

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



RIF: J-07013380-5

DICE VÍCTOR FUENMAYOR: La experiencia pictórica de Reverón es única e inclasificable: sus procedimientos se fundan en la alteración de la conciencia, logrando captar el misterio de la figuración en el umbral entre la antirrepresentación pictórica y la figuración inconsciente. El procedimiento del duende exige *una evasión real y poética* del mundo que dominará tanto la creación pictórica como la vida de Reverón. El artista construye la imagen aduendada y se autoconstruye como personaje escénico en la arquitectura escenográfica de El Castillete.

Papel Literario FUNDADO EN 1943 80 AÑOS

DOMINGO 14 DE JULIO DE 2024

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

HOMENAJE >> ARMANDO REVERÓN (1889-1954)

El arco de las majas

"La cueva es la primera obra mayor de Amando Reverón, por la dimensión del cuadro y por la ambición de lo figurado en él. Allí Reverón descubre y nos descubre – siguiendo la estela de una intuición absolutamente propia– que la materia de la pintura con la que se hace la imagen es también el océano donde esta naufraga, y que pintar es mantenerse al borde de ese naufragio, en el campo de tensiones que se establecen, en todo cuadro digno de ese nombre, entre pintura e imagen"

LUIS PÉREZ-ORAMAS

I. Cavernas

Entre *La cueva* (1920) y *La maja criolla* (1939) se dibuja un arco, que no es solo de tiempo, en la obra de Armando Reverón. Es un arco simbólico que iría de la oscuridad de la cueva a la luminosidad del rancho, de la veladura cavernaria y acuática –esa catedral de mujeres sumergidas en 1920– a la incertidumbre de los contornos umbríos, de los rostros que nos miran fijamente, como si quisieran hipnotizarnos con su presencia difuminada, en la *maja* de 1939. *La cueva*, en ese sentido, abre el arco y con ello abre, también, una temporalidad nueva en la pintura de Armando Reverón: es el tiempo de las mujeres postradas, reclinadas, expuestas, durmientes; es el arco de las majas.

Tarde en mis reflexiones sobre el pintor, es decir, vespertino como todas las interrogaciones que definen nuestras búsquedas intelectuales, me pregunto por qué el pintor de los encandilamientos habría iniciado su obra, o al menos este arco magistral y fundamental en su pintura, re-visitando un sitio oscuro, cavernario: ¿por qué, y sobre todo cómo, Reverón llegó a la luz desde la noche, al latigazo solar desde *La cueva*?

Desde Platón, como sabemos, la caverna es el lugar donde –al menos en la tradición occidental– se pone en cuestión la verdad de las imágenes. En la cueva, según el filósofo, solo vemos simulacros, proyecciones, sombras. La cueva es, además, de acuerdo a Plinio, en su *Historia natural*, el lugar imaginario donde la pintura se inventa: la hija del alfarero Butadés,



LA CUEVA. PINTURA AL ÓLEO, 1920 / ARMANDO REVERÓN

viendo partir a su amante, registra el contorno de su rostro sobre una de las paredes con la ayuda de una luz precaria. Desde entonces, al menos para los antiguos, la pintura se define como una escritura de sombras –*skiagraphia*. Ambos relatos nos colocan en el lugar cavernario donde las figuras se hacen visibles –por primera vez– ostentando en ellas una fragilidad originaria: por una parte, esa fragilidad es una incertidumbre, porque las sombras que se hacen visibles en la cueva platónica son simulacros que no poseen ninguna verdad; por otra parte, son una incertidumbre, porque las sombras del rostro cuyo perfil dibuja la hija de Butadés no son más que rastro de una presencia fugitiva, la marca de un desasosiego que se intensifica ante la inquietud de la ausencia, en la ignorancia del retorno, en la llama (de amor) que se consume para dejar el mundo a oscuras.

La cueva es la primera obra mayor de Armando Reverón, por la dimensión del cuadro y por la ambición de lo figurado en él. Allí Reverón descubre y nos descubre –siguiendo la estela de una intuición absolutamente propia– que la materia de la pintura con la que se hace la imagen es también el océano donde esta naufraga, y que pintar es mantenerse al borde de ese naufragio, en el campo de tensiones que se establecen, en todo cuadro digno de ese nombre, entre pintura e imagen. Con *La cueva* Reverón alcanza entonces por primera vez la certeza, a través de una imagen incierta, de que la presencia que vendrá a tener lugar en la imagen –lo que allí acontece como presencia– no es más que uno de los rostros de la ausencia, una ausentificación encarnada en figuras que se mantienen veladas, a cierta distancia, como si presentándose quisieran, al mismo tiempo, preservarse en estado de fuga, al borde del desvanecimiento.

Esto, claro, es muy significativo para el arte venezolano, porque nunca antes había acontecido, con tanta evidencia y complejidad, en ningún cuadro, con ningún pintor. Reverón se domicilia en esta cueva como quien escoge una paradoja para residir en ella, para hacer con ella obra y firmar su primera gran pintura: no en un lugar para la luz, sino en el recinto donde desde siempre se imponen

las sombras. Marcando el inicio de su producción madura con esta escena oscura y anegada, regresando a la caverna –en la cual, me gustaría reiterar, nacieron a la vez el pensamiento de la imagen que le niega su verdad y la verdad de la imagen como rastro de sombras– Reverón escoge entonces una vía difícil, exigente, que no es otra que la de la pintura como lugar donde las figuras se agotan, el domicilio de su *exhaustitud*. Luego vendrá por esa vía la experiencia de la luz que, como sabemos, hace posible a lo visible tanto como, en su exceso, en su sobreabundancia, lo des-hace también ante nuestros ojos.

Es por ello que el arco que se dibuja entre *La cueva* y *La maja criolla*

resulta, además, a la manera de un arcoíris, cuyos dos extremos son invisibles. Reverón marca el territorio de su obrar entre esos dos polos. En términos de la pintura convencionalmente moderna pudieramos decir que el de Reverón es un lugar raro, un lugar que escapa a las categorías de la historia del arte: antes o después de la luz, antes y después del impresionismo. No deja de tener su importancia –pero no es el caso discutirlo en estas páginas– que Reverón ignore la estadía impresionista, como si no necesitara pasar por ella y en vez de ello, retrocediendo a la oscuridad de la cueva –útero acusado y generador–, entrara directamente a la vía del deslumbramiento: la de la



CEMENTIRI. PINTURA AL ÓLEO – MODEST URGELL INGLADA / COLECCIÓN MUSEU DE BADALONA



LA MAJA CRIOLLA. PINTURA AL ÓLEO, 1939 / ARMANDO REVERÓN

luz que des/obra. Reverón hace, pues, de nuestra modernidad, que con él se instaura, una de atajos improbables e inesperados, en todo excepcional y excéntrica. Modernidad en la que no hay, por exceso de belleza y de complejidad figural, nada claro y distinto: solo sombras, solo rastros, solo especios, eclipses solo².

Paradoja (del pintor) de la luz: que haya nacido de la sombra.

II. Majas

La cueva y *La maja criolla* se reflejan mutuamente, a pesar de sus enormes diferencias: cada una de ellas es el espejo equívoco de la otra. Ambas son obras de formatos similares. En ambas habitan, reclinados y perdidos en velámenes de pintura y bruma, esfumados, tres personajes. En las dos obras la pintura se hace recinto para acoger a dos figuras de mujeres expectantes que nos miran con la intensidad frontal de las apariciones, sin que podamos reconocer sus rasgos singulares. En ambos cuadros apenas se vislumbra un tercer personaje, un fantasma si se puede aún más perdido, aún más desvanecido entre las sombras: en *La cueva* surge –incierto– detrás de la maja que ostenta en su pecho un collar colgante con cruz, incorporándose y casi vertical, si no es que se sostiene contra el lapislázuli de la pared cavernaria, como *las ángelas* de Goya contra las pechinhas de la bóveda de San Antonio de la Flora; en *La maja*, en cambio, es un yacente, un cuerpo adornado con flores en la cabeza y sobre el sexo, un hombre acostado entre ambas mujeres. ¿Por qué, si no, el pintor cubriría su sexualidad con estas manchas rojas cuando las dos otras figuras femeninas se nos ofrecen ostensiblemente desnudas?

El azul de *La cueva* sirvió a Alfredo Boulton para darle nombre a todo un período en la obra de Reverón. Es cierto que entre 1919 y 1922 Reverón pintó un puñado de cuadros con dominantes azules, que han sido vinculados a su amistad con el pintor ruso residenciado en Venezuela, Nicolás Ferdinandov. Pero en ninguna de esas obras el azul llega a ser tan absoluto, en ninguna es tan sinfónico y sutil –entre aguamarinas, lapislázulis y malvas– como en *La cueva*. Con este rasgo cromático Reverón se vincula –vía Ferdinandov– al simbolismo y ciertamente a sus maestros españoles: Modesto Urgel, Hermenegildo Anglada Camarasa y, quizás aún más, Valentín de Zubiaurre. Cuando, en 1949, dejé el dictado de un breve recuento biográfico, al final de su vida y de su obra, Reverón recordará, entre sus grandes referencias, a estos tres maestros de su juventud española. El azul de *La cueva* no es, pues, aún, el azul encantado del Caribe: viene de Europa, del simbolismo ruso, y especialmente de España, como el azul del primer Picasso, acaso por haber estudiado, como Reverón, en la Escuela de la Lonja, en Barcelona, cerca de Isidro Nonell i Monturiol mientras, tan diferente en todo, Joaquín Torres-García era el centro de las miradas por aquellos años finales del *noucentismo*, cuando figuraban sus grandes frescos diurnos en el Palacio de San Jordi.

(Continúa en la página 2)

1 Ver Luis Pérez-Oramas: *Armando Reverón and Modern Art in Latin America*, en John Elderfield: *Armando Reverón* [New York: The Museum of Modern Art, 2007], p. 89.

2 Ver, sobre Reverón como pintor de eclipses figurales, Luis Pérez-Oramas: "La pintura como eclipse", en *Rostros de Reverón* [Macuto: Museo Armando Reverón, 1994] p. 11.

El arco de las majas

(Viene de la página 1)

Toda figura es la sobrevivencia de otra, toda figura es lo posible de otra figura que, de súbito, se encarna en una coordenada del tiempo y del espacio: en toda figura podemos ver en acto algo que estaba potencialmente en otra figura. Esa es la materia de la *figurabilidad*, la dinámica de la transfiguración que va marcando el territorio del arte: el suelo mismo, movedizo, de la historia del arte. En *La cueva* de Armando Reverón están, pues, transfiguradas, como en pocos cuadros del siglo XX, las majas de Goya.

Lo que en *La cueva* hace especial su transfiguración es la drapería turquesa y lila que las cubre, los brazos que han bajado para disimular aquí un seno, para sostener allá, como en toda figura de melancolía, el pómulo del rostro contra la mano. Ante la ostensión casi arrogante de las majas goyescas, Reverón prefiere la distancia enigmática de los cuerpos, la blancura marfilea de las pieles, la nube cosmológica en la que se sostienen como espectros suspendidos, nocturnos, pero sobre todo el velo que cubre sus ojos, impidiendo que las podamos ver, en verdad, mientras nos miran.

Esta interrupción del encuentro de las miradas es lo que hace de *La cueva* una obra inaugural, una imagen que nos interroga: las majas de Reverón están enmascaradas por la pintura y se mantienen, con sus ojos cubiertos por una nube malva, entre la persona que son y el personaje que devienen, entre la voluntad espectral de la efígie y la pulsación respirante del aliento que, en el frío de los azules, se hace bruma entre las brumas.

Casi dos décadas más tarde Reverón regresa a las majas en su *Maja criolla*. Casi pudiera decirse: Reverón regresa a su *cueva* en *La maja criolla*. Sin duda, el cuadro más enigmático entre todos aquellos que pintó al final de los años treinta con esta temática en la que son protagonistas los cuerpos femeninos, yacentes o adormecidos, reclinados como Ariadnas, como Venus, como *Olympia*.

Creo que *La maja criolla* es el cuadro central, el más significativo, de la producción madura, y quizás de toda la obra de Armando Reverón. Al menos él parece haberlo creído así, según un testimonio tardío de Alfredo Boulton:

“La obra que acaso más caracteriza aquel último período y una de sus mejores obras, y así él también la consideraba, y se lo informó a XX (sic) Anderson, su amigo inglés y gran admirador, es la *Maja criolla*, en el (sic) que transciende un fondo mágico y de misterio, erotismo, sensualidad...”¹.

A partir de 1935, aproximadamente, Reverón comienza a pintar grandes formatos habitados por mujeres desnudas: majas, pomonas, olimpias, venus tropicales, indias, cándidas muñecas que nos interpelan desde el descampado de sus cuerpos amplios, carnosos y sensuales. Estas obras constituyen un capítulo fundamental de la modernidad en América, en ellas sobrevive una antigua tradición mitológica y pastoral en la que las ninfas desnudas, las figuraciones *venusinas*, las madres seculares vienen a encarnar, como en una tautología figural, a la belleza: si la belleza es Venus, si la pintura está llamada hacia la belleza, entonces la pintura se debe *venusina*, la pintura está llamada a ser Venus. No en balde, también desde antiguo, la cualidad en pintura que dice su potencia para encarnar la vida en los pigmentos, a través del color y de la luz, se designa –notablemente entre los tradicionistas venecianos– con el término *venusidad, venustá*.

