista venezolano y un máximo exponente del arte cinético. Soto no se consideraba dentro del grupo de artistas que trabajaban la pintura bidimensional, él se consideraba un pintor cinético. Su obra era movimiento, transformación de la materia en luz, en vibración.

A finales de la década de los cincuenta comenzó a hacer esculturas en las que el espectador podía entrar. Sus primeras obras accesibles son conocidas como *Pre-Penetrables*. En 1966, creó para la XXXIII Bienal de Venecia, una instalación de varillas que “envolvería al espectador”; en ella Soto cubrió completamente los muros del Pabellón de Venezuela con una cortina de finas varillas metálicas y colgantes. Ese mural vibrante representa el punto de partida hacia los *Penetrables*.

Los *Penetrables* son ensamblajes en un espacio real, tanto al aire libre como en espacios interiores, que requieren un espectador activo cuya relación con la obra vaya más allá de una mera experiencia estética; que se sumerja en su interior, que



*Volumesuspendu* (Soto con su hija Isabelle)  
París , 1968 / 200 x 100 x 50 cm  
Colección Musée National d' Art Moderne  
Centre Pompidou / Foto: Michel Desjardins.

entre en ellos para poder percibirlos a medida que los recorre; involucrando casi todos sus sentidos; el oído, debido al sonido generado por el choque de varillas; el tacto, por el roce de las varillas con el cuerpo; la vista, porque las líneas en el espacio generan una composición, una interferencia con el paisaje real o externo.

Los *Penetrables* (1967–2005) constituyen la síntesis de la investigación de Soto sobre la luz, el movimiento y el espacio. Inicialmente habló de ellos como “trabajos envolventes”, un tipo de arte que daría a las personas el sentido de forma y densidad del espacio. Para Soto, el espacio fue un campo perceptivo que tenía que ser experimentado, no sólo con los ojos sino con el cuerpo entero y los sentidos. El crítico francés Jean Clay fue el primero en llamarlo *Penetrables*, un término que Soto adoptó después.



Jesús Soto  
*Penetrable sonoro*, 1970.  
300 x 300 x 300 cm  
Exposición colectiva  
"12 ans d'Art Contemporain en France",  
Galeries nationales du Grand Palais.  
Foto: André Morain.

“Penetrable no es ni siquiera un trabajo. Es más una idea de espacio que se puede materializar en cualquier situación y a cualquier escala... si fuera posible, podrías hacer que cubriera el planeta entero”, comentó Soto en una ocasión al historiador de arte Ariel Jiménez (Artischok, 2014).

Su serie *Penetrables* han sido exhibidos en diferentes partes del mundo, en espacios interiores como en exteriores de Museos y Galerías de arte, los más conocidos de esta serie de

obras son los monocromáticos de colores amarillo y azul, aunque en 2014 se inauguró en el Museo de Houston un *Penetrable* de grandes dimensiones, realizado con finos tubos de PVC pintados y amarrados individualmente en una estructura de aluminio que se encuentran suspendidos desde el techo a una altura de 8,5 metros y con una extensión de más de 240 metros cuadrados; el cual mientras está en reposo sus líneas conforman un ovalo amarillo sobre un fondo transparente.



S/T. *Penetrable* de Houston, 2004- 2014.  
2000 x 1200 x 850 cm  
Exposición individual  
"Soto: The Houston Penetrable"  
Houston Museum of Fine Arts, USA, 2014  
crédito: © Museo de Bellas Artes, Houston,  
foto: Thomas R. Du Brock

En un texto que escribiera Enrique Castaños con motivo de la muestra "El arte óptico-cinético venezolano", nos refiere lo que el propio Soto consideraba de esta serie de obras:

El Universo está lleno de una vibración poderosa y, a través de los elementos que uso, muy simples, busco que la gente se sienta inmersa en ella. El penetrable incita a comprender la plenitud del espacio cambiando la noción de vacío por una fluidez que condiciona el comportamiento de todo lo que existe (1989, pp. 32-39).

Vemos entonces como Soto y muchos otros artistas son plenamente conscientes de lo inmersivo de sus planteamientos y proyectan sus obras en función de ello.

## Carlos Cruz Diez. *Cámaras de Cromosaturación* (1969 – 2016)

La inmersión en los fenómenos de la luz y del color son los temas fundamentales de la obra de Carlos Cruz Diez (1923 – 2019) artista venezolano considerado uno de los representantes más relevantes del arte óptico y cinético a nivel mundial.

Su investigación sobre el fenómeno cromático lo induce a experimentar creando ambientes artificiales que sumergen al espectador en una situación monocroma absoluta. Dentro de esas instalaciones se logra una comunión con el color, se tiene una experiencia cromática amplificada, viva, intensa, del color; de allí que estos ambientes fueran titulados por Cruz Diez como *Cámaras de Cromo-saturación*, haciendo referencia a términos utilizados en la teoría del color.

Dichas Cámaras fueron evolucionando. Las primeras, realizadas a finales de la década de los sesenta; consistían en pequeños espacios o habitaciones realizadas a partir de una estructura metálica con láminas de acrílico o plexiglás transparente. Todas las paredes de cada habitáculo estaban realizadas con láminas del mismo color y a su vez formaban parte de un conjunto de varias cámaras de diferentes colores. Dado a la propiedad de transparencia, semejante al vidrio, que el material ofrecía, existía la posibilidad de observar la realidad a través de todas las caras de dichos espacios, permitiendo interactuar al público tanto desde adentro como fuera de la obra, viéndose inmerso en un cuarto de color que teñía o coloreaba al que se encontraba dentro de ese lugar permitiéndole a su vez observar la realidad circundante transformada por el color.

Para Cruz Diez, la experiencia que producen esos ambientes origina perturbaciones en la retina, habituada a percibir simultáneamente amplias gamas de colores. La *Cromosaturación* puede actuar como detonante activando en el espectador la noción del color en tanto que situación material, física, que sucede en el espacio sin la ayuda de la forma e incluso sin soporte alguno, independientemente de las convenciones culturales.



Carlos Cruz Diez  
*Chromosaturación*. 1969  
Salida del metro Odéon, Bd. Saint Germain, París.  
20 cabinas. Dim. 2,75 x 1,20 m c/u  
© Atelier Cruz-Diez Paris

La curadora Susana Benko nos dice:

Cruz-Diez llevó a la práctica un aspecto que ha sido recurrente en su reflexión plástica: trabajar el color como luz. Así genera una resonancia afectiva ante el color. Para Cruz-Diez el fenómeno cromático es una situación evolutiva en el espacio y en el tiempo por lo que siempre es inestable. Al eliminarse los soportes pictóricos y crearse el espacio-color, esta inestabilidad se activa ante el desplazamiento del espectador. El espacio vacío no tiene otra significación sino la presencia cromática en sí. El color se convierte entonces, desde el punto de vista vivencial, en un acontecimiento, en una situación en permanente transformación. (2010)

Las segundas *Cámaras de cromosaturación*, realizadas a partir de los años noventa, que han sido exhibidas en diferentes lugares del mundo y de las cuales el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez ubicado en Caracas cuenta con una, a partir del año 2004, dentro de su colección permanente; son instalaciones donde el artista ha creado “a través de tres colores: rojo, verde y azul un ambiente artificial gracias a luces de neón de fuerte intensidad que pasan por el tamiz de láminas de plexiglás de un determinado color”. Estas cámaras concebidas para espacios arquitectónicos consecutivos, vacíos, opacos y totalmente blancos (techos, paredes y pisos), comunicados entre sí por umbrales sin puertas, los cuales puede ir atravesando el espectador permitiéndole conseguir otras gamas del espectro cromático durante su desplazamiento; y en el momento que atraviesa esos umbrales o se encuentra en un estado de transición entre ellos, al mismo tiempo el color va cambiando.

De esta manera el color se presenta como una situación efímera, en permanente mutación. Señala el propio Cruz-Diez: “Cuando yuxtapongo o superpongo dos o más módulos de acontecimiento cromático produciendo ángulos críticos de visión, lo hago porque de esta manera genero conductas cromáticas difíciles de percibir en condiciones “normales” (Benko, 2010).



Carlos Cruz Diez

*Cámara de cromosaturación permanente*

Colección Fundación Museos Nacionales

Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Diez

Caracas, Venezuela / Foto: Jorge Parra



Carlos Cruz Diez / *Lightopia*

Design Museum Gante

Bélgica, 2014 - 2015.

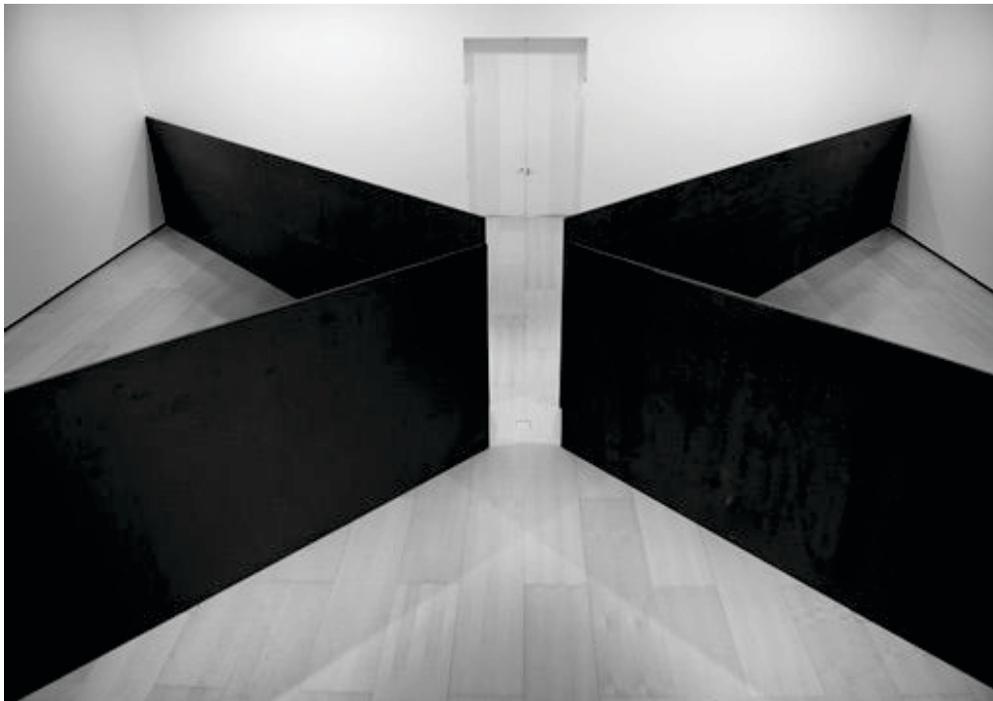
Photo: PhileDeprez

## Richard Serra. *Circuito*, 1972 – 1986

Richard Serra es un escultor minimalista estadounidense nacido en 1939, conocido por realizar piezas a gran escala utilizando láminas de acero corten, material resistente que ofrece una oxidación superficial que el artista aprovecha en sus búsquedas estéticas, pero cuya propiedad fundamental es crear una película de óxido impermeable al agua impidiendo la corrosión del metal en el interior de la pieza.

Según el propio artista esta obra nació por una casualidad. Al movilizar una placa de acero para cambiarla de lugar la colocó en una esquina dándose cuenta de que no caía hacia atrás o hacia adelante, hacia la derecha o hacia la izquierda. Así que se propuso llevarla a una escala mayor para dividir un espacio en su interior en el cual se pudiera hacer un recorrido.

En 1972 se exhibió la primera pieza. En una habitación de cuatro esquinas, Serra dispuso diagonalmente cuatro láminas de acero de 2.40 x 6.09 x 0.03 mt cada una, sin unir las se acercaban, pero no se tocaban entre sí, dejando una luz en el centro en la cual trazaba un umbral. Adentrándose en el espacio el espectador sentía que tanto visual como físicamente se había cortado o seccionado el espacio y que estando allí era inevitablemente dirigido hacia el centro; el recorrido era ese, dirigirse al centro. Esto último puede ser visto como llegar al centro del ser, en esa medida estar en el umbral supondría un acercamiento al ser.



Richard Serra / *Circuito* / 1972

Acero laminado en caliente, cuatro placas, de 10' x 20' x 1" c/u  
(3 x 6 x 0.025 m aprox.) Museo de Arte Moderno de New York



Richard Serra  
*Circuito al aire libre*  
1972-1986  
Acero corten  
2.4 x 11.5 x 11.5 mts  
Museo de Israel

En 1986 Serra realizó la segunda pieza, esta vez con planchas de acero más grandes. Todas las versiones de *Circuito* consisten en cuatro planchas de acero encajadas en las cuatro esquinas de un espacio cuadrado. Para el artista estas cuatro planchas cambian la percepción que tiene el observador del espacio. Como ha descrito el mismo, "todas sus coordenadas psicofísicas, su sentido de orientación, se cuestionan de inmediato" (Lowry, 2019). Se invita a los espectadores a entrar en la obra, a entrar y recorrerla; con cada paso, la relación entre el cuerpo, la escultura y el entorno cambia.

### **Eduardo Chillida. *Elogio del horizonte*, 1990**

Eduardo Chillida (1924 - 2002) fue un escultor español conocido por sus trabajos en hierro y en hormigón. Desde la década de 1980, se dedica a realizar piezas de grandes dimensiones para espacios urbanos o en la naturaleza.

*Elogio del horizonte* es el nombre de una de sus obras situada en el Cerro de Santa Catalina de la ciudad de Gijón (Principado de Asturias, España), erigida en el año 1990 y considerada un símbolo de dicha ciudad.



Eduardo Chillida / *Elogio del horizonte* / 1990 / Hormigón armado / 10 x 12 x 15 mt  
fuente: [sworld.co.uk/02/32699/photoalbum/el-elocio-de-1990-del-horizonte](http://sworld.co.uk/02/32699/photoalbum/el-elocio-de-1990-del-horizonte)

La forma minimalista de esta escultura está constituida por un pórtico con una elipse la cual permite un recorrido tanto exterior como interior transmitiendo una sensación paradójica de liviandad, aunque pesa más de 500 toneladas, debido al vacío que se crea entre sus líneas orgánicas y abiertas. Su forma llena de un espacio vacío, dinámico y receptivo al que se puede acceder y habitar por un lapso de tiempo; metáfora de casa, refugio, templo, y de ser vivo, caracol, cuerpo; hombre anclado a tierra quien con sus brazos abiertos intenta asir lo inasible de la grandeza y a su vez lo reconoce, lo recalca, lo muestra y se entrega. Su monumentalidad, permite adentrarse en ella y sin forzar al espectador lo deja quedarse, habitarle cual refugio ilimitado por un techo de cielo con el sol por lumbre, a veces nublado, mirador de la luna y las estrellas, con ventanas y puertas abiertas al mar, donde los límites y los bordes se borran entre la reverberación del viento, cantos de pájaros y el oleaje; donde la materia huella del ser humano se mimetiza para reverenciar a la naturaleza a través de su color vetusto y su proceso de degradación, elogia desde el acantilado al horizonte, a ese universo, a aquello infinito e insondable.

A propósito de la exposición por la Conmemoración del 30 aniversario de haber sido erigida esta obra de *site specific*, el historiador y comisario de la muestra Héctor Blanco nos conecta con aquel umbral puro, primordial y acogedor que Bachelard remite a aquellos recuerdos que cual música resuenan en el alma del espectador por la evocación del nido, por esa conexión con lo íntimo del ser:

Y aquí lleva el *Elogio* tres décadas, ya con su pátina, varado al borde del abismo, convertido en un tótem moderno que ha logrado erigirse en símbolo de Gijón y cuya aportación más singular es que, en su interior, podemos escuchar amplificado al Cantábrico, como si quisiera revelarnos sus secretos (Blanco, 2020, p.5).

Y el pintor Antonio López, premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1989, nos conecta con la noción de “transición” del umbral, paso de lo profano a lo sagrado, que Chevalier apunta. «La vi de noche. Una noche clara con la luz de la luna, me encontré como si estuviera inmerso en un lugar sagrado»(Blanco, 2020, p. 6).

### **Christo y Jeanne-Claude, *Las puertas*, 1979 – 2005**

Christo (1935 - 2020) y Jeanne-Claude (1935 - 2009) fueron un matrimonio de artistas que realizaron su obra a dúo desde principios de los años sesenta. Sus instalaciones monumentales y efímeras se han ubicado en diversos ambientes naturales y en espacios urbanos; se caracterizan, principalmente, por utilizar tela o textiles para envolver gigantescas construcciones arquitectónicas o cubrir extensas áreas públicas. Dentro de sus intervenciones se encuentran desde una cortina en un valle de las Montañas Rocallosas, la envoltura del *Pont Neuf* de París, los muelles flotantes en Italia, hasta la envoltura de la Casita de Snoopy.



Jeanne-Claude y Christo / *Las puertas* / 1979 – 2005 © Christo, Jeanne-Claude

En 2005 luego de veintiséis años de trámites burocráticos, el dúo de artistas Jeanne Claude - Christo logra materializar su proyecto de instalación *The Gates* o *Las Puertas* (Los Portales en el Central Park de Nueva York). Su propuesta de arte público, o arte urbano, consistió en colocar en los 37 kilómetros de camineras ondulantes del parque 7.503 marcos de vinilo de 4.87 metros de altura y anchos diferentes (1.68 a 5.48 metros) separados uno del otro por una distancia de 3.5 metros aproximadamente, que se sostenían de pie anclándose en unas bases de acero de más de 300 kilogramos cada una. De la parte superior de cada marco colgaba, a manera de cortina, una tela anaranjada a 2.70 metros, dejando una distancia libre de 2.10 metros del suelo permitiendo así que los usuarios del parque pudieran pasar a través de ellas, o transitar sin que estos elementos representaran un obstáculo a su movilidad.

Tanto los marcos exentos o la tela ondulante; como el título de la instalación; invitaban a sumergirse en una experiencia diferente –referida no solo a la parte visual, sino de otros sentidos– dentro del contexto de la obra, aludiendo al umbral; a ese entrar y salir, a pasar, atravesar algo; transformando la visión que los usuarios de ese espacio tenían de él antes de la intervención de *Thegates* en los senderos serpenteantes de ese lugar, que por poco tiempo se hicieron parte de ese paisaje urbano, entre árboles y edificios, entre conversaciones de personas y cantos de pájaros.

Recientemente como un reconocimiento post mortem, entre el 18 de septiembre al 3 de octubre de 2021, se llevó a cabo el proyecto de envolver el Arco de Triunfo de París, después de sesenta años de los primeros bocetos hechos por Christo.



Jeanne-Claude y Christo  
*El Arco del triunfo empaquetado*  
Campos Eliseos, París, Francia,  
18 de septiembre de 2021  
foto: © BenoitTessier / Reuters

**Song Dong (1966). *La sabiduría de los pobres, viviendo con el árbol*, 2005. *Mi primera casa*, 2012**

Song Dong es un artista contemporáneo chino nacido en 1966, su obra incluye esculturas, instalaciones, performances, fotografía y video.

La casa y la ciudad han sido el principal tema de su obra. La desaparición de la ciudad histórica de Beijing en la cual él creció y recuerda, que dio paso a modernas construcciones, aporta los elementos constitutivos de sus instalaciones. Los fragmentos de casas y edificios derribados son sublimados de manera respetuosa, ya que para su cultura, los materiales conservan la esencia vital de las personas que alguna vez han entrado en contacto con ellos.

En la instalación *La sabiduría de los pobres, vivir con el árbol*, Dong nos muestra como en las construcciones de los barrios de estratos económicos bajos de Beijing sus habitantes han cambiado la estética de la ciudad tradicional recordándonos aquel dicho “la necesidad agudiza el ingenio”, ya que debido a la necesidad de conseguir áreas más amplias para familias numerosas, invaden, construyen y sacan ventaja de cualquier espacio libre cercano a sus casas; que en oportunidades pueden ser compartidos por varias viviendas y familias vecinas, tal es el caso de espacios de la calle o un patio donde hay un árbol y que por las ordenanzas no se puede cortar entonces lo integran a la construcción, y pasan la vida junto a él.



Song Dong / *La sabiduría de los pobres: vivir con el árbol* / 2005  
Instalación, técnica mixta / 392 x 245 x 365 cm  
Foto: Chiu-Ti Jansen.



Song Dong / *Mi primera casa* / 2012 / foto: [www.flickr.com/photos/ditissuzanne](http://www.flickr.com/photos/ditissuzanne)

“En La sabiduría de los pobres, viviendo con el árbol Song Dong construyó una especie de casa de ensueño con puertas viejas, reliquias de antiguas estructuras de vida. Cada puerta se puede abrir y cerrar, captando el carácter del espacio que oscila entre lo público y lo privado.” (Jansen, 2015. p.6)

La instalación *Mi primera casa* de 2012, está inspirada en su primera minicasa, un pequeño espacio de solo cinco metros cuadrados en la cual vivían los cuatro miembros de su familia. Con ella rememora aquella casa de su niñez, una casa que pese a estar situada en una calle estrecha, escondida, y hablar de tantas limitaciones materiales.

Gastón Bachelard nos dice:

Pero para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? [...]. Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas. (2000, p.100)

Esta instalación nos dice más de un espacio que lo cobijó, lo protegió; y que cual nido tuvo que abandonar. Para ello la configura como un modelo portátil, lo que le permite movilizarla sin gran esfuerzo.

## Ernesto Neto (1964). *Nave voladora*. 1999 - 2019

Ernesto Neto, es un artista contemporáneo Brasileño, nacido en 1964 conocido por sus esculturas blandas e instalaciones de grandes dimensiones.

Sus piezas orgánicas realizadas en fibras naturales y sintéticas transforman la noción de un arte percibido solo visualmente, permitiendo a los espectadores tener una experiencia multisensorial; constituyéndose éstas en una importante exploración y reflexión acerca de los límites del cuerpo humano.

Al recorrer los espacios de sus instalaciones existe la posibilidad de interactuar y fusionarse con la obra, adentrarse en ella, sentirla. Neto propone encuentros que parten desde una exploración de la piel de sus creaciones; materiales frágiles, que se mueven, cambian, semejantes y equiparables a los organismos vivos.

*Flying Gloup Nave*, es una escultura penetrable realizada en nylon blanco que cuelga a medio metro del suelo. Al pasar a su interior la pieza se va modificando; cambia su forma debido al peso del cuerpo del espectador que deja su huella cuando la recorre. Además, en el interior de este espacio desconocido hay otras estructuras más pequeñas, contenedoras de otras materias, cual protuberancias, que permiten otras sensaciones no solo de gravedad o tensión, como los olores emitidos por las especias o los sonidos generados por el roce de las bolitas de anime.



Ernesto Neto / *Flying Gloup Nave* / 2019 / instalación transitable en el MALBA, Argentina  
foto tomada de: [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)

En la entrevista realizada por el Centro Cultural La Moneda (CCLM) de Chile, a propósito de la exposición retrospectiva titulada *Soplo* (2021), Neto dice que esta obra invita a salir de la predominancia racional para buscar y estar consciente de la experiencia. «La experiencia con la gravedad, con los sonidos, del relacionamiento de una cosa con otra. Todo está en estado de acontecimiento, el relacionamiento acontece a todo momento, como el aire que entra y el aire que sale, todo ahora es movimiento. Entonces este estado de acontecimiento se amplía con el relacionamiento con las personas, el público, la idea de sacar los zapatos y entrar a la obra, sentir a la obra como si pudiésemos pensar por nuestros poros, nuestro pelo, nuestros vellos, sensibilidad amplificada. Me gusta la idea de estar inmerso, en mi trabajo siempre está la idea de inmersión»(2021).

### **Consideraciones finales**

En este tipo de obras la característica principal es la escala arquitectónica que permite la inmersión de cuerpo completo del espectador.

La mayoría de estas obras al ser inmersivas estimulan varios sentidos al mismo tiempo. Es decir que son multisensoriales. Lo que supone una experiencia más compleja con respecto a la pintura y a la escultura tradicional.

Al permitir la inmersión total del espectador facilitan una toma de conciencia respecto a la realidad, pues la realidad ha quedado afuera; el espectador habita la dimensión del arte, no como quien contempla sino como parte constitutiva.

Retomando a Bachelard podemos decir que en estas obras “reina un temblor de tomas de ser y de pérdidas de ser. Y toda la realidad del recuerdo se hace fantasmagórica”.

### **Referencias**

*Artishock, Revista de Arte Contemporáneo* (2014). Jesús Rafael Soto: Houston Penetrable. (08-05-2014). Consultado en: <https://artishockrevista.com/2014/05/08/jesus-rafael-soto-houston-penetrable/>

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, Argentina.

Benko, Susana (2010). Carlos Cruz-Diez. Cámara de cromosaturación en el Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. Consultado en: <https://susanabenko.blogspot.com/2010/11/carlos-cruz-diez-camara-de.html?q=cruz+diez>

Blanco, Héctor y Piñera, Luis (2020). Elogio del horizonte, mirando al futuro. Consultado en: <https://www.gijon.es/es/publicaciones/elogio-del-horizonte-mirando-al-futuro>

Cabrera, Paulina (2021). *Soplo en el CCLM: Un viaje sensorial por la obra de Ernesto Neto*. Consultado en: <https://amosantiago.cl/soplo-en-el-cclm-un-viaje-sensorial-por-la-obra-de-ernesto-neto/>

Castaños, E. (1989). El arte óptico-cinético venezolano. *Revista Galería*, n.º 6, Madrid, pp. 32-39 <https://www.enriquecastanos.com/cineticovenezolano.htm>

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

Centro Cultural la Moneda (2021). Entrevista con Ernesto Neto. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=wIV7FfpX6rk&t=136s>

*Encyclopedia* (2001). Itaú Cultural de Arte y Cultura Brasileña. São Paulo: Itaú Cultural. Consultado en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>.

Jansen, Gregor (2015). Song Dong. Consultado en: [https://www.kunsthalle-duesseldorf.de/media/booklet\\_sd\\_englisch.pdf](https://www.kunsthalle-duesseldorf.de/media/booklet_sd_englisch.pdf)

Lowry, Glen (2019). MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York. Consultado en: <https://www.moma.org/collection/works/181114>

Naegele, Daniel. "La puertas y ventanas de Duchamp: Freshwidow, Bagarred'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etantdonnés". RA. *Revista de Arquitectura*. 2007,9: 43-60. Consultado en: <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25913/21672>

Schwarz, Arturo (1970). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Harry N. Abrams, New York.

Thomas, K. (1994). *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor. C.A. Barcelona, España.

# Atrapados en un limbo o el anhelo de umbral en el arte contemporáneo<sup>1</sup>



Jan Fabre / *Sueño compasivo, Piedad V* / 2011 / mármol de carrara / 54° Bienal de Venecia / foto: @victoriamolcc

Recibido: 10-10- 021  
Aceptado: 20-11-2021

Oswaldo Barreto Pérez<sup>2</sup>  
Grupo de investigación Bordes  
Fundación Jóvenes Artistas Urbanos  
oscuraldo@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo constituye una reflexión crítica y un acercamiento a la noción de arte contemporáneo, entendiendo este como un paisaje epocal. El análisis se hace abordando algunas de las nociones que le son características tales como: el *readymade*, el *pastiche*, el *kitsch*, la *téchne*, el *todo vale* y el *reversionismo* entre otras. Nociones estas que configuran parte de un paisaje limbótico, que huele a estancamiento, una suerte de bucle del cual no hay salida definida, de ahí su angustia y su anhelo de umbral.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo; limbo; umbral; ready made; kitsch; pastiche; reversionismo; *hartismo*; *todo vale*; *posmodernismo*

---

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QnLh103PWX0>. Día (20-11-2021).