Este linaje de ninfas expuestas atrae como un dardo lírico y nervioso, lujurioso y deseante la historia de la pintura occidental hasta el siglo XX: de las sublimes driadás de Giorgione y Tiziano a las inquietan-

tes prostitutas de Pablo Picasso en el burdel de la calle de Aviñón, a las hieráticas, hipnóticas, terribles báncantes de Wilhem De Kooning. Figuraciones del deseo, en todas ellas se interroga a la visión como dinamismo –como pulsión– de aquél: la predicción de la mirada que tiene lugar en lugar de la posesión. Metáforas de la pintura, todas ellas transpiran la potencia matrícia –maternal– de la representación: su capacidad para dar a luz figuras, mundo; para ser –y hacerse– criaturas.

Las obras que con estos motivos de majas acometió Reverón en los años treinta son uno de los momentos más altos, imaginativos y conmovedores de esta genealogía matricia de la pintura occidental. Y el año 1939 parece haber sido el *acmé* de este momento en la obra de Reverón, por el número y la calidad de las pinturas que produce: *La maja criolla, Dos figuras, Dos indias, Cinco figuras, Maja, Desnudo, La mujer del río*. Sobre todo, en estas obras parece encontrarse el eco lejano, la transfiguración tropical de algunas de las escenas originarias del arte moderno.

El abismo complejísimo por el cual transita, de sobrevivencia en sobrevivencia, una temporalidad anterior, la antigüedad, el otrora, lo que hemos olvidado pero no nos olvida, parece haber encontrado, como lo demostró Aby Warburg, un destino propio, un término moderno en la escena pintada por Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*². Desde los sarcófagos greco-romanos donde se figuran los dioses fluviales y melancólicos, hasta los grabados de Marcantonio Raimondi representando ese emblema del juicio de gusto, *El juicio de Paris*, Warburg traza la resurrección transfigurante, deformada, de una escena primal: es la escena primal de la visión, de la decisión estética, del deseo. Los parisinos del siglo XIX gritaron al escándalo porque había entrado el ciudadano moderno, brutalmente, impudorosamente vestido, a esta escena sublime de mujeres desnudas: el pintor de la vida moderna, según Baudelaire, o el *flâneur* con su levita citadina, ambos en la deriva de “la época, la moda, la moral, la pasión”³ invadía con su ruidosa presencia aquel lejano edén.

Y, sin embargo, ya estaban desde siempre los cortesanos, los príncipes, los dioses mitológicos, los héroes épicos, los soldados, los gitanos, *les célibataires* bien vestidos rodeando a las ninfas. Estas se exponían ante ellos en su dormición o en su súplica, en su seducción o en su desfallecimiento, en su *pequeña muerte* arcádica. Así pueden verse en Giorgione y en Tiziano. Y es posible pensar que Goya y Manet no hicieron más que inmisi-



MUJER DEL RÍO, 1939 / ARMANDO REVERÓN

cirse en aquella escena, ellos que estaban fuera, para mirarla con moderación y crudeza.

Es Ariadna dormida en Naxos, abandonada por Teseo y descubierta por Dioniso, tal como la figura Tiziano en su Bacanal de los andrios siguiendo al Filóstrato, tal como la traía de Roma para su rey Velázquez tras pintarla al fondo de un paisaje de la villa Médici, y aun antes, tal como aparece ya en los albores que precedieron al cristianismo, en sarcófagos, vasos y mosaicos.

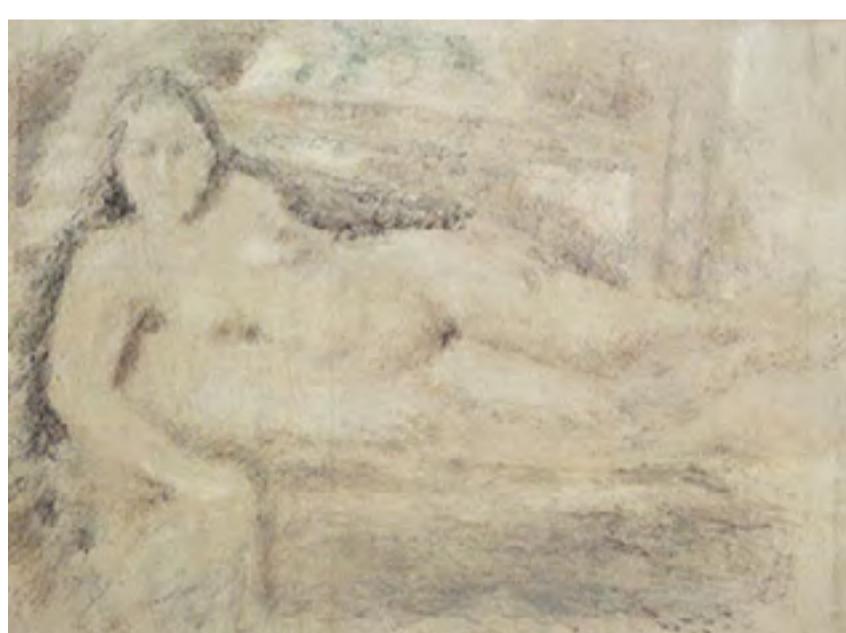
La maja criolla es también esa Ariadna: sus dos brazos en alto rodeando la cabeza, su cuerpo sobre el costado, haciendo frente. Pero no sabemos, en verdad, si duerme o nos mira. La mitología se ha despojado de sus oropeles y relatos. En el retorno *mnemónico* de Ariadna en la obra de Armando Reverón lo que queda de aquella antigüedad es la pulsión dionisíaca, que ya desde temprano los observadores acusiosos de esta obra supieron identificar. Así, según

Alfredo Boulton, en su primera aproximación crítica a esta obra suponía, un poco fantasmáticamente, que el cuadro representaba una escena de amor sexual.

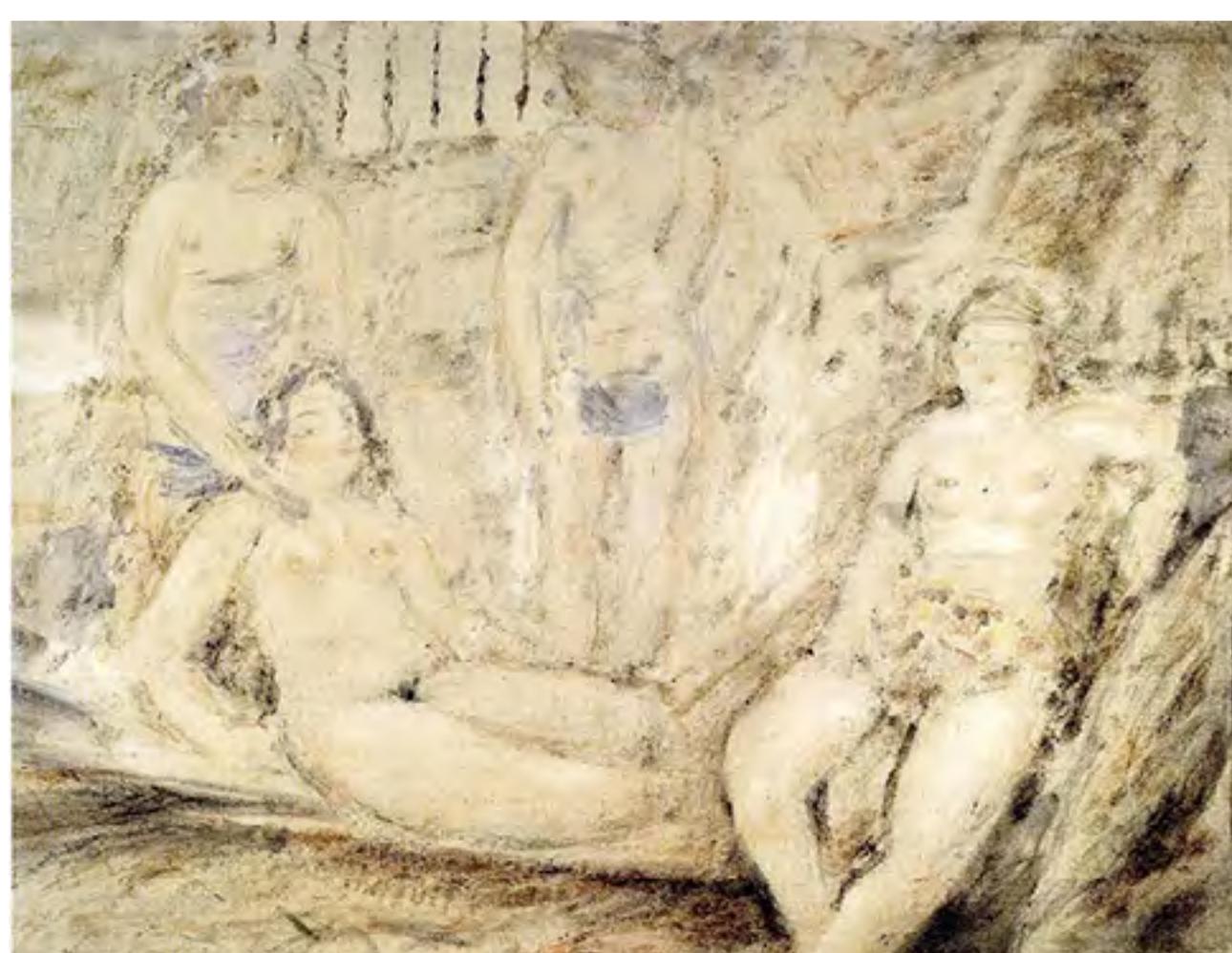
Las tres figuras de este cuadro nacen todas de un mismo punto en el que se reúnen sus extremidades inferiores: allí donde la maja sentada pisa el suelo, y los pies de la maja acostada los tocan, se abre un triángulo de sombras que ocupa otro cuerpo, la figura de un hombre, con sus ornamentos florales. Siempre he pensado –y así lo he escrito en repetidas ocasiones– que esta figura es el suplemento del pintor en la escena, su doble dionisiaco que también parece mirarnos, como si Reverón, volviendo sus pasos sobre Goya y Manet, hubiese decidido habitar aquella escena de bañistas pastorales, aquella arcadia de ensombrecidas luces.

III. El sepulcro y arcadia

Un día, observando la obra junto a Alfredo Boulton, en su casa de Los



MAJA. CIRCA, 1937 – ARMANDO REVERÓN / COLECCIÓN GALERÍA DE ARTE NACIONAL



CINCO FIGURAS, 1939 / ARMANDO REVERÓN

Guayabitos, en Caracas, el historiador me interpeló directamente para decirme, señalándola, que aquella figura “era Armando”, vestido como un cacique, acostado entre sus muñecas. Nunca podremos saberlo con certeza porque, como en *La cueva*, la pintura actúa aquí como una inmensa veladura, nos lleva a la incertezas en la suspensión de sus figuras. Lo único cierto en *La maja criolla* es la luz, ese triángulo resplandeciente, esa nube blanca que se disipa sobre el centro de la escena, encima del cuerpo del cacique yacente y florido, aislado en sus sombras.

Así era la hermosa fantasía crítica que Alfredo Boulton construyó alrededor de este cuadro:

“La escena concebida por Reverón es el relato del fuerte cacique, adornada de plumas su dormida cabeza, y sobre su sexo, unas flores rojas, que duerme después de la copulación amorosa con la tierna maja que yace a su lado y a cuyos pies vemos la negra y lúgubre Celestina que la ha llevado hasta aquel hombre y presenciado ella misma el acto de amor que ella ya no puede realizar”⁴.

Imposible saber nada si miramos el cuadro. Yo solo veo a un yacente, con flores en la cabeza y en el sexo, entre dos majas, y ambas lo ignoran. Todos duermen, o nos miran. Tampoco sabremos. La frontalidad de los rostros, de cuya expresión la pintura nos aleja inexorablemente, indicaría que estamos siendo vistos, que los estamos viendo mientras nos miran. Pero si los ojos de las majas cubiertos por el velo malva en *La cueva* me hacían pensar en la imposibilidad de encontrarse nuestra mirada con aquellas, en *La maja criolla* la postura de estos cuerpos es aún más dramática en señalar el desencuentro: la escena coital no ha acontecido, acaso ni acontecerá. La cúpula, en este cuadro, es pura entelequia: algo que pudiera –o no– acontecer, un posible dentro de los posibles que la pintura, prodigiosamente, suspende en su hacerse ella misma visible.

Reverón, si es el cacique, ¿es también Teseo? ¿O es Dioniso tras su Ariadna tropical?

Notaremos, como me lo confirma alguna vez Ángel Hurtado, citando haberlo escuchado del propio Reverón, que estas figuras representan también a nuestras tres razas: *La maja criolla* es, pues, la alegoría del mestizaje de una raza presente en la que se hace luz la memoria recondita de una antigüedad dionisíaca, arcádica.

(Continúa en la página 3)

1 Cf. Alfredo Boulton: manuscrito tipografiado para el prólogo de la reedición de su libro Reverón [Caracas: Ediciones Macanao, 1979], redactado en Fiesole, circa 1978, Archivo Alfredo Boulton, Fundación Alberto Vollmer, Caracas. Para un estudio de *La maja criolla* en relación al relato autobiográfico de Reverón, con extensas transcripciones de los diversos estados del manuscrito de Boulton, ver: Luis Pérez-Oramas: “Armando Reverón: el lugar autobiográfico”, en *Primer Simposio Internacional Armando Reverón, Ponencias* [Caracas: Proyecto Armando Reverón, 2001], p. 137 y ss., especialmente nota 28. Se recordará que T.J. Anderson fue el primer propietario de *La maja criolla*, y así aparece listado en la primera muestra retrospectiva de la obra de Reverón en 1955.

2 Ver Aby Warburg: “Le Déjeuner sur l'herbe de Manet. La fonction préfigurative des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature”, en Aby Warburg: *Miroirs de faille à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-9* [Ed. Maurizio Ghelardi, París: Le presses du réel, 2011]. p. 125.

3 Ver Charles Baudelaire: “Le peintre de la vie moderne” (1863), en *Écrits esthétiques* [París: Union générale d'éditions, 1986] p. 385), ed. en español, *El pintor de la vida moderna*, edición por Antonio Pizzi y Daniel Aragó, traducción por Alcira Saavedra [Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba y Caja Murcia, 1995] p. 110.

4 Ver Luis Pérez Oramas: Op. cit, nota 28, p. 166.

EXPOSICIÓN >> FOTOGRAFÍA REVERONIANA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

Armando Reverón fotografiado

Curada por el poeta, narrador, semiólogo, ensayista y crítico

Víctor Fuenmayor, la exposición

Fotografía reveroniana: la construcción de un personaje, reúne imágenes de

Graziano Gasparini,

Jorge Humberto

Cárdenas, la

recién fallecida

Margot Benacerraf,

Ricardo Razetti,

Soledad López y

Victoriano de los

Ríos. La exposición,

producida por la

UCAB y El Archivo

estará abierta hasta

el 26 de julio

MARÍA TERESA BOULTON

Como todo personaje público la imagen de Armando Reverón es captada por fotógrafos que quieren conservar su imagen para la memoria del país o del mundo, lugares donde este personaje se ha desenvuelto. Sin embargo, fotografiar a Reverón fue un acontecimiento particular, no solo porque fue un pintor, artista excepcional, sino porque su vida, temperamento, costumbres, fueron también muy particulares. De hecho, mientras vivió a partir de 1920, en una suerte de choza-taller, en Macuto, llamado El Castillete, junto a su compañera Juanita y las muñecas que lo acompañaron hasta el final de sus días, fue una persona que produjo excepcional curiosidad. Luis Enrique Pérez-Oramas (*Armando Reverón, el lugar de los objetos*, GAN, 2003), describe así la vivienda-taller que fue objeto de intriga e indagación para los que querían fotografiarlo y parte de la personalidad de Reverón:



JUANITA MOTA Y ARMANDO REVERÓN. MACUTO, 1949-1951 / ©VICTORIANO DE LOS RÍOS

“En ese sentido el caney de Reverón con su gruesas epidermis de piedra y su techumbre de frondosas sequedades, es como la torre de Montaigne entre nosotros: el sitio aislado, el huerto clausurado, el ameno lugar donde alguien puede convertirse en centro de sí mismo, en margen de todos, al margen de todos, para hacerse objeto de su propia obra y para producir, desde allí, una visión profusa y apropiada de su entorno: el mundo de las enramadas, la luz tras la enramada, el lugar de enunciación y surgimiento de la subjetividad moderna en cuanto que es lugar en el que las cosas se transforman el alteridades propias, haciéndose visibles a la vez que se hace visible el sitio de su aparición, la coordenada de sitio, la lógica de situación, el punto de vista como trascendental que las condiciona y, a la vez, como concretísima, granulosa localidad que las sobrepasa conteniéndolas”.

Ver, conocer, dejarse pintar por Reverón era todo un acontecimiento, que conjugaba el espectáculo teatral, la intriga, la admiración, la sorpresa... Quizás la colección de fotografías hechas a Armando Reverón y su entorno son objeto de estudio casi tan apreciadas como es su magnífica obra pictórica. Varias exposiciones fueron mostradas a partir de estas y las colecciones de la Galería de Arte Nacional y del Archivo Fotografía Urbana, entre otras, conservan y mantienen cuidadosamente estas imágenes.

Los fotógrafos que han fotografiado con más amplitud a Armando Reverón son Alfredo Boulton y Victoriano de los Ríos. Comprenden estas imágenes desde su expresivo retrato hasta el registro del ambiente imprevisto

donde vivía y trabajaba, así como los personajes que lo acompañaron, lo visitaron.

Según expresan los que escribieron sobre este artista, Alfredo Boulton, crítico, acucioso investigador y escritor sobre el arte venezolano y también artista fotógrafo, fue el primero en fotografiar a Armando Reverón. Desde luego, fue su admirador desde los primeros conocimientos que de este artista se tuvo. La luz fue lo que los unió en mutua comprensión, la luz que acompañó a Reverón en sus obras y sus diversos períodos como la toma fotográfica de Boulton, recordándonos que la palabra *fotografía*, proviene de las palabras *escribir con la luz*. En el libro que nuestro investigador y artista fotógrafo dedica al pintor, *Reverón* (Ediciones Macanao, 1979), con prólogo de Guillermo Meneeses, las primeras páginas son dedicadas a las fotografías que Boulton le hizo al artista preparando, con toda

la teatralidad del caso, el lienzo para pintar el retrato de Luisa Phelps en 1934. El libro contiene múltiples imágenes: expresivo retrato de Reverón, su hábitat, Juanita la compañera, las muñecas, los amigos que lo visitaban, las palmeras de Macuto, en fin, todo aquello que rodeaba e inculcaba la singular personalidad, incluyendo, como era natural, pues era un libro dedicado fundamentalmente a la obra pictórica, un retrato que Reverón le pintara a Alfredo Boulton.

Victoriano de los Ríos, de origen español, republicano, que llega a Venezuela en 1947, como Alfredo Boulton, se dedicó a captar los momentos, objetos, paisajes, personas que rodearon Armando Reverón. El archivo de este fotógrafo es quizás aún más extenso que el de Boulton. Juan Carlos Palenzuela, en el libro, *Reverón, la mirada lúcida* (Caracas, 2007), “La cámara de Victoriano”, expresa:

“Es evidente la admiración de Victoriano de los Ríos por Reverón, dado el carácter afectuoso de sus fotografías, el empeño en realizar una serie tan amplia y el valor estético que le permite trascender la inmediatez documental”.

También Reverón le ofreció una paleta como testimonio de su amistad. En las fotografías de Victoriano de los Ríos podemos apreciar los objetos, mitos, retratos a medio cuerpo, en medio del patio, fumando, con sombrero de *pumpá*, con animales domésticos... Juan Carlos Palenzuela añade: “Siempre tiene su mirada meditativa, profunda. Algunas fotos son hechas con su perfil a contraluz”. Las muñecas adornadas siempre presentes, con lazos, collares... También tiene su pecho descubierto, pantalones raídos, otras veces podemos verlo en algunas fotos elegantemente vestido, y Juanita su modelo favorita, posa a veces para las pinturas y fotografías con plumas en la cabeza, otras veces desnuda, en otras fotos se la ve en labores hogareñas. Lo central de su prolífica obra fotográfica se puede ubicar entre 1949 y 1951. Todas las fotos suceden en torno a El Castillete.

Otros fotógrafos importantes de la época se interesaron por captar algo de la esencia personal que fue Armando Reverón, como Carlos Herrera con sus retratos expresivos, fotográficamente artísticos; Alfredo Cortina, que se interesa particularmente por el paisaje que envuelve a Reverón en el litoral; el artista pintor y muy amigo de Reverón, Ángel Hurtado; Graziano Gasparini, que como arquitecto y restaurador estaba fundamentalmente interesado por la vivienda El Castillete (lamentablemente destruido por el deslave de 1999), le

“
Juan Carlos Palenzuela añade: ‘Siempre tiene su mirada meditativa, profunda’”

dedicó una publicación con sus fotografías; Ricardo Razetti... De este último existen estupendas fotografías simbólicas, pero una en particular se puede decir: resumen y expresan el estado anímico de Reverón como no habíamos visto en otros trabajos fotográficos. Se trata de “El Diálogo, Reverón ante el espejo roto” (1953) que describe a nuestro personaje de medio lado, quizás alucinado frente a un espejo roto. Esta es, sin duda, una magnífica fotografía alegórica de Reverón quien dejó que el mundo de su imaginario se colara por la grieta del espejo para apropiarse por completo de su realidad cotidiana. En 1953, Reverón ingresa al sanatorio donde un año después encontrará su muerte. Las fotografías que conocemos de esta época son las del periodista Jorge Humberto Cárdenas: su cadáver fotografiado con Juanita su compañera y divulgada por el periódico *El Nacional*.

Soledad López, aunque no fotografió personalmente al artista, fotografió uno de los elementos principales de su obra: las muñecas. Tantos otros profesionales, amigos, artistas que conocieron a nuestro pintor, no podían menos que llevar un recuerdo gráfico de la sublime experiencia que fue conocer, visitar, hablar con Armando Reverón.

Varias exposiciones fueron hechas con las fotografías realizadas a Armando Reverón y su vida como obra, así como excepcional. Una de estas fue exhibida en la Galería de Arte Nacional en el 2007 y otra, recientemente, en la Sala El Archivo en la UCAB como parte de la alianza entre la Universidad Católica Andrés Bello y El Archivo, titulada *Fotografía reveroniana: la construcción de un personaje* (2024) y curada por Víctor Fuenmayor a partir del archivo fotográfico que de Reverón posee esta importante institución privada. Fuenmayor, que también prepara un libro del artista, relaciona los movimientos que acompañan a Reverón antes de acometer una pintura como parte del “duende” que poseía, en una interpretación muy española –gitana– que envolvía a Reverón en sus experiencias pictóricas. Es a través de estos testimonios que hemos podido apreciar y rescatar la complejidad de la creación del artista y del entorno que lo cobijó, produciendo lo que quizás es el artista de inspiración impresionista más reconocido de nuestro arte venezolano. ®

*Fotografía reveroniana: la construcción de un personaje. Curador: Víctor Fuenmayor. Universidad Católica Andrés Bello y El Archivo. Abierta hasta el 26 de julio en la UCAB.

El arco de las majas

(Viene de la página 2)

Otra escena me ha evocado este cuadro: son las mujeres que visitan el sepulcro del ausente, en el evangelio de los cristianos, las vigilantes del vacío que ha dejado aquel que ha resucitado. Mis maestros, de quienes aprendí todo para ver en pintura, solían insistir en que este encuentro con la ausencia es una metáfora de la representación, porque lo que se vuelve a hacer presente, en figura, también subraya su ausencia. La representación se presenta ella misma en el lugar del ausente que ella vuelve a presentar.

En todo caso, hace ya algunos años, yo escribía sobre este cuadro enigmático de Armando Reverón lo siguiente:

“¿Qué significa entonces el propio cuerpo del artista yaciendo en el seno de una escena arcádica? Aquí, las amortajadas tienen una piel desnuda y Reverón, al contrario, aparece envuelto en una mortaja de sombras. Su figuración hierática lo aproxima a la iconografía de los cadáveres, a



ARIADNA DORMIDA. ESCULTURA EN MÁRMOL. 150-175 A.C. – ANÓNIMO / COLECCIÓN MUSEO DEL PRADO

da, parece presidir la desfloración”, esta asociación con el sepulcro es una invención, una conjectura que nunca podrá esclarecerse.

No obstante, es cierto que aparecen en el abismo de sombras que una luz violenta irrumpió, en *La maja criolla*, todas las escenas que la han precedido, a la vez condensadas y deformadas: todas las ninjas postradas, todas las bañistas, las dánadas, las nacién-

tes venus, las dormidas ariadas, como en una resurrección. Están aquí, en El Castillete de Macuto, vigilantes o dormidas, cerca del indio, cerca de Armando, quien con ellas yace.

En la biografía escueta que Reverón dictó en 1949 todo se concluye cuando se coloca la primera piedra de esa casa, como si hubiese nacido para llegar allí, al “rancho de las pinturas”, que él mismo llamaba en su relato. Era ese su té-

mino, el lugar donde iba a vivir, donde iba a imaginar sus pomadas tropicales y donde, un día, como acaso lo anticipa la escena de *La maja criolla*, también reposaría con ellas para siempre. Ese lugar no se puede pronunciar nunca: porque no podemos decir la experiencia de nuestra muerte. No podemos decir, con certeza, tampoco, cuál fue el lugar de nuestra felicidad si, como insisten los filósofos, solo puede saberse la felicidad tras vivirla, después de la vida. Pero podemos desearla, convocarla, figurarla. Uno de sus nombres es Arcadia, el lugar que habitan las ninjas desde antiguo. Allí reposa Reverón, en *La maja criolla*, junto a ellas, con sus flores, como si la luz hablara para disipar las sombras con una voz impronunciable que dice la presencia invicta, incommensurable, de lo que ha sido: *Et in arcadia ego; yo, también, estuve en paraíso*. ®

*Ensayo publicado previamente en el libro: *Una visión, una colección, una mujer* [Ed. Axel Stein], New York: Editorial El Cardón, 2021.