2. Oswaldo Barreto Pérez, artista plástico e investigador venezolano. Diseñador Gráfico del Centro de Diseño Taller 5, Bogotá, Colombia; Licenciado en Pedagogías Alternativas, Sub área Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Venezuela. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-9712>

## Trapped in limbo or the longing for a threshold in contemporary art

**Abstract:** The present work constitutes a critical reflection and an approach to the notion of contemporary art, understanding it as an epochal landscape. The analysis is made by approaching some of the notions that are characteristic of it, such as: the readymade, pastiche, kitsch, techne, anything goes and revisionism, among others. These notions are part of a limbotic landscape that smells of stagnation, a sort of loop from which there is no definite way out, hence its anguish and its longing for a threshold.

**Keywords:** Contemporary art; limbo; threshold; threshold; readymade; kitsch; pastiche; revisionism; hartism; anything goes; postmodernism.

*«Yo no sé ni salir ni entrar;  
yo soy todo lo que no sabe ni salir ni entrar»  
así suspira el hombre moderno.*

Friedrich Nietzsche

### Intro

Esta investigación supone un ejercicio reflexivo a manera de collage. Pretende aglutinar nociones del arte contemporáneo (harto estudiadas) y algunas de sus prácticas más visibles para vislumbrar el paisaje epocal de eso que llamamos “arte contemporáneo”. Paisaje referido a un arte que inicia con el fin de las vanguardias a mediados del siglo XX y que al sol de hoy se encuentra en “desarrollo” o quizás deberíamos decir ¿estancamiento? Y aunque el paisaje pretende constituirse como panorámica, obviamente se trata de una mirada rasante, sesgada por pretender abarcar tanto y por carecer de análisis de factores tan cruciales como el mercado del arte que juega un papel determinante en dicha composición, entendiéndolo que el arte contemporáneo está transversalizado, como nunca, por aspectos como ciencia, filosofía y política que lo moldean o colorean de manera salvaje y decisiva. Pero la intención es que este paisaje de grandes trazos y pocas pinceladas nos permita apreciar, aunque sea parcialmente, el limbo en el que parece estar sumergido.

### El espectro del Arte contemporáneo y aquello que entendemos por limbo

La noción de “arte contemporáneo” es de naturaleza ambigua, por ello intentaré limitarla a un espectro. Es ambigua porque ha desbordado su significado, en principio supone todo el desarrollo artístico de la época actual. Pero ... ¿dónde comienza esa época?, desde que la escuela de Frankfurt hablara de “industria cultural” por allá a mediados del siglo XX y desde el final de los ismos vanguardistas hemos venido usando esa etiqueta de “arte contemporáneo”, ya van dos décadas desde que traspasamos el milenio, lo que supone varias generaciones de artistas y seguimos hablando de “arte contemporáneo”, eso supondría que yo soy contemporáneo con Piero Manzoni, el artista conceptual italiano que

murió en 1963 nueve años antes de que yo naciera, en este contrasentido podemos ver como el significado de contemporáneo ha sido desbordado y de esta situación paradójica también emerge la sensación de estar en un limbo, como si, desde hace décadas, los artistas nadásemos en un remolino del cual no logramos salir, sin olvidar que todo arte es el reflejo de su tiempo. En cualquier caso “el arte contemporáneo” para los historiadores y para los artistas supone el borde de la modernidad, es el lugar en el que todos los discursos artísticos de la modernidad, desde el renacimiento, e incluso desde la antigüedad, han desembocado. En esta época se han amontonado de manera caótica y orgiástica, amalgamándose, hibridando, mutando, pudriéndose, perfeccionándose, frivolisándose, digitalizándose, etc., etc. Hablamos de un arte que tiene como premisa romper con el pasado y plantear formas novedosas y distintas a todo lo anterior, la cual es una premisa que no cumple en lo absoluto. Para efecto de esta reflexión ese será el espectro (no muy bien definido) de “arte contemporáneo”.

## El limbo

El otro gran eje sobre el que pivota este trabajo es la noción de “limbo”, también de naturaleza ambigua. El limbo no equivale al umbral pero de alguna manera lo lleva implícito, pues el limbo es una especie de estado de latencia donde se está vivo pero no se avanza ni retrocede, una suerte de suspensión falsa del tiempo, y aquí es donde nace el drama, pues para el atrapado en el limbo la sensación es de tiempo detenido sin embargo este sujeto puede ver cómo fuera del limbo el tiempo sigue fluyendo lo cual evidencia que él está en situación de pérdida. En este estado urge hallar el umbral que viene siendo la salida de dicho estancamiento. El limbo suele estar vestido de misterio porque supone un lugar fuera de la realidad, un lugar de acontecimientos inexplicables, donde la lógica y la racionalidad son las principales víctimas, eso para los latinoamericanos es en buena medida la definición de nuestra cotidianidad por todo aquello del realismo mágico. Limbo etimológicamente proviene del latín *limbus* que significa borde o límite, haciendo referencia al “borde del Infierno”:

Infierno. Canto IV, Círculo primero: Limbo

Párvulos inocentes, patriarcas y hombres ilustres. Un trueno despierta al poeta de su letargo. Sigue el viaje con su guía y desciende al limbo, que es el primer círculo del infierno. Encuentra allí las almas que vivieron virtuosamente, pero que están excluidas del paraíso por no haber recibido el agua del bautismo. Los grandes poetas antiguos. Los espíritus magnos. (Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, 1472)

Para efectos de este ensayo nos centraremos en el limbo como un no-lugar (distinto al planteado por Marc Augé) donde incluso el transitar se ha detenido y ha sido sustituido por un efecto de bucle, no-lugar es donde tampoco hay arraigo porque no es de humanos quedarse estancados, aunque por el tiempo que ha pasado pareciera que nos vamos acostumbrando.

## **Desde el “Todo vale” de la posmodernidad y lo permisivo desbocado hasta el hartismo**

Desde la revolución estética que fueron los ismos y las vanguardias del s.XX se asumió una libertad nunca antes vista en el mundo del arte que le permitía al artista moderno apropiarse de cuanto estuviese a su alrededor, incluso tomar prestado de otras culturas y a partir de allí elaborar nuevos discursos en lo que podría ser visto como un proceso alquímico. Esta práctica formaba parte del desenfado de los artistas de posguerra, era un clamor de libertad y una forma de poder que legitimaba al artista en tanto creador, se escucharon frases muy potentes que aupaban esta actitud, por ejemplo, el dadaísta Kurt Schwitters decía “Todo cuanto un artista escupe es arte” (Dietmar, 2008), pensamientos parecidos se le escucharon a Picasso y a Duchamp, entre otros. Este pensar y esta práctica llegaron intactos hasta la contemporaneidad, instalándose dentro del llamado posmodernismo bajo el lema “todo vale”, un lema que emergió del campo científico y el cual se usó como excusa fácil para legitimar cualquier cosa, cuando el origen de la frase no apuntaba a ese tipo de libertinaje.

Esta dificultad lógica fundamental se refleja también en que comúnmente se malinterprete que el famoso “todo vale” de Paul Feyerabend es uno de los eslóganes principales de la pluralidad posmoderna, en especial del enfoque de “haga lo que quiera”. La frase de Feyerabend, formulada originalmente en el contexto de su “filosofía anarquista de la ciencia”, su crítica de una metodología de la ciencia que enfatiza demasiado su racionalidad [...] no significa de ningún modo la ausencia de toda regla: la violación de las normas y reglas de la racionalidad exige inevitablemente la existencia de dichas normas y reglas. Como Feyerabend aclaró posteriormente, su frase “todo vale” nunca significó una ausencia total de criterios racionales en la ciencia, sino una crítica aguda y una advertencia sobre la tendencia a absolutizar el racionalismo científico. (Clicqué, 2012)

Al amparo del “todo vale” y de una supuesta libertad creativa se llenaron los museos y galerías del mundo de las cosas más absurdas, inverosímiles, ramplonas y estúpidas que uno pueda imaginar, todo esto legitimado desde una teórica pagada, desde las universidades, desde el poder, significando en buena medida la muerte del talento y la sublimación de la estulticia, lo cual no deja de ser el retrato perfecto de nuestro tiempo. A pesar de que esta estulticia y este libertinaje estético estén aliados con el poder económico y el mercado del arte, no dejan de conseguir voces y facciones de oposición que arremetieron con furia, las cuales, pese a sumar muchos adeptos no logran equilibrar la balanza, tal es el caso del Stuckismo un movimiento internacional creado por un grupo de artistas británicos en 1999, y del *Hartismo* un movimiento artístico nacido en Galicia cuyo manifiesto reza:

Estamos HARTOS del anti-arte. Partiendo de una idea jocosa de Duchamp en determinado momento histórico, el anti-arte ha llegado a ser el nuevo academicismo, el nuevo arte oficial. Justo el enemigo contra el que se acuñó el término. El propio Duchamp rechazaba que sus Ready-Made se tomasen como arte... [...] el anti-arte no quiere convivir con el arte; tiene como propósito su negación, y necesita exterminarlo para poder ocupar su lugar. Los anti-artistas saben que si hay arte cerca nadie presta atención al anti-arte: ante un cuadro y una lata de caca todo el mundo prefiere un cuadro. Por eso, los anti-artistas necesitan convencernos de que la pintura no vale [...]. Por eso gastan tanta tinta y saliva en discursos [...].

Estamos HARTOS del conceptualismo. Todo el mundo tiene miles de ideas cada día, muchas de ellas geniales. Nada más corriente que tener ideas. Lo que distingue al artista es la capacidad de sacar partido a las ideas creando obras valiosas de por sí. La idea es un pretexto para llegar a una obra, y no al revés.

Estamos HARTOS de que cualquier cosa se nos pueda presentar como arte. (Casas, Martín y Varela, 2008)

Este altercado es parte fundamental del paisaje del arte contemporáneo, donde se tejen los más intrincados juegos de poder atravesados por lo comunicacional y el mercantilismo salvaje, también contempla a una diversa gama de prácticas artísticas que se mueven en el borde, fluctuando entre la defensa de la tradición y el supuesto novedoso del *establishment*.

## **Desde los *readymade* de la baronesa Dadá y Duchamp hasta Juan Félix Sánchez**

El *readymade* es un concepto artístico con varias traducciones tales como “lo ya visto” o “confeccionado” también se conoce como

Objeto encontrado o *objet trouvé* (en francés), y a pesar de ser una práctica que data de principios del siglo XX asociada al movimiento Dadá y al surrealismo, es increíble cómo ha permanecido en el tiempo y se ha vuelto una práctica habitual entre los artistas contemporáneos. Los ejemplos abundan, recordemos en los 90 a los *Young British Artists* y el caso de *My bed* de Tracey Emin, quien expuso su cama desordenada y con ello fue finalista de “prestigioso” premio Turner. Ejemplos como este solo han servido para acrecentar capitales y desacreditar al arte contemporáneo.

La creación de los *readymade*, le fue atribuida a Duchamp por mucho tiempo, pero ahora la historia parece rectificar y dice que la iniciadora de los *readymade* fue la baronesa Dadá o baronesa dandy (Elsa von Freytag-Loringhoven, 1874-1927) reina del movimiento Dadá de Nueva York.

Como parte de su proceso de autoconstrucción, la baronesa dandy adoptaba diferentes seudónimos. Uno de ellos fue R. Mutt, tal y como explica Marcel Duchamp en una carta que el 11 de abril de 1917 escribe a su hermana Suzzane, también artista plástica. En ella, comenta que una amiga suya, que se hace llamar Richard Mutt, le había enviado desde Filadelfia una escultura que era un urinario. (Torrecilla, 2019)

Revisando la vida y obra de la baronesa dadá podemos ver que su abordaje del *readymade* obedece a un espíritu iconoclasta y trasgresor. En esa trasgresión parece buscar la poesía a través de un evidente proceso de resemantización, se evidencia la búsqueda del asombro mediante el quiebre de lo cotidiano lo cual es diametralmente opuesto a la búsqueda de Duchamp, quien decía:

El mayor problema era la selección. Era necesario que yo escogiera un objeto sin que este me impresionara, un objeto lo más alejado posible del placer estético y sin la menor intervención de una idea o sugestión. Era necesario reducir mi propio gusto a cero. Es muy difícil seleccionar un objeto que no tiene absolutamente ningún interés para nosotros, no solamente el día en que se seleccionó, sino para siempre. Un objeto que, por efecto de esta selección, no pudiera ser jamás bello, hermoso, agradable o feo [...]. (Calzadilla, 2010, p. 48)

Otro caso interesante de esta práctica y muy distinto a los dos anteriores es el del artista popular venezolano Juan Félix Sánchez, quien también plantea obras a partir de objetos encontrados pero no de origen industrial sino de origen natural y los criterios para su selección no radican en nihilismos estéticos como el de Duchamp o en intenciones trasgresoras y provocadoras como los de la Baronesa Dadá, para Juan

Félix se trata de la belleza, de la obra de Dios, en su selección hay una búsqueda estética, y de espiritualidad además de una resignificación que devuelve al hombre a la naturaleza, de allí que escoja piedras talladas por las aguas del río o raíces de cínaro que también han sido pulidas por la intemperie.

Juan Félix de sus obras ha dicho: “*No hay que quitarle el mérito a lo feo*”, por eso no le gusta mezclar el cemento con la piedra, ni colocar tablas pulidas a las retorcidas y “feas” ramas del árbol de cínaro que utiliza para las patas de sus sillas. (Sant Roz, 2018, p. 55)

Vemos entonces como esta práctica tan extendida dentro del arte contemporáneo puede tener distintas intenciones y distintos niveles de profundidad, desde lo más obvio y ramplón con obras que pretenden cobrar sentido a partir de una teorética complaciente y rimbombante y ni siquiera con ello lo logran, hasta planteos que no requieren en lo absoluto de tal teorética pues causan el asombro y la experiencia estética que un arte profundo suele desencadenar.



Marcel Duchamp / *Fountain* / 1917  
foto: Alfred Stieglitz  
tomada en la galería de arte 291  
La autoría de esta obra también es atribuida a  
Elsa von Freytag-Loringhoven (la baronesa dadá)



Juan Félix Sánchez  
Estatua de piedra del Complejo El Tisure / 1967  
foto: Oswaldo Barreto

## Eclecticismo o pastiche en la era de las reiteraciones



Annibale Carracci  
Jupiter y Juno  
1527

El tildado fundador de la historia del arte y la arqueología Johann Winckelmann (1717-1768) comenzó a usar el término “eclecticismo” en el campo del arte para referirse a las obras de aquellos artistas que mezclaban estilos, como una práctica que suponía un afán de belleza, iban tras un ideal estético que anhelaba la perfección, de allí que buscaran o copiaran lo mejor de sus antecesores para reunirlo, combinarlo y lograr un arte elevado, entonces trataban de combinar los mejores discursos cromáticos, dibujísticos y compositivos de distintos autores, ejemplo de ello fueron los Caracci. Extrapolar dicha práctica a lo que hacen los artistas contemporáneos puede resultar forzado en la mayoría de los casos, pues los anhelos son otros muy distintos, de allí que el arte contemporáneo tenga su propio término, más adecuado a su desenfado, a su nihilismo, a su agresividad y a su angustia: el pastiche.

El pastiche atraviesa de punta a punta todo el quehacer artístico contemporáneo. Según el diccionario etimológico<sup>3</sup> la palabra “pastiche”, hace referencia a “una obra que es una mezcolanza de cosas plagiadas o imitadas sin ningún mérito y que en el lenguaje vulgar empleamos para cualquier cosa hecha de cosas pegadas o adicionadas y sin coherencia”, viene del italiano *pasticcio* que significa pastel, mezcolanza y de manera figurada embrollo.

La investigadora española Inmaculada Murcia en un trabajo sobre el pastiche postmoderno donde retoma el pensamiento de Fredric Jameson nos habla de un arte sin estilo, elaborado por un sujeto descentrado, que se aleja de la subjetividad y vive sometido a una época sin sentido histórico, lo cual permite evocar la noción de limbo.

Jameson considera el pastiche como la principal consecuencia que se deriva del derrumbe de la «ideología del estilo» [...]. Éste se ha de caracterizar entonces, no por abrir nuevas sendas estilísticamente innovadoras, sino por volver la mirada hacia «las voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura global» y practicar una especie de «canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado».(Murcia, 2010, pp. 224-225)

El pastiche puede ser afortunado o no, pero en general da esa sensación de reiteración, de agotamiento de los discursos, o de ausencia de nuevos discursos, y esta sensación se incrementa cuando vemos obras de diferentes autores que parecen una vulgar repetición, que pese a presentar mínimas variaciones, parecen simples copias, y esto evidencia cansancio discursivo, el agotamiento creativo, el estancamiento histórico: el limbo.

3. Diccionario Etimológico Castellano en Línea. <http://etimologias.dechile.net>



Matthäus Merian.  
*Macrocosmos y microcosmos.*  
1618. Grabado.

Roberto Guerrero  
*Microcosmos-Macrocosmos,*  
*de la serie Arqueo-loca-logía / 2016*  
Fotocollage e impresiones adhesivas  
450 x 500 cm  
fuente: [www.coleccioncisneros.org](http://www.coleccioncisneros.org)

## Del kitsch y su permanencia o la naturalización del “mal gusto”

Por Kitsch suele entenderse algo de “mal gusto”, por lo cual el arte kitsch es un arte de mal gusto o de bajo nivel, ¿mal gusto según quién? Esta definición lleva implícito un sentido colonizador del gusto, estaríamos hablando del “mal gusto” occidental o eurocéntrico. El término de origen alemán data de la segunda mitad del siglo XIX y fue trabajado por grandes pensadores de la estética como Broch, Benjamín, Adorno, Greenberg y muchos otros. Mi interés en el Kitsch radica en su permanencia y su arraigo en la cultura latinoamericana, donde florece de manera silvestre en todos los ámbitos sociales, como si “el mal gusto” fuera algo vinculado a nuestra identidad, de lo cual no cabe ninguna duda dado que somos *Los hijos de la Malinche* como diría Octavio Paz. Pero definirlo simplemente como arte de “mal gusto” es quedarse corto, muy corto, pues mucho se ha teorizado al respecto y debido a su complejidad esta noción ha rebasado el campo estético hasta devenir dimensión antropológica, por eso bien vale ahondar un poco más en ella.

Para asomarnos a esta complejidad retomaré el trabajo de Celeste Olalquiaga. Ella nos presenta una clasificación del Kitsch en tres niveles o grados, estos son:



Las Tres Potencias / anónimo  
sin fechar / cerámica policromada

## El Kitsch de primer grado:

En lo que denominaré kitsch de primer grado, la representación se basa en un referente indicativo. Aquí, la diferencia entre la realidad y la representación es explícita y jerárquica, porque sólo importa lo que se percibe como realidad. Al actuar como un simple sustituto, el objeto kitsch no tiene validez en sí mismo [...]. En el kitsch de primer grado, la relación entre el objeto y el usuario es inmediata: es una relación de auténtica fe [...]. El kitsch de primer grado nos acerca a la inasible eternidad, al bien y al mal, mientras mantiene tácitamente una distinción jerárquica entre la realidad y la representación. (Olalquiaga, 1993, pp. 70-73)



Gerffert Collection Da Vinci's  
The Last Cena  
Impresión de paisaje enmarcada  
13 pulgadas (marco dorado adornado)  
fuente: Amazon.com

Como ejemplo de kitsch de primer grado podríamos mencionar las figurillas escultóricas usadas en la santería para componer sus altares, tal es el caso de “Las tres potencias”, donde aparecen representados el Negro Felipe, María Lionza y el indio Guaicaipuro. Estas piezas suelen tener estética muy naïf pero nunca son consideradas como arte, igual pasa con los cuadros de “La última cena” que imitan o copian el famoso mural al temple que hiciera Leonardo da Vinci a finales del mil cuatrocientos. Este tipo de arte no se vende como arte y no se usa como arte, pues funcionan como íconos, siendo el aspecto religioso lo determinante, por lo cual lo estético deja de ser lo fundamental, por la misma razón pierde importancia el autor, la originalidad y la calidad artística.

## El Kitsch de segundo grado:

Vendido como kitsch, carece de la relación devota presente en el kitsch de primer grado. Su ausencia de sentimiento nos deja un ícono vacío o más bien un ícono cuyo valor reside principalmente en su carácter de ícono, esa cualidad de ser un signo antes que un objeto. Este kitsch se tiene a sí mismo como única referencia (es una especie de kitsch-kitsch) y ha perdido toda la inocencia y el encanto de la experiencia de primer grado. [...]una visión entrenada o pre digerida donde la apreciación de lo feo transmite al espectador un aura de refinada decadencia, un disfrute irónico desde una posición de iluminada superioridad.(Olalquiaga, 1993, p. 73)



Jeff Koons / Sagrado corazón (magenta / dorado)  
1994-2007 / acero inoxidable con revestimiento  
356.9 x 218.4 x 121 cm / foto tomada de:  
ocula.com/magazine/photologs/art-basel-2019/

Ejemplo de kitsch de segundo grado puede ser la obra de Jeff Koons, quien ha manifestado que no cree en el kitsch, pese a que muchas veces han catalogado su obra bajo ese término. Su obra es exageradamente empalagosa y cursi y suele tomar prestados elementos de la cultura pop.

## El Kitsch de tercer grado:

[...] Consiste en una acentuación de los rasgos que hacen de su estética algo único: el carácter figurativo, la dramatización, el eclecticismo, la saturación visual, todos aquellos atributos por los cuales el kitsch fue desterrado del reino del arte. Al ofrecer una experiencia estética que trasciende al objeto, el kitsch es finalmente legitimado como arte. [...] el kitsch de tercer grado absorbe al ícono completamente y lo recicla para obtener nuevos significados [...].(Olalquiaga, 1993, pp. 78-81)

Ejemplo de Kitsch de tercer grado es la obra del fotógrafo venezolano y artista contemporáneo Nelson Garrido, quien aborda distintos temas sociales con la intención de dramatizarlos, exagerarlos, quizá degradarlos, recargándolos semánticamente, logrando evocar el significado original pero a la vez produciendo nuevas capas de lectura, incitando a la intertextualidad, alejándonos y acercándonos de manera frenética a la esencia de lo representado, desmantelándolo y actualizándolo al mismo tiempo, a manera de violencia visual asfixiante, de práctica agresiva e iconoclasta, muy propia del arte contemporáneo. Así pues, vemos en el Kitsch una forma de creencia que se vuelve distanciamiento, luego nostalgia, finalmente simulación de lo perdido y resignificación. Esta relación caótica con las imágenes o el imaginario resulta natural en la cotidianidad latinoamericana, algo que incluso podría considerarse un rasgo identitario.

## El asunto de la técnica desde la *téchne* griega hasta el hiperrealismo y la hiperconceptualización

La noción de Arte como se ha entendido en la modernidad y a la cual pertenece el Arte contemporáneo nos viene del renacimiento, fue el momento en que se independizó y adquirió su propio estatus o jerarquía, separándose de oficios y artesanías, dejando de ser algo funcional para ser sólo arte, manteniendo una estrecha vinculación con el capitalismo. Desde ese entonces fue un área ligada profundamente con la técnica o *téchne*, de lo cual devenían ciertas reglas.

En Grecia, buena parte de lo que hoy se conoce como “arte” era denominado con el término “*téjné*” o “*téchne*” (técnica). En el concepto griego se encerraba un claro significado: *saber hacer*, y se suponía que ese *saber* era conocimiento de las reglas que debían regir el *hacer*. Tales reglas garantizaban, no sólo el *hacer*, sino el *hacer bien*, es decir, el *saber hacer*. En tal sentido “*técnica*” significaba “*destreza*”. La palabra “arte” de raíz latina (*ars-artis*), tuvo originalmente un significado similar. (Vicente, 2011, p.10)



Jean Louis Théodore Géricault  
La balsa de la medusa / 1819  
óleo sobre lienzo / 491 × 717 cm



Nelson Garrido  
La Balsa de la Medusa / 2017  
fuente: <http://portafolio.nelsongarrido.com>

Si bien la traducción de *téchne* es *técnica*, debemos señalar que se trata de una noción más compleja:

Podríamos convenir, con Heidegger, en que *téchne* significa una *creación*, un “producir sapiente”; es decir, algo que para poder crearse requería no solo habilidad manual sino *conocimiento* pleno de aquello que trataba de hacerse. (Páez, 2014)

La vinculación con la técnica ha estado muy presente en todo el desarrollo del arte moderno incluidas las vanguardias del siglo XX, cuyos afanes de renovación estaban más orientados a enarbolar discursos teóricos que técnicos, evidencia de ello son los distintos manifiestos a los cuales se suscribían. Claro que hubo cuestionamientos, proposiciones y avances respecto a la técnica, pero generalmente con miras a ampliar las posibilidades expresivas, de allí que nacieran el collage, el ensamblaje y los *objet trouvé*, técnicas que también obedecían a las reglas del arte. Pero casi nunca se trató de abolir la técnica, salvo en el caso del antiarte y el espíritu Dadá que merecerían un análisis aparte. Pero este espíritu dadaísta ha renacido en el arte contemporáneo adquiriendo una fuerza enorme desde que se aliara con el arte conceptual (quizá uno de sus hijos), este último sí parece ir contra la técnica al proponer que lo importante es la idea (el qué) y no la realización de la obra (el cómo), bajo esta premisa la “*destreza*” o el “*hacer bien*” quedan caducos.

Junto a este reduccionismo de lo manual, existe en las obras de arte conceptual una hipervaloración del trabajo de arte, como una actividad reflexiva, tanto mental como experiencial. Puede decirse que el arte conceptual no se ha preocupado tanto del cómo cuanto del qué del arte. (Rocca, 2013)

Este arte conceptual de los 70 derivó en posconceptual en los 80 y 90, traspasando el milenio hasta derivar en lo que podríamos denominar una hiperconceptualización, la cual viene a ser la favorita del *establishment*, la predilecta del mercado del arte y la pincelada más grande y visible dentro del paisaje actual del arte contemporáneo. La llamo hiperconceptualización porque ya no solo rechaza la realización material de la obra, sino que también pululan artistas hiperconceptuales que reniegan del discurso teórico pues lo delegan a intelectuales, críticos y curadores complacientes que, haciendo gala de un lenguaje rimbombante o galimatías, intentan darle sentido al sinsentido. Se trata de “obras” ramplonas o, más bien, acciones mediocres que por intereses y poderes ocultos logran visibilidad mediática y al final sólo sirven para hacer memes, tal es el caso de la obra “Comediante” del italiano Maurizio Cattelan (la famosa banana pegada con cinta a la pared). En otros casos se trata de estrambóticos proyectos, visibles por

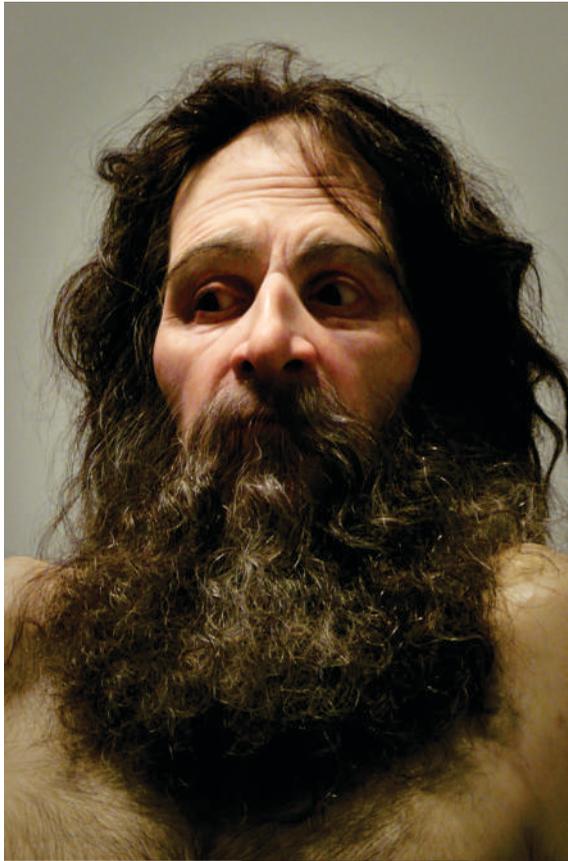


Matias Faldbakken / *liquor sculpture* / 2010 / 32 botellas de licor / medidas variables  
 fuente: <https://www.simonleegallery.com>

lo estrambóticos, igualmente mediatizados, que resultan simpáticos a primera vista, pero que también generan memes y poca reflexión trascendente, tal es el caso de el *Pato de goma* del holandés Florentijn Hofman que apareció por primera vez en Francia en el 2007 con unas dimensiones de 26×20×32 metros y que ha seguido apareciendo en varios lugares del mundo. O el caso de planteamientos tan inverosímiles como la escultura de Matias Faldbakken titulada *Liquor Sculpture* del 2010.