1 Ver Luis Pérez-Oramas: “Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica”, en *Armando Reverón. El lugar de los objetos* [Caracas: Galería de Arte Nacional, 2001], p. 34.

2 Ibidem, p. 37, fig. 24.

EXPOSICIÓN >> FOTOGRAFÍA REVERONIANA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

Víctor Fuenmayor: “La experiencia pictórica de Reverón es única e inclasificable”

“Mi investigación de siete años sobre la pintura de Reverón me revela que el artista sigue la milenaria tradición andaluza del duende, cuyos símbolos son la tauromaquia, el mítico minotauro y la bailarina. Los procedimientos de la danza taurina, el trance y las imágenes antirrepresentacionales nos llevan a la conexión con esa tradición de artistas escénicos andaluces: bailaores, cantaores y músicos. Reverón pasó su infancia hasta la llegada de la adolescencia bajo un ambiente español, como hijo de crianza de la familia española Rodríguez-Zocca”

JOSÉ ANTONIO BLASCO C.

La incisión que en el artista le empuja hacia la obra es mucho más que una herida. Ese queubre devela incluso aquello nunca dicho o nombrado, y surge de lo simbólico hasta la materia, es decir, la corporalidad que también somos y desde donde hablamos. Si alguna estrella en Venezuela es firme realidad de tan poético tránsito es Armando Reverón, mítica figura de nuestra modernidad que pudo consagrarse en cada pincelada la luz y las sombras de su mirada, el exceso y la ruina del vértigo íntimo. A él y a su experiencia creativa, Víctor Fuenmayor –abogado, escritor, bailarín, docente, crítico de arte y doctor en Semiólogía de La Sorbonne, Universidad Paris III, entre otras virtudes– le ha dedicado años de sentido estudio, fascinado por la alucinante aventura que aún hoy marca el presente de esa belleza que sabe esquivar cualquier asedio de la norma y la codificación.

El binomio cuerpo y expresión marca tu trabajo desde lo físico y lo intelectual. ¿Qué te hizo optar por ese camino?

El cuerpo es la metáfora de las artes y la expresión conforma las estrategias conscientes e inconscientes de sacar la interioridad a la exterioridad a través de un lenguaje. Tomar conciencia de lo que te dice, y elaborarlo y comunicarlo a través de una poética se hace necesario. Algunas ciencias utilizan el término “extensión del cuerpo” para todas las formas de las artes e invenciones. El cuerpo biológico se transforma en corporeidad cultural acogiendo símbolos (escénicos, musicales, teatrales, pictóricos, escriturales) que construyen la singularidad personal del estilo. En el origen de la humanización está la danza como primer arte y el eje coreográfico como inicial instrumento simbólico de la comunicación cultural. El ser humano se autoconstruye sincronizándose con los otros, de acuerdo a la condición autopoyética de la especie. En mi caso, entre los anfiteatros de La Sorbonne y los talleres de danza, hubo un puente y obtenía un gran placer de la creación, siguiendo la antigua triada de la creatividad: *kinesis, poesis y aesthesis* (movimiento, creación y estética), uniendo cuerpo y mente. El siglo XX retorna este binomio en las artes y las ciencias humanas contemporáneas.

Tu formación como danzante fue más tardía incluso de lo normal con los hombres en Latinoamérica. ¿Hubo un encuentro anterior con lo corporal que te llevó (in)conscientemente al proceso académico?

Sí, comencé a los 30 años. La disponibilidad corporal y la cultura caribeña me ayudaron en ese salto, igual que decidir por técnicas rítmicas, expresivas y contemporáneas más adecuadas a mi edad y cultura. También el contexto de Mayo francés del 68 en París, donde se liberaron muchos tabúes de la danza, me impulsó a aceptar el desafío. Había cambios en la estética de la danza. Vi bailar a la actriz María Casares –a una respe-



VÍCTOR FUENMAYOR (2024) / ©DIANA LÓPEZ

table edad– con el coreógrafo Maurice Béjart – pasado de kilos– recitando versos de San Juan de la Cruz y tacoreando con ritmo flamenco, y a la clásica Maya Plisetskaya con los Rolling Stones y el Ballet de Marsella bajo coreografía de Roland Petit. Fueron tiempos de renovación en la danza que me alentaron a seguir lo comenzado en Venezuela. Inicié los entrenamientos de danza con Marisol Ferrari, en Maracaibo, y continué la formación en París en un año sabático prolongado por haberme inscrito en el doctorado en Semiólogía, bajo la dirección de Julia Kristeva, y el seminario de Roland Barthes. Sentía que debía unir el cuerpo y la academia siguiendo Danza Africana (Elsa Wollaston, de Kenya), *Free-dance-song* y Colocación Corporal (Christiane de Rougemont, de Francia), y Expresión Primitiva (Herns Duplan, de Haití).

Una vez dijiste que eras un bailarín, sin importar la edad o que no baillaras sobre un escenario, porque “esos títulos no se pierden”. ¿Sigues danzando en tu cotidianidad?

El arte es una cuestión del ser, no de estar. Lo que se es permanece por toda la vida. Aunque no bailes en escenarios te sigue acompañando la danza. Existe la expresión “Nadie me quita lo bailado”. La danza que se revela en mí forma parte de mi vida con los tambores chimbangueles de la infancia y la imagen de los hombres bailando a San Benito con zayás en la cintura, desplazándose por las calles con círculos que se formaban alrededor de ellos. Son mis antecedentes infantiles: seguir santos bailones que no borran carreras universitarias ni doctorados en La Sorbonne. Sigo siendo el mismo Víctor danzando con tambores a mis 84 años. Lo que se aprende con el cuerpo nunca se olvida.

Un postulado fundamental de tu libro *El cuerpo de la obra* (1999) es la relación entre cuerpo, movimiento y creación. ¿Cómo acceder a la corporalidad en el proceso creativo si lo corporal en nuestra sociedad parece condenado a la represión, al disfraz y al silencio?

El arte contemporáneo surge del contacto de artistas como Van Gogh, Gauguin, Picasso, Tápies y Miró con lejanas o antiguas culturas de África, Asia y América. En las artes contemporáneas resuena la triada creativa griega con los procesos de *kinesis* (movimiento), *poesis* (creación) y *aesthesis* (lo que se siente cuando se crea o se recibe una excitación artística o poética). En mis talleres me fijo en los ritmos espontáneos de individuos que sincronizan los pies en una coreografía espontánea. Los músicos de una sinfónica, sentados y aparentemente rígidos, llevan los ritmos con pequeños movimientos de pies, aunque vistan fracs negros y faldas largas. Hay movimientos interiores sensoperceptivos, los que se sienten por dentro cuando se altera la energética y la emocionalidad con el movimiento del artista que crea. Vi al pintor Francisco Hung hacer movimientos de artes marciales orientales mientras pintaba, tal como Tápies se movía con ritmos africanos y Armando Reverón con un ritual de danza tauromáquica. El arte se enfrenta a esa represión corporal y hace salir el cuerpo en la

forma, en el color, en el volumen, la música y la palabra.

En este libro adviertes sobre la inteligencia del cuerpo, definiéndola como “sintiente”. ¿De qué manera esto convive con lo intelectual que también compone la obra artística?

Cuando los psicólogos hablan de “inteligencias intuitivas” y los educadores de “múltiples inteligencias” advierten sobre esos aspectos en los umbrales entre cuerpo y mente a través de procesos neurobiológicos. Reconocen a las artes como inteligencias sensibles y origen de inteligencias más abstractas. Un taxista puede tener una inteligencia espacial tan desarrollada como un arquitecto, bailarín o astronauta. La danza libre y espontánea abre a una comprensión mayor de inteligencia de lo humano a través de las conexiones y sincronizaciones orgánicas, emotivas y mentales. La creación surge cuando el artista sigue al cuerpo expresivo emergente que se mueve hacia el origen de su distribución singular de inteligencias sensibles (kinésica, visual, auditiva, lingüística y otras), a veces con códigos aprendidos, pero siguiendo su origen e implicando su singularidad en la originalidad de las formas. Las prácticas corpóreas aportan un impulso al acrecentamiento de las inteligencias con las prácticas de creación de formas y teorías que nutren y armonizan las conexiones entre el cuerpo y el pensamiento. Somos un laboratorio andante del cuerpo pensante biopsicomental, según las ciencias humanas contemporáneas que hablan de partituras culturales, coreografías o danzas de la vida, gramáticas corpóreas refiriéndose a la comunicación primaria cultural. El arte consiste en cargar de emocionalidad y energética los lenguajes formales que nos contactan con la originalidad de “origen”, de manera que entre el artista y el lector o espectador exista una conexión emotiva, estética, cultural e intelectual que viene desde el origen de la condición humana, de acuerdo

a la evolución cultural de la especie en ese paso de cuerpo biológico a corporeidad cultural.

Si descompones “expresión” como la “presión que empuja hacia afuera”, ¿qué es en el artista dicha fuerza moral o influencia?

Existen tantas cosas que presionan y difíciles de decir o expresar que necesitamos buscar formas enigmáticas a los misterios con los que se enfrenta el ser humano en sí mismo y en su contexto. Pudiera sintetizarlo en el verso del poeta español Luis Cernuda: “Si el hombre pudiera decir lo que ama”. La expresión es la marca de la lucha del deseo interior por exteriorizarse en símbolos entre los sueños y las artes. Lucha con el ángel, la gloria y el duende; el hombre siempre ha sentido que el arte es la lucha por liberarse de una presión que lo opprime, que puede ser su dolor o su herida transformándose en el goce de la creación a través de la elaboración poética.

“Descubro el arte en mí como expresión de uno mismo y como tal unido al cuerpo. Descubro mi cuerpo y a la vez el arte que hay en él”. Esta lúcida frase es de un integrante de los talleres que has dado en muchos países y durante muchos años. ¿Cómo se materializó esta propuesta?

Cuando en 1970 regresé de París traté de hacer experiencias creativas similares a como me había formado. Formé un grupo de experiencias integradas escénicas –música, danza y teatro– pero enmarcadas en mi cultura. Busqué los tambores chimbangueles en la iglesia del barrio palafítico de Santa Rosa de Agua, donde me vendieron los ya usados de la iglesia de San Benito. Querían encargar nuevos y me vendieron la batería de percusión tradicional para usarlo en improvisaciones de creaciones contemporáneas que supo adaptar el percusionista a los movimientos de entrenamiento, improvisación y coreografías. Así, bimba de boca y tambor wayúu, batería de chimbangueles, guitarra eléctrica, flauta, láminas de metal y marimba fabricada de tubos seguían las improvisaciones de integrantes heterogéneos: actores, estudiantes de Arquitectura y Comunicación Social, empleados e interesados en experiencias creativas.

Gracias a Roland Barthes aprendiste a ver la fotografía y analizarla desde la lingüística. Consciente de la connotación (el valor simbólico) de la imagen, ¿qué te guio como hilo conductor curatorial en la muestra *Fotografía reveroniana: La construcción de un personaje*?

Creo que la visión barthesiana de la fotografía debe ser comprendida entre tres miradas de una evolución metodológica donde se reúnen varias ciencias: la lingüística, donde la fotografía de la publicidad y de los medios es un habla mítica; la retórica de la imagen, donde la lectura se esclarece a través de una figura que permite su interpretación simbólica a través de otras ciencias (semiólogía, psicoanálisis, antropología); y la lectura textual con una multiplicidad de códigos que buscan esclarecer la producción del texto fotográfico.

“

El arte es una cuestión del ser, no de estar. Lo que se es permanece por toda la vida”

(Continúa en la página 5)

ENTREVISTA >> PUBLICADA EL 8 DE MAYO DE 1946

Quince minutos con Armando Reverón

La biografía de Carmen Clemente Travieso apenas puede comprimirse. Autodidacta, periodista, narradora, ensayista y biógrafa, por ejemplo, de Teresa Carreño y Luisa Cáceres de Arismendi. Fue activa en la promoción de los derechos de las mujeres y la defensa de los derechos humanos. Militó en el Partido Comunista de Venezuela. La entrevista que sigue fue recogida en el volumen 70 años de entrevista (Banesco, Grupo Cyngular, Caracas, 2012), con prólogo de Francisco Suniaga

CARMEN CLEMENTE TRAVIESO

La invitación surgió del grupo de deportistas:

—Vamos a visitar a Armando Reverón.

Y sin discutirlo, nos dirigimos a la casa. Por el caminito que conduce hasta ella no hay alma viviente. Un callejón sombreado de palmeras y envuelto en un silencio sepulcral. A lo lejos miramos, arbitaria y magnífica, la fachada de la mansión del pintor más original que tiene Venezuela. Una gloria que parece opacarse en medio de la incomprendión, el abandono y la más irritante soledad. Armando Reverón no es visitado, no es solicitado. Cuando algún turista arriba al país en plan artístico se queda admirado ante sus cuadros para hacer el comentario ya conocido: "Este pintor es un genio".

Y Reverón solo, olvidado, en medio de sus conchas de nácar y sus muñecos de trapo, continúa pintando cuadros geniales que van a parar a la casa de algún millonario o algún *dilettante* de la pintura. Nuestro genio permanece tirado en su hamaca, hablando solo y discutiendo alguna palabra banal y arbitraria con Juanita...

La campana anunciadora

Llegamos a la reja: una reja de palos rudos, fuertes, atada con una fuerte cadena. Las paredes formadas de enormes piedras, dan la sensación de una fortaleza inexpugnable. Por fuera, la mansión —porque no es casa, sino mansión— es algo admirable, solo concebida por un hombre original, por un solitario. Una muralla de piedra con altos ventanales la circunda. Dentro una choza primitiva rodeada de árboles frutales y crías de animales. Armando Reverón da la sensación de un hombre íntimamente ligado a la naturaleza, de ser primitivo y rudo, por su lenguaje, su vestimenta, su alimentación, su manera de trabajar.

La puerta está fuertemente atada con pesadas cadenas. No hay manera de que oigan nuestro deseo de penetrar. En medio de la reja descubrimos una campana resquebrajada y mohosa. Al agitar el badajo deja oír unas sonoridades inigualadas. Es una voz dulce que se alza en medio del silencio ambiental solo interrumpido por los gritos de Pancho, el mono del pintor.

Con su manita segura y amaestrada, Pancho anuncia a su amo que hay visitas, agitando el badajo de la campana que está bajo la mata del patio. Por entre las ramas de los árboles miramos a un hombre que desciende por una escalera primitiva con un guayaco verde mar y un cuadrado de terciopelo bordado en mostacillas cubriendo el pubis: es Armando Reverón.

Desde lejos nos hace una seña, que esperemos. Entre tanto Juanita se ha acercado a la reja y nos habla:

—Armando está muy enfermo y no recibe visitas.

Pronunciamos nuestros nombres, se entera de que somos viejas amigas, o lo que es lo mismo, gente de confianza y se decide a zafar las intrincadas cadenas que obstruyen la puerta, no sin antes consultar con el artista.

Nuevamente la campana vuelve a dejar oír sus sonoridades, esta vez agitada por la mano de Pancho que vigila la entrada bajo su mata reverdecida y cubierta de frutos.

La salud de Armando

—Armando no está bien —dice Juanita al conducirnos al interior. No recibe visitas. Sufre una sinusitis, que lo mantiene muy embromado.

Por allá, a lo lejos, le miramos lavarse la cara en la pileta del patio.

—No se moje mucho que le hace daño —grita Juanita.

—Solo me quito la grasa —contesta atento.

Hay en su contestación la nota del niño que no quiere desobedecer. Hay también algo de timidez cuando miramos sus gestos, secándose cuidadosamente la cara y las manos que abandonan el agua quieta de la pileta de cemento. Por uno de los laterales de la choza entra y comienza a mostrarnos sus cuadros que reposan tapados con grandes coletas y recostados de una pared, en el rústico *atelier* del artista. Una paleta cuadrada formada por una coleta con manchones de pintura amarilla y negra yace por tierra. La lámpara que cuelga en cordeles del techo, alto y cóncavo, está destrozada y solo muestra sus despojos. Lo mismo los muñecos célebres del pintor: ya nada queda de ellos, solo la armazón de alambre y las piernas envueltas en trapos que se agitan en el vacío...

En una esquina, los asientos hechos de madera burda con cojines de paja, cubiertos con cueros de animales. El piso de tierra pisoneada está desnudo, miserable, pero limpio por la mano solícita de Juanita.

—Allí está la leche en el fogón —le dice antes de salir.

Armando va y viene asombrado de que unas mujeres se muestren interesadas en su pintura. Con mano segura va descubriendo los cuadros y los va colocando en los sitios donde la buena luz haga el efecto requerido. Se retira a un lado de la habitación —si así puede llamársela— y busca en nuestras fisionomías la nota emotiva, esperando la palabra comprensiva que interprete su arte.

La marcha de los colores

Allí está un cuadro maravilloso: nuestra primera impresión es de estupor. Es un lienzo blanco, desvaído donde se miran, apenas trazadas, dos mujeres desnudas: la de primer plano recostada en el suelo, mostrando de frente sus senos redondos, su vientre cargado. Detrás, otra permanece en meditación, imprecisa, lejana, como una sombra, tal vez la verdadera mujer.



ARMANDO REVERÓN / ©VICTORIANO DE LOS RÍOS

—¿Su nombre? —interrogamos.

—El que ustedes quieran darle. Yo la llamo *La marcha de los colores*. Es blanco: no tiene ningún matiz. Lo pinté con un palo burdo. Está solo delineado. Usted pasa a su lado con un color: verde, rojo, azul, amarillo y este se refleja sobre el cuadro. Sus ojos captan el color que usted quiere darle. Por eso lo llamo *La marcha de los colores*. Todos lo miran bajo el color que quieren... Los americanos lo admiraron mucho, pero me lo maltrataron al desembarcarlo. ¿Cree usted que debería reclamar?... —y ríe nerviosamente.

Debajo luce, claro, el nombre: Armando Reverón.

La pintura de Armando Reverón es inconfundible: original, arbitraria, sugerente, bella, venezolana. Él mismo fabrica sus lienzos en burda coleta, sus pinceles, sus colores, con preferencia oscuros o claros. No es hombre de matices, sin embargo...

Allí está un cuadro que representa un rancho con un vago color rojo al pie, algo desvaído, tenue, de una gran sugerencia, con unas matas raquíáticas que semejan sombras, con un ambiente inmisericorde. Un paisaje atormentado y hermoso al mismo tiempo: es el auténtico rancho campesino.

—Es un recuerdo de mamá y no lo vendo —dice con voz tenue, como temiendo despertar el sueño de la madre—. En mi dormitorio guardo el *Ecce Homo* que tanto le gustaba...

La fisonomía se le oscurece por momentos.

Vuelve a sonreír y muestra un paisaje, uno de sus geniales paisajes: en un fondo atormentado, una mata agitada por la ventisca. Es algo sugerente, hermoso, de una belleza arbitraria, rebelde: el fondo oscuro, inmisericorde, la mata solitaria y el remolino de la ventisca que arroja sobre ella el viento de la vida o de la rebelión, estremeciéndola, iluminándola...

—¡Qué hermoso! —comentamos. Armando sonríe lejano, distraído, como entregado a sus propios pensamientos.

En otro cuadro aparecen un niño y una niña: dos jóvenes que se envuelven en un mismo manto. Parece el manto del amor.

—Tuve intención de pintar una nube de encaje. No está pintado, solo sugerido, para que el público adivinara...

Y se encierra de repente en un silencio contemplativo. La nube de encajes aparece ante nuestros ojos nítida, bella, sugerente.

Dos niños y un cuadro

Ahora Armando nos invita a visitar su mansión. Su mansión que es una fortaleza y un monasterio. Hay en ella ritos: silencio, paz, vida sugerente, personalidad artística. La mansión de Armando Reverón es un mundo concebido por un espíritu artista. Su misma arbitrariedad, el contraste entre su humildad y su viri-

lidad fuerte y lograda, entre el matiz de su voz y la frase rotunda y plena de colorido, son la más clara demostración de su recia personalidad artística.

Con paso tranquilo, con su cuerpo desnudo, con sus cabellos rebeldes sobre la frente inteligente, Armando nos va mostrando las "dependencias de su mansión". Allí, tras la cocina, un cuadrilátero encimentado, con un techo de pajás. Nos llama la atención la luz que entra a raudales por un rectángulo abierto al cielo. Armando nos explica:

—Esta ventana fue hecha para que los padres que están arriba leyendo vigilen al niño que juega abajo. También para que dé luz al cuadro que está suspendido en la pared. El niño juega, la madre lo vigila y el niño mira el cuadro. Si viene otro niño, los dos niños miran el cuadro suspendido...

La risa, una risa nerviosa, termina la frase. Armando parece que se hubiera dado cuenta que está hablando algo incoherente y permanece un momento en silencio. Levantando una laja del suelo, dice con voz alegre:

—Aquí está el agua, una fuente que yo hice para regar las matas. También para conservarla fría.

Pancho aplaude

Pancho nos hace señas desde su palo. Armando se acerca, lo baja y le coloca el sombrero y el manto rojo y dorado. De inmediato nos viene el recuerdo de los monos que miramos alguna vez en una esquina bailando al son del organillo y recogiendo monedas para su amo.

—Pancho, dé un aplauso a las muchachas...

Más fuerte... Más fuerte...

Pancho aplaude y ríe emitido que gritos. Armando ríe también.

—Llame a las muchachas para que miren a Pancho...

Pero las compañeras están midiendo la dimensión de la fortaleza y se preparan a regresar. Nos unimos en la reja. Armando nos despidió.

—Un cigarrillo, por favor...

Solo, con su bella cabeza despeinada, con su cuerpo fieramente desnudo, con sus sueños y sus originalidades le dejamos tras la reja. Allí se quedó solitario, entregado a sus ensueños, despidiéndonos con la mano en alto.

Su recuerdo nos invade, y hacemos un trecho del camino calladas. Parece como si algo se nos hubiese quebrado por dentro. Es tal vez su maravillosa vida de artista abandonada, sola, sencilla, a pesar del estruendo inconfundible de su arte. ☺

*Tomado de 70 años de entrevistas. Antología. Curaduría: Sergio Dahbar. Prólogo: Francisco Suniaga. Banesco y Grupo Cyngular. Caracas, 2012.

Víctor Fuenmayor: "La experiencia pictórica de Reverón es única e inclasificable"

(Viene de la página 4)

Barthes también revisó desde lo contemporáneo el "mito". ¿En Armando Reverón cómo se manifiesta esto?

Mi investigación de siete años sobre la pintura de Reverón me revela que el artista sigue la milenaria tradición andaluza del duende, cuyos símbolos son la tauromaquia, el mítico minotauro y la bailarina. Los procedimientos de la danza taurina, el trance y las imágenes antirrepresentacionales nos llevan a la conexión con esa tradición de artistas escénicos andaluces: bailaores, cantaores y músicos. Reverón pasó su infancia hasta la llegada de la adolescencia bajo un ambiente español, como hijo de crian-

za de la familia española Rodriguez-Zocca. Regresa a la familia biológica por temor a un incesto entre hermanos de crianza. Al terminar sus estudios viaja a España donde frecuenta a artistas populares españoles. Regresa a Caracas por miedo a la Primera Guerra Mundial, lo impacta la muerte de su hermana de crianza en 1917 y hace el hallazgo del estilo en 1919, con *La cueva y Retrato de familia*, donde se evidencia la influencia de la tradición española del duende con el mito tauromáquico.

El pasado 10 de mayo se cumplieron 135 años del nacimiento de Reverón y el próximo 18 de septiembre serán ya siete décadas sin la presencia física de este pintor que sigue imbatible como la gran referencia

plástica del país, incluso en lo internacional, sin perder terreno ante nombres como Jesús Soto, Cruz-Diez y Gego. ¿Por qué 70 años más tarde sigue fascinando con tanta fuerza su obra?

La experiencia pictórica de Reverón es única e inclasificable: sus procedimientos se fundan en la alteración de la conciencia, logrando captar el misterio de la figuración en el umbral entre la antirrepresentación pictórica y la figuración inconsciente. El procedimiento del duende exige una evasión real y poética del mundo que dominará tanto la creación pictórica como la vida de Reverón. El artista construye la imagen adueñada y se autoconstruye como personaje escénico en la arquitectura escenográfica de El Castillo. Producida en el umbral del estado especial entre consciente e inconsciente, la imagen velada reveroniana implica el dolor de su propia vida y el goce del éxtasis en el trance de la producción, siguiendo una cábala personal, como había sospechado su amigo y crítico Alfredo Boulton,

"embistiendo la tela como si fuese el animal que rasgaba el trapo rojo de la muleta", se identifica imaginariamente a la bestia taurina que pinta, al minotauro que pintó los murales del laberinto donde fue encerrado. La gran referencia plástica de Reverón es la calidad de una obra producida en el umbral de la genialidad y de la locura, pero estaba consciente de que el duende ama los umbrales donde se esconde. Reverón supo esconderse siguiendo la iniciación escénica del duende donde se proyectan las imágenes del artista duende entre animal y humano, entre bailarín y pintor, entre el futurismo del performance creativo y esa imagen entre primitiva y ascética, asumido desde el mito taurino arcaico y de su historia personal. 70 años después hay mucho que leer en las imágenes reveronianas. Mi libro *Armando Reverón: la cábala personal. Del toque a la antirrepresentación*, que saldrá publicado este año, es un granito de arena que debe remover las nuevas lecturas de las imágenes desde la tradición del duende. ☺

HOMENAJE >> HENRIQUE AVRIL (1866-1950)

En la mágica lente de Henrique Avril

"A diferencia de sus contemporáneos, no solo fue un extraordinario fotógrafo sino un verdadero artista que atrapó la imagen en retratos, paisajes, escenas criollas, postales, dibujos y cuadros al óleo. Una vasta obra repartida, lamentablemente, entre particulares y pocos archivos públicos y privados, lo que dificulta apreciar su obra y abordar su estudio. De allí que sea un artista del que podemos descubrir algo nuevo a cada instante"

JOSÉ ALFREDO SABATINO PIZZOLANTE

Atrapado en una frase cliché –el primer reportero gráfico de Venezuela– acuñada por el jurista y profesor universitario Humberto Cuenca, la verdad es que Henrique Avril es mucho más que eso. Continúa hoy, al igual que ayer, siendo motivo de admiración por su originalidad y gran calidad artística. Sus incansables andanzas por el territorio venezolano le permitieron documentar una extensa geografía de variopinta cultura, legando un material de incuestionable valor antropológico y etnográfico –basta admirar el dedicado a las comunidades indígenas– que ha llamado la atención de investigadores como Alí Brett Martínez, Carmelo Raydan, José Ignacio Vielma, Laura Antillano, Miguel Elías Dao, Asdrúbal González, Josune Dorronsoro, Kari Luchony, Héctor Rattia, Carlos Eduardo López y Antonio Padrón Toro, entre otros, quienes le han dedicado su atención y estudio. El último de ellos, de hecho, le dedicó un valioso trabajo: *Henrique Avril. El relator gráfico del paisaje venezolano* (Bancaribe, 2014). A diferencia de sus contemporáneos, no solo fue un extraordinario fotógrafo sino un verdadero artista que atrapó la imagen en retratos, paisajes, escenas criollas, postales, dibujos y cuadros al óleo. Una vasta obra repartida, lamentablemente, entre particulares y pocos archivos públicos y privados, lo que dificulta apreciar su obra y abordar su estudio. De allí que sea un artista del que podemos descubrir algo nuevo a cada instante.