Pero esta hiperconceptualización fatua donde la *téchne* tiende a desvanecerse presenta una contraparte, encarnada en algunos hiperrealistas que han llevado la técnica a niveles inimaginables, al punto de competir con la calidad fotográfica, tal es el caso de Imán Maleki pintor iraní del que dicen “Sus dibujos compiten con las cámaras digitales de 10 Mega píxeles” o en el ámbito tridimensional las famosas esculturas de Ron Mueck. Entendiendo que el hiperrealismo puede ser visto como un callejón sin salida, una especie de llegadero, donde la técnica ha sido conquistada, y puede generar, por un lado, obras estériles por ser una mera demostración técnica que es reflejo de un virtuosismo vacío o, por otro lado, obras exquisitas que pueden admirarse cual diamantes pulidos, esto depende de la capacidad de la obra de ir más allá de la realidad representada, de su potencia simbólica.

Yuxtaponiendo hiperconceptualismos con hiperrealismos podemos ver dos caras opuestas del arte contemporáneo ligadas a lo técnico y a la materialización del objeto artístico, y para efectos de nuestro paisaje epocal, vale señalar que el hiperconceptualismo banal es quien domina la escena.



Ron Mueck / *Wild Man* / 2005 / técnica mixta / 285 x 161,9 x 108 cm / peso 1311 kg.  
ARTIST ROOMS Tate and National Galleries of Scotland.  
foto crédito: brisdailyphoto.blogspot.com / detalle : <https://culturizando.com>



Imán Maleki  
*Presagios de Hafez*  
2003 / óleo sobre lienzo  
134 x 100 cm



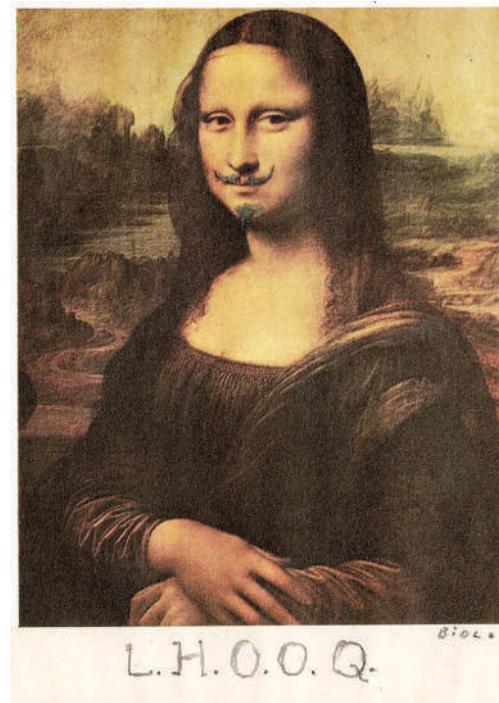
## Revisionismo, apropiación y reciclaje ¿síntomas de agotamiento discursivo?

El revisionismo en arte viene del revisionismo histórico y constituye una práctica habitual en el arte contemporáneo en la que los artistas realizan obras a partir de estudios y abordajes críticos de obras de otra época, yendo más allá de la mera revisión, buscando reinterpretar y actualizar a manera de anacronismo no sin ciertas trazas de apropiaciones.

En el apropiacionismo surgido a finales de los 70 con claros antecedentes en las vanguardias, se puede ver una intención política que va, a manera de disidencia, contra el arte instituido, las instituciones y la misma linealidad histórica.

La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia. Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y evolución. Se trata, seguramente, de la más intensa reclamación determinar con el sistema historicista de pensamiento que surge a mediados del s.XIX basado en un desarrollo cronológico continuo que tiende siempre a conciliar la incompatibilidad, a universalizar y “psicologizar” todo conocimiento a base de trazar su curso en un infinito regreso a los orígenes. (Prada, 2001)

La popularizada y extendida práctica del revisionismo y apropiacionismo generan en algunos casos obras de arte afortunadas, que se constituyen en lecturas renovadas, frescas y actuales con raigambre histórica que le dan sentido a nuestro tiempo y son como faros que arrojan luz sobre lugares sombríos, otras suponen hermosos híbridos, como una especie de mestizaje que nos devela lo nuevo venido del pasado, pero también hay casos desafortunados que solo pauperizan la escena artística y hacen que el pasado se sienta marchito y el presente vacío, como si fueran morisquetas sin sentido y sin gracia, como si fueran parte de un proceso de banalización, o la evidencia de nuestra decadencia epocal.



Marcel Duchamp  
LHOOQ / 1919  
lápiz y copia  
61,5 x 49,5 cm.



Wilmer Escalante/ *Serie Las meninas* / 2019 / óleo sobre lienzo / 130 x 100 cm.



Zhang Hongtu / *La última cena* / 1989  
Impresiones láser, páginas del Libro Rojo y acrílico sobre lienzo / 152.4 x 426.7 cm



Jan Fabre / *Sueño compasivo, Piedad V* / 2011 / mármol de carrara / 54º Bienal de Venecia

## Lo estrafalario, sensacionalista y eventual

Muchos son los casos en el arte contemporáneo en donde las obras de arte destacan más por ser estrafalarias o extravagantes o por ser simplemente sensacionalistas. Estas características no valen como sinónimos de calidad ni de buen arte, aunque haya excepciones. Muchas de las obras que se conciben desde lo estrafalario no suponen el ahondar en un discurso, muchas tienen intenciones políticas, pero se quedan en lo panfletario que es la capa más epidérmica de lo político y otras se convierten en kitsch. Este tipo de obras recurre al discurso fácil de lecturas primarias que apela más a los sentidos que a la reflexión. El término sensacionalismo viene de lo periodístico y noticioso, es propio de los medios de comunicación, y tiene un sentido despectivo porque supone fraudulencia ya que es tendencioso e hiperbólico, es decir que se trata de algo totalmente desproporcionado respecto a la realidad. De esta figura retórica que es la hipérbola se aprovechan muchos artistas que esgrimen la desproporción como arte para atraer o incitar al público, con una intención del tipo farándula, es decir atraer las miradas vacías y el aplauso del autómata de las masas impresionables y acriticas, quizás escudándose en aquella frase de Duchamp que decía: “si una obra no choca no vale la pena”. Pero cabe preguntarse: ¿a los objetos o acciones les basta con ser gigantescos, estrafalarios, ruidosos, mediáticos, escandalosos, famosos, vistosos o hiperbólicos para ser considerados Arte? Al parecer en el arte contemporáneo eso tiene un peso importante más no lógica o sensatez. El principal problema con este tipo de obras es que son eventuales, es decir que carecen de trascendencia, pasan de moda con la misma velocidad con que se instalan. Y el arte contemporáneo gusta de esta voracidad, de esta velocidad, la obra debe consumirse rápidamente, para dar paso a una nueva obra que deberá consumirse rápidamente y así hasta el hartazgo. El problema de detener este consumo desmedido es que quedaríamos de frente a un vacío que no queremos enfrentar, de ahí que prefiramos seguir consumiendo las últimas novedades, como si prefiriéramos habitar el espejismo a sabiendas que es ilusorio, lo que equivale a seguir en el limbo por miedo a la “realidad”.



Florentijn Hofman  
Rubber Duck / 2013  
Sydney / foto: wikipedia.org

## A manera de conclusión inconclusa

Esta investigación expone un paisaje hartado explorado, aunque nunca lo suficiente, en él podemos ver al arte contemporáneo en un proceso de reciclaje a manera de estancamiento que evidencia un limbo epocal que no es malo ni bueno y del cual debemos ser conscientes. Llegamos a tal conclusión a través de la revisión y cuestionamiento de las prácticas artísticas más habituales y visibles. Insistir en este análisis es algo que se hace necesario y urgente si queremos salir de este remolino o vorágine que es el agotamiento posmoderno.

En este limbo las cosas se confunden y perdemos fragmentos importantes y sensibles de nuestra humanidad, como si nos quedásemos sin herramientas para aventurarnos en lo insospechado:

Creatividad e ingenio también fueron convertidos en sinónimos. Nos olvidamos de que el ingenio solamente se aplica a la recombinación de cosas conocidas. Nos olvidamos de que, en cambio, el arte es nuestro instrumento para enfrentar lo desconocido. Nos olvidamos, por lo tanto, de que hay dos creatividades y no una, y de que de ellas estamos perdiendo la importante. (Camnitzer, 2021)

Por lo que hemos visto y analizado podríamos deducir que el arte contemporáneo tiene un comportamiento suicida, por un lado, su nivel de autocrítica es tan agudo que pareciera dispararse a sí mismo, como si quisiera desmantelarse o deconstruirse, como si no estuviese a gusto consigo mismo.

Por otro lado se ha vuelto excesivamente laxo y permisivo, como si no le importara nada, como si no le interesara el otro, como si solo sirviera de instrumento para la legitimación de capitales, como si se burlara del público con ejemplos tan mediatizados y sonados que evidentemente lo desacreditan tales como la obra titulada “Comediante” (la banana con cinta adhesiva expuesta en 2019) del italiano Maurizio Cattelan vendida en Art Basel Miami por 120.000 dólares, una obra que solo ha servido para burlas y memes en las redes sociales, o la obra titulada “*Io sono*” (Yo soy) mejor conocida como la escultura invisible del también italiano Salvatore Garau quien vendió la supuesta pieza inexistente por 15.000 Euros, un gesto que, ya incapaz de generar risa ni burla, generó en el público indiferencia y decepción total respecto al arte contemporáneo (en estos casos se tiende a generalizar). Vale pensar en estas manifestaciones cual intentonas de suicidio cultural que deberían preocuparnos y ocuparnos, sin embargo las dejamos pasar como una de tantas modas.

Toda esta caoticidad, todo este libertinaje, todos estos refritos, se van apilando en un constructo sórdido, equiparable al monstruo hecho de retazos del Dr. Frankenstein. Este constructo paradójico es un limbo

en plena ebullición donde todos los artistas estamos chapoteando tratando de no ahogarnos, tratando de mantenernos a flote, tratando de vislumbrar el umbral que conduzca a una salida. Algunos se abrazan a la tecnología, otros venden su alma al mercado y al *establishment*, otros insisten en la tradición, otros usan la teórica como salvavidas. No digo que sea un tiempo nefasto, ni una época de oscurantismo, quizá sí de mucha frivolidad, se trata de un paisaje abrumador, de un intrincado laberinto donde la única condición natural es la de estar perdido. Pero en todo esto hay una belleza, una rara belleza, una sórdida belleza, que lo hace interesante, desafiante y muy propicio para la reflexión.

¿Estamos experimentando un vaciamiento general de la noción de arte? ¿Acaso estamos presenciando el vencimiento o caducidad del arte en general? El filósofo francés Henri Bergson decía: “si pudiésemos entrar en comunicación directa con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería inútil”, pero...en esta época el hombre se encuentra alejado de sí mismo y del mundo, más alienado que nunca, entonces; ¿Podrá el arte salir de este limbo que parece ser el “arte contemporáneo”?

## Referencias

- Calzadilla, J. (2010). *Marcel Duchamp Concentrado*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial el Perro y la Rana.
- Camnitzer, L (2021). *El profesor COVID*. Esferapública. Recuperado de: <https://medium.com/archivopandemico/el-profesor-covid-c84527efbed0>
- Casas, M., Martín, C., Varela, M. (2008). *Manifiesto Hartista. Historia del hartismo, jartismo, stuckismo*. Recuperado de: <https://www.historia-del-arte-erotico.com/2/hartismo.htm>
- Clicqué, Guy M. (2012). “¿Vale todo?”. *Caminos, Revista cubana de pensamiento socioteológico*. Recuperado de: <https://revista.ecaminos.org/vale-todo>
- Dante, A. (2010). *Divina comedia*. España. S.L.U. Espasa Libros.
- Dietmar, E. (2008). *Dadaísmo*, Barcelona: Taschen.
- Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna*. Madrid, Fundamentos.
- Murcia S., I. (2010). *La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson*. Málaga, España: Contrastes. *Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, pp. 223-241.

- Olalquiaga, C. (1993). *Megalópolis*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Páez, Y. (2014). *Phýsis, téchne, episteme: Una aproximación hermenéutica*. Eidos, núm. 20, enero-junio. Fundación Universidad del Norte: Barranquilla, Colombia. Recuperado de: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572014000100003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572014000100003)
- Rocca V., A. (2013) *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus*. Nómadas, vol. 37, núm. 1, enero-junio, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Sant Roz, J. (2018). *Juan Félix Sánchez, filosofía y sentimiento*. Caracas Venezuela: Ediciones MinCI.
- Thomas, K. (1994). *Diccionario del arte actual*. Colombia: Editorial Labor S.A.
- Torrecilla, E. (2019). *The Conversation. La baronesa dadá y el urinario de Duchamp*. Recuperado de: <https://theconversation.com/la-baronesa-dada-y-el-urinario-de- Duchamp-127343>
- Vicente, S. (2011). *Arte popular latinoamericano*. Alemania: Editorial Académica Española.
- Zacharías, M.P. (2018). *¿Todo es arte?* La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/todo-es-arte-nid2184869/>



# VIDA Y MUERTE DESPUÉS CHAVÍN DE HUÁNTAR: LA FIGURA DEL SACERDOTE PREHISPÁNICO<sup>1</sup>

Tzantza o cabeza reducida en el Museo Pitt Rivers, Oxford (detalle) / fuente: De Narayan K28, tomado de: commons.wikimedia.org

Recibido: 15-09-2021  
Aceptado: 18-11-2021

Norely Lima Rodríguez<sup>2</sup>  
Museo de Arte Moderno Jesús Soto  
Ciudad Bolívar, Venezuela  
norelylima@gmail.com

**Resumen:** La vida y la muerte son cuestiones que afronta el ser humano día a día y a las que intenta dar respuesta. Una de esas vías es a través de la religión, del culto. En las culturas prehispánicas, el sacerdote o chamán es el intermediario entre el mundo terrenal y el espiritual, su figura representa un paso y juego entre ambos. A través del análisis de una obra de arte correspondiente a la cultura Paracas, se plantea un estudio que permita indagar acerca de la figura del sacerdote, heredada de la cultura Chavín. Dependiendo de su grado de naturalismo e iconografía, podremos indagar si el sacerdote ocupa una posición más cercana a muerte y al Más Allá, al mundo terrenal, si encarna una dualidad o lugar intermedio entre ambos fenómenos.

**Palabras clave:** Vida; muerte; sacerdote; cultura Paracas; tradición mito.

---

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pCczLLhXKRc> (Día 1, 18-11-2021).

2. Licenciada en Letras, mención Historia del Arte (Universidad de Los Andes, Mérida). Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4060-2534>.

## LIFE AND DEATH AFTER CHAVÍN DE HUÁNTAR: THE FIGURE OF THE PREHISPANIC PRIEST

**Abstract:** Life and death are questions that human beings face day by day and to which they try to give an answer. One of these ways is through religion, through worship. In pre-Hispanic cultures, the priest or shaman is the intermediary between the earthly and the spiritual world, his figure represents a step and play between both. Through the analysis of a work of art corresponding to the Paracas culture, a study is proposed to investigate the figure of the priest, inherited from the Chavín culture. Depending on its degree of naturalism and iconography, we will be able to find out if the priest occupies a position closer to death and the Beyond, to the earthly world, if he embodies a duality or an intermediate place between both phenomena.

**Keywords:** life; death; priest; Paracas; myth tradition.

La vida y la muerte son cuestiones que afronta el ser humano día a día y a las que intenta dar respuesta. Una de esas vías es a través de la religión, del culto. En las culturas prehispánicas, el sacerdote o chamán es el intermediario entre el mundo terrenal y el espiritual, su figura representa un paso y juego entre ambos. Se trata de una figura que se originó en la Tradición Mito, paralelamente a la construcción de los centros ceremoniales en Los Andes centrales. Esta figura se encargaba dentro de las sociedades prehispánicas de la observación astronómica, de comunicarse con los dioses para así garantizar el éxito de las cosechas. Algunos de estos dirigentes portaban máscaras, pectorales, brazaletes, narigueras, bigoterías y otra serie de atributos iconográficos que lo identificaban con la deidad.

A continuación plantearemos un análisis sobre una obra de arte correspondiente a la cultura Paracas, para estudiar la naturaleza de la figura del sacerdote heredada de la cultura Chavín. Dependiendo de su grado de naturalismo e iconografía vamos a estudiar si la figura del sacerdote se halla más cercana a la vida, a la muerte o si encarna un punto intermedio entre ambos fenómenos.

Con la expansión de la influencia de Chavín de Huántar por la costa peruana y amparándose en su capacidad de comunicarse con los dioses, alimentarlos y servir de portavoz de los designios de estos ante el resto de los hombres, los sacerdotes erigieron una sociedad teocrática donde ellos mismos ocuparían un lugar esencial. El redescubrimiento de un lugar de enterramiento lleno de riquezas que en nada envidiarían a las pirámides que ordenaban erigirse para sí los reyes egipcios y que con tanto afán y sin éxito buscaron los españoles sedientos de riquezas, no deja de sorprendernos por la importancia de sus tejidos. La cultura Paracas<sup>3</sup>, contemporánea con la de Chavín, se caracterizó por rendirle culto a la muerte y a sus gobernantes fallecidos.

---

3. Paracas fue una importante civilización precolombina del Antiguo Perú, del periodo denominado Formativo Superior u Horizonte Temprano, que se desarrolló en la península de Paracas, provincia de Pisco, región Ica, entre los años 700 a. C. y 200 d. C.

Nacida durante el periodo formativo, comprende dos periodos diferenciados estilísticamente: *Paracas-cavernas* (700-200 a. C.), que recibe su nombre por las cavernas subterráneas situadas en el monte Ica, las cuales son contemporáneas con Chavín, en cuyo interior hay fardos funerarios junto con cerámica de influencia chavinoide; y *Paracas-Necrópolis* (200 a. C-0), con sus cámaras funerarias precedidas de patios y salas en las que se encuentran fardos formados por finísimos tejidos (Pueblos originarios, Cultura Paracas: Funerarias, s/f).

En la figura 1 se muestra un tejido de fondo rojo donde aparece representado un ser antropomorfo de ojos y dientes felinos, y sus garras pudieran ser jaguar o de falcónida. Serpientes con cabeza de pez emergen de su ropaje y componen una máscara cuya forma semeja la de una araña. De su collar pende una pequeña piedra trapezoidal negra, sostiene en su mano izquierda un cuchillo con forma de pez o serpiente acuática; y en la derecha, una cabeza trofeo. Predominan los colores rojo, azul, rosado, verde, blanco, negro, marrón y amarillo, en una composición dinamizada por las líneas y curvas. Todo pareciera sugerir que se trata de la representación de un sacerdote, por llevar máscara, un cuchillo ceremonial y una cabeza trofeo. Por sus hipogeos o cámaras funerarias semiesféricas, Cosío del Pomar (1949) cree que Paracas se trata simplemente de un lugar de enterramiento para los personajes ilustres de otras culturas y épocas anteriores a la nuestra:

Probablemente estos muertos quedaron en Parakas como en un cobijo, siguiendo un oráculo o creencia común a muchos pueblos antiguos que construyen sus cementerios al borde de los ríos o a orillas del mar, en su jornada a una feliz región de un cielo que no es sino parte lejana de la tierra. (pp. 106-107)

En Paracas, aparentemente la costumbre de enterrar con prendas de vestir adquiere una importancia extraordinaria. Eran mantos mortuorios que solamente se fabricaban para fines mágicos, carecían de empleo utilitario. Son documentos que lleva consigo la momia, es decir, el encargo de los vivos a la tierra de adentro o Ukju-Pacha (mundo donde estaban guardados los gérmenes de la vida, de las semillas, las raíces de las plantas), con pedidos de alimentos, de recursos para que el hombre, los animales y las plantas pudiera subsistir (Museo Largo, s/f; Pueblos originarios, s/f.).

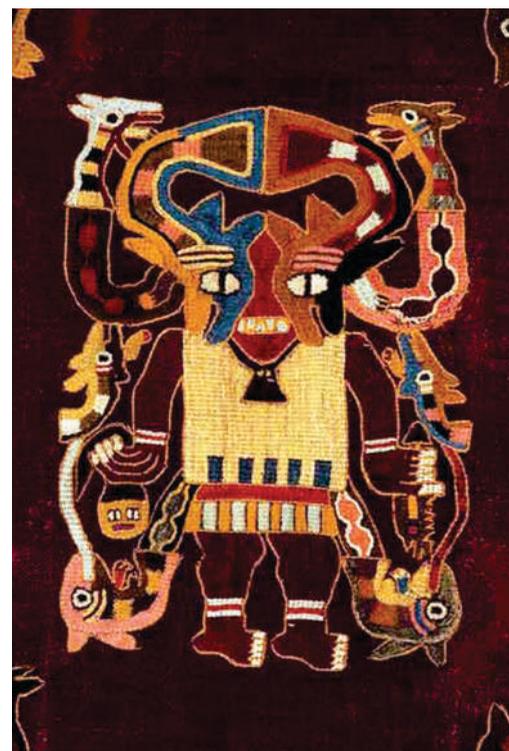


Figura 1. Tejido de Parakas  
Estilo Seminaturalista.  
Textil. Costa sur del Perú.  
Época Formativa (1250 a.C. – 1 d.C.).  
tomada de: <https://culturaparacas.website>

El estilo seminaturalista pareciera ser intencional ya que:

Representa al modelo natural en una estilización con tendencia a lo simbólico, a la expresión del personaje en manifiesto dinamismo; el artista exagera las actitudes en un juego osado de ángulos y curvas. La fantasía interviene con asombrosa originalidad en la unión de algunos elementos exóticos, sin perder el deajo naturalista y sin desligarse de su máximo propósito: realizar la figura en movimiento. (Cossio del Pomar, 1949, p. 114)

La razón de que esta representación no sea totalmente naturalista podría deberse a que aquí el sacerdote representa el tránsito entre lo real (mundo tangible) y el Más Allá (intangible), insinuado en la intención de representar el movimiento en la pieza.

Hay un elemento que podría pasar desapercibido dentro del conjunto: la cabeza trofeo (figura 2). Están inspiradas en la práctica de los pueblos amazónicos que consistía en la reducción de cabezas. Francisco J. Carod-Artal (2012) alude en su estudio a una costumbre entre las tribus andinas de reducir las cabezas de sus familiares para conservarlas como trofeo o talismanes mágicos, perpetuando así un ciclo vital indefinido. Por ello la posesión de una cabeza reducida o *tzantza* implicaría la apropiación simbólica del enemigo muerto en combate (Carod-Artal, 2012, p.118).

La cabeza trofeo que sostiene la figura nos guió a la investigación realizada por la Dr. Silvia Limón Olvera, quien señaló en su texto *Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina* (2006) lo siguiente:

En la región de Paracas ubicada en la costa sur de Perú, existen representaciones de peces con rasgos humanos que pueden apreciarse en los famosos textiles mortuorios que sirvieron para envolver los cuerpos de los difuntos y que datan aproximadamente del 500 a. C. al 400 d. C. Entre las figuras bordadas en esos extraordinarios mantos, elaborados con fibra de algodón y lana de camélido, destaca la imagen de un dios pez estilizado que lleva en una mano una cabeza trofeo y en la otra un cuchillo ritual en forma de pez; mientras que de los apéndices que salen de su cintura surgen, a cada lado, dos peces, lo cual lo identifica como el creador de estos animales (Fig. 3) (pp. 88-89).



Figura 2: Tzantza o cabeza reducida  
Museo Pitt Rivers, Oxford  
fuente: De Narayan K28

Esta imagen (figura 3) coincide con la de nuestro caso de estudio y revela que el mar, y por ende Paracas, como un lugar situado tan cerca de él, tenía una connotación sagrada en la cosmogonía andina, cuya explicación podemos hallarla en el mito de Viracocha, un dios heredado de la cultura Chavín. Aunque diferimos del significado dado por la autora por considerar que no se trata de un dios pez sino de un sacerdote, una figura antropomorfa, con tocado y los atributos de alguna deidad.

De acuerdo con Pablo Sendón (2013) quien a través de un estudio filológico-histórico desmiente la errónea concepción monoteísta de los incas, que proponía a Viracocha como el dios creador o hacedor de los astros y de los hombres y retoma el problema de la naturaleza de Viracocha; nos dice que Viracocha es el océano que sostiene y circunda la tierra, una deidad agraria asociada al riego. Ticsi Viracocha es uno de los componentes de la tríada solar, un sol hermano de Incti, siendo Viracocha y el sol idéntico en esencia, tal como acertó a entender el lexicógrafo jesuita Diego González Holguín en 1608; quien no entendió, sin embargo, que ambos se diferenciaban en su envoltura corporal. El cuerpo de Viracocha era el océano, mientras que el de Incti era el de un astro que circulaba de noche por ese océano y de día por el océano (Sendón, 2013).

Por eso la cultura Paracas se desarrollaría principalmente cerca de las fuentes de agua y donde se podía observar cómo el sol era devorado por las aguas en el ocaso, se creía que circulaba por el mar durante la noche y volvía a salir al amanecer para circular por el cielo durante el día.

El tejido representaría entonces a un sacerdote revestido como deidad marina, quizás una variante del dios Viracocha, una deidad solar de naturaleza acuática para aludir a que tanto la figura del sacerdote como el sitio arqueológico son el umbral donde colindan esta vida y la otra, donde los sacerdotes asisten a los difuntos en el encuentro con los ancestros que los ayudarían a convertirse en uno de ellos y así pudieran proteger a sus comunidades de origen. En su mano carga con el poder de sus enemigos, cuya sangre usa para alimentar a los dioses y comunicarse con ellos, tal como fue enseñado a hacer por los miembros de su casta.

Por su intercesión ante el dios Viracocha y quizás otras entidades marinas, tal como sugieren el tocado, la cabeza trofeo y el cuchillo ceremonial, el sacerdote fue investido por los dioses para asegurar el tránsito de los hombres hacia la muerte. De ahí



Figura 3. Dios pez representado en un textil.  
Dibujo de Silvia Rodríguez Pérez.  
Tomado de: Limón Silvia (2006, p. 89)

que su poder resida en su naturaleza mutable. Pese a no tener muchas certezas sobre el arte prehispánico, al ver el tejido una cosa sí es segura: da la impresión de no estar viendo a un hombre cualquiera.

Esto evidencia cómo a raíz de la Tradición Mito, se originó en Chavín de Huántar una teocracia, donde el sacerdote era quien detentaba el poder social, amparado en un derecho religioso (Amat, s/f, p. 4). Es probable que la casta sacerdotal se adjudicase un origen mítico que además explicara las divisiones sociales, gozando así de una posición privilegiada dentro del colectivo y extendiendo esta forma de gobierno a otras culturas andinas contemporáneas y posteriores, junto con las formas chavinoides. El sacerdote (en cuyos rasgos felínicos y los peces de su vestimenta, máscara y cuchillo se denota la influencia de Chavín) es la prolongación de la tradición Kotosh Mito del Pre-cerámico peruano en el Horizonte Temprano (700 a. C.- 200 d. C.) (Amat, s/f, p. 3).