Nacido en el entonces estado Bermúdez (Libertad de Barinas), hacia 1870, se cree que viajó a París para completar sus estudios de secundaria, además de aprender la fotografía, oficio al que se dedica en sus inicios junto a su padre y hermanos, ya de vuelta al país y establecido en Barquisimeto. En 1888, según datos que aporta Carlos Eduardo López, llega a la capital larense en donde se asocia con el fotógrafo Antonio Insausti, ciudad en donde tres años más tarde, también tendrá una fábrica de sellos de goma. Conocedor de la técnica fotográfica y amigo de buenos fotógrafos, en 1898 lo encontraremos en Carúpano formando parte del Club Daguerre, junto a Domingo Lucca, Rafael Requera y José Carbonel.

Desde el lanzamiento de la célebre revista literaria *El Cojo Ilustrado*, se convierte en su habitual colaborador como lo testimonian más de 300 fotografías que cubren gran parte de la geografía nacional y una variada temática en lo social, económico, rural y cultural. Comienza a enviar sus trabajos a esa revista, presumimos, con la intención de hacer nombre y en su afán de difundir la calidad de su trabajo. Esto lo logra con creces, pues en 1899 al insertar un retrato suyo a aquella revista dice: "...traemos a nuestras columnas el retrato del señor Henrique Avril, cuyos trabajos fotográficos no necesitan ya ser encarecidos. Durante siete años ha venido prestando su más asidua colaboración en las páginas de nuestra revista, contribuyendo al mejor conocimiento de las ricas y hermosas regiones de Venezuela por las cuales ha viajado, con el constante envío de copias interesantes por su disposición artística, por su pureza y por el atractivo de su conjunto. / El señor Avril es joven inteligente y laborioso, tiene excelentes condiciones para adquirir con su arte; una situación prospera y merecida".



HENRIQUE AVRIL, 1900, RÍO MANZANARES, FOTOTECA VIRTUAL HENRIQUE AVRIL

A Puerto Cabello debió llegar para radicarse, definitivamente, hacia 1904 y ello lo afirmamos fundamentalmente por un aviso publicitario de su establecimiento, aparecido en la prensa local de aquel año. Dos años más tarde contrae nupcias con María de Lourdes Ugueto Padrón, hermosísima barcelonesa de belleza casi mítica. Avril y su esposa –quien también será fotógrafa– recorren el país incesantemente, en búsqueda de paisajes y motivos que le proporcionen material para su trabajo.

A *El Cojo* enviará algunos dibujos de su colección titulada *Arte y fotografía* (1908), realizados a partir de "vistas fotográficas del natural"; la revista más tarde elogiará sus vistas porque a través de ellas, podían contemplarse diversas y curiosas "costumbres de nuestro pueblo, paisajes naturales arrancados a la realidad, a los cuales ha agregado el ingenio del pintor el soplo de la vida del arte". Sus *Tipos criollos* (1909), por otra parte, serán un conjunto de dibujos que con sencillez de líneas y sombras ilustrarán sobre la cultura del pueblo venezolano. Esta faceta del Avril dibujante ha sido poco estudiada por sus biógrafos y, en nuestra opinión, acrecienta aún más la talla artística del personaje. Fue precisamente uno de los trabajos salidos de su lápiz el que publicará, en París, la revista internacional *Photo-Gazette*. Por otra parte, muchos de los nombres bajo los cuales estos bocetos, dibujos y cuadros fueron agrupados –*Estudios de costumbres regionales, Croquis regionales, Asuntos nacionales, Tipos criollos*, etc.– no revelan otra cosa que su interés por el paisaje venezolano, por lo autóctono, lo que le convierte, de hecho, en una suerte de etnógrafo muy peculiar. A la par con sus trabajos fotográficos, emprende otras empresas culturales como la preciosa carátula que diseña para el libro *Cuentos venezolanos*, del escritor Leonte Olivo, hijo. Mantendrá también una pequeña tipografía que le permite imprimir textos cortos a sus trabajos, algunos de los cuales muestran impresos al pie la siguiente leyenda: *Tip. y Foto Avril*. A lo largo de su vida será, además, colaborador de otras publicaciones capitalinas como *Billiken, La Revista, El Hogar, Élite, Ahora* y *El Nuevo Diario*.

El retratista

Sus innumerables vistas del país y, especialmente, las dedicadas a Puerto Cabello, ciudad que hace suya a partir de 1904 y hasta su muerte en los cincuenta, han sido suficientemente estudiadas, haciendo que su paisajismo opague otras facetas en las que también hizo significativos aportes. Nos referimos, por ejemplo, a sus postales, retratos y la fotocaricatura. Sobre las postales ilustradas salidas de su taller, hemos hecho referencia en nuestro libro dedicado a la cartofilia titulado *La ciudad hecha paisaje, 200 años en las tarjetas*

“

se cree que viajó a París para completar sus estudios de secundaria”

postales (Bancaribe/Sabatino Pizzolante, 2012), resaltando allí lo delicado de sus primeras postales iluminadas y la calidad de sus tarjetas de foto real (Real Photo).

Sin embargo, la faceta del Avril retratista –llamado por los estudiosos género de foto estudio– es una que merece particular atención, pues por su taller desfilaron generaciones cuyos gestos y galas quedaron atrapados en simpáticas y artísticas fotografías, que constituyen hoy recuerdos muy bien atesorados. Escenarios con fondos sencillos y economía en el mobiliario, y el juguetito o un ramillete de flores como elemento accesorio a la pose oportuna, hacen de cada retrato un laberinto para la imaginación, lo que anima a la continua búsqueda de estos retratos, tarea que emprendimos tiempo atrás y satisfactoriamente.

Importante, además, es tener presente que estos retratos, si bien hechos muchos por él, correspondieron otros a su esposa, quien a la muerte de aquel continuó con el establecimiento fotográfico. De ella se tenía conocimiento acerca de su gusto por la fotografía, pero es ahora gracias a la posibilidad de fechar los retratos y al hallazgo de algunas valiosas piezas, cuando se confirma que tales retratos son atribuibles a ella, quien además de colorear algunas también estampó su nombre en ellas.

La fotocaricatura

Conocidos son los dibujos que publicara *El Cojo*, en los que el artista-fotógrafo se desdoba en delicado dibujante. Sin embargo, la inquieta vena artística de Avril irá más allá incursionando en la fotocaricatura, género que también aborda con notables resultados, como lo demuestran un conjunto de retratos de ilustres personajes que acompañan un artículo titulado "Los bichos raros de Caracas", firmado por Rafael Bolívar Coronado. Se trata de un hecho desconocido hasta hoy que confirma lo ya expresado, esto es, que la obra de

Avril es una en continua expansión y revisión.

El artículo de Bolívar Coronado, aparecido en el semanario ilustrado *La Revista* correspondiente al 23 de abril de 1916, se encuentra profusamente ilustrado con retratos de Ildemaro Urdaneta, Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez, Guillermo Fernández de Arcila, Andrés Mata, José Gil Fortoul, Luis Alejandro Aguilera, María Luisa Hernández Méndez, Jesús Semprún y Víctor M. Londoño. El articulista le dedica al trabajo de Avril una extensa nota, en su acostumbrada coloquial y amena prosa: "...el Señor H. Avril ha sorprendido la Dirección de *La Revista* enviándole una magnífica selección de *bichos raros*. En ella, como en todos los trabajos ejecutados por el admirable fotógrafo zamorano, culmina un aspecto que entre nosotros es rarísimo: la nota personal. / Esa es la palabra: personal, porque los trabajos de Avril son inconfundibles con los de cualquier otro fotógrafo: el lente de su máquina copia fielmente el modelo, como en todas las máquinas, como hace la generalidad de los que se dedican al arte de Niepce; pero precisamente, entonces entra el artista a ejercer su influencia, y hace de la plancha un lienzo donde el lápiz cobra fervores de pincel, ayudando a esa plástica la habilidad del químico, la inspiración auténtica, llena de arrobamientos, del artista, que lo es por naturaleza...".

Bolívar Coronado, amigo de la pareja Avril-Ugueto y quien desde las páginas de *El Universal* había, igualmente, celebrado antes las habilidades fotográficas de María de Lourdes, resalta esa conjunción en nuestro personaje del artista-fotógrafo que le convierte en único. Se trata de otro género (fotocaricatura) en el que nuestro fotógrafo destaca, terreno fértil para los investigadores.

Un legado disperso

Tras una incansable labor como la suya, que superó las seis décadas, muchas debieron ser las fotografías salidas de su lente. Aún así no deja de sorprender que tras su muerte, este valioso material se haya dispersado entre particulares, sin que ningún ente público posea hoy una colección de importancia. Afortunadamente, en la actualidad instituciones como el Archivo Fotografía Urbana, la Biblioteca Nacional, la Fototeca de Barquisimeto y colecionistas como Nicomedes Febres Luces, Juan José Perdomo Boza, José Alfredo Sabatino Pizzolante, entre otros, conservan valiosas piezas.

Al fallecer Avril, el 27 de junio de 1950, su esposa –recordemos también fotógrafo de oficio– sigue adelante con el renombrado establecimiento, entonces ubicado entre las calles Bolívar y Plaza, callejón de la Sonrisa, de Puerto Cabello. Suponemos que los negativos y fotografías originales eran celosamente conservados por su viuda quien muere en 1964, momento a partir del cual comienza el material a dispersarse, pues la pareja no deja descendencia.

El establecimiento quedará en manos de Alejandrina Rosales y Amanda Parra, criadas por los esposos Avril, quienes continúan con el negocio hasta su cierre a principios de los años setenta. Fallecida María de Lourdes, en 1966, Alejandrina y Amanda como herederas del matrimonio son entrevistadas por el periodista Helio Rivas en las páginas del diario *El Carabobeño*, manifestando aquellas su deseo de rescatar el valioso material y arrancar a funcionar la vieja cámara. "Alejandrina –escribe Rivas– nos comunica que está organizando nuevamente el taller fotográfico, y que si encuentra facilidades económicas con la ayuda de Amanda, pondrán en actividad la valiosa cámara de fueble, y reproducirán los negativos dejados por el infatigable artista...". Informa, además, el periodista en el reportaje que muchos de los negativos se encuentran extraviados, "... pero estas dos celosas guardianas esperan recuperarlos..."; no obstante, en cuanto a la pequeña imprenta que utilizó Avril para ese año ya no quedaba nada en manos de ellas, por lo que se infiere que había comenzado el desmantelamiento del establecimiento. De este deseo de Alejandrina y Amanda deben ser las fotografías de burda impresión y pobre enfoque que circularon entre los setenta y los ochenta en la ciudad, aunque siempre identificadas con el tradicional sello a relieve, con lo que, seguro estamos, buscaban procurarse un modesto sustento.

Indudablemente, para al momento de su fallecimiento, su nombre ya era una marca, *Foto Avril*, pero también una leyenda de la fotografía venezolana. Si algo debe ser admirado en sus trabajos es que supo captar el paisaje patrio desde La Goajira hasta Paría, desde Barcelona hasta las selvas del Alto Orinoco, desde el Táchira hasta los llanos de Cojedes; y lo hizo de manera tan natural, que es precisamente en la sencillez y frescura de los motivos, donde descansa mucha de la magia que hace de las fotografías de Henrique Avril un fino espejo que refleja, a veces, el fracaso de la Venezuela moderna y petrolera arrasadora de pueblos, costumbres e identidad nacional. ®

PUBLICACIÓN >> BLACK, DE ERNESTO COSTANTE

La belleza de lo trágico y lo tétrico

Luego de su exposición *Black* del 2023, Ernesto Costante (1967), fotógrafo independiente especializado en temas sociales, ha publicado el volumen *Black*. Costante es docente y subdirector de Roberto Mata Taller de Fotografía (Caracas)



BLACK ©ERNESTO COSTANTE



BLACK ©ERNESTO COSTANTE



BLACK ©ERNESTO COSTANTE



BLACK ©ERNESTO COSTANTE



BLACK ©ERNESTO COSTANTE

AGLAIA BERLUTTI

Hace unos años, el escritor Stephen King comentaba en el prólogo de su recopilación de cuentos *Todo oscuro y sin estrellas* (2011) que el miedo quizás es el sentimiento más sincero que puede expresar el ser humano. Y está relacionado –emparentado y vinculado– a la oscuridad. O al menos, a la forma en que lo tenebroso –en toda su belleza tétrica– puede manifestarse. Después de todo, lo temible –a lo que tememos o lo que, en todo caso, puede producir temor– proviene de una parte muy antigua y primitiva de nuestra mente. Pero las sombras no son necesariamente desgradables o carecen de poder melancólico. Algo que el fotolibro *Black* (2024) de Ernesto Costante, demuestra.