El seminaturalismo del tejido de Paracas revela la importancia de la práctica del sacrificio como ritual que da lugar a un proceso de transfiguración, revelándose así el sacerdote como figura intermedia entre la vida y la muerte, siendo capaz de presidir el tránsito de un estado de la existencia (conocido) a otro (desconocido). Desde la cultura Paracas notamos indicios de un culto al mar, evidenciados tanto en la ubicación geográfica de Paracas como en la iconografía del manto mortuario estudiado. Como Paracas es sólo un lugar de enterramiento para los habitantes de las zonas aledañas, es probable que otras culturas hayan participado también de esta práctica. Para quienes el mar es fuente de vida y sustento de la economía de la región, en torno al cual se cierne el Panteón mítico que sostiene el imaginario social de las culturas, valdría la pena desentrañar los panteones de las deidades anteriores al Imperio Inca, para deliberar con argumentos más sólidos acerca de estas sociedades teocráticas, debido a que nuestras ideas acerca de la teocracia no dejan de estar permeadas por prejuicios eurocentristas y no terminan de adecuarse ni explicar en su totalidad, muchos misterios de la América precolombina.

## Referencias

- Amat O., H. (S/F). *Formación y desarrollo de la sociedad teocrática en los Andes Centrales*. Recuperado de:  
<https://dokumen.tips/documents/formacion-y-desarrollo-de-la-sociedad-teocratica-en-los-andes-centrales.html?page=1>
- Carod-Artal FJ. (2012). El culto a los cráneos. Cabezas trofeo y tzantzas en la América precolombina. Cuenca, España: *Revista de Neurología*. 2012. Recuperado de:  
[https://www.researchgate.net/profile/Francisco\\_Carod\\_Artal/publication/228115273\\_Skull\\_cult.\\_Trophy\\_heads\\_and\\_tzantzas\\_in\\_pre-Columbian\\_America/links/54c8eea10cf22d626a3a6b53.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Carod_Artal/publication/228115273_Skull_cult._Trophy_heads_and_tzantzas_in_pre-Columbian_America/links/54c8eea10cf22d626a3a6b53.pdf)
- Cossio del P., F. (1949). *El Arte del Perú Precolombino*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Desconocido. Cultura Paracas: Textiles. Recuperado de:  
<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/paracas/textil.html>
- Desconocido. Cultura Paracas: Funeraria. Recuperado de:  
<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/paracas/funeraria.html>
- Limón Olvera, Silvia (2006). Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 43, 2006, pp. 85-111 Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe Distrito Federal, México. Recuperado de:  
<https://www.redalyc.org/pdf/640/64004305.pdf>
- Museo Largo (S/F). *Manto de Paracas. Exposición permanente*. Recuperado de:  
<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/obras-maestras/manto-paracas/>
- Pablo F. Sendón (2016). «ITIERCésar, Viracocha o el océano, naturaleza y funciones de una divinidad inca», *Journal de la Société des américanistes*[En ligne], 101-1 et 2|2015, mis en ligne le 15 mars 2016, <http://journals.openedition.org/jsa/14447>; DOI: <https://doi.org/10.4000/jsa.14447>

REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

"A veces un puro es sólo un puro."

CEDULA DE IDENTIDAD

V 11.496.081

032

y hasta horripilante.

APELLIDOS

NOMBRES

destino  
fatal

Director

DEPORTES Y ASUNTOS ARRIESGADOS

19/03/1972

F. NACIMIENTO

me arrepiento

EDO CIVIL

"Un perro

27/11/2009

11/2019

# Escalinatas, senderos y extravíos dialógicos entre la imagen escrita y la imagen del experimento<sup>1</sup>

Ender Rodríguez / *Des-identidad* / 2020

Recibido: 13-10-2021

Aceptado: 20-11-2021

Ender Rodríguez<sup>2</sup>

ONG Deslineaos / Venezuela

Isrodriguez44@gmail.com

**Resumen:** Los libros *VISO I (Aproximación a una Imaginería Visual en Venezuela)* y *II (Irrupción de la Visualidad Lírica, luego de VISO)*, forman parte de una visualización de los experimentalismos y manejos holísticos de la palabra como ampliación multi-forme desde Venezuela, como investigación-acción abierta que alenta al momento creador indetenible.

**Palabras clave:** Poesía visual; perfo-poesía; acción lírica; instalación poética; apropiación.

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Una versión de esta ponencia fue publicada en Prodavinci. <https://prodavinci.com/viso-aproximacion-a-una-imagineria-lirica-en-venezuela/>

2. Licenciado en Educación Integral (Universidad Nacional Abierta, Venezuela), Pedagogía crítica e Imaginería. Artista multidisciplinario / escritor / creador. Ha expuesto en diversas muestras entre América y Europa. Instagram: isrodriguez44 / Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-8236-5032>

## Stairways, paths and dialogical losses between the written image and the image of the experiment

**Abstract:** The books *VISO I (Aproximación a una Imaginería Visual en Venezuela)* and *II (Irrupción de la Visualidad Lírica, after VISO)*, are part of a visualization of the experimentalisms and holistic handling of the word as a multi-form enlargement from Venezuela, and as an open and attentive research-action to the unstoppable creative moment.

**Keywords:** Visual poetry; perfo-poetry; lyric action; poetic installation; appropriation.

*“La poesía visual no es dibujo ni pintura, es un servicio a la comunidad”*

Joan Brossa

La presente ponencia hace referencia directa a los libros denominados *VISO I (Aproximación a una Imaginería Visual en Venezuela)* y *II (Irrupción de la Visualidad Lírica, luego de VISO)* publicados tanto por la Universidad de Los Andes en Sabera como por LP5Editora (Chile-EEUU); e igualmente nombrados en importantes medios electrónicos como Liberoamérica y Prodavinci; así como llevados a ponencia ante la “I Jornada Internacional de Poesía Visual: Creación e Investigación” en Brasil 2021 (Noviembre).

Charles Bukowski nos dice: “[...] Las palabras no eran aburridas, las palabras eran cosas que podían hacer zumbear tu mente [...]”. Las palabras juegan, danzan, se arriesgan y hablan más de la cuenta para volverse más que imágenes, son y no son, se abalanzan y agolpan arbitrariamente, se convierten en siluetas de monstruos, bacterias insolentes, personas escapando de la policía, o a veces suelen ser llamadas entre tantos tsunamis de la mente. Estos libros de “VISO” resultan ser una posibilidad de visibilizar para recuperar tanta producción lírica, poesía de “experimentalismos”, performances dibujados o registrados, collages, foto-asaltos, intervenciones, “apropiacionismos creativos”, etc., etc., etc. Hablamos de más de 75 autores registrados en ambos libros con obra visual –la mayoría venezolanos, tachirenses, y migrantes-, entre emergentes y de trayectoria, y más de 30 autores-as referenciados-as en los textos. Y vaya que faltan demasiados autores y autoras, por ello los intentos de “Antología” son subjetivos, difíciles e incompletos casi siempre. Por otro lado, hay cierta dificultad para entender a la poética más visual en comparación con la escrita. Todo es imagen, no se trata de competir ni pelear al respecto, pero evidentemente las poéticas más “experimentalistas” y visuales no son del gozo más común y popular –y por tanto tienden a ser de alguna forma disminuidas-. Hay ciertos problemas, amores, des-amores, divorcios, ignorancias escondidas, desencuentros, pleitos tácitos y demás asuntos no tan divertidos entre la imagen escrita e imagen del experimento –e inclusive más que visual-. Sin embargo, ahí seguimos en ese hermoso proceso de potenciar y lanzarlas al arco de la soltura explosiva y exponencial. Las escalinatas, los senderos y extravíos entre la imagen escrita e imagen del experimento, son



cosmogónica y de narrativas étnicas y ancestrales universales; pasando luego por el dadaísmo hasta la actualidad. No necesariamente lo literario está únicamente relacionado con una frase metafórica o poema convencionalmente hablando. Poesía es mucho más que eso, a veces es juntar seres humanos alrededor de vocales, vivencias íntimas, construcción de imaginarios usando nombres, pinturas escritas o escrituras pintadas, bordadas, fragmentadas, signos o símbolos y demás herramientas o simplemente “*pintarse escribirse*” el cuerpo, o hacer con objetos una manifestación narrativa, formar con personas un neo-texto, una tipografía inventada de la nada o de un gran concepto que podría resultar sorprendente.

Para acercarnos a una *imaginería y visualidad lírica* contemporánea (occidental) -por darle un complejo y subjetivo nombre-, habría que traer necesariamente a colación las denominadas vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, y de manera esencial el arte conceptual y el dadaísmo; todos ellos de algún modo, han sido detonantes de una explosiva expresión visual-poética, traducida en todas las diversas maneras de manifestación de imagen y acción. Con los años, se han usado terminologías sobre esta *poesía* como: experimental, pluri-disciplinar, letrista, permutatoria, escénica o de acción (performance), visual, sonora, fonética, fónica, pseudo-visual, corporal, sintética, electrónica, objetual, visiva, concreta, multimedia, digital, audiovisual, holográfica, cómics, contra-cómics, ilustrada y entre otras, la ciber-poesía, la GIF-poesía, la MEME-poesía, la perfo-poesía y el poético arte postal – arte correo.

Según algunos autores, al parecer Joan Brossa inicia su experimentación con la poesía “hipnagógica”, basada en imágenes del “estado de vigilia”. Sin embargo, nos queda una duda con respecto al tiempo y cronología histórica sobre cuándo se inicia la poesía visual; puesto que al poeta griego Simmias de Rodas hacia el año 300 antes de Cristo, se le atribuyó el inicio de los caligramas. Otros autores hacen referencia a las manifestaciones de la antigua Grecia como las primeras incursiones poéticas visuales.

Se han realizado trabajos espectaculares, como el de Carlos Iván Padilla con su novela gráfica “Ex Nihilo”, hecha totalmente en collage (publicada en Colombia en 2019). Otros autores han generado sus ricas e interesantes propuestas de trabajo. Recientemente la poeta y directora de “Dirtsa cartonera”



Efraín Velazco & Taboada  
“Andrés es libro” y “Danzandrés”  
2018, México.

Astrid Salazar, realiza un libro-objeto de ejemplar único y artesanal con dibujos de 2020 y diversos poemas “a manera de acordeón estructural y paginado”. Al seguir investigando sobre lírica visual e historia, podemos descubrir que por ejemplo el poeta Rafael Cadenas hizo poesía visual en 1966 con sus “Dibujos a máquina”; entre otros poetas que la desarrollaron como Lubio Cardozo, Ramón Ordaz, Julio Miranda, Darío Lancini y demás, hacia los setenta y ochenta. Resulta vital revisar igualmente el libro de Juan Pintó denominado “*La poesía experimental (del concretismo hasta nuestros días)*” publicado por la Universidad de Los Andes en 1983. Indagar, hurgar, y rebuscar en la historia permite conocer que siempre ha habido expresiones estético-visuales, algunas híbridas, otras muy complejas y muchas desconocidas.

Fuera de nuestras fronteras el cineasta experimental y surreal estadounidense David Lynch realizó llamativos poemas visuales en su momento. El *apropiacionismo* también se hace parte importante de este tipo de poéticas de lo visual. Hay escritores, artistas o collagistas cuyos trabajos son intimista y especial, que pueden combinar en sus piezas objetuales y de collages, prendas de familiares desaparecidos físicamente, elementos de simbolismo ritual o sagrado, frases dichas o no dichas que causaron traumas, ropas de infancia y correas con las cuales pudo haber sido golpeado su autor o autora, piezas del primer libro obsequiado o leído 30 años atrás, fluidos propios como sangre, sudor, uñas, recortes y fragmentos de documentos legales de su país o al contrario, notificación de divorcios, defunción, encarcelamiento, órdenes de expropiación, etc., etc., etc. Tal tipo de obra puede resultar de un alcance tan potente y autobiográfico como de autenticidad, dependiendo luego del logro compositivo, conceptual y estructuralmente estético. Las poéticas y las artes han servido también para la denuncia social, el activismo conceptual o como apoyo a movimientos sociales muy variados (eco-humanistas, ambientales, indigenistas, feministas, pro-derechos humanos, cooperativistas, no-racistas, anti-militaristas, anti-autoritarios, otros).

*“El poema de alguien ofrece la fidelidad de un grave diálogo”.*

Adam Zagajewski

Como algo posiblemente divertido, sería elocuente imaginar un videojuego o *software* donde el personaje principal (o sea uno mismo) al estilo de *space invaders*, fuese enfrentando a



*Des-identidad*  
Ender Rodríguez / 2020

criaturas que realmente no serían alienígenas supra inteligentes o radioactivos, sino “poetas zombis” a los cuales tratar de eliminar con pistolas de plumilla antigua parecidas a las de la época de T.S. Eliot., o quizás Dostoievski. Al lograr acabar a cada poeta se dispararían desde sus bocas roji-verdes espumosas, frases literarias o citas textuales con rayos láser y la ambientación estaría también basada en la entreverada historia de cada escritor atacante en lugares cargados de trampas y laberintos propios de las mentes imaginativas de tales personajes peligrosos. El problema sería evitar que tales videojuegos fuesen aburridos o al contrario, generasen obsesión video-compulsiva.

Esperamos que estos aportes de compilación investigativa tipo “aproximación abierta”, abran aún más, los senderos hacia nuevas y necesarias antologías más inclusivas, arriesgadas, holísticas, híbridas, trans-disciplinarias, anti-herméticas, informales, transversales, no elitistas, y sobre todo: “urgentemente urgidas” tanto “en el ya” como “en el ahora”.

Para finalizar, los libros de VISO están disponibles, gratuitamente, en LP5 Chile y en Saberula de Universidad de Los Andes – Venezuela:

Enlace: <https://lp5.cl/?p=1687>

VISO: APROXIMACIÓN A UNA IMAGINERÍA LÍRICA EN VENEZUELA (POESÍA VISUAL, OBJETUAL Y COLLAGES).

Enlace: <https://lp5.cl/?p=2659>

IRRUPCIÓN DE LA VISUALIDAD LÍRICA Poesía visual, objetual, collages y otros experimentos luego de VISO.

En Saberula:

VISO 1: <http://www.saber.ula.edu.ve/handle/123456789/46416>

Irrupción de la visualidad lírica VISO 2:

<http://www.saber.ula.edu.ve/handle/123456789/47458> .



Portada del primer libro  
“VISO, Aproximación a una  
Imaginería Lírica en Venezuela”  
obra de Keyla Holmquist, 2020.

# METAMOMOYES (*Momoy ciudadano* como metonimia visual del *mártus*)<sup>1</sup>



Robinson Pérez / *Momoy ciudadano* 9 (detalle) / 2021

Recibido: 19- 09-2021  
Aceptado: 19-11-2021

Robinson M. Pérez Aguilar<sup>2</sup>.  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
eaeula.rompea@gmail.com

**Resumen:** El *hablar de mí mismo* es un acto ajeno y cuestionable, por no decir complejo, en diversos espacios y contextos en los que a veces me corresponde hacerlo. Por ello en los años que llevo asistiendo a este encuentro anual que es el Seminario Bordes he tendido en varias oportunidades a proponer rodeos y peripecias plasmados en distintos lenguajes del escrito y oral, para así dar cuenta de algunos fantasmas que me visitan de vez en cuando. Es decir, para hacer eso que sólo nos es propio a cada uno, aquello que Artaud sentenciaba tan certeramente en *El pesa nervios*, lo de ser “[...] el único testigo de mí mismo”, he utilizado al arte tanto escénico como, últimamente, el visual. Pero qué ocurre cuando la estrategia enmudece ante el sufrimiento de quien la utiliza, al volverse insuficiente su particular forma de *saber decir* para canalizar el testimonio de lo que nos acontece. Toca entonces ensayar *los después*, los ir más allá. Análogamente a un ritual de paso intento proceder con el presente ensayo, dejando tras de mí lo (aparentemente) agotado para comprender y aceptar el porvenir en todas sus posibilidades y transformaciones. Lo que en un inicio sería el compendio descriptivo-interpretativo de una serie fotográfica titulada *Momoy ciudadano*, la cual vengo construyendo en la red social IG desde inicios del 2021 con la intención de reflexionar sobre procesos de revalorización y resignificados del desecho y lo obsoleto, pasa ahora a ser testimonio a través del análisis crítico multifocal de una sola fotografía de la serie. Especie de primera etapa del ritornello guattari-deleuziano, para así reorganizar(me) en el caos que produce el drama de la vida: la muerte.

**Palabras clave:** objeto; ritual de paso; metonimia visual; muerte.

1. Ponencia presentada en el XII Seminario Bordes: *Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas*, celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KQnxxY1Cfms> Día 2. (19-11-2021).

2. Profesor Agregado, Escuela de Artes Escénicas, Facultad de Arquitectura y Artes. Universidad de Los Andes, Venezuela. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3912-3847>.

## METAMOMOYES

### (Momoy city dweller as a visual metonymy of the martus)

**Abstract:** Talking about myself is an alien and questionable act, not to say complex, in various spaces and contexts in which it sometimes falls to me to do so. For this reason, in the years that I have been attending this annual meeting that is the Bordes Seminar, I have tended on several occasions to propose detours and incidents embodied in different languages than written and oral, in order to account for some ghosts that visit me from time to time. In other words, to do that which is unique to each of us, that which Artaud so accurately sentenced in *El pesa nervios*, that of being “[...] the only witness of myself”, I have used art both scenic and, lately, the visual. But what happens when the strategy becomes silent in the face of the suffering of those who use it, as their particular way of knowing how to say becomes insufficient to channel the testimony of what happens to us. Then it is time to rehearse the afterwards, to go further. Analogously to a passing ritual, I try to proceed with the present essay, leaving behind me the (apparently) exhausted to understand and accept the future in all its possibilities and transformations. What in the beginning would be the descriptive-interpretive compendium of a photographic series entitled *Momoy ciudadano*, which I have been building on the IG social network since the beginning of 2021 with the intention of reflecting on processes of revaluation and resignification of waste and obsolete, now becomes a testimony through the multifocal critical analysis of a single photograph of the series. A kind of first stage of the Guattari-Deleuzian ritornello, in order to reorganize (me) in the chaos produced by the drama of life: death.

**Keywords:** object; passage ritual; visual metonymy; death.

### Breve contexto (muy, pero muy personal)

Al recapitular de manera sucinta sobre las interrogantes que han estado presentes en las diversas intervenciones individuales (también he tenido algunas grupales) durante los 12 años que lleva realizándose este seminario Bordes, encuentro que al menos una ha obtenido respuesta, aquella que formulé en *Puentes a la Otredad*<sup>3</sup> cuando escribí partiendo de ¿ante qué me mido? Hoy digo puntualmente: ante mí mismo. Pero no dejo de advertir rápidamente que los resultados de esta medición no los he presentado en esos 12 años de acompañamiento con total frontalidad. Que, para ello, para mostrarlos, los puentes que he tendido han sido pergeñados de rodeos y peripecias plasmados en variados lenguajes expresivos artísticos con lo que he creído dar cuenta de algunos fantasmas que me visitan de vez en cuando. Y digo creído porque de igual manera noto que finalmente no los he mostrado, que más bien he actuado con cierto desprendimiento y pasividad con respecto de la acción, como aquel testigo que cumple cabalmente con su función de mirada sobre acontecimientos que en realidad le son ajenos.

---

3. Este texto puede encontrarse en el N.º 3 (2012) de la *Revista de Estudios Culturales Bordes* “Puentes y Brechas”, consultable en el enlace: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/5469/6544>

Pero hay momentos en que el testimonio a rendir es el que da cuenta de lo que uno mismo ha vivido, en los que son imposibles ser el tipo de testigo que he mencionado y sólo hay espacio para el *martus* griego. Son aquellos acontecimientos que hacen comprender la crueldad a la que se refiere Antonin Artaud [1925], es decir, en los que conoces a tal punto el sufrimiento que corres el riesgo de no poderles dar voz y por ello ensayamos una suerte de desdoblamiento, un volverse otro distinto de sí para lograr dar(nos) la palabra. Uno de ellos es el que muchos consideran la peor catástrofe del drama de la vida: la muerte de la madre.

## Algunas nociones

### Luto:

Aunque mi intención primaria con este ensayo es ser lo más obscuro posible, es decir, mostrar aquello que está delante de la escena y que se suele mantener fuera de la vista de quien asiste, no puedo dejar de mencionar algunas nociones que dan sustento para entender lo que finalmente necesito contar sobre esta experiencia aun en vivencia.

Las actividades o acciones que encontramos para esa parte del ritual funerario que llamamos luto tienen tantas variaciones como individuos, edades, sexos y posiciones sociales existen en cualquier comunidad del mundo. Mas, sin embargo, en los detalles existen algunas dominantes como bien lo estudió Arnold Van Gennep [1909] al abordar los ritos de pasos. El define al luto como un estado de marginalidad de los supervivientes de la persona fallecida, suerte de cronotopo en el que confluyen prácticas y acciones simbólicas que remarcan una condición distintiva del vivo y que lo ubica a la par del muerto. Es la contrapartida del período marginal de este último, por lo que en distintas sociedades se considera que el luto coincide en su cese con el cese del segundo, es decir, con la agregación del muerto al mundo de los muertos.

Al luto los parientes del muerto entran mediante ritos de separación, constituyendo una especie de sociedad especial cuya ubicación es liminar entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Y luego salen del mismo a través de ritos de reintegración a la sociedad general, en los que se suprime el luto.

### Restos:

La modernización con su velocidad acelerada condena al desecho, a la obsolescencia, objetos que han rebasado la



Robinson Pérez  
*Momoy ciudadano 1* / 2021



Robinson Pérez  
*Momoy ciudadano 6 / 2021*

sincronicidad con el cotidiano presente, aun poseyendo márgenes de funcionalidad considerables. Pero ello ha llevado a muchos artistas a reaccionar con un giro de interés hacia el residuo de culturas ancestrales y tradiciones locales, en un intento de reivindicar un sentido temporal contrapuesto al torbellino moderno. Memoria que reconstruyen mediante fragmentos, como una especie de arqueología de las sociedades contemporáneas, pero en la que no hay pretensiones de verdad científica, sino la búsqueda documental de lo sensible, de lo que des-cubre aquello de nosotros que existe en dichos objetos.

La decisión que lleva a coleccionar, sea literalmente el objeto en sí o en un registro de ello en otros soportes (como lo es el caso del cual hablaremos en un momento), nos acerca a la definición de objeto encontrado, categoría que surge de la inventiva generada en disquisiciones surrealistas entre Bretón y Giacometti. El primero explica que al igual que el sueño, el encuentro del objeto cumple un oficio liberador del individuo de escrúpulos afectivos paralizantes. Claramente influenciado por el psicoanálisis, Bretón remarca así que el objeto hallado es liberador de algo.



Robinson Pérez  
*Momoy ciudadano 9 / 2021*

### ***Momoy Ciudadino* como metonimia visual**

En marzo de 2021 comencé a colocar en la red social Instagram una serie fotográfica abierta que nombré como *Momoy Ciudadino* (ver imágenes 1 al 4), aludiendo con ello al mito precolombino andino. No voy a extenderme en hablar de todas las razones por las cuales escogí este título, basté aquí al respecto con indicar que la forma de manifestación física de estos duendes resultaba para mi imaginario, creativo, traslable y equiparable a estos artefactos conocidos como hidrantes de incendio. Si es de mi interés explicar que con esta galería fotográfica no pretendí hacer evidente en principio ninguna historia real desconocida que diese cuenta del naufragio por olvido, de invisibilidad con el cual muchos de estos hidrantes permanecen en distintos lugares del espacio público en el que habito, sino más bien reflexiono que ensayé una suerte de oportunidad, de nueva vida para con el objeto, trastocando su función práctica (supuestamente) obsoleta a partir de la revaloración estética practicada desde mi propia vivencia, desde mi sensibilidad.

Más allá del re-encatamiento necesario del entorno que esta serie me brindó, desacelerando el mundo cotidiano que transito mediante la pausa ejercitada para descubrir, contemplar y finalmente plasmar en una fotografía (incluyendo por supuesto el trabajo de intervención posterior), hoy coincido con Shaday Larios<sup>4</sup> en que el potencial narrativo de estos objetos es cada vez más evidente y presente a medida que iba desarrollando la serie, tornase en coadyuvante imaginario, fuerza organizadora de mis relatos, no sólo referentes de las propias vivencias de la ciudad, sino además de aquellos que conforman el conjunto de mundos interiores invisibles creados desde la introspección.

### Momoy Ciudadino No.15 (metonimia del luto)

Es así como el *Momoy Ciudadino No.15* (ver imagen 5), publicado apenas dos días después de la muerte de mi madre y en plena imposibilidad pandémica de traslado de mi persona hacia el lugar donde podría entrar con mis familiares cercanos en el cronotopo del luto, sustituye virtualmente mi presencia mostrando actos de separación que ni siquiera estarían previstos que realizase por mi género y estatus de hijo mayor.

En él es posible observar que, y a diferencia de sus antecesores, no hay visión frontal hacia la calle, posición común en las que se colocan estos objetos. También es vestido en la confluencia de todos los colores, en negro cerrado, representando con ello el marasmo que imposibilita incluso el mostrar algo parecido a un rostro, ventana con la cual mostramos el dolor compartido pero que también y a su vez algunas culturas ocultan para no evidenciar el miedo manifiesto a la vulnerabilidad que reconocemos en estas situaciones.

La metonimia del propio luto así practicada a través de esta fotografía me hace finalmente corroborar que eso que muchos pueden considerar como restos, objetos obsoletos por una funcionalidad ya no aprovechable, son en realidad fósiles, vitalidades dormidas en el interior de las formas invisibilizadas por el actual caos cotidiano y que cual gigantes mitológicos pueden agitar y romper este último, al despertarlos inesperadamente con nuestra contemplación.

4. Recomiendo la lectura de su libro *Los Objetos Vivos: escenarios de la materia indócil*, publicado por Paso de Gato en 2018



Robinson Pérez  
*Momoy ciudadano 13 / 2021*

## Referencias

- Artaud, Antonin ( 2005). *El pesa nervios* [1925]. Editorial Coyoacan.
- Giacometti, Alberto y Bretón, André (2022). *Amitiés surréalistes*. Serena Buccalo- Mussely. Edition bilingüe Francaise- anglais.
- Pérez, Robinson (2012). “Puentes a la Otredad”. *Revista de Estudios Culturales Bordes* “Puentes y Brechas”. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/5469/6544>
- Shaday Larios (2018). *Los Objetos Vivos: escenarios de la materia indócil*, Editorial Paso de Gato.
- Van Gennep, Arnold (1986). *Los ritos de pasos* [1909]. España: Taurus.



Robinson Pérez  
*Momoy ciudadano 15*  
2021



# BLANCA VARELA: La posibilidad de reconocerse humano desde lo animal<sup>1</sup>

Blanca Varela / imagen tomada de: <https://www.revistaaltazor.cl/blanca-varela/>

Recibido: 12 - 09 - 2021  
Aceptado: 19 - 11- 2021

José D. Núñez<sup>2</sup>  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
[jodanuba@gmail.com](mailto:jodanuba@gmail.com)

**Resumen:** Este trabajo examina el proceso de reconocimiento humano en virtud de la presencia animal en la obra de Blanca Varela. Mi análisis se basa en la lectura del poema "CLAROSCURO", incluido en el libro *Ejercicios Materiales*. La reflexión de la poeta en este poema no promueve un distanciamiento, sino que consigue situarse en el límite de ambas esferas: humana y animal. Una perspectiva tan aguda es señal de su pleno conocimiento del ser humano y de la relación que establece con las demás especies, a las que trata como iguales. Tal proceso conlleva, por lo tanto, el reconocimiento del hombre como un ser fronterizo, una criatura liminal, que además es efímera, ya que está hecha de carne y hueso.

**Palabras clave:** Blanca Varela; humano; animal; ser fronterizo; criatura liminal.

---

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**, celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira, Venezuela. Día 2. (19-11-2021). Versión final 12-03-2023.