De hecho, la obra, creada a mayor gloria de la delicadeza tenebrosa de Ansel Adams, el venezolano Paolo Gasparini, e incluso, el legendario Luis Brito, medita sobre la profundidad y densidad de lo tétrico. Pero no lo hace de forma simple o solo utilizando el contraste para crear la sensación del abismo consciente. *Black* es una radical confluencia de sensaciones y recuerdos a medio construir, tanto de la vida del fotógrafo –que se insinúa con delicadeza– como de todos sus referentes, visibles y conjugados en una síntesis equilibrada.

De modo que cada imagen, podría ser un monstruo del armario. Una criatura inquietante que aguarda ser emblemática de una emoción más profunda. Para Costante, la fotografía es tanto luz como tinieblas. En el medio de ambas cosas, convive un tipo de sofisticada mirada al tiempo, al transcurrir de las emociones. La sombrapectral que sonríe entre las sombras mientras intentamos convencernos de que se trata de algo que solamente podemos imaginar. No hay belleza sin un lado siniestro. Sin una búsqueda especulativa de su otro yo misterioso. Algo que *Black* demuestra en cada una de sus páginas.

De la belleza al tiempo, *Black* como artefacto de la memoria

En el fotolibro de Costante no faltan alusiones a la forma de contar historias. En especial, narrarlas a través de una sucesión de fotografías cuidadosamente ordenadas, a través de una travesía de la memoria. El autor, que siente una especial predilección por el fallecido Paul Auster, recupera en su ejemplar fotográfico, esa intención del escritor por brindar sentido a lo irrecuperable. La percepción del miedo como una dimensión de la belleza y lo profundamente significativo. De manos agrietadas, calles destruidas, pájaros que aguardan. *Black* reconstruye la memoria que hace un viaje contemplativo a través de lo tétrico. Pero siendo, como es la fotografía, un vehículo luminoso, también hay espacio al contexto para el poder de una sutilidad lóbrega.

Black no es un libro sencillo ni espera serlo. En especial, en una época de optimismo forzado y la insistente necesidad de entender el bien a través de un solo cúmulo de experiencia. Pero Costante lo evita y crea, en imágenes, sus propias historias sobre monstruos, fantasmas y terrores que se insinúan a través de sus pequeños detalles. La oscuridad se despliega en las páginas e investiga con cuidado la naturaleza humana. No es una búsqueda nueva. La noción sobre lo hermoso en lo siniestro –la incapacidad del hombre para explicar lo desconocido y sobre todo, la incertidumbre sobre la existencia– es un latido que da vida al arte desde tiempos inmemoriales.

Y la fotografía, como nueva disciplina, lo incorpora a sus búsquedas. A la necesidad de explorar en todo lo que queda al borde del objetivo, lo que usualmente no se considera atractivo para ser fotografiado. Pero Costante rechaza esa idea y administra sus conceptos como una búsqueda de perspectivas con aires solemnes. A ninguna de sus imágenes le falta personalidad o la necesaria cualidad de capturar un instante. A la vez, también hay en cada una de ellas una búsqueda inquieta, precisa de lo que se esconde en las fraguas del claroscuro. Nacidas a fuego del laboratorio y a pinzas de la eternidad, la mirada del fotógrafo es un trayecto solemne a la eternidad.

Black celebra la oscuridad en todas partes

En el célebre ensayo “Un tratado sobre cuentos de horror” del crítico estadounidense Edmund Wilson, se analiza también la oscuridad –narrativa, el terror– como un consuelo espiritual. De la aspiración ideal a la perfección de las religiones, el terror y la oscuridad yacen juntas para admirar el poder de la evocación tenebrosa. *Black* es una odisea de reconstrucción, de ciudades que ya no existen, de manos muertas y vivas, de fragmentos, de historias que ya nadie contará, sino que contemplará.

“Los autores no estaban interesados en apariciones por sí mismas; sabían que sus demonios eran símbolos, y sabían lo que estaban haciendo con esos símbolos” explica Wilson en su texto. Y *Black*, ese extraño mecanismo de re-

cuerdos y fragmentos de tiempos rotos, parece rendir homenaje a esa evasión alegórica. En manos del creador, las sombras no son sombras. Tampoco búsquedas erráticas. Son emblemas que enlaza con vivencias. Nada se queda corto en ese tránsito de *Black* para narrar el vacío, los miedos y la sutil perseverancia del recuerdo.

El libro parece preguntarse, una y otra vez, quiénes somos en el olvido. Quién nos recordará después de desaparecer. De modo que *Black* ejerce como lápida visual, de todas las memorias del *no ser* y el *no estar*. Costante, con todo el arte del fotógrafo, convierte a su fotolibro en un mensajero, en un cuervo que evade fronteras, espacios y territorios para llevar un mensaje.

Abrir las alas para volar en un cuervo negro

En *Black* nada es sencillo. El libro, con sus páginas firmes, es en sí mismo un objetivo. Uno que se transmuta en piezas olvidadas del gran reloj de la memoria, construido para analizarse y sustraerse. Como las fotografías de cementerios que tanto agrandan al autor, su primer libro es un homenaje a los que ya no están, y también a las sombras que yacen en la idea de la fotografía como recurso colectivo y trabajo. El punto más alto de este depurado trabajo.

Tal vez por ese motivo, *Black* es más que un libro. Es una puerta llena de pasadizos que se alinean con el borde de la percepción de todas las imágenes como un todo cotidiano. La primera obra de Ernesto Costante recuerda el bien en todo su paradigma, y, por último, el intento del mal por brindar sentido a esa sutilidad de los pesares enaltecidos en lo que se recuerda. Un mérito que convierte al fotolibro en una ventana hacia el tiempo que transcurre y que detiene a partir de la belleza.

*Black. Ernesto Constante. Curador: Ricardo Jiménez. Textos de Keila Vall De La Ville, Rafael Arráiz Lucca e Indira Rojas. España, 2024.

ENTREVISTA >> ALEJANDRO CEGARRA (1989), PREMIO WORLD PRESS PHOTO 2024

“La crisis migratoria ha actuado como una incubadora para el fotoperiodismo”

Sus trabajos, a menudo enfocados en las violaciones a los derechos humanos, han sido publicados en medios de comunicación como *The New Yorker*, *National Geographic*, *The Washington Post*, *The New York Times* y otros. Su proyecto fotográfico iniciado en 2018, *Los dos muros*, fue reconocido por el World Press Photo 2024, en la categoría Proyecto a Largo Plazo

MÓNICA PUPO

Qué impresión le causa la premiación de dos fotoperiodistas venezolanos en la edición 2024 del World Press Photo?

La crisis migratoria ha actuado como una incubadora para el fotoperiodismo. Esta crisis ha demostrado que la presión que rodea a Venezuela no ha quebrado a los fotoperiodistas, sino que ha forjado diamantes. La creatividad y la resiliencia de estos profesionales ha surgido como una respuesta ante la adversidad, convirtiéndolos en pilares del fotoperiodismo venezolano.

¿Cómo ha cambiado su perspectiva profesional como fotógrafo desde que trabaja fuera de su país de origen?

Siento que he experimentado una notable transformación. Ahora tengo un perfil más internacional, habiendo explorado diversas regiones, especialmente Centroamérica y el Caribe. Me siento capacitado para contar historias de una manera más global y con mayor profundidad. Además, he adquirido la madurez necesaria para planificar y ejecutar proyectos a largo plazo. En comparación con mi trabajo anterior en Venezuela, *Estado de descomposición*, 2019, documentar la historia migrante en México presentó desafíos logísticos significativos. Esto implicó viajar a zonas peligrosas como Juárez y enfrentar dificultades para encontrar transporte y colaboradores.

¿Qué desafíos enfrentó como migrante durante estos trayectos? Me interesa conocer más sobre su experiencia personal. ¿En algún momento se sintió en peligro?

Principalmente, enfrenté dudas en cuanto a si valía la pena seguir contando esta historia. En varias ocasiones me pregunté si ya estaba explorando territorio conocido y qué aspecto nuevo podría aportar. Hubo momentos en los que consideré abandonar el proyecto por completo. Reconocer cuando no estás logrando transmitir tu mensaje de manera efectiva puede ser desafiante y me llevó a cuestionar mi propia capacidad de narración y la novedad de mi enfoque. En cuanto al riesgo físico, no experimenté situaciones peligrosas. En términos de interacciones con autoridades migratorias, sí afronté algunas dificultades. Como inmigrante con permiso de trabajo, a menudo sentí que mi acento era motivo de intimidación por parte de ciertos agentes. Sin embargo, gracias a mi experiencia previa en Venezuela, aprendí a lidiar con situaciones de este tipo y a mantener-



ALEJANDRO CEGARRA / ©JUAN RONDÓN

me firme frente a la autoridad.

¿De qué manera influyó en usted, a nivel personal, el proceso de escuchar y documentar testimonios sobre la migración?

A pesar de haber tenido que dejar mi país, me sentía más agradecido por lo que había logrado hasta ese momento. No solo en mi carrera, sino también en mi vida personal. Entendí que compartía el sentimiento de melancolía, dolor y destierro con quienes conocí. Había una especie de consuelo en esas conversaciones, tanto para ellos como para mí. Verlos y ser visto por ellos generaba una conexión especial, una sensación de “si este tipo lo logró, tal vez yo también pueda”. Fue una retroalimentación emocional reconfortante.

¿Cómo cree que su enfoque fotográfico se diferencia del de otros fotógrafos que documentan la migración?

Primero que nada, me diferencia el hecho de que consumo mucha televisión, películas y series, además de que siempre tengo la parte visual activa en mi cabeza. Para mí, estas referencias visuales se transforman en fotografías. Me encuentro constantemente relacionando lo que veo con lo que he visto en películas o leído en libros, lo que contribuye a crear un lenguaje visual cinematográfico en mi trabajo. Cuando estructuro un proyecto, me baso en principios narrativos similares a los de una película: establecer el arco narrativo, identificar los actos y determinar el clímax y la conclusión.

El aspecto visual es fundamental; cada imagen debe ser excelente visualmente, sin fallas. Además, considero crucial la conexión humana y ética con los sujetos fotografiados. Me preocupa qué tan cerca estoy de ellos y si se sienten cómodos con mi presencia. La elección del equipo fotográfico también influye en la cercanía percibida; prefiero trabajar con lentes que permitan una interacción más íntima. En mi enfoque, la fotografía viene después de establecer una conexión personal con los sujetos. Prefiero iniciar una conversación y escuchar sus historias antes de sacar la cámara.

Desde su estilo fotográfico en blanco y negro, ¿Considera que, si hubiera presentado este trabajo en

color, habría tenido la misma posibilidad de ganar el premio?

Tal vez sí, pero no como proyecto del año. Creo que el blanco y negro le añade una cinematografía y una atemporalidad al proyecto. En un momento en el que consumimos todo a color y saturado, el blanco y negro destaca por su capacidad de transmitir un mensaje más allá del color. Durante seis años de trabajo, utilicé al menos cinco cámaras diferentes, lo que hizo que emparejar las imágenes en color fuera complicado debido a las variaciones en los tonos y la calidad de imagen de cada cámara. Además, considero que el blanco y negro elimina la distracción del color y permite centrarse en el mensaje y la composición de la fotografía.

¿Cuál de todas estas imágenes fue más desafiante o emotiva en el momento de capturarla y por qué?

Hay dos para mí que fueron determinantes. La primera, la imagen que abre el proyecto, la del migrante sobre el tren a punto de pisar el siguiente vagón. Cuando la capturé, me debatía si usarla para abrir o cerrar el proyecto. Decidí que fuera la primera porque evoca una multitud de preguntas sin respuestas claras. ¿Quién es este migrante? ¿De dónde viene? ¿Hacia dónde se dirige? La incertidumbre y la determinación que transmite este individuo, envuelto en una manta y enfrentando el viento y el sol, lo convierte en una suerte de superhéroe para mí. Espero que algún día la foto se vuelva lo suficientemente famosa como para saber qué pasó con este hombre.

La otra imagen que destaca es la de un cruce masivo del río, hay un hombre cargando a una niña. Recuerdo haber conversado con esta persona y, al ver la secuencia de imágenes, reconocí a Hebert Sosa, me había compartido su número de teléfono. Hablé con él para saber si había logrado cruzar, pero me contó que lo habían devuelto a Honduras. Fue una experiencia catártica estar con tanta gente en el río, fotografiando desde adentro del agua mientras las lentes se empañaron. Estos dos momentos, desde la distancia y la majestuosidad del mundo, me recordaron la complejidad y la humanidad detrás de cada historia en la frontera.