2. Profesor de Literatura Española en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Venezuela. Magister en Literatura Iberoamericana (ULA). Código Orcid: 0000-0001-8435-257X.

## BLANCA VARELA:

### The possibility of recognizing oneself as human from the animal

**Abstract:** This paper examines the process of human recognition by virtue of the animal presence in Blanca Varela work. My analysis is based on the reading of the poem "CLAROSCURO", included in the book *Ejercicios Materiales*. The poet's reflection in this poem does not promote a distancing, but rather manages to situate herself at the limit of both spheres: the human and the animal. Such an acute perspective is a sign of her full knowledge of the human being and of the relationship she establishes with the other species, which she treats as equals. Such a process entails, therefore, the recognition of man as a borderline being, a liminal creature, who is also ephemeral, since he is made of flesh and blood.

**Keywords:** Blanca Varela; human; animal; border being; liminal creature.

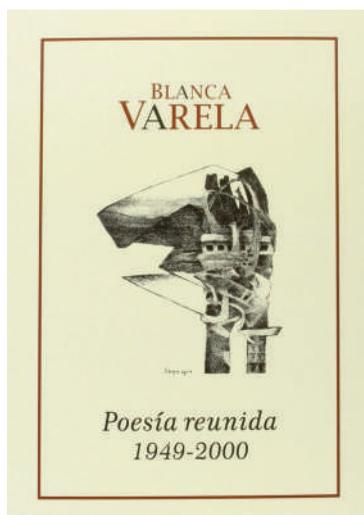
La presencia de un sinnúmero de animales en la obra de Blanca Varela ha sido estudiada por diversos académicos y críticos literarios. Modesta Suárez (2003), por ejemplo, afirma: "los animales pueblan el universo poético [de Varela] y sirven a menudo de elemento comparativo, metafórico; complementan el carácter polifacético del cuerpo del yo poético" (p. 138). Ina Salazar (2012) también señala: "Los animales del bestiario vareliano se presentan más que como una población autónoma, como espectadores atentos y contiguos del humano [...] y sobre todo como máscaras o 'personas', dobles semejantes y diferentes, al mismo tiempo" (p. 691). Por otro lado, Milena Rodríguez (2008) advierte una "continuidad y cercanía entre ambos reinos (el animal y el humano)", y, líneas después, precisa: "más que comunión [entre ambos reinos], habría que decir confusión, mezcla, tachadura de fronteras, mestizaje animal y humano" (p. 213). Así pues, adentrarse en la animalidad vareliana, no deja de ser una tarea compleja.

En sus dos primeros libros, *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de Día* (1963)<sup>3</sup>, el rol que desempeñan los animales es, básicamente, el de compañeros del ser humano. Humano y animal son presentados por Varela en igualdad de condiciones, en la misma superficie: "La araña que desciende a paso humano me conoce, / dueña es de un rincón de mi rostro, / allí anida, allí canta hinchada y dulce, / entre su seda verde y sus racimos" (Varela, p. 36); sin embargo, tan pronto como se avanza en la lectura de la obra, notamos que deja de interesarse por el animal como tal y comienza a inquirir más sobre lo que hay de animal en el ser humano: "Dulce animal, tiernísima bestia que te repliegas en el olvido para asaltarme siempre. Eres la esfinge que finge, que sueña en voz alta, que me despierta" (Varela, p. 176), "no para resaltar lo monstruoso o bestial negativo [...] [dice Milena Rodríguez], sino para dejar constancia de que estamos hechos, también, de cuerpo, de carne, de materia" (2008, p. 213) y, sobre todo, para reconocerse como ser humano. En ese sentido, nuestro propósito es examinar cómo se lleva a cabo el proceso de reconocimiento humano en virtud de la presencia animal en la obra de Blanca Varela, a partir del poema "CLAROSCURO"<sup>4</sup>.

---

3. La presente Antología se realiza por encargo de los Herederos de Blanca Varela, Vicente, Camila y Sabina de Szyszlo. Fue publicada bajo el título de *Poesía Reunida 1949-2000* (2017). Fondo de Cultura Económica del Perú S.A. En adelante, todas las citas de los poemas de Varela pertenecen a esta edición.

4. Este poema pertenece al libro *Ejercicios Materiales* (1978).



## Límite animal - humano

En su búsqueda sobre lo que hay de animal en el hombre, la poeta acude –en especial a partir del libro *Valses y otras falsas confesiones* (1971)– a lo más íntimo del animal que es su carnalidad:

soñé con un perro / con un perro desollado / cantaba su cuerpo su  
cuerpo rojo silbaba / pregunté al otro / al que apaga la luz al  
carnicero / qué ha sucedido / por qué estamos a oscuras / es un  
sueño estás sola / no hay otro / la luz no existe / tú eres el perro tú  
eres la flor que ladra / afila dulcemente tu lengua / tu dulce negra  
lengua de cuatro patas / la piel del hombre se quema con el sueño  
/ arde desaparece la piel humana / sólo la roja pulpa del can es  
limpia / la verdadera luz habita su legaña / tú eres el perro / tú eres  
el desollado can de cada noche / sueña contigo misma y basta.  
(Varela, p. 123)

Como vemos en este poema, pasa de ser la observadora –en pleno sueño– de un perro sin piel, cuya carne roja silva por lo desprotegido que está, a identificarse con ese perro, con esa “flor roja que ladra”, y finalmente a admitir sin ambages que ella es “el desollado can de cada noche”; el componente que podría aquí hacer la diferencia, marcar la frontera entre el humano y el animal, es la piel, pero “se quema con el sueño / arde desaparece la piel humana”. Casos como éste abundan en toda su obra. En una parte del poema “Ternera acosada por tábanos” dice, por ejemplo:

sólo recuerdo al animal más tierno / llevando a cuestras / como  
otra piel / aquel halo de sucia luz / voraces aladas / sedientas  
bestezuelas / infames ángeles zumbadores / la perseguían / era  
la tierra ajena y la carne de nadie / [...] / ¿era una niña un animal  
una idea? (Varela, p. 187)

Un hecho que a su vez expone la condición finita de ambos, como deja claro la cita de este poema, pues al caminar, sus cuerpos –materia orgánica en constante descomposición– atraen a “voraces aladas /sedientas bestezuelas /infames ángeles zumbadores”. Así, el ser humano es equiparado con el animal no sólo en la corporeidad, sino también en su condición efímera, son uno, están hechos de “la [misma] roja pulpa” que es limpia, inequívoca y perecedera.

En este contexto, puede decirse que el hombre es un ser que habita entre las dos esferas: animal y humana, en una frontera borrosa, transgredida, donde adopta la forma de un ser híbrido, una especie de centauro: mitad animal, mitad humano; en otras palabras, es un ser fronterizo, una criatura liminar.

Lo liminar se entiende aquí como el borde entre uno y otro ámbito. El término procede del latín *limināris*; asociado inicialmente a la antropología, se ha ido abriendo paso en otras disciplinas como las ciencias sociales e incluso las artes y las humanidades. Es Víctor Turner quien –entrada la segunda mitad del siglo XX– desarrolla ampliamente el concepto a partir de las ideas de Arnold van Gennep expuestas en su libro *Les Rites de Passage*. A este respecto, Miguel Gomes (2014), refiere acertadamente:

Van Gennep había argumentado que los ritos de paso –por ejemplo, los de tránsito entre la niñez y la madurez, la vejez y la condición de ancestro, los de iniciación religiosa– comparten una estructura triádica, con fases que llamó preliminar, liminar y posliminar. En la primera y la tercera, el individuo, respectivamente, pierde una identidad social y gana una nueva; en la segunda, se encuentra a medio camino entre un ser perdido y uno anhelado, y se adentra, por lo tanto, en experiencias de ambivalencia e indeterminación. (pp. 44 – 45)

El señalamiento de Gomes, en especial lo referido a la segunda fase de la “estructura triádica” de Van Gennep, coincide en más de una forma con el enfoque de Mihai I. Spariosu (1997), quien, en virtud de lo expuesto por Turner, apunta: “Turner in effect sees liminality as a game of disorder out of which new orders emerge. He defines liminal situations as 'seeds of cultural creativity' that generate new models, symbols, and paradigms” (p. 33) y, líneas después, Spariosu concluye que “liminality is not only a form of transition but also a potentiality” (p. 33). Dentro de esta perspectiva intentaremos responder al planteamiento inicial y destacar dicha “potencialidad” en la obra de Blanca Varela, a partir del poema “CLAROSCURO”:

yo soy aquella  
que vestida de humana  
oculta el rabo  
entre la seda fría  
y riza sobre negros pensamientos  
una guedeja  
todavía oscura  
o no lo soy aquí  
sino en el aire nublado del espejo  
mirada ajena mil veces ensayada  
hasta ser la ciega  
la indiferencia el odio  
y el olvido  
en la fronda de sombras y de voces  
me acosan y rechazan  
la que fui  
la que soy  
la que jamás seré  
la de entonces  
enronizada entre el sol y la luna  
enronizada  
me contempla la muerte  
en ese espejo  
y me visto frente a ella  
con tan severo lujo  
que me duele la carne  
que sustento  
la carne que sustento y alimenta  
al gusano postrero  
que buscará en las aguas más profundas  
donde sembrar  
la yema de su hielo

como en los viejos cuadros  
el mundo se detiene  
y termina  
donde el marco se pudre. (pp. 200-201)

Conviene destacar algunos aspectos formales de este poema que es, por lo menos, inquietante. A diferencia de gran parte de la obra vareliana, en particular los poemas de *El Libro de Barro* (1994) y *Concierto Animal* (1999), este poema tiene título: CLAROSCURO. El significado literal de esa palabra refiere el contraste entre luz y sombra; además, como se sabe, es una técnica de la pintura. No obstante, en este caso, anticipa al lector una cuestión intermedia –podríamos decir eliminar– entre claridad y oscuridad.

Como en otros poemas de Varela, no hay signos de puntuación y, salvo el título, tampoco mayúsculas. En total son 36 versos (de ocho palabras el verso más largo), agrupados en estrofas de siete, ocho, cuatro, cinco, tres, cinco y cuatro versos respectivamente, cada estrofa separada apenas por un espacio.

En su conjunto, el poema puede verse como una composición textual ininterrumpida y dominada por el pronombre yo, a partir del cual, se inicia una especie de monólogo frente al “aire nublado del espejo”. Un espejo que primero parece ser el de un cuarto de baño, luego vemos que puede estar fijado en cualquier parte del mundo y la poeta “entronizada entre el sol y la luna” es consciente de que la muerte la observa en ese espejo y reacciona cubriendo su cuerpo, “me visto frente a ella” –dice–. Finalmente, la analogía que se presenta en los últimos cuatro versos indica que lo narrado anteriormente, de manera ininterrumpida, es similar a la escena que podría apreciarse en un cuadro –de Paul Delvaux, por ejemplo–. Y, esta escena tiene como término o límite, igual que el cuadro, el marco que “se pudre”; es decir, la estructura, frágil, que tiende siempre a descomponerse.

Son algunos de los aspectos que se encuentran visibles en el poema; sin embargo, la inquietud que produce, desde el propio título, nos lleva a hurgar en el sentido direccional y las relaciones que se podrían establecer en este poema.

### **“Yo soy aquella”**

Si nos fijamos en el primer verso, éste tiene como primera palabra al primer pronombre personal: yo, que seguido de soy se convierte en una afirmación e indica quien soy, (como, yo soy José, por ejemplo); sin embargo, con la tercera palabra de este verso, el sentido direccional cambia, la poeta recurre al pronombre demostrativo: aquella, y así se distancia de sí misma. Es importante subrayar que no se trata de una comparación –la poeta no dice yo soy como aquella–, sino de una afirmación que indica explícitamente quién es: yo soy –no ésta que está aquí– aquella.

En otro momento dentro de su obra –en el poema “Primer baile”–, dice: “Soy un simio, nada más que eso y trepo por esta gigantesca flor

roja” (p. 52). En ese caso es más específica, nos dice que es un simio; situación parecida a la que presenta en el poema “Huaco”, de César Vallejo:

Yo soy el coraquenque ciego / que mira por el lente de una llaga /  
[...]/ Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza / la necedad hostil a  
trasquilar / [...] / soy el pichón de cóndor desplumado / por latino  
arcabuz. (2002, p. 74)

Sin embargo, en el caso que nos ocupa –en lugar de simio, de coraquenque, de llama– la poeta dice que ella es aquella. Y, ¿quién es aquella? Podría decirse que la respuesta se encuentra en los siguientes versos, aquella es alguien “que vestida de humana / oculta el rabo / entre la seda fría”. Aquella es, entonces, un animal disfrazado de humano o, en otras palabras, un animal tratando de hacerse pasar por humano, y debe esconder el rabo para no ser identificado ¿por los otros animales o por los humanos? No hay que olvidar que ella es aquella.

Aun así, hay cierta vaguedad sobre el tipo de animal al que hace referencia. De “la seda fría” podríamos deducir intuitivamente que pertenece al grupo de los artrópodos, una oruga quizás; pero en las tres líneas que siguen dice: “y riza sobre negros pensamientos / una guedeja / todavía oscura”, esto lo ubicaría en el grupo de los primates, ya que además de guedeja posee negros pensamientos. Por ende, no es animal de un grupo específico, sino uno cualquiera que anda disfrazado de humano y con el que ella se identifica.

Hay un grado de indeterminación en todo esto, sin duda, en torno al animal estamos hablando y en torno a ella como ser humano, los versos que vemos en seguida así lo demuestran: “o no lo soy aquí / sino en el aire nublado del espejo / [...] / la que fui / la que soy / la que jamás seré / la de entonces”. Este hecho definitivamente lo sitúa en un lugar neutro, inexacto, en un punto donde no se reconoce como estrictamente humana pero tampoco animal, alguien que convive, en todo caso, entre uno y otro territorio, en una frontera borrosa, como lo habíamos anunciado anteriormente.

## **Reconocer nuestra animalidad para llegar a ser humano**

Se trata de un fenómeno que nos acerca al planteamiento de Giorgio Agamben (2006), quien, siguiendo el lema de Linneo, dice: “el hombre no tiene ninguna identidad específica, excepto la de 'poder' reconocerse”. Este reconocimiento tiene una implicación importante,

Definir lo humano no a través de una nota *characteristica*, sino a través del conocimiento de sí, significa que es el hombre el que se reconocerá como tal, que *el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo*. (p. 57)

Y más adelante, a partir de la tesis de Pico della Mirandola, Agamben afirma también:

el hombre, habiendo sido plasmado cuando todos los modelos de la creación estaban agotados [...] no puede tener arquetipo ni lugar propio [...] ni rango específico [...] más bien, puesto que su creación tuvo lugar sin un modelo definido [...] no tiene propiamente ni siquiera un rostro [...] y tiene que modelarla a su albedrío con forma bestial o divina. (pp. 63–64)

Hallarse en esta irresolución y aprender a reconocerse humano, significa por lo tanto un ultraje así mismo, con Agamben (2006) podríamos decir igualmente: “El descubrimiento humanístico del hombre es el descubrimiento de su faltarse a sí mismo, de su irremediable ausencia de dignitas [rango]” (p. 64). De ahí que, al término de todo, para Varela resulte ser una imagen en el espejo, contemplada por la muerte.

En lo que resta de este poema, advertimos otro aspecto que es recurrente en su poética: la conciencia de la corporeidad. Admitir su animalidad es la acción que le permite reconocerse humano, pero un ser humano despojado de todo ornamento, hecho de “pulpa roja”, que le duele “la carne que sustento y alimenta / al gusano postrero / que buscará en las aguas más profundas / donde sembrar / la yema de su hielo”. Un ser corpóreo consciente de su finitud, que sabe que va camino a desaparecer y convertirse en alimento de gusanos. Entonces, “Ya no se trata de máscara, ya no se trata de disfraz. Ahí estaría la tenue separación entre animalización y animalidad” (Suárez, 2003, p.146), y el hecho, como dice Varela en diálogo con Claro Núñez (1995), de no querer ya “ser un perro; ya fui perro un montón de años... o pretendo ser otra clase de perro, un perro que anda por otro lado” (p. 5). Un perro que se camina en el límite de la certidumbre y la perplejidad.

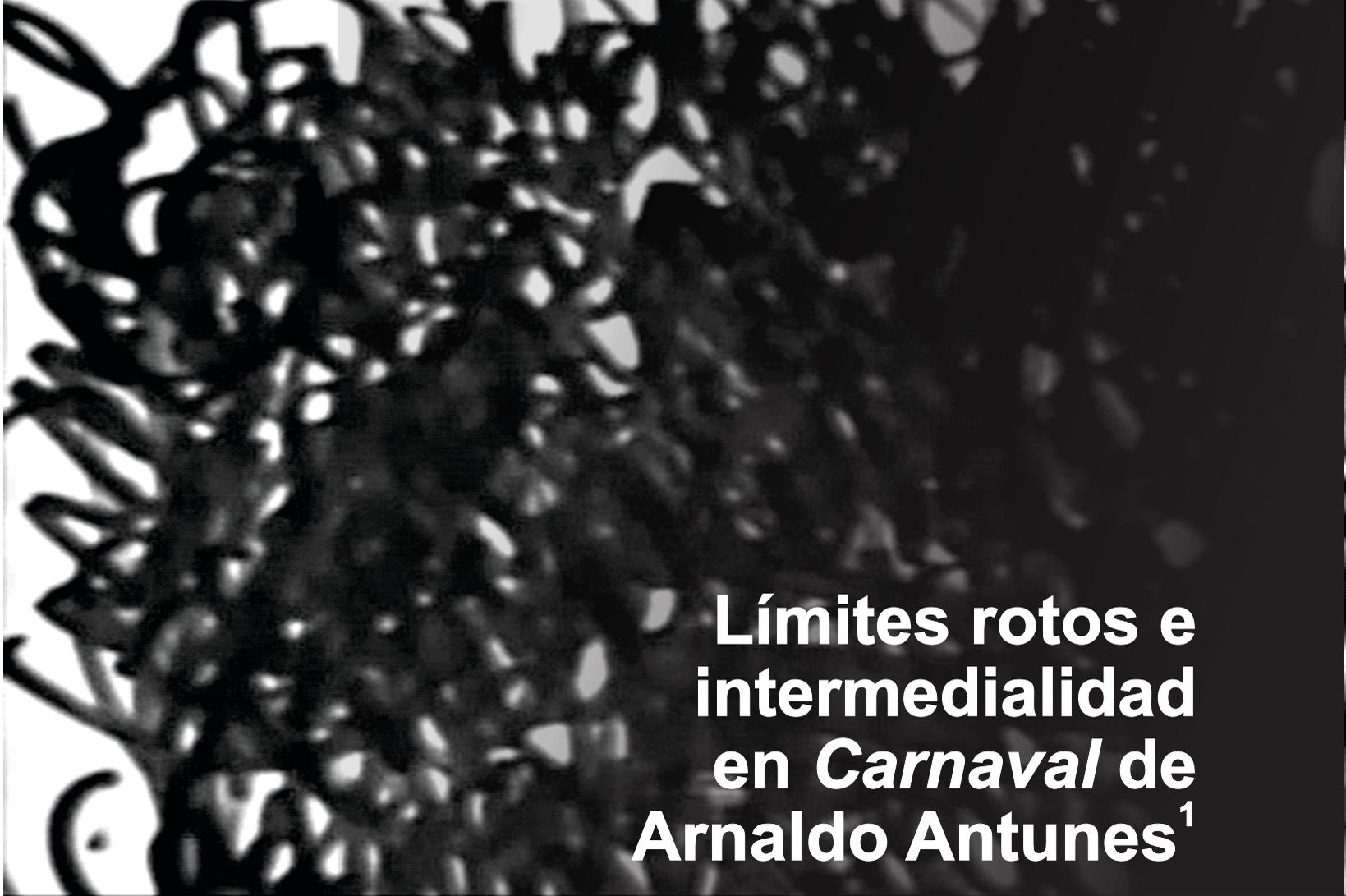
En gran medida, estos son algunos de los criterios que dan respuesta a nuestro planteamiento inicial y abren la posibilidad de reconocernos como humanos desde lo animal, conscientes a la vez de que somos entidades corpóreas, efímeras, siempre bajo la mirada audaz de la muerte.

Fernando de Szyszlo  
Boceto para el óleo *Sol negro*  
S/F  
mixta sobre papel  
56 x 37.5 cm



## Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *L'aperto L'uomo e l'animale (Lo abierto. El hombre y el animal)*. Trad. Flavia Costa & Edgardo Castro. 1ª. Ed. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hildalgo editores.
- Gomes, M. (2022). "Abyección, liminaridad y poesía en la Venezuela actual". *Revista Baciyelmo* N.º3. Año: 16. Semestre marzo-septiembre. Pp. 43-59.
- Núñez, C. Fondebrider, J. Helder, D.G. (1995). "Blanca Varela: 'Ya no quiero ser un perro; ya fui perro un montón de años'". Reportaje, *Diario de poesía* 33. Periódico Trimestral: Buenos Aires – Rosario. Pp. 3-5.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2008). "La Metáfora Animal: en torno al bestiario de Blanca Varela". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIV, No. 68. Pp. 211-223.
- Salazar, I. (2012). "Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela". *Bulletin hispanique*, Tome 114, N.º. 2. Pp. 671-701. [En línea] <http://bulletinhispanique.revues.org/1397>.
- Suárez, M. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum.
- Vallejo, C. (2002). *Antología Poética*. Edición especial para el Diario El Nacional - Venezuela. Madrid, España: Editorial Espasa, S.A.
- Varela, B. (2017). *Poesía Reunida 1949-2000*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica del Perú S.A.



# Límites rotos e intermedialidad en *Carnaval* de Arnaldo Antunes<sup>1</sup>

Fotograma de *Carnaval* de Arnaldo Antunes extraído del video en youtube

Recibido: 14-10-2021  
Aceptado: 16-11-2021

Ana Julia Carballo<sup>2</sup>  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
canelana08@gmail.com

**Resumen:** En el presente estudio analizamos el videopoema *Carnaval* del artista multimedia Arnaldo Antunes como obra rizomática en la que el intermedio y el espacio liminar se conjugan para esbozar un nuevo modo de comunicar en el arte a partir del sinsentido que puebla la obra de enigmas y problematiza la posición del receptor como un observador pasivo. El videopoema teje la transición entre medios, lenguas y conceptos para poner en jaque la pureza del arte, las oposiciones binarias y los conceptos absolutos. El carnaval de Antunes es el de la inversión bajtiniana en el que la idea de representación se quiebra y nada es lo que culturalmente dice ser.

**Palabras claves:** Intermedialidad; literatura comparada; Arnaldo Antunes.

---

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1pE63qY2MsM>. Día 3. (20-11-2021).

2. Estudiantes de la Carrera de Letras de la Universidad de Los Andes. Tesista de la mención literatura hispanoamericana y venezolana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3492-3674>.

## Broken limits and intermediality in *Carnival* by Arnaldo Antunes

**Abstract:** In this study we analyze the videopoem *Carnaval*, made by the multimedia artist Arnaldo Antunes, as a rhizomatic work in which the intermediate and the liminal space are combined to sketch a new mode of communication in art based on the nonsense that populates the poem with enigmas and problematizes the receiver's position as a passive observer. The video poem weaves the transition between media, languages and concepts to challenge the purity of art, binary oppositions and absolute concepts. The Antunes carnival is that of bakhtinian investment in which the idea of representation breaks down and nothing is what it culturally claims to be.

**Keywords:** Intermediality; comparative literature; Arnaldo Antunes.

En el año 1930, Brasil vivió una verdadera explosión vanguardista: luego de la famosa semana del 22, que anuncia la llegada del modernismo brasileiro, surge el arte concreto o concretismo. Este movimiento sacudió los preceptos artísticos y poéticos de su época, rompiendo el sistema canónico de representación en la relación entre poema (significante) y sentido (significado). Algunos de sus principales representantes fueron Décio Pignatari, que incorporó recursos visuales y palabras fragmentadas en su lenguaje poético; Haroldo de Campos, cuya poesía es una mezcla de la imagen verbal con la visual; y su hermano, Augusto de Campos, quien jugó con la disposición geométrica de las palabras e incorporó colores y distintos tipos de letras. Este movimiento, por supuesto, ya tenía antecedentes en el mundo del arte y de las letras, como el Dadaísmo, Mallarmé o Apollinaire.

En las últimas décadas del siglo, el arte y la literatura brasileños van a sufrir otra sacudida con la aparición de Arnaldo Antunes (1960). Este particular personaje va a superar los límites de cada expresión artística en la que participa, su obra sonora, textual y visual se desarrollará hasta el punto de resultar inclasificable en un género o arte específico. Es un artista multimedia que trabaja en un espacio liminar donde los medios se contaminan entre sí y deja de tener sentido la noción de absoluto o género puro.

Arnaldo rompe con la tradición concretista, porque va incluso más allá: para los primeros era importante la imagen verbal/visual, que adquiere tanta importancia como en la poesía lírica el ritmo. Para Antunes esto no será suficiente. En su obra también es fundamental lo que se escucha, que, al conjugarse con lo que se ve, genera un receptor creativo a partir de una posición siempre incómoda que le obliga a plantearse nuevas interrogantes con las que, sin embargo, nunca abarca del todo la comprensión del texto. Es decir, es un misterio de sentido que puede poblarse con nuevos enigmas, problematizando así la idea de un texto que comunica un mensaje.

Toda su obra funciona a partir de una poética de rizomas, no trabaja con oposiciones binarias, sino que abre el horizonte de significaciones y representaciones del lenguaje. Tanto como músico, poeta o performer, la estructura de su obra artística es un gran rizoma que constantemente produce líneas de fuga, no se trata de un sistema organizado a partir de subordinaciones jerárquicas, sino que cualquier elemento puede incidir en cualquier otro. El rizoma carece de centro, es un mapa abierto que puede ser alterado en cualquiera de sus puntos y adaptado de acuerdo a cada nueva necesidad.

La producción de Antunes rompe con la idea de representación de Aristóteles, en su obra nada es lo que culturalmente dice ser. Y el caso del video poema *carnaval*<sup>3</sup> no es la excepción; este sugiere la reinención creativa de la escritura literaria en el medio ambiente digital contemporáneo. Es el producto de su época.

En *carnaval* hay una ruptura de modelos y estructuras, lo que es evidente desde el formato en el que el artista trabaja. En esta obra nos topamos con un juego entre diferentes lenguajes que establecen diálogos, tensiones o interferencias. Estos son el verbal, el visual y el sonoro. No es un poema escrito, ni una canción, ni una imagen, sino una articulación de estos lenguajes que proyecta una nueva forma de comunicar. Si en el poema escrito surge el sentido a partir de la palabra, en el video poema surge el sinsentido o la ruptura del sentido a partir de la formulación de un lenguaje potencial. Es la ruptura del sentido dictador que le atribuimos a las palabras, imágenes y sonidos.

Es una conjugación que genera nuevas posibilidades de significación que de otra manera serían improbables. Por medio de esta particular mezcla poética de lenguajes, hace llegar al receptor un mensaje (que problematiza la transmisión natural del mensaje) y un contexto distinto a los que podrían generar cada uno por separado.

El videopoema empieza en blanco, el color llena toda la pantalla. La música, que aparece simultáneamente con la imagen, está compuesta por sonidos simples y repetitivos, sin acordes y con el bajo marcando el tiempo como el segundero de un reloj. De pronto, una mano irrumpe, tiene un marcador negro con el que raya el fondo immaculado, la pantalla se convierte en una hoja en blanco esperando por ser rayada. Rápidamente, la mano escribe la palabra *árvore* y se vuelve a ir. En el momento en el que empieza a escribir, el fondo musical cambia, ahora también se oyen las voces de dos cantantes, una femenina y la otra masculina que, simultáneamente con lo que escribe la mano, dicen *árvore*.



(00:00:21)

---

3. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VBUuxi6RXj8&t=6s>  
Do DVD "Nome", realizado por Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e ZabaMoreau, 1993.



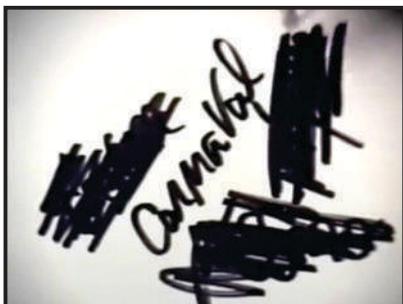
(00:00:26)

A partir de aquí, el artista invita al espectador/receptor a reflexionar con él sobre la relación que existe entre el significado y el significante, es decir, la problematización del par nombre/cosa, entre una palabra y aquello que ella nombra. Retoma una meditación sobre la función del lenguaje y su capacidad (o más bien su incapacidad) para representar la realidad: por un segundo sólo se ve la palabra escrita en letra cursiva. Pasado este momento, las voces y la mano vuelven a aparecer, mientras, con el mismo marcador negro, la palabra es rápidamente tachada, de fondo suena *pode ser chamada de*, entonces tanto en sonido como en imagen es materializada la palabra *pássaro*.



(00:00:30)

Cuando la primera palabra aparece sobre el fondo es inevitable para el lector/espectador hacerse en la cabeza la imagen de un árbol. Parece que todo está en orden, pero cuando este árbol ya está reafirmado en nuestra imaginación, las voces de fondo dicen que puede ser llamado pájaro, mientras la mano con el marcador se apura a tachar la primera palabra, como si con este gesto pudiera suprimir su identidad y confundir la imagen, y por lo tanto, la idea, que teníamos en la cabeza.



(00:00:36)

El videopoema sigue, *pássaro pode ser chamado de máquina pode ser chamada de carnaval, carnaval, carnaval...* Tanto la palabra *pájaro* como *máquina* sufren el mismo destino de la primera y son rápidamente tachadas. La mano escribe en un orden espacial aparentemente aleatorio, no es una lista, ni da la impresión de que una palabra suceda a la otra. Visualmente hay desorden, las palabras son tachadas, y sólo el *carnaval* prevalece.



(00:00:55)

Sin embargo, poco a poco, la palabra *carnaval* también es suprimida; la mano sigue escribiéndola en cada espacio que aún está en blanco. Y cuando ya no quedan más espacios libres sigue, y sigue, y sigue, mientras las voces la acompañan. Es entonces cuando la música cambia violentamente. Las palabras empiezan a superponerse al punto de que ya no es posible distinguir una de la otra, todo es una gran mancha negra en la que los límites son difusos.

Al melodioso (pero inquietante) fondo musical se agrega una percusión rápida y violenta. La mano sigue escribiendo, cada vez más rápido, se incorporan nuevos sonidos, tan indescritibles y poco definidos como las líneas.

Finalmente, La mano se detiene y la página sólo está ahí, como esperando que la veamos, derrotada. Las voces van disminuyendo en intensidad y, junto con la imagen, se difuminan hasta desaparecer.



(00:01:35)

Es curioso que el sentido que prevalece sea el del *carnaval*. Esta palabra es la célula que conforma la masa de escritura superpuesta y, cuando ya no puede leerse, el receptor la construye una vez más. Pero este carnaval no es bailable y colorido, ni designa un momento delimitado como la fiesta brasilera o de Venecia, sino el sentido de inversión Bajtiniano. El carnaval es el caos en el que todo se vale: El árbol que puede ser un pájaro que puede ser una máquina. Implica romper con el orden y la superficie lisa de la página en blanco y, así mismo, de la organización social. Con el carnaval el significado que se supone que cada palabra lleva consigo es destronado y confundido.

La obra de Antunes se puede estudiar desde la literatura comparada, sin embargo, para poder llegar a ello, es necesario que el estudioso cambie radicalmente su estructura de pensamiento, es decir, la forma de mirar y aceptar las cosas y la realidad. El comparatista debe descolonizarse de los grandes colectivos de poder del conocimiento, porque estos han impuesto formas de mirar, interpretar y estudiar el arte. Esta descolonización empieza a partir del momento en que acepte que, como estudioso de la literatura, trabaja con sólo una parte de lo que se produce. La literatura comparada no se limita a las relaciones textuales, sino que integra también elementos de medios no estrictamente verbales, como los que están presentes en la obra de Antunes. El texto y la literatura ya no son el objeto de estudio exclusivo, sino que su núcleo está compuesto por nociones como la de *medio*.

Desde la introducción de este breve análisis está asomando el concepto de *medio*. A partir del video poema estudiado se observa que el autor es un artista del intermedio más que del límite, porque este último implica una especie de prohibición: en vez de unir separa. A partir del estudio de su obra, es imperante la necesidad de pensar el límite desde otra perspectiva menos restrictiva, tomando en cuenta que, tal como la literatura, está siempre en movimiento. Es decir, el límite es un lugar de encuentro, más bien se trata de un entre-lugar, es allí donde todo es construido entre los distintos medios en el proceso de interacción.

Todos los medios, o mejor, cada uno de ellos, está conformado por una innegable pluralidad. Lo que nos lleva a la conclusión de que no existe algo parecido a un “medio puro”, lo que predomina es un tejido intermedial. Por un lado, se encuentra en contacto con otros y es influenciado y transformado por ellos. Por otro, cada uno es a su vez una mezcla de muchos medios (en la escritura, por ejemplo, hay visualidad y oralidad, pero también se da el tacto y el olor). Por eso, en la práctica, «el uso del término *intermedialidad* se reduce a aquellos casos en que se combinan diferentes tipos de signos, por ejemplo, palabras e imágenes». (Sánchez-Mesa, Baetens, 2017, p. 8).

*Carnaval* no es una obra elaborada en un medio y luego transpuesta a otro, como podría serlo una novela que es llevada al cine, sino que distintos medios fueron puestos en marcha simultáneamente para su producción, por lo que ninguno de ellos cumple el papel de “fuente” ni nada parecido. Lo que sucede parece ser más bien lo que señalan Sánchez-Mesa y Baetens, que «un medio “viejo” (en nuestro caso, la literatura) reacciona a un medio nuevo (la escritura multimedia digital), incorporando elementos de este nuevo medio o, de forma más radical, destacando elementos que son específicos del medio, es decir, elementos que resisten la transmedialización» (2017, p. 15). En *carnaval*, las informaciones ópticas son tan relevantes como las sonoras, juntas actúan como un conjunto inseparable a la hora de construir el sentido.

A modo de conclusión, la intermedialidad es propiciada por artistas como Antunes, que incorporan los nuevos medios digitales a las prácticas culturales y artísticas. No es solo un término para definir las relaciones entre medios autónomos, sino que también identifica la pluralidad interna de cada uno. Ella hace clara referencia al conjunto de medios que se fusionan, y al

fusionarse no quedan definidos, no se trata de trascender fronteras o límites, no es que uno sea superior o mejor que otro, sino que estamos frente al nacimiento de un nuevo producto cultural que rompe las relaciones canónicas.

Finalmente, vienen al caso las palabras de André Gardel con respecto a Arnaldo Antunes: «su postura tiene como meta el establecimiento de una reeducación de los sentidos, realizando una especie de pedagogía de la extrañeza. Transforma lo obvio en inesperado» (2009, p. 223).

## Referencias

- Antunes, A. (1993). *Carnaval* (videopoema). Brazil. Artmix, BRG Ariola Discos LTDA. (Vinilo, 00:01:42). (<https://arnaldoantunes.com.br>)
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revista electrónica de historia*. Costa Rica, septiembre 2013-febrero 2014. Vol. 14, nro 2. Pp. 169-179. (<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/diálogos/index>)
- Franco Carvahal, T. (2005). Encontros na travessia. *Revista brasileira de literatura comparada*. Porto Alegre. Vol. 7, nro 7. Pag. 169-182 (<https://revista.abralic.org.br>)
- Gardel, A. (2008). A palavra-corpo e a performance poética em Arnaldo Antunes. *Sala Preta*. Brasil, 2008. Vol. 8, nro. 8. Pag. 223-234 (<https://www.revistas.usp.br>)
- Sánchez-Mesa, D. Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Nro. 27. Pag. 6-27. (<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias>)



# El himno que (re)funda y delimita el cosmos<sup>1</sup>

Anton Raphael Mengs / *Parnaso* / hacia 1760 / 55 x 101 cm / óleo sobre tabla

Recibido: 27-09-2021  
Aceptado: 18-11-2021

César Torres<sup>2</sup>  
Universidad de Los Andes, Venezuela  
ztorrescesar@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo analiza cómo trabaja el lenguaje y el mito en el tejido de un cosmos cultural en los proemios de *Teogonía* de Hesíodo y *Pítica I* de Píndaro. Además, señala el carácter ritual de ambos poemas y establece el papel del ente intermediario (las musas y la lira dorada) como posibilitadores de ambos himnos y del (re)conocimiento de este orden mítico.

**Palabras clave:** Píndaro; Hesíodo; Lírica; Épica; Literatura Griega.

## The hymn that (re)founds and delimits the cosmos

**Abstract:** The present work analyzes how the language and mythology works in the fabric of a cultural cosmos in the proems of *Theogony* of Hesiod and *Pythic I* of Pindar. Also, shows ritual character of both poems and establishes the part of the intermediary entity (the muses or the golden lyre) as enablers of both hymns and the (re)cognition of the mythical order.

**Key words:** Pindar; Hesiod; Lyric; Epic; Greek Literature.

1. Ponencia presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UOPeUNigyUs> (Día 1, 18-11-2021).

2. Estudiante de Letras Mención Lenguas y Literaturas Clásicas (ULA). Ha publicado traducciones del latín y griego antiguo en la revista *Poesía* (UC). Sus áreas de estudio son la traducción, recepción clásica y teoría literaria clásica y contemporánea.

*Es propio de la fiesta el que sea, por así decirlo, un  
alto en el curso para mostrar figuras eternas que, por  
el hecho de mostrarse, amplían el instante,  
convirtiéndolo en una eternidad detenida.*

Károly Kerényi

En *Teogonía*, Hesíodo trenza el mundo sensible, religioso y posible de su época, en una sucesión de genealogías, combates, monstruos y dioses vemos la trama de tradiciones y mitos deseosos de configurar lo que existe. El poema actúa como ritual y límite que (re)conoce su realidad, es el espacio liminar último, pues contiene el mundo definido y su tránsito al lenguaje. Así mismo, es la posibilidad de refundar, de hacerlo parte de la mecánica gramatical como objeto exaltable bajo los conceptos de bien, virtud y valor inherentes a la sociedad de la época.

Para llegar a ser realizado en la palabra, el *κόσμος* (orden) antiguo requiere de aquello que lo legitima: el sueño de los dioses. El poema inicia con un encomio que toma lugar fuera, fuera de nuestro espacio humano, en las cumbres del monte Helicón, opuesto a lo mortal e inmediato, a lo sensible o cercano a los sentidos. Cantemos, dice, a las musas que bailan en la cima y bajan a enseñar a los hombres mientras hilvanan el devenir del himno que conlleva, como correlato, el del cosmos. Ellas brindan las causas, lejanas de la esfera mortal (pero no moral), recrean el orden del mundo con su canto, las musas como entes son humanidad que contempla y compone, continuamente, como apunta Nietzsche (1992), el poema de la vida inventado por los hombres.

El principio, origen o génesis (enunciado en esta cultura arcaica) parte de un pensamiento y una lengua míticos. Al *ser* lo toma la fantasía que arregla y ordena su mundo, su lengua actúa en este sentido prefigurando la experiencia, las razones, llenando los espacios en blanco. La oposición entre filósofo y poeta no existía para este momento. Ocurre más tarde un tránsito donde se opuso y separó la lengua del mito, se quería una verdad no mítica en el idioma.

En *Teogonía* Hesíodo tiene la resolución de describir y abarcar con versos los límites y fundamentos del cosmos. Una cadena de eventos narrativos establece el curso de interacción, conflicto y armonía que lleva a constituir -de la mano del dios jerarca- la totalidad dada al hombre. En el relato fundacional se ve planteado *lo primero*, el Caos (*χάος*), pero éste es un concepto espacio-temporal que, siguiendo a Francis Conford, toma lugar en la lengua como construcción y corolario lingüístico del pensamiento: el concepto *χάος* se asocia a raíces verbales como el verbo *χαίω* (bostezar, abrir la boca), es la apertura de la unidad originaria, cuando todo era uno. La apertura especialmente asociada al espacio entre la bóveda celeste y la tierra, la separación por la cual es posible que interactúen todas las cosas (Conford, 1987, pp. 232-235). En este se señalan los límites de la cosmogonía, se establece una experiencia casi totalizadora, pero fuera de su ámbito etiológico o explicativo deviene el poema a destacarlo como lugar de canto y dicha de la configuración de las cosas. En este sentido el poema fluye a la experiencia lírica del presente, de lo que es.

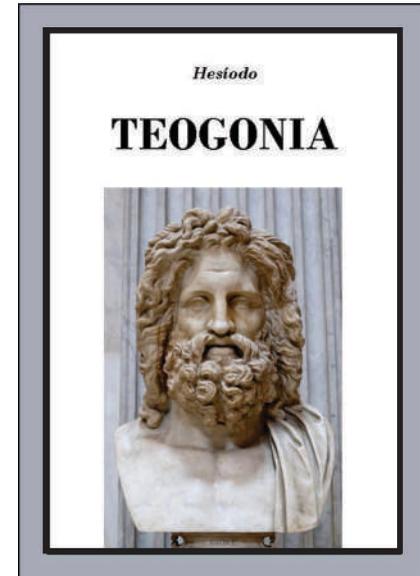
En concordancia, la Primera Pítica de Píndaro celebra con el rito el suceso de la armonía, el poema es canto, baile y música, elementos acordes al espacio que se ordena y se sustenta por el poder divino. Píndaro encuentra (o manifiesta) el presente donde Hesíodo lo descifra, uno parte del otro. La Pítica I inicia también con un encomio que establece una relación con el posibilitador, la potencia que diviniza tanto experiencia como palabra mortal, pero en este caso no se dirige directamente a las musas, Zeus o Apolo sino a una pequeña lira dorada. A diferencia del poema hesiódico, no se suma el presente al relato causal sino que se experimenta como lugar donde residen los hombres, donde el mito cobra sentido.

En toda la obra de Hesíodo vemos entre cruzarse, como premoniciones, pistas de futuros géneros literarios que marcarán la cultura griega. El encomio político de Solón, las cosmologías jónicas o los himnos de Píndaro son formas literarias que están en deuda con ella. Este autor ordenó el mundo comprensible y mítico de la cultura oral y, junto a Homero, dio certezas de la aparición corpórea de dioses, articulando en versos un culto coherente. Por otro lado, bebe de herencias orales distintas a las de la narración homérica: en *Teogonía* se encuentran materiales no épicos que marcan un distanciamiento que lleva a considerar esta obra como épica divina y no humana.

Sin embargo, el orden divino es humano, el gobierno establecido para el cosmos es el de su época, una monarquía dirigida por un rey sacerdote. En el primer bloque o proemio (versos 1-115), el aedo se acerca a las musas, ellas, una vez invocadas, le enseñan el canto y se encumbran para compartir la mansión olímpica y celebrar al eje del gobierno divino, este canto es el que aprende el poeta para narrar el desarrollo del mundo. La connotación ritual de *Teogonía* se manifiesta a través de la figura de las musas y su cometido en el devenir del cosmos. La obra inicia celebrándolas, ellas permiten y entregan al poeta el himno a los dioses, a su genealogía y al orden cosmológico constituido: “Iniciemos el canto por las Musas del Helicón [...] bailan alrededor de la fuente de reflejos violetas con pies delicados y del altar del muy poderoso hijo de Cronos” (Hesíodo, vv. 1-4, ca. 800 a.C./1970)<sup>3</sup>. En este bloque, el estilo de expresión es parenético, el autor implícito participa activamente al interactuar con un receptor (divino o mortal) al que busca influir. Se presentan peticiones que enmarcan las causas primeras del poema (ἀρχώμεθ') y señalan cómo los interlocutores o receptores de la alabanza lo permiten: *Sientan alegría hijas de Zeus, dadme el canto encantador y celebrad a la raza de inmortales sempiternos*<sup>4</sup> (Hesíodo, vv. 104-105, ca. 800 a.C./1970).

3. Μουσῶν Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐειν... καί τε περικρήνηιοῖδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν/ ὀρχεῦνται καὶ βωμόν ἐρισθενέος Κρονίωνος. (Las traducciones a ambas obras literarias citadas son propias, en las notas de pie de página se dejará su versión original)

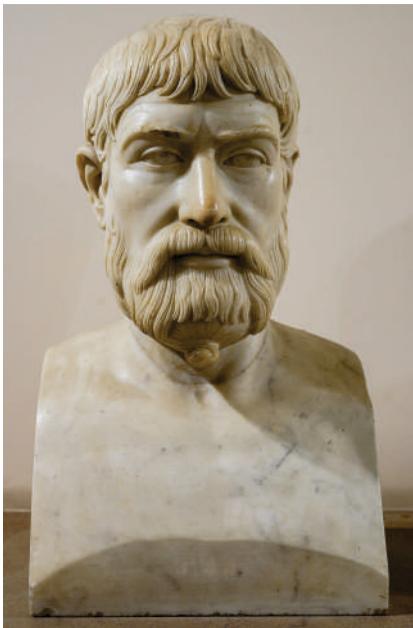
4. χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσαν αἰοδῆν... κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰετέωντων...



En la *Pítica I*, Píndaro también hace uso del encomio, que para su momento histórico es un recurso propio de una lírica establecida, no oral ni preliteraria, sino un género literario en su cúspide: *Dorada Lira, común don de Apolo y las de trenzas violáceas Musas: te escuchan los pasos en movimiento esplendoroso, / y se han persuadido por tus signos los aedos / guían los proemios a los coros cuando vibrante preparas...*<sup>5</sup> (Píndaro, vv. 1-3, 470 a.C./1919).

Así como en el proemio de Hesíodo, la parénesis en *Pítica I* articula el origen del poema y lo dirige hacia un receptor determinado que también lo posibilita: la pequeña lira, ambos encomios evocan el acto ritual o sortilegio para iniciar la celebración, se invita así a una divinidad que legitima y mejora la eficiencia del rito. Píndaro reclama la figura divina al instrumento, en su poema, esta herramienta, que es propiedad de los dioses, es para los hombres una aparición o epifanía, como va a serlo también el rito, así genera un efecto que evoca el espectáculo de lo divino (Conford, 1987, 230). En *Teogonía*, por otro lado, son las musas quienes conducen el poema y revelan, exaltan al cosmos en su armonía y con sus voces esparcidas (περικαλλέα ὄσσαν) se reafirma. Brotado del Helicón, o extendido por la noche y la espesa niebla, el canto de las musas contiene la pura remembranza de los dioses, su nacimiento y la visión de un pasado aún más remoto; no extraña por ello su denominación de «hijas de la Memoria», pues revelan los hechos *que tuvieron lugar en el pasado, y de los cuales el hombre [...] no sabe* (Conford, 1987, p. 94).

Las musas alejan el canto del hombre en cuanto ser básico, de necesidades mortales, estómago solamente<sup>6</sup> (Hesíodo, v. 26, ca. 800 a.C./1970) y son ellas el proyecto de un trasfondo sagrado a las cosas. El poema las consagra como olímpicas, cantoras de y para Zeus, mientras enseñan su canción, hilvanan el devenir del poema –o, como afirma Adrados (1999, p. 96), se establece el prólogo, invención significativa para la literatura, al enumerarse los hechos y seres que más adelante tendrán lugar, se da prueba de una divinidad artista–. El arte de las musas, que atraviesa el proemio y forma el poema, se representa como un rito, al igual que la lira de Píndaro se patenta *el volverse presente de aquello que estaba lejos, que significaba una posibilidad concebible, pero no actual* (Kerényi, 1999, p. 96). Así, en Hesíodo la obra es la representación del himno que inician las musas a Zeus, que, por su parte, conlleva como correlato el surgimiento del mundo. Con Píndaro, la lira dorada asienta al poema como un rito embriagado de presente, la inclinación natural del poeta por lo dorado y luminoso deleva



Busto del poeta lírico Píndaro.  
Copia romana del original de mediados del siglo V a. C.  
Museo Arqueológico de Nápoles

5. “χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων / σύνδικον Μοισᾶν κτέανον: τὰς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά, / πείθονται δ’ αἰδοῖσά μασιν ἄγησιχόρων ὅπποταν προοιμίω ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζόμενα...

6. ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ’ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον

la estela de una posibilidad divina que no requiere de justificación; como afirma Kerényi es el tono “dorado resplandor inherente a la festividad que, [...] para Píndaro, transformaba los ramos festivos de los vencedores en ramos de oro” (1999, p. 92). La lira es dorada porque es instrumento de Apolo y las Musas, de forma paradójica llega a ser producto de la imaginación del poema mientras lo genera por igual.

En el relato hesiódico las Musas alegran a su padre y su gran *vóος*, cantando el pasado, el presente y el futuro<sup>7</sup>. Este término (*vóος*) empleado por Hesíodo adquiere matices importantes, en el ámbito humano esta palabra designa el órgano de la percepción, de la observación y adquisición por los sentidos, sin embargo en el caso de Zeus este es cercano al *voũς* de Anaximandro. Esta palabra representa el ánimo divino que se dispone al universo: *El nus es en Zeus quieto y tranquilo como un espejo y se muestra en él de forma pura y perfecta [...] El objeto del nus es aquello que realmente es [...] Corresponde al nus la alétheia, la “verdad” en griego, que es mejor traducir por “desocultamiento”* (Kerényi, 1999, p. 92). Píndaro por su lado, en su *Pítica I*, reescribe este *μέγαν νόον* de Zeus en dos símbolos o apariciones: águila y rayo infatigable, «y al rayo guerrero de eterna llama calmas. También cae en paz el águila de Zeus sobre el báculo, pues se sosegó rápidamente con sus alas»<sup>8</sup>.

En ambos proemios, el intermediario divino entrega el canto como facultad de nominar el mundo y, así, los aedos aparecen para recrear o celebrar la armonía del cosmos, evidencian que el orden natural dado por los dioses se presta al canto. Pero esta es una delimitación religiosa o artística y de ahí parte su perspectiva, el poeta se hace tanto límite del mundo como su reconstrucción. En Hesíodo se ensaya la génesis pero es un ensayo dentro de la lengua, la lengua ha actuado creando el mundo para exaltarlo. En Píndaro la capacidad de dar cuerpos parece corresponder a hilos causales o lógicos, además se rescata el poema como el momento que es. En ambos textos, a partir del proemio, la poesía toma lugar en el mundo o el mundo se expande con el poema. Hesíodo pide a las musas la narración (*εἴπατε*) de los orígenes, de los dioses y la tierra<sup>9</sup>, de los ríos, arboles, olas y astros<sup>10</sup>. Mientras Píndaro de la lira solo conserva su imagen vibrando en la fiesta.

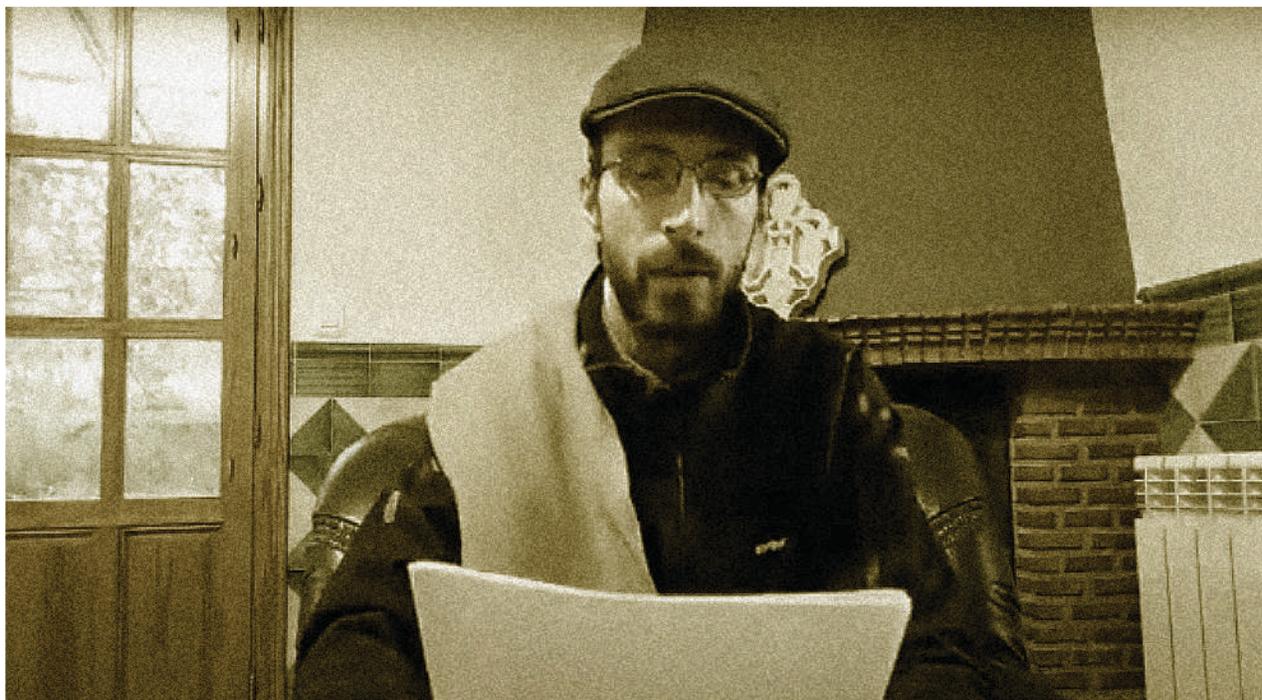
---

9. ὡςτὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέγοντο

10. καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος οἶδατι θύϊων / ἄστράτε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεῖν) y de la primera cosa que existiese (καὶ εἴπαθ', ὅτι πρῶτον γένητ' αὐτῶν Hes. *Theo.* vv. 104, 108, 109, 114 y 115

## Referencias

- Adrados, F. (2001). La composición de los poemas hesiódicos, *EMERITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)* — LXIX 2,
- Briand, M. (2015). Entre rhétorique et spectacle: à propos d'ἐνάργεια et φαντασία dans les scholies anciennes à Pindare. *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément* n.º13. pp. 137-152. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/dha\\_2108-1433\\_2015\\_sup\\_13\\_1\\_4231](http://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2015_sup_13_1_4231)
- Calvo, J. (s/f). *De la Épica a la Lírica*. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/download/4601/4480>
- Conford, F. (1987). *Principium Sapientiae. Los principios del pensamiento filosófico griego*, España: Visor Distribuciones
- Hesioditheogonia, opera et dies, scutum, fragmenta ed. F. Solmsen/R. Merkelbach/M. L. West, Oxford 1970
- Kerényi, K. (1999). *La religión antigua*. Barcelona. Herber S.A.
- Nietzsche, F. (1992). *La gaya ciencia*. Barcelona: Planeta.
- Ortega, A. (1984). *Introducción a la Pítica I* en: Píndaro, *Odas y Fragmentos*, Madrid: Gredos,
- Passmore, O. (s/f). *Thaumastic Acoustics: Typhoeus and 'Ty-phonics' in Pindar Pythian 1.26 and Hesiod, Theogony v. 834*,
- Pindar (s/f), *The Odes of Pindar including principal fragments*, translated by Sir J. E. Sandys, of S. John's, College, Cambridge: The Loeb Classical Library
- Píndaro (1984). *Odas y Fragmentos*, Trad. Ortega, A., Madrid: Gredos.
- Píndaro (s/f.). *Píticas (Πυθιόνικοι)*, Recuperado de: <https://el.wikisource.org>.



Chemané Arias Rodolfi  
Universidad Politécnica Kleber Ramírez, Mérida, Venezuela  
chemane.arias@gmail.com

## Selección poética

# Chemané Arias Rodolfi

---

1. Poesía presentada en el **XII Seminario Bordes: Umbrales: hitos, limbos y encrucijadas**. Celebrado los días 18 al 20 de noviembre del 2021 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sOqpJ-uyWA>(Día 1, 18-11-2021).

## Abraham

Un día, como todos los días,  
vendrán la noche y la mañana,  
pero no será igual,  
porque en la noche habrás partido,  
para ver otro cielo,  
y que otro aroma surque tus cabellos,  
y otro aire colme tus pulmones y tu plexo.

Entonces recordarás tus alimentos  
y el sabor del agua entre tus manos;  
el orden especial de las estrellas  
entre tus cujíes y paredes.

Calzarás otro calzado, vestirás otro vestido,  
pisarán tus pies en otro suelo,  
y en tu casa habitará el calor de otras mujeres.  
Nombrarás otras cosas con tus labios y sólo tu soledad será la misma,  
porque hasta la sonrisa de tus hijos será del horizonte y sus confines.

Padre de las multitudes,  
no halle la tristeza caminos en tu corazón,  
pues así plugo al Señor de los Días,  
quien ha preparado para los tuyos, junto a Sí,  
un alimento y una lluvia más íntimos  
que la leche y la sal de la niñez: la arena y las estrellas.

Padre de las multitudes:  
Arrulla en el silencio la partida,  
garúa en el silencio la llegada.

11/12/2016

## II

Remontando la corriente del Río Amarillo  
en mi barca de juncos y de cañas  
divisé su nacimiento en la boca de un Bodhisattva  
que sueña gigante sus plegarias  
y avanza de espaldas hacia un lejano Paraíso.

Aunque la sonrisa de su rostro me atrae,  
nunca logro alcanzarlo.

*Flor de la luz el relámpago,  
y flor del instante el tiempo.  
Entre las flores te fuiste.  
Entre las flores me quedo.*  
(Miguel Hernández)

I

Ella de túnica blanca  
y manto azul, mandorlada,  
llega a Nazareth. Los pasos  
oscuros, las manos suaves  
por la espera, fatigada  
del viaje entre claras piedras.  
En los pobres no se gasta  
cortesía, ora, antes,  
la palabra entre las rocas:  
Flor de la luz el relámpago.

ii

El sol sale entre azucenas  
y mirtos. Pocas estrellas  
lo amparan. Ella, de túnica  
blanca y manto azul, lo guarda:  
ella sabe quien es Él,  
aunque los demás no saben.  
En una vuelta del cielo  
brota y retorna el jazmín.  
Flor de la luz la palabra  
y flor del instante el tiempo.

**iii**

Dónde estabas, Niño Amado,  
he pronunciado entre cardos,  
en los campos, el camino;  
la ciudad es un desierto  
sin ti, mi Gracia, son lágrimas.  
Verbo, el templo reviviste  
y yo, de túnica alba  
y de manto celestial,  
medité en mi corazón:  
Entre las flores te fuiste.

**iv**

Mírame como te miro  
y recibe mis plegarias  
que están cruzadas de varias  
oraciones. En retiro  
la rosa surca los días  
y las noches: brota blanca  
de las demoras del tiempo.  
Mientras nace la corola  
de tu luz y tu calor,  
Entre las flores me quedo.

(Diciembre, 2010)

~

Abu Madyan quedó huérfano  
en un pueblito de España,  
y entabló amistad con Dios  
pescando con su atarraya.

En Marruecos fue un soldado  
al que quitaron la paga.  
Luego marchó para Fez  
en busca de lo que amaba.

Abu Madyan era amigo  
de los niños, las gacelas,  
los pobres de las montañas,  
y el silencio de las velas.

Olivos en la montaña;  
la atarraya ciñe el mar.  
Los niños y las gacelas  
reciben a Abu Madyan.

(junio 2014)

(

Dogen se fue para China  
buscando la luz del Buda.  
Dogen regresó a Japón  
bajo la luz de la luna.

(julio 2011)

Y si yo,  
como Dante,  
toda esta vida te pensase.

Y si yo,  
como Dante,  
más allá de la vida te encontrase.

Nuestros cuerpos convertidos en aliento  
–como las palabras-,  
poseídos de una nueva forma,  
dando voz a las hojas de los sauces,  
dando luz a la piel de las lagunas.

Y nuestras almas  
transformadas en luz  
–como las palabras-,  
poseídas de una nueva forma  
idéntica en la duración y en el instante.

¿Sabré entonces  
que en realidad no eres  
y en realidad no soy?

(abril 2010)

## POESÍA / POETRY



# Chemané Arias Rodolfi

Nacido en Tucupita, actual Estado Delta Amacuro, en septiembre de 1978. Licenciado en Letras, mención Historia del Arte y la Arquitectura. Trabajó durante dos años en Egipto fotografiando los monumentos de El Cairo. Ha dado clases en Arapuey, Nueva Bolivia, Ejido, San Cristóbal y Mérida. Autor de los libros *La Iglesia de San Miguel de Boconó y su retablo mayor*, *Matemática y belleza en la Arquitectura de Hassan Fathy* y *Postrera sombra blanco día*. Forma parte de Encayapa, colectivo dedicado a aplicar técnicas constructivas de la arquitectura tradicional de Venezuela. Fue profesor del Programa de Estudios Abiertos de la Universidad Politécnica Kleber Ramírez de Mérida.



## ¿Dónde están las llaves? Un relato de Carlos Cuesta

Carlos Cuesta  
carloscuestanarrativa@gmail.com

Carlos Cuesta, nació en Valladolid (1982). Es Licenciado en Periodismo por la Universidad de Gales; Técnico Superior en Imagen; Master en Investigación por la Universidad de Tours, actualmente trabaja como profesor de español en Francia, y ejerce como domador de ficciones y monstruos: Escritor.

Ha trabajado como redactor en la agencia de noticias Europa Press, en el diario ABC y como reportero fotográfico del diario El Mundo. Durante cinco años ha sido editor y coordinador de informativos de Radio Televisión Castilla y León (Rtvctl), además ha formado parte de los gabinetes de comunicación de los grupos Telecyl y CL.

Ha publicado recientemente la obra humorística *Diccionario Postconfinamiento* (Singaraya, 2023) y es autor de las novelas *Los Ojos de Mitra* (Talón de Aquiles, 2021) y *Tatuaje* (El barco ebrio, 2016), el poemario *Geografía Inconsciente de un Hombre* (2021) y participado en las publicaciones colectivas *¿Te has venido a Francia, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes* (2018), *Letras con Premio*, (2009) y *Velamen. II Premio Luis Adaro* (2008). También participó en la compilación internacional *Punto de inicio* que acaba de publicarse con el sello colombiano Multiverso.

## ¿Dónde están las llaves?

El lápiz de labios, los tickets de compra, la gamuza para limpiar las gafas, las llaves del coche, bolígrafos, horquillas, el teléfono, la cartera, monedas y un par de tarjetas de crédito. Todo por el suelo del descansillo, enfrente de la puerta del piso. Elsa saludaba con vergüenza a los vecinos que se cruzaban con la escena penosa, ella de rodillas rebuscando para encontrar la llave.

– Buenos días.

– Buenos días.

Nuevos pasos resonaron por el hueco de la escalera, anticipaban otro bochorno, espoleaban las prisas, atizaban la urgencia y convertían sus gestos en manotazos aún más torpes.

– Menudo lío.

– Je, je.

Había vaciado los bolsillos del vaquero, colgaban por fuera como el forro de la cazadora donde las llaves habían terminado por aparecer. Entró en el piso, encendió la luz y depositó los tickets desordenados y las llaves sobre un mueblecito de madera que le llegaba a la cintura. Adosado a sus dos cajones y a una canasta trenzada, había un banquito para sentarse bajo el que había otro habitáculo para los zapatos, cubierto por una plancha de madera abatible. Lanzó el bolso sobre el cojín del banco y tomó el pasillo para ir a la cocina.

– Aquí hace falta un espejo – se convenció ella.

Pero él no quería espejos. Le aterraba cruzarse con su reflejo cuando se levantaba al baño, sentirse observado cuando dormía, acercarse al cristal y que su doble hiciera un gesto distinto al suyo. Estupideces. A ella le ponían enferma sus supersticiones y sus temores de niño pequeño. “Con treinta años”.

Tomó un vaso de agua, peló una fruta y luego se puso a buscar el teléfono para enviarle un mensaje a César y decirle que había llegado. No lo encontraba, otra vez.

– Me canso. No me soporto.

Revolvió la habitación, los cajones, miró en el mueble de la entrada, en el baño, en el wáter, junto a la mesa de dibujo técnico de su despacho, en los bolsillos, en los bolsos del pantalón... Bajó a la calle y miró también en los asientos del coche y sobre las alfombrillas. En los asientos traseros había olvidado unas zapatillas deportivas, una sudadera manchada de pintura y un pantalón de chándal. Metió la mano en el bolso del pantalón y ahí estaba, donde había estado todo el tiempo.

– No me soporto – se reprochó.

César llegó por la tarde, a la hora prevista. Anunció su llegada con el grito de una frase banal. Miró el mueble y ella le escuchó quejarse de los tickets revueltos, de las cosas dispuestas de cualquier manera. Elsa ignoró sus quejas. Él se las lanzó más de cerca por encima del sofá en el que ella miraba fotografías y anuncios en la tableta electrónica.

- Ha habido un terremoto en la entrada.
- ¿Qué?
- Los tickets.
- Déjalo, luego lo ordeno.
- Luego lo ordeno, no, ¿qué te cuesta no tirarlos así?
- Que luego lo ordeno, te digo. Mira esto.
- No miro nada, recoge los putos tickets, y el bolso, y los zapatos.

Ella se levantó con el rostro enfurecido, evitó mirarlo y desapareció por el pasillo. César se quitó el abrigo y se sentó en el sofá mientras escuchaba los ruidos de alinear los zapatos dentro del mueble, el sonido de unos tickets arrugándose los unos contra los otros. Un ajetreo en la cocina, pretendidamente escandaloso, invitaba a pensar que ella había lanzado el amasijo de papeles a la basura y cerrado el mueble de un portazo. Unos pasos furiosos trajeron de vuelta a Elsa hasta el salón.

- ¿Qué querías enseñarme?
- Nada – refunfuñó ella.
- Algo querrías enseñarme, si me has dicho “mira esto”.
- Pues ya no quiero enseñarte nada.
- Mujer...

– Mujer – repitió ella con una mueca que hacía aparecer unas arruguitas en su nariz y esculpía el resto de su cara de una violencia cortante, mientras ridiculizaba la voz de su marido.

- Pues nada.

Una hora después volvió a la carga.

- Enséñame lo que querías enseñarme...

La disputa se prolongó durante una hora en la que tuvieron tiempo de olvidarse de los motivos de la trifulca. Exhaustos, mal comieron sobras frías sin hablarse y se fueron a la cama. Él insistió y ella terminó por enseñarle el espejo de cuerpo entero que quería comprar para instalarlo en las puertas corredizas del pasillo. Él suspiró. A ella no se le podía reprochar la falta de tenacidad. César se dijo que no merecía la pena recordarle su pánico a los espejos ni poner nuevos motivos de conflicto sobre el tapete. Abdicó.

Dos días después aprovecharon el fin de semana para ir a la tienda, comprar el espejo y llevarlo a casa ellos mismos. En el parking, César sostenía el cartón que protegía el espejo, en equilibrio, mientras Elsa buscaba las llaves del coche en el bolso y en los bolsillos.

– Me canso a mí misma.

La paciencia de César, escasa, se le escurría hacia el pavimento, como el cartón, que pesaba. Lo apoyó contra el coche, dejando el pie debajo para levantarlo más fácilmente después. Expiró un reproche fatigado.

– No me soporto, qué cabeza. ¿Las tienes tú las llaves?

– ¿Por qué iba a tener yo las llaves?

Aún así se puso a buscarlas en los bolsillos del pantalón. El espejo esperaba vertical apoyado entre el coche y el pie de César, quien de pronto sacó las llaves de su cazadora. Ella se las arrebató furiosa, le amenazó con la mirada y abrió el maletero. Tumbaron los asientos traseros del vehículo, se desesperaron tratando de colocar el espejo de tal manera que ellos dos también pudieran entrar en el coche. No hubo más remedio que hacer dos viajes. César se llevó el espejo mientras Elsa regresaba a la tienda para buscar un cojín nuevo para el mueble de la entrada.

César aparcó junto al portal, descendió del coche y dejó los accesos abiertos hasta el apartamento, en el primer piso. Sabía que era una mala idea subir el espejo él solo, pero deseaba mostrar que era capaz de hacerlo por sí mismo, que no era tan torpe como le creían ella o su suegra.

Hacerlo entrar en el portal, pese a los escalones, fue fácil. La subida se le hizo más cuesta arriba, valga la redundancia. La maniobra para tomar un buen ángulo le desestabilizó, pero fue capaz de retomar el equilibrio, pivotó para entrar dentro, esquivó los zapatos esparcidos por la entrada fuera del mueble, buscó el buen ángulo y apoyó el espejo con mimo, con extremo cuidado, plenamente satisfecho de su delicadeza.

Crack.

El crujido le descompuso. Se le solidificaron litros de saliva en el fondo de la garganta. Le subió la temperatura, se le enfrió el sudor de la nuca. Dejó el espejo horizontal sobre el suelo y se sentó en el cojín del mueble. Pensó que se iba a desmayar.

– ¿Cómo puedo ser tan torpe? ¡Joder!

Una percepción normal del espacio, unas manos hábiles, que no dudaran, no era mucho pedir. Anticipando la trifulca se precipitó sobre el embalaje y empezó a arrancarle jirones de cartón para comprobar el alcance del estropicio. No habría sido más rápido ni para ocultar un cadáver. Debajo del corcho, del papel protector semitransparente y de las burbujitas, había un espejo intacto.

César se pasó la mano por la barba. Lo había oído, un crack. El espejo tenía que estar hecho polvo. Lo levantó por una esquina. Ni un solo fragmento de cristal se había desprendido. Se arrodilló frente al espejo y ahí estaba él, o su reflejo, sudando. Gotas gorditas y espesas se habían acomodado en su frente y cayeron sobre la superficie brillante del espejo. Él mismo se sorprendió de su reacción, de su no reacción. Habitualmente aterrado por los espejos, la imagen acalorada de sí mismo debería parecer ridícula, rostro enrojecido y sudoroso, vestimenta de deporte demasiado holgada, pero le resultó segura y vigorosa. Se levantó, recuperó las llaves de casa y cerró detrás de él, dejando por el suelo el espejo. Fue a recuperar a su mujer a la tienda, por supuesto sin contarle nada del incidente. Del no incidente.

–¿Qué te parece? – preguntó ella, ya de regreso, en el pasillo, con los brazos cruzados frente al espejo.

– Queda perfecto.

– ¿Sí? No me convence.

– Muy elegante.

– Y tú que no querías.

– Agranda el pasillo.

– No me convence.

César le dio un beso en la frente y se despidió. Ella revisó su peinado delante del espejo, la ropa, los pendientes, el colgante. El colgante. Se echó la mano al cuello desnudo y fue a la habitación para ponerse la joya que su marido le había regalado por su primer aniversario. No estaba en el maniquí en miniatura donde colgaban los otros colgantes y los anillos, ni encima de la mesilla de noche, ni en los cajones de la entrada. ¿Primer aniversario de bodas, primer año como novios? ¿O igual se lo había regalado su hermano? Ni estaba bajo la mesa del cuarto de estar ni en su despacho.

– Voy tardísimo.

Se volvió a mirar en el espejo.

– No me convence – repitió, pero hablaba de la ropa, que le parecía arrugada, y del peinado, de la mirada de falsa intelectual burguesa que le creaba las gafas, como si su reflejo le susurrara que era fea, que no iba bien vestida. Que parecía estúpida.

Cuando Elsa regresó del trabajo se encontró con algo absolutamente increíble. Su marido había liberado espacio en el garaje para colocar contra la pared una decena de paneles rectangulares.

– ¿Qué es eso?

– El aislante.

– ¿Y qué pretendes hacer tú con eso?

– Aislar el techo del garaje.

– ¿Tú?

– Claro que yo.

César le pasó la mano por detrás de la cintura y le ofreció un beso sonoro e intenso.

– ¿A ti qué te pasa? – preguntó Elsa, sonriente, sorprendida.

– ¿A mí? El día ha ido bien, estoy contento.

– Ya, pero a ti qué te ha picado. ¿Desde cuándo sabes tú colocar paneles aislantes?

– Esto no es nada, en un par de horas lo tengo listo y dejarás de tener frío en los pies cuando trabajas en el despacho.

Elsa sacó las llaves de casa y salió del garaje. Lanzó una mirada de desconfianza por encima del hombro. Subió a casa, se descalzó rápidamente junto al mueble y se fue hacia el retrete. Se miró la muñeca para calcular si tendría tiempo para darse un baño después de hacer algo de deporte, pero no tenía el reloj puesto. Tomó el teléfono y le mandó un mensaje a su marido. “Mira a ver si está mi reloj en el coche”. Se preparó el baño de todos modos y se puso a leer una novela en vez de salir a la calle. Se estaba quedando dormida cuando el teléfono vibró a su lado. “En el coche no está. Besos”.

– ¿Dónde narices está el reloj?

Hizo memoria y lo cierto es que no tenía el recuerdo de haberlo mirado por la mañana, ni durante la reunión del mediodía, ni durante la comida con los compañeros. Le molestaba no encontrar ese reloj porque era un regalo, no se acordaba de quién, pero un regalo al que se sentía muy unida.

César estaba cada vez más raro, se decía día tras día al ver los paneles perfectamente instalados, el taller de detrás del garaje bien ordenado, o el espacio ocupado durante años por una rueda de repuesto inútil y un frigorífico viejo. Primero creyó que los había llevado al desguace, pero en realidad los había vendido y le había comprado un reproductor de música y unos cascos inalámbricos que había perdido la semana pasada, o la anterior, ya no sabía. En el hueco había una máquina de remos que su marido utilizaba con cierta frecuencia, a juzgar por el aspecto de sus hombros.

Elsa miró la máquina a través de la luna del coche, de regreso del trabajo. Echó un vistazo al retrovisor y se topó con unos ojos desafiantes, los suyos. Se bajó del coche, se subió en la máquina, se preparó, se estiró las mangas de la camisa y accionó los remos una y otra vez hasta que no pudo más. No había hecho ni cinco minutos y ya estaba agotada. Subió a casa y al pasar delante del espejo se dio cuenta de que había olvidado la chaqueta junto a la máquina. Se sintió incómoda al cruzar la estrechez del pasillo pegada al espejo. “¿Había

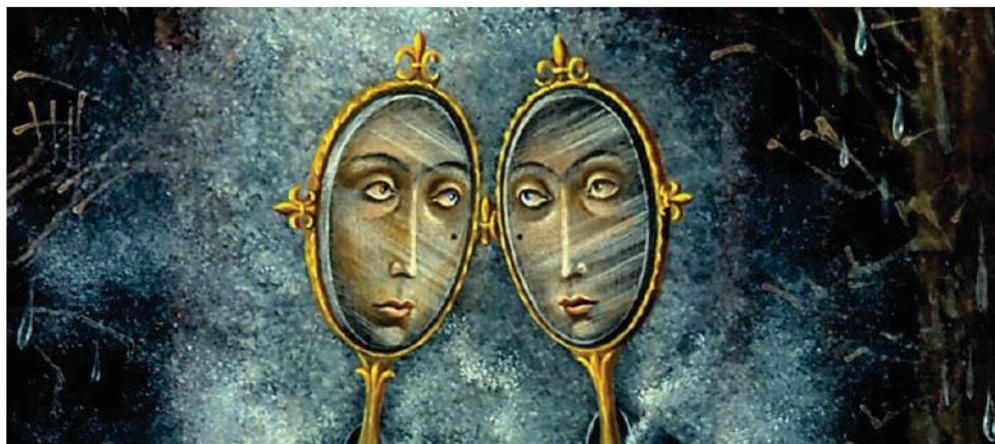
cerrado el garaje?” Se dio una ducha sin comprobarlo. Tenía que terminar el diseño exterior de un inmueble, pero no le quedaban más energías, esperó a su marido viendo una película hasta que el sueño la dejó tendida en el sofá.

Se despertó de noche. Alguien había apagado el televisor. Tenía hambre, no había cenado, pero sólo pensaba en acostarse en la cama. ¿Por qué no le había despertado César? Escuchó una respiración fuerte, agitada, venía del pasillo, o del dormitorio. Encendió la luz de la habitación. César no estaba, las persianas seguían abiertas y afuera la oscuridad se había apoderado de la calle. Volvió a escuchar el aliento acelerado, esta vez más bien un jadeo. No podía ser. Al silencio le sucedió un gemido. Fue al pasillo.

—¿César?— titubeó con tanto miedo al silencio como a la respuesta.

El parque crujió bajo sus propios pasos. Ella caminaba lentamente por el pasillo sin luz. Dejó atrás dos puertas cerradas y llegó hasta la cocina. Encendió la luz, allí no había nadie, pero los jadeos volvieron a repetirse, a su espalda. La iluminación alcanzaba el pasillo, ella avanzó muy lentamente intentando identificar el origen de los sonidos. La luz de la cocina rebotaba en el espejo y se perdía por la entrada del piso. Se detuvo frente al espejo y lo miró. Su reflejo no estaba allí. La misma oscuridad azulada que acababa de ver a través de las ventanas poblaba el fondo del espejo. Un sendero húmedo se adentraba en la noche y ella empezó a caminarlo atraída por los murmullos del interior y la repetición de los jadeos. Al fondo del camino había un claro en medio de un jardín, iluminado por una luna atravesada por los bordes afilados de unas nubes. En el medio de aquel círculo, César copulaba con otra mujer.

Se habría tranquilizado si César estuviera a su lado al despertar. Lo culparía el resto del día por esta infidelidad imaginada pero no ficticia. Palpó a ciegas las sábanas y las almohadas, sabiendo de antemano que él no estaba ahí. Se levantó, temerosa y aún alterada, se aproximó al pasillo y al doblar la esquina se topó con su marido mirándose en el espejo.



– ¡César! – la voz parecía entrar hacia la garganta más que salir, como si quisiera gritar sin que nadie más le oyera. – ¿Se puede saber qué haces?

Él se giró con un aire confundido, pero lejos de parecer sonámbulo o acabar de salir de un sueño. Parecía atontado pero no sorprendido.

– Iba al baño – respondió con naturalidad.

– ¿Cómo al baño?

– Sí, a mear.

Ella dudó un segundo.

– Me quedé dormida en el sofá.

– Sí, apagué la tele y te llevé al dormitorio.

– ¿En brazos?

– No, a carretilla. Pues claro que en brazos – susurró. – ¿Qué te pasa? Vete a dormir y deja de decir tonterías.

Dos días más tarde, César se la encontró llorando de regreso del trabajo, en la cocina. Un té se enfriaba en una taza en la encimera.

– ¿Estás bien?

– No, César, pareces idiota. ¿No ves que estoy llorando?

– ¿Y por qué estás llorando?

Desbandada de clientes. Tres proyectos al agua, un parque y dos casas de los que finalmente no iba a ocuparse, así, de golpe.

– Un desastre, César, una catástrofe – le dijo mirándole a los ojos. Lo que descubrió era más insospechado que el consuelo. Ella estiró la mano y le acarició la cabeza a la altura de las entradas. – Tienes más pelo, ¿no?

– Elsa, ¿más pelo? ¿Cómo voy a tener más pelo? Lo mío con mis entradas es todo un divorcio. Y ponte unos pantalones, que te vas a quedar fría.

Elsa se miró las piernas desnudas, el té enfriándose, ya frío, en la encimera. Las nalgas prietas de su marido se alejaban por el pasillo. La camisa impoluta, la chaqueta al hombro como un dandi. Lo vio mirarse en otro espejo que él mismo había colocado en la entrada. “Si no lo veo no lo creo”.

– Una mala racha. Es sólo una mala racha – trató de convencerla él.

Y Elsa sin pantalones, como en un sueño poco original en el que fuera a clase desnuda y todos se rieran de ella.

De camino a la habitación se detuvo en el pasillo, a mirarse y se pellizcó las nalgas delante del espejo. Dio varias vueltas, pero con cada giro se sentía menos graciosa.

– Estoy hecha un cachalote. Estoy horrible. Mira estas raíces, vaya pelos.

Fue hasta la entrada para verificar que había cerrado la puerta con llave. Aprovechó para mirar su peinado más de cerca en el espejo nuevo. No había raíces, ni ojeras, ni mal aspecto, se veía bien. Maquillada, peinada, bien. Cerró la puerta y dejó las llaves en la cerradura. Se fue al otro espejo.

– Madre del amor hermoso. Mira estos cachetes, y vaya tobillos.

Entonces la vio. La fisura partía de la esquina derecha, abajo, y reptaba hasta el extremo inverso a la izquierda. La línea era apenas perceptible. La recorrió con el dedo para ver si era profunda y se cortó. Unas gotas de sangre le cayeron en un dedo del pie.

– ¡César! ¿Tú habías visto que el espejo estaba roto?

Elsa se acuciilló y frotó las gotitas de sangre con un dedo de la mano en la que no se había cortado. Entonces creyó perder el equilibrio, y cayó de bruces hacia el espejo.

César había dormido estupendamente, se levantó, se duchó, se vistió y tomó un café con unas pastas de almendra. Se echó un vistazo en el espejo y se dio unos cachetitos de reconocimiento en las mejillas, el mentón bien afeitado, apurado excelente. Pasó por la entrada y recuperó las llaves del cenicero apoyado sobre el mueble, salió a la calle y bajó las escaleras con entusiasmo.

Regresó satisfecho a casa, puso música en el salón, sacó una cerveza del frigorífico y se fue a tomarla a la terraza. Miró el reloj. Le quedaba tiempo para unos abdominales y unas cuantas series de pierna en el garaje, y por qué no unos golpes al saco de boxeo. Terminó el ejercicio, se dio una ducha. Estaba pletórico, las comisiones de ventas iban cayendo sin parar desde hace semanas. Llamó a Gerardo y se lo dijo.

– He vendido otra. Esto hay que celebrarlo.

– ¿Un martes?

– ¿Qué pasa? Sí, un martes.

– Bueno, como es martes, y los martes tienes... pero vamos, que si a ti te viene bien, a mí también. Te paso a buscar en 20 minutos.

Gerardo hizo sonar el claxon una media hora más tarde. César sacó la cabeza por la ventana y le gritó que ya bajaba. Le tuvo esperando 10 minutos. Salió por el portal y le hizo una señal de que apagara el motor y le indicó que fuera hacia el garaje. Éste empezó a abrirse cuando accionó el mando a distancia de la puerta automática.

– La he instalado ayer. No hace ni pizca de ruido.

– ¿Te habrá ayudado tu chica?

César le miró como si aquello no tuviera sentido.

– ¿Qué chica ni qué chica? Yo solo.

En el interior del garaje había una moto de alta cilindrada.

– Vamos que nos vamos.

– No hay quien te reconozca, estás que te sales.

Cuando César regresó a casa se encontraba ebrio e intranquilo. Se sentó en el mueble de la entrada para no caerse. Había bebido de más pero el problema no era ése. El bar al que le había llevado Gerardo le complacía, la música, el ambiente y las mujeres. César se fue de la pista de baile solo un momento, para lavarse la cara. Se había acelerado más de la cuenta con los cubatas. Echó un trago del grifo y se pasó un chorro de agua fría por la cara y la nuca. Se miró al espejo y ella estaba allí detrás, en el espejo. El corazón le dio un vuelco.

– ¿Qué haces aquí?

– Es un baño unisex – respondió la mujer detrás de él.

Quiso lanzarle una mirada seductora al espejo para darse ánimos y asegurarse un triunfo, pero en su lugar se le escapó una risita idiota. Salió del baño directamente y fue hasta Gerardo, que le hacía señales desde la barra.

– César, tú estate tranquilo, que ocurra lo que ocurra yo no pienso decir nada.

– ¿A quién no le vas a decir nada?

– A quién va ser, ¡a tu mujer!

– Qué mujer, Gerardo, ya es la segunda vez que me lo sueltas hoy.

– César, no te quedes conmigo, a tu mujer...

Gerardo lo miró perplejo, pero César observaba el espejo de detrás de la barra, y no a su amigo. Gerardo le pasó el dorso de la mano por la cara.

– Estás pálido, pero pálido.

César salió a la calle. Recuperó la moto, la arrancó y trató de llegar a casa. Serían las copas, o el desconcierto que se había apoderado de él con aquellas preguntas ridículas, pero tuvo que aparcar la moto a varias manzanas de su apartamento para evitar tener un accidente. Sacó las llaves del bolsillo. No eran sus llaves.

Subió rápidamente al primer piso. La oscuridad del pasillo le esperaba dentro. Tenía miedo de avanzar hacia las sombras y encendió la luz. Estuvo a punto de preguntar si había alguien, pero eso habría sido absurdo; la puerta estaba cerrada con llave cuando llegó. Iba a mirarse en el espejo pero sintió un estremecimiento que se lo impedía, como si algo fuera a ocurrirle. El pulso se le aceleró y la tensión le estranguló la boca del estómago. Encendió aún más luces y fue al pasillo. Se miró en el espejo. La imagen frente a él parecía falsa, la de un extraño que

sincronizaba cada uno de sus gestos. Estiró un dedo y los índices de ambos tipos se tocaron. La uña acarició un defecto del cristal. Se extendía hacia la esquina superior izquierda. Abajo, a la derecha, un trocito de cristal se había desprendido y caído al suelo. Se agachó para tomarlo entre sus dedos y entonces la mano del extraño le agarró por la muñeca. El tacto era frío y fuerte como una tenaza. No quiso mirar al espejo, temía cualquier cosa, una cara monstruosa, una serpiente saltándole a la cara o el cráneo de un cadáver.

Chilló como un demente, como todas las veces que quería escapar de un sueño, pero el sueño no se desvanecía y él no se despertaba. Mientras una mano seguía apretándole la muñeca, otra le sujetó del cuello y le acercó el rostro contra el espejo. Él cerró los ojos. Una lengua bífida le acarició los párpados.

– Bésame, César, nadie te quiere más que yo – le susurró una voz gutural, reverberante. Era incapaz de distinguir su sexo, pero desde luego, no podía ser humana.

El pánico le petrificó el cuerpo. Sólo le dejó pensar que si lograba quitarse un zapato, tal vez pudiera golpear a lo que fuera que tuviera delante y zafarse de su abrazo. Unos dientes puntiagudos le atraparon el labio y empezaron a tirar de él. Pensaba que se lo iba a arrancar. Empezó a chillar a causa del dolor. El frío que había comenzado en la muñeca se extendía por todo el brazo. Si no hacía nada, estaba seguro de morir.

Entonces abrió los ojos y lo vio. Estaba allí tal cual lo había sospechado cada día de su vida. Cayó hacia atrás, con tiempo para ver como las manos regresaban al interior del espejo.

Salió corriendo hacia la entrada. Giró el picaporte pero la puerta estaba cerrada. Él no recordaba haberla cerrado. ¿Dónde estaban las putas llaves? Entró corriendo en la habitación más cercana y la cerró detrás de él. Primero sólo escuchó su respiración desbocada. Nada al otro lado de la puerta hasta que empezó a percibir una respiración, un siseo, seguida de una sucesión de jadeos. Luego gritos, insultos, reproches mezquinos. En el despacho, a su derecha, había una mesa de dibujo técnico. Sobre la superficie inclinada había apoyados varias cartulinas. Creía saber lo que había en aquellas hojas. Los planos de una casa y la fachada de un hogar.

– Un martillo. ¿Dónde guardamos el martillo?

Su lugar era el cajón junto al despacho, pero no estaba allí.

– ¿Dónde habrá dejado el martillo? ¡Elsa! ¿Dónde has dejado el martillo?

Los ruidos, que se habían detenido, regresaron al otro lado de la puerta.

– Elsa, Elsa, Elsa...

Repitió el nombre varias veces como si realmente le sonara de algo. Cuanto más lo decía, más fuerte se escuchaba el ruido de las protestas, los chillidos histéricos, los alaridos agudos, al otro lado del umbral que lo separaba del pasillo.

– ¡Elsa!

Ninguna respuesta, y luego un silencio paralizador. Nada, absolutamente nada al otro lado de la puerta. ¿Qué pasaría si no hacía nada? ¿Podría simplemente esperar a que se hiciera de día? Chilló el nombre de aquella mujer. Encontrarla le pareció de pronto una razón suficiente para arriesgarse a que el espejo se lo comiera vivo. Se forzó a contar hasta tres y salir, pero a la de tres sólo logró sujetar el picaporte de la puerta y nada más. ¿Qué podría hacer él contra lo que le esperaba al otro lado de esa puerta? ¿Qué podría hacer él solo? Y fue ese “solo” y todos los significados que se aferraban a la palabra lo que le ayudó a salir al pasillo.

Allí no había nada ni nadie. Ni susurros ni ruidos. Caminó tembloroso hasta el espejo y cuando llegó frente a él solo vio su horrible reflejo. Sus entradas donde debía haber pelo, su vestimenta a medio planchar con el pico de la camisa por fuera. Él. Solamente él. Era absolutamente horrendo. Apoyó la mano sobre el espejo, se compadeció. Pero el reflejo al otro lado del umbral no se limitó a compadecerse, sino que le odió. Sabía que le odiaba por la expresión agria de su rostro y las manos juntas en torno a su corazón, clavándole las uñas para atravesar la piel y arrancárselo del pecho.



Remedios Varo  
Los Amantes (detalle)  
1963  
óleo sobre masonite  
75,8 x 30,5 cm

César gritó, se revolvió y trató de arrancar la puerta corredera de los goznes. Un bramido histérico se alzó sobre los gritos de su yo reflejo, hasta que el espejo se deslizó fuera del eje del raíl y se estrelló contra el suelo. El cristal estalló y los pedazos saltaron por todo el pasillo y hacia la cocina como un surtidor de agua sin control. Una colección de objetos procedentes del interior del espejo empezaron a mezclarse con los cristales y rebotar contra las paredes. Un reloj, una chaqueta, unos pantalones, un collar, una caja llena de cartas, un perro, una cuna hecha pedazos, unas zapatillas de deporte, un teléfono móvil y al final, del interior del marco del espejo, acostado contra el suelo, unas manos pálidas aparecieron reclamando auxilio. César las agarró por debajo de las muñecas y tiró hasta extraer del espejo el cuerpo desnudo de su mujer. Tiró y tiró hasta caer sentado.

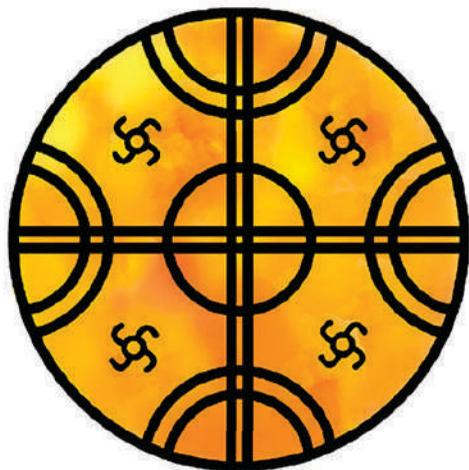
Ella respiraba entrecortadamente y se abrazó al cuerpo de César como si éste fuera una botella de oxígeno. Él temía que algo se le hubiera roto a Elsa. Le preguntó. Ella negó con la cabeza.

– ¿Qué es lo que has visto? – reclamó la mujer entre jadeos, con un gesto de pánico impreso en el rostro. – ¿Qué has visto en el espejo?

Los dos siguieron mirándose, incapaces aún de sobreponerse a la estupefacción para ofrecerse calor o ternura. Los dos sabían lo que el otro pensaba, se preguntaban si quedaba algo bueno o malo por salir del espejo. Una cantinela infantil se escuchaba bajo sus pies, les llegaba como un eco que atravesara lo que antes había sido un espejo. Una voz chirriante repetía las estrofas. “*¿Dónde están las llaves matarile rile rile?*” Las manos de Elsa se estrecharon crispadas y doloridas alrededor de los brazos temblorosos de César. “*En el fondo del mar, matarile rile rile*”. Ella sólo quería que aquello acabara, pero la voz se repetía una y otra vez. Una y otra vez. “*¿Quién irá a buscarlas matarile rile rile?*” Los dos se miraron, esperando la respuesta del otro.



Perla Suez  
EL PAÍS DEL DIABLO



Premio  
Internacional  
de Novela  
Rómulo Gallegos  
2020



República Bolivariana de Venezuela  
CELARG  
CENTRO DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS  
Rómulo Gallegos

*El país del diablo*, Perla Suez.

1.<sup>a</sup> edición, Edhasa, 2015.

Caracas: 1.<sup>a</sup> edición, Fundación Celarg y  
Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.  
2021, 176 páginas

Omar González  
Fundación Cultural Bordes  
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe  
Universidad de Los Andes  
gomarali@gmail.com

Perla Suez es una argentina, ganadora en 2015 del Premio Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *El país del diablo*, así como también en 2020 la XX edición del Premio Internacional Rómulo Gallegos. Profesora y Licenciada en Letras Modernas en la Universidad de Córdoba. También estudió, en la misma universidad, Psicopedagogía y Cinematografía. Su obra más prolífica se encuentra en la literatura infantil: *El viaje de un cuis muy gris* (1991), *El cuento del pajarito* (1995), *Tres pajaritos* (2007), *Uma* (2016) y *Aconcagua* (2020), entre otros. Pero es en la literatura para adultos donde ha conseguido la mayoría de sus premios.

La novela *El país del diablo*, publicada en el año 2015, es una obra contextualizada en el conflicto por las tierras de la Patagonia Argentina, ocurrido en lo que se denominó *La campaña del desierto*, entre los años 1878-1885, entre militares, terratenientes y el pueblo originario Mapuche. La autora logra mostrar como el blanco conquistador del desierto ejecuta una dominación violenta y genocida, sobre este pueblo originario. A pesar de que la obra está dentro de este contexto histórico de violencia, la autora señala en principio que es una obra de ficción y no una novela histórica. «Esta historia es una ficción, y no alude a ninguna realidad en particular, cualquier parecido con ésta es parte del azar» (p. 15).

La trama incluye a un grupo de soldados, que regresan de una misión de expulsión del pueblo mapuche de sus territorios. Se encuentran acompañados por un fotógrafo, quienes el encargado de documentar los territorios conquistados (y la violencia). Incendian la toldería, que es lugar donde vive la comunidad de la protagonista, una joven llamada Lum Hué, adolescente mapuche recién iniciada como machi (piache o chaman) y única sobreviviente de dicha matanza. Aniquilada su tribu, Lum, como guía y protectora del pueblo mapuche y gracias a sus poderes chamánicos, perseguirá a la milicia con el propósito de hacer justicia, de restablecer un equilibrio y recobrar el cultrúm, el timbal sagrado de la tribu (necesario para despedir o ayudar a descansar las almas de los difuntos), ahora en poder de los soldados.

La edición de Monte Ávila Editores (2021), tiene 176 páginas, es una novela de lectura rápida en comparación con las primeras novelas ganadoras del premio Rómulo Gallegos. La obra esta dividida en 4 partes fundamentales, se encuentran resaltadas en mayúsculas: SUFRIMIENTO, MUERTE, RESURRECCIÓN Y EPILOGO, dentro de ellas están los 14 capítulos, 4, 7, 2 y 1 respectivamente; cada capítulo o título esta acompañado de un glifo (dibujo, ilustración) muy particular y diferente, que pertenecen a la cultura Mapuche, lo cual hace más agradable la diagramación.

Pensamos que no es casualidad la división de la obra en cuatro partes, porque es un número fundamental en la cultura Mapuche, como lo muestra el inicio de la novela cuando se produce la iniciación de la protagonista en el capítulo *El viaje iniciático*.

Es de madrugada, aún está oscuro. La machi camina cargando su cuerpo con pasos cortos entre los pastizales. Con la mano izquierda, sostiene alto el tambor ritual, el cultrúm, en el que está dibujado el universo, dividido en cuatro partes con los símbolos de la tierra y el cielo. Con la mano derecha, lo hace sonar. (p. 21)

Yo, Lum Hué, que llevo el número cuatro en mi elemento, el cuatro que es sagrado porque indica la división del universo, el descanso, la lluvia, el tiempo de brotes y de abundancia, también las divisiones de la gente en la tierra y el sol que está en la noche. Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua. (p. 24)

Y es precisamente la presencia de esta cosmovisión de lo mítico, ancestral, ecológico y animista, lo que más me atrapó durante la lectura. Ya que podemos encontrar referencias a cuevas con dibujos, aguas encantadas, sueños que dan respuestas o ceremonias y elementos muy

puntuales de esta cultura, como el Rehue existente en los espacios sagrados, un Tótem o tronco tallado en forma escalonada que representa la unión con el cosmos en la cultura mapuche. También el cebil, árbol nativo del sur de Sudamérica (*Anadenanthera colubrina*), cuyas semillas tienen un efecto alucinógeno similar al del yopo. O la constante referencia a la mitología Ngen, o a Ngenechen a través del “Ser Supremo” en la religión mapuche, quienes son los que mantienen el equilibrio y a quien Lum siempre acude para pedir ayuda.

A partir de ahora vivirás en mí, Ngenechen, porque me has elegido. No soy machi por mi propia decisión, sino porque me has llamado. Dicen que cabalgas un hermoso caballo y estás rodeado de animales, dame a mí también animales en recompensa por mi labor. (p. 24)

Permite Ngenechen que pueda ver más allá, invoca la machi. (p. 27)

Ngenechen, ¿eres el que pones estas imágenes delante de mis ojos? ¿Aún estoy soñando? (p. 40)

Ngenechen, dame fuerzas, no tengo pueblo ni familia, sólo esta yegua que me has entregado y la tierra que me da de comer. No tengo motivo para estar en este mundo, todo me lo han quitado Ngenechen. Fueron esos hombres, los huincas traídos por el gualicho. Y hay que tenerle miedo al gualicho, me dijo mi madre, el gualicho está en todos lados. Es una enfermedad, una calamidad, está en la laguna que tiene aguas malas, el gualicho se me metió en las vísceras. (p. 64)

Tuve que hacerlo, fue un sacrificio Ngenechen, murmura. (p. 70)

Lum sonrío, sabe que ha sido Ngenechen su guía y que ahora es machi poderosa. (p. 134)

Del mismo modo hay un elemento fundamental en la obra como el cultrún, un tambor ceremonial, la ilustración de la portada de esta edición venezolana es precisamente la membrana pintada del cultrúm, un instrumento musical por excelencia de la machi, quien ejerce la autoridad espiritual en el pueblo mapuche. El cultrúm participa en rituales culturales y religiosos, y en especial durante el Ngillatun, un importante rito con rogativas por la fertilidad de la tierra y los animales, efectuado cada cuatro años. Así como para ayudar a que las almas transiten y descansen en paz, como lo aclara Perla Suez en la novela.

Yo soy machi ahora, debo cumplir con el rito, debo guiar a los espíritus de los muertos. El cultrúm... Lum busca el tambor por todos lados pero no está allí (p. 41).

La atormentan espíritus que buscan venganza y siendo machi se siente indefensa e inútil sin el cultrúm (p. 75).

Todavía le falta una semana para que las heridas de sus brazos y piernas cicatricen. Para olvidar el dolor, concentra su atención en los espíritus que quedaron deambulando tras la quema. Sabe que sólo ella puede ayudarlos, sin el cultrúm va a tener que hacer un doble esfuerzo para que ellos descansen definitivamente (133).

El cultrúm es uno de los motivos por el cual Lum inicia la persecución y venganza, no descansara hasta recuperar y usarlo.

El *País del diablo* de Perla Suez es una obra, de lectura necesaria, que hace memoria de un pueblo sometido y expulsado de sus tierras originarias. Una novela que explora las raíces de un pueblo que va quedando en el olvido, y que la autora con en esta ficción nos invita volver a la memoria y reconocer la cultura de los Mapuches.

# Directrices para autores

## Instructivo para colaboradores

**BORDES, Revista de Estudios Culturales** es una publicación electrónica destinada a publicar resultados desarrollados desde el grupo de investigación en artes, estudios culturales y de la comunicación BORDES, el Museo Antropológico del Táchira, la Fundación Jóvenes Artistas Urbanos JAU, Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, abierta a la recepción de aportes desde otras instituciones, grupos e individuos con líneas de trabajo afines.

Incluye artículos de investigación con descripción metodológica y también otros formatos como ensayo, crítica, reseña, crónica, entrevista, experiencias pedagógicas en arte, poesía, trabajos de arte visual, sonoro y audiovisual. De acuerdo con el espíritu transdisciplinar que nos guía, se promueven aportes desde diversas disciplinas y quehaceres, dentro de los ejes principales: I) Arte/Estética, II) Estudios Culturales, III) Comunicación.

La revista cuenta con un número semestral (enero-junio/julio-diciembre). Cada número o edición tendrá un tema central que puede ser abordado desde la Estética, el Psicoanálisis, Antropología, Sociología, Psicología, Filosofía, Semiótica, Pedagogía, Literatura, Historia o desde la misma práctica de la investigación artística.

A fin de garantizar la calidad de sus publicaciones, BORDES somete todas las contribuciones a las siguientes normativas:

1. Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador.
2. La evaluación de cada material recibido será realizada por un miembro permanente del consejo editorial según su campo de competencia y un árbitro ciego externo, seleccionado por el consejo de acuerdo con la temática del trabajo en consideración. Este proceso puede tomar entre 1 y dos meses a partir de recibido el artículo.
3. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.
4. Se tomará cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en el campo del arte, los estudios culturales y de la comunicación.
5. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, artículo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin ofensas.

6. Los autores enviarán sus contribuciones a través del correo electrónico revista@bordes.com.ve (como documento adjunto). En el asunto del mensaje escribir PARA PUBLICAR y en el cuerpo del correo especificar nombre completo, pseudónimo (optativo) y datos de contacto (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).
7. El trabajo como tal va en archivo adjunto. Imágenes en jpg, videos con enlace a vimeo. Todos los textos (incluyendo descripciones conceptuales y formales de trabajos artísticos enviados en otro tipo de formato), deben ser enviados en formato Word, escrito en fuente Arial 12 puntos a espacio doble. Todas las páginas deben ser enumeradas en el ángulo inferior empezando por el folio del título.
8. En el caso de las reseñas, serán escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos y deberá enviarse, en un archivo adjunto, una imagen jpg que represente el hecho artístico, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
9. La extensión del artículo debe estar entre las 4 y 12 páginas.
10. El título del artículo no debe incluir abreviaturas y debe tener un máximo de 10 palabras. Se sugiere incluir secciones tituladas o subtítulos.
11. Los autores de artículos deben identificarse en el cuerpo del mismo con su nombre y apellido, categoría profesional, filiación institucional, principales líneas de investigación y dirección de correo electrónico.
12. Cada artículo deberá estar precedido por un resumen con una extensión máxima de 200 palabras, en el idioma original del trabajo y en inglés. El mismo debe detallar el problema abordado, tema de estudio, objetivo de la investigación, métodos empleados, resultados y conclusiones más resaltantes.
13. Las palabras claves propuestas serán de 3 a 6 y deben ser representativas, explicativas, escritas en el idioma original e inglés.
14. Dentro de la estructura del texto se situarán las notas a pie de página, sólo para contener texto adicional. Nunca para escribir referencias bibliográficas. Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero, si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.
15. Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto. Los títulos de los apartados se enumeran por una cifra seguida del punto 1., 2. Y los sub apartados o sub títulos de la siguiente manera 1.1. 1.2.
16. Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.
17. Citas dentro del artículo
  - 17.1 Citas y referencias: Las citas textuales menores de cinco líneas, pueden incorporarse directamente al texto, entrecomilladas o en cursivas. Las citas textuales mayores de cinco líneas, deben ir en párrafo aparte, con sangría en el margen derecho (1,5 cm) e izquierdo (1 cm) sin entrecomillar ni en cursiva y a un espacio interlineal. Cuando se han copiado las ideas del autor, inmediatamente, después de la correspondiente cita, se incorpora entre paréntesis el apellido del autor de la obra, el año de publicación y el número de la página de

donde ha sido tomada la cita. Si al citar se salta alguna parte del texto original (líneas, párrafos, páginas) se debe indicar colocando en la cita, justo en el sitio que corresponde al salto, puntos suspensivos entre paréntesis. Si la cita inicia después de un signo de puntuación que no sea un punto, se debe hacer notar mediante puntos suspensivos. Lo mismo ocurre en el caso de que finalice en signos que no sean punto. Al citar listados, se debe respetar la forma de presentación que el autor haya hecho, bien sean numerales, ordinales, literales o signos especiales. Al realizar referencias a ideas, conceptualizaciones o categorizaciones de otros autores, sin copiar textualmente; la respectiva referencia se indica mediante la incorporación en el texto, inmediatamente después de mencionar al autor y entre paréntesis, el año de publicación de la obra; la cual también deberá ser mencionada en la bibliografía. En caso de que el autor no sea mencionado directamente en el texto, se incorpora, anteponiéndole al año, el apellido del autor. Cuando por necesidad expositiva se deben aclarar ideas, conceptos o explicar mediante un comentario adicional, que no se desea incorporar directamente en el texto, se elaboran las "notas". En el punto correspondiente se inserta el símbolo del llamado respectivo, que será un número -en forma cursiva-, formato superíndice, en negrita y entre paréntesis. Las notas se hallarán a pie de página.

17.2 Las referencias bibliográficas deben redactarse de la siguiente manera: Tomando en cuenta la importancia que tiene la identificación de los documentos consultados y citados en la redacción de trabajos escritos, se debe cumplir con el siguiente formato, según sea el caso:

**Libros:** Autor (año). Título de la obra: subtítulo. Ciudad de edición. Editorial. Número de páginas. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Arcila, Carlos (coord.) (2008) Comunicación digital y Ciberperiodismo: Nuevas prácticas de la comunicación en los entornos virtuales. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 345 p.

**Artículo en libro (recopilación):** Autor (año). Título de capítulo, sección, artículo. Título de la obra (Editor, compilador, director de la obra). Ciudad de edición. Editorial. Página de inicio y página de finalización del capítulo, sección, artículo. Se puede agregar, si se considera necesario: número de edición, número de revisión, número de colección, N° de tomo, dirección electrónica del autor o de la editorial. Ejemplo: Ferrer, Argelia (2006). La divulgación universitaria de la ciencia: entre el deber y el aplauso. En WAA Universidad, comunicación y ciencia: contrastes. Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa, Editores. México, pp.147-160.

**Leyes, reglamentos, códigos:** País, Organismo Oficial (año). Título de la ley, reglamento, código. Ciudad de Edición. Editorial. Número de páginas. Ejemplo: Venezuela, Asamblea Nacional (2005). Ley de responsabilidad social en radio y televisión. Caracas. Editora de Textos Legales. 63 p.

**Revistas:** Ente editor o responsable. País (año). Nombre de la publicación. Ciudad, época lapso. Volumen, año, número. Número de páginas. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Universidad de Los Andes. Venezuela (2000-2001). Aldea Mundo. San Cristóbal, noviembre- abril. N° 10. 92 p. (<http://www.saber.ula.ve/aldeamundo/>).

**Artículos de revistas:** Autor (año). Título de artículo. Nombre de la publicación. Ente editor o responsable. Ciudad, época, lapso. Volumen, año, número. Página de inicio y página de finalización del artículo. Dirección electrónica del ente editor o responsable. Ejemplo: Cortés, Reinaldo (2000- 2001). Paramilitares. Violencia y Política en Colombia. Aldea Mundo. Talleres Gráficos Universitarios ULA. Mérida. Año 5. N° 10. Pág. 25-32. (<http://www.saber.ula.ve/cefi/aldeamundo/>).

**Artículo, información de periódicos:** Autor (año). Título de la información. Nombre de la publicación. Ciudad, fecha, número. Página (sección). Dirección electrónica de la publicación. Ejemplo: Espinoza, María D (2005). Seré imparcial pero nunca indiferente a los problemas. El Universal. Caracas, 06 de noviembre. [N° 34.603]. Pág. 1-8 (Política). (<http://www.eluniversal.com/>).

**Artículo, información de Internet:** Autor (Año). Título del artículo/información. Dirección electrónica. (Fecha de consulta). Ejemplo: Watkins, K y Marsick V (1993). Sculpting the Learning Organization. En <http://www.gestiondelconocimiento.com/documentos2/GCasp.PDF>. (10-08-2005).

**Entrevistas:** Autor (año). Título (formato). Fecha (duración). Dirección electrónica del autor o compañía productora. Ejemplo: Valecillos, Carmen (2005). Entrevista personal con Dinora Márquez. (Audio). 24-11-2005. (00:56:34).

**Música:** Autor (año). Título de la producción o álbum. Ciudad. Compañía productora. Número de pista (Duración). (Formato). Fecha (duración). Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. Caracas. Palacio. Track 01: "Caballo viejo" (00:04:16).

**Películas:** Autor (Director/Productor) (Año). Título de la obra. Ciudad. Compañía productora. (Formato). (Duración). (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Chalbaud, Román (Director) (1977). El pez que fuma. Caracas. Gente de Cine C. A. (35 mm - Color Eastmancolor). (01:55:00).

**Videos:** Autor (Año). Título de la obra (Tipo). Ciudad. Compañía productora (Formato y Duración) (Dirección electrónica del autor o compañía productora). Ejemplo: Díaz, Simón (1980). Caballo viejo. (Video clips). Caracas. Palacio. (VHS, 00:04:16). (<http://www.simondiaz.com/>).

## Normas para Secciones Especiales

La Revista de Estudios Culturales BORDES comprende 8 secciones especiales. Cada número contendrá al menos dos (2), además de la sección principal de artículos de investigación formal (mínimo 4 artículos).

- 1. Artículos:** Trabajos de investigación con descripción metodológica, avances o presentación de resultados.

2. **Ensayos:** Se trata de textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.
3. **Experiencias:** Entendemos por experiencias los relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.
4. **Crónicas:** Entendemos la crónica como lo señala Carlos Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencias informativas”.
5. **Entrevistas:** Aceptamos la inclusión de diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general (lo cual comprende el reconocimiento de figuras denominadas en otros contextos como cultores populares y representantes de pueblos y/o etnias minoritarias).
6. **Reseñas:** En el caso de las reseñas, se aceptarán un mínimo de una (1) y máximo de tres (3) cuartillas escritas a espacio doble, fuente Arial 12 puntos. Deberá enviarse adicional al documento en Word, en archivo adjunto, una imagen jpg en óptima resolución que represente el hecho artístico, película, exposición, evento o texto (portada del libro) a reseñar.
7. **Literatura:** De acuerdo con el espíritu heterodoxo y transdisciplinario de la revista, agradecemos el aporte de textos literarios en cualquier género (poesía o narrativa), cuya extensión mínima sea de una (1) cuartilla y máxima diez (10), escritas a espacio doble, en fuente Arial 12 puntos. Se dará preferencia a textos escritos por autores locales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor.
8. **Galería:** Incluimos en esta sección muestras de arte visual. Fotografía, plástica, dibujos, preferiblemente de autores regionales o nacionales y cuya temática y/o estilo se puedan asociar a la temática del número. La selección estará a cargo del Editor. Para lo cual se requerirán fotos con buena resolución.