La última imagen de su serie pro-

yecta una resonancia poderosa y evocadora del “sueño americano”.

¿Cómo cree que encapsula la esencia de su proyecto?

La última foto que cierra el proyecto marca un cambio significativo. La convocatoria para el premio cerraba a medianoche, y me encontraba trabajando en ello a las 10:30 p.m. Cuando revisé la composición final, noté que originalmente la imagen finalizaba con la bandera de Venezuela, pero decidí cambiarla. Este hombre representa el sueño americano. Al principio sentí que cerrar con esa imagen era demasiado cliché, pero no. Sigue siendo una realidad vigente y un objetivo final para muchos. Si observas el proyecto en su conjunto, comienzan muy luminosas y terminan en tonos más oscuros. Quería reflejar visualmente este cambio hacia una atmósfera más sombría al final del proyecto.

¿Por qué eligió el título *The Two Walls*?

El título fue elegido en el momento mismo en que nació el proyecto. Me gusta establecerlo desde el principio y luego construir el proyecto en torno a él. En este caso, el título refleja la idea de dos barreras distintas pero interconectadas: el famoso muro en la frontera de Estados Unidos, y el muro representado por la frontera mexicana o lo que simboliza México. Estos muros pueden ser físicos, administrativos o incluso psicológicos. Por lo tanto, el título *The Two Walls* encapsula la noción de múltiples barreras y su significado en el contexto de la migración.

¿Qué impacto espera que tenga su trabajo en la conciencia pública y cómo cree que este reconocimiento afectará la percepción de Venezuela en el ámbito internacional?

Espero que mi trabajo ayude a sensibilizar a las personas sobre la migración y sus causas profundas. La migración no es una elección fácil; más bien, es una respuesta a circunstancias extremas en los países de origen. Considero que un indicador importante del colapso de un país es cuando se convierte en un exportador masivo de migrantes. Deseo que las personas, al ver mis fotografías, sientan empatía y comprendan las motivaciones detrás de este fenómeno. Construir puentes

de entendimiento es fundamental para abordar este desafío global. El reconocimiento de la realidad venezolana es crucial para superar el clasismo interno y promover una comprensión más amplia de la migración. A pesar de nuestras diferencias internas, todos compartimos el deseo de una vida digna. La migración no es una elección frívola, sino una decisión tomada por necesidad.

¿Qué consejo da a las nuevas generaciones de fotoperiodistas, o incluso a aquellos con más experiencia, que están trabajando en un proyecto y desean participar en el concurso World Press Photo, pero no saben cómo hacerlo?

Considero que para destacar en proyectos como estos, la calidad visual es fundamental, pero no es suficiente. Construir un proyecto desde la cercanía y ofrecer un enfoque narrativo innovador y sólido es crucial. Mi consejo incluye dos aspectos clave: primero, aprender inglés, al menos a nivel escrito, y segundo, desarrollar habilidades narrativas. Creo que esto es lo que falta en general en el fotoperiodismo venezolano: la capacidad de construir narrativas sólidas que conecten con el espectador y transmitan la historia de manera impactante desde el ángulo y la cercanía adecuados.

¿Qué significa ganar este premio?

El premio es un impulso para avanzar en la carrera profesional, proporcionando apoyo financiero y logístico esencial para continuar narrando esas historias. Simboliza la posibilidad de acceder a una mayor cantidad de recursos y, a la vez, constituye un honor. Competir con miles de fotógrafos y ser elegido entre los cuatro finalistas del año representa un reconocimiento de gran valor. Además, confirma que el mensaje que busco difundir es pertinente y alcanzará a una audiencia más extensa. Obtener un World Press Photo lejos de mi hogar, fuera de Venezuela, tiene un significado particularmente profundo para mí. Empezar de nuevo en el extranjero te lleva a replantear aspectos de ti mismo, y una de mis mayores preocupaciones siempre fue si era igual de talentoso o buen fotógrafo en México como lo era en Venezuela. ®

De Los dos muros. Una selección



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA



DE LOS DOS MUROS ©ALEJANDRO CEGARRA

EXPOSICIÓN >> ESPACIO MERCANTIL, TORRE PANAVEN

Un libro, un hito, de Gil Molina y Ricardo Báez

Hasta el 9 de agosto permanecerá abierta la exposición *Hitos del cine venezolano. 87 películas, 87 carteles*, creada a partir del libro homónimo producido por Gil Molina y Ricardo Báez

MARÍA CRISTINA CAPRILES

En el mundo, todos los días se editan miles de libros y de todo tipo. A quienes nos gustan los libros, se nos van juntando muchos por leer, bien sea en físico o los que vamos, añadiendo en una lista de seleccionados, los "por leer".

De vez en cuando suceden hechos inesperados. Llega a tus manos un libro diferente, uno que te llama poderosamente la atención. Las razones pueden ser varias: el tema que estabas esperando, tu autor preferido, aquel autor que no conocías pero que titula su obra de forma muy llamativa. Un autor que anuncia la presentación de su nuevo libro, no en un día, sino en una exposición en una reconocida sala de arte, y por varios meses. Sueno estrañafario. Ciento. Decides ir a ver de qué se trata.

Lo que encuentras es impactante. Todo lo que ves valió la pena hacerse, es imprescindible que los curiosos, ratones de biblioteca, libreros, editores, impresores, lectores, los amantes del arte, de las artes gráficas y de la literatura, del cine, del diseño, de la arquitectura y otras artes, todos se acerquen a ver lo que está expuesto en *Hitos del cine venezolano. 87 películas, 87 carteles*.

De qué se trata?

Un periodista y emprendedor de proyectos, Gil Molina, investigó por cuatro años un tema de su interés, y decidió hacerlo a través del cine venezolano, contando sus 126 años de historia, década por década y con un lenguaje sencillo, con las películas que para él han establecido un hito dentro de la cinematografía nacional, desde la primera película en la historia de nuestro cine, la primera con sonido y color, aquellas que inauguraron un género en el país, las más taquilleras, o las que nos han representado en concursos y festivales internacionales y han ganado destacados premios.

Y así seleccionó, basado en esos parámetros, 87 películas hitos de la cinematografía nacional. El resultado es su selección, justificado por él, estemos o no de acuerdo. Invitó a su amigo y diseñador gráfico Ricardo Báez, a diseñar el libro, y adicionalmente a reinterpretar y rediseñar los 87 carteles. El libro resultante, *Hitos del cine venezolano*, es una obra magna e inédita en Venezuela como posiblemente en Latinoamérica.

Además de la sorpresa al hojear el libro en la exposición, te sumerges de inmediato en una estratosfera inesperada, impactante, en un mundo que pareciera estar fuera de los límites de nuestra Venezuela de hoy, están 87 películas del cine venezolano presentadas como en un país del primer mundo.

Esa tarde, como curiosa, me fui a ver la exposición y tuve la suerte de tener a su autor, Gil Molina, por guía durante un buen rato. Lo que me encontré me sorprendió gratamente: una inmersión multimedia en blanco y negro, con ese olor a papel salido de una imprenta, y repleta de imágenes que te rodean por todas partes. El espacio permite destacar a cada película, cada cartel realizado por Ricardo Báez, y todo ello alrededor del libro de Gil. Es un libro que no responde al concepto usual de libro, es diferente.

¿Puede un libro en su concepto ser diferente a los demás?

Acá lo encuentras. Es diferente en su forma, en su presentación, en la manera en que lo puedes leer. Es un libro sin índice, es un libro flexible, lo puedes abrir a 180 grados y no se mueve una hoja. El cosido espectacular te permite ver, en determinados pliegos, al hilo que es negro y fuerte, en siete largas puntadas, formando parte de su estética. Es de tapa blanda, tamaño 30 x 21cm. y piensas: no se hizo con tapa dura para no aumentar su costo; y no, esta no fue la razón. Se quiso hacer así, tal como es. Un libro con tapa del mismo papel del cuerpo, el canto bañado

con tinta negra y por dentro en plateado y dorado, con el lomo cubierto por una banda negra, y su portada cubierta por un pliego de papel metalizado doblado en ocho, a la medida de la carátula y contra carátula, es decir que el libro abre recubierto por el póster pero no tapado cual regalo, no tienes que quitarle el papel, diseñado con un collage de imágenes sacadas de los 87 carteles. Al sacar el póster plateado para ver la portada, te encuentras con una sencilla carátula negra. El no color, el B/N del cine primigenio y de siempre. Un nuevo concepto de lomo, de cosido, de terminado. Todo llama la atención.

Pero lo más delicioso es que cuando lo vas a leer, y son 278 páginas, te encuentras que es tan flexible, que lo apoyas donde quieras, se adapta a todo, a la forma que lo sostiene, no necesariamente tus manos, lo abres completamente y sus páginas llenas de detalles están allí llamándote a leerlo. Cronológicamente va llevando al lector a recorrer el camino del cine venezolano mediante los sintetizados y gratos párrafos referentes a las cintas que Gil Molina seleccionó para el trayecto y que Ricardo Báez con sus carteles va mostrando.

Para mí esta obra es múltiple: encuentras el libro expuesto, que puedes hojear; te ofrece un póster en plateado y negro metalizado, como cubierta; una separata o catálogo anexo en gris; la hoja de sala en tamaño tabloide; la presencia del formato Super8, otra expo dentro de esta; una estructura que describe con cifras las películas más taquilleras; una sala con monitores con segmentos de las películas venezolanas en un homenaje a sus realizadores; los 87 nuevos carteles diseñados ad hoc; así como códigos QR en varios carteles, para que disfrutes de su animación, en motion graphics y realidad aumentada, a voluntad de cada quien. La música que impregna el ambiente es la banda sonora de *Libertador* de Alberto Arvelo, compuesta por Gustavo Dudamel.

La separata en sí misma es otra publicación: en 46 páginas incluye una lista con la totalidad de largometrajes venezolanos en ficción, documental y animación realizados desde 1897 hasta 2023, aproximándose al millar los títulos y un listado de los festivales de cine más importantes del mundo, en los que ha participado Venezuela y obtuvo por primera vez un reconocimiento.

La experiencia en la exposición

Pensé que asistiría a una exposición convencional y no fue así. Entras en una sala inmensa, sobrecogedora, que te impacta por su ambientación, por el montaje y las gráficas, con aire acondicionado, moderna, con 87 paneles todos hechos a base de planchas metálicas, una por película, sacadas directamente de la imprenta.

Cada nuevo cartel es una película, y cada uno es una elaboración personal, la representación de cómo Ricardo Báez en una imagen sintetiza-



Los autores

Gil Molina es publicista y periodista venezolano con especialización en gerencia de proyectos. Asesor de marca y comunicaciones. Es fundador de La Movida Films y Proyecto Identidad. Realizador de campañas audiovisuales y películas en Venezuela y Argentina. Editor y coordinador de diversos proyectos editoriales. Autor del libro *Identidad. Venezuela en 1000 rostros* y actualmente presenta su nueva obra *Hitos del cine venezolano. 87 películas, 87 carteles*.

Ricardo Báez es diseñador gráfico venezolano. Se centra en el diseño editorial. Interesado principalmente en la relación entre diseño y fotografía, ha estado involucrado en el desarrollo, edición, diseño y promoción de proyectos fotográficos en forma de libros. Ha recibido numerosos premios a nivel mundial. Desde 2022 es miembro de AGI, Alianza Gráfica Internacional. Es el diseñador de *Hitos del cine venezolano. 87 películas, 87 carteles*.

ca, conceptual, novedosa, ve, narra, describe el film, a veces en algo tan simple como colocar una pequeña casita para referenciar una película. Es la interpretación en una imagen nueva que no hace referencia al cartel original de la película. Ninguno de los afiches lleva los elementos convencionales de un cartel de cine comercial, tal como los créditos. La pauta consiste



VISTA DE SALA /ESPACIO MERCANTIL

en dos elementos similares para todos: título de la película y nombre del director.

Cada cartel refleja el espíritu de la película. Son 87 creaciones originales y colecciónables. Es de destacar, tal como lo hace ver Gil Molina en el libro, que entre 1897 y 1940, el cine venezolano no apeló al cartel como elemento de promoción. De hecho, esta forma de reclamo visual comenzó a tener relevancia en la industria cinematográfica mundial a partir del primer Festival Internacional de Cine de Venecia en 1932.

El libro trae una sección específica sobre la historia del cartel no solo en Venezuela, sino sus antecedentes mundiales y su evolución hasta la fecha. Las películas venezolanas de los primeros años no tuvieron carteles, y por ello la idea de Gil Molina de crearle hoy a cada una su correspondiente póster para incluirlo en la obra, resulta una interpretación del espíritu de cada film, según Ricardo Báez. Estos afiches se encuentran en el libro y se muestran en las planchas en la exposición, contribuyendo a la ambientación de la misma y son homenaje a la película y a su director.

El libro y la exposición nutren de amplísima información de cine, no solo la que tiene que ver con las películas, también el descubrimiento de pequeñas historias que van desde sus inicios hasta hoy.

Si la película no ha sido considerada un hito por Gil, igual está. Todas están. Es inmenso. Y en una sola pasada de ojos por la gran sala y sus varias secciones, encuentras allí al cine venezolano completo. Claro, no puedes verlo todo en una visita de dos horas como fue la primera que hice. Quieres volver para descubrir más, y al llevar el libro a tu casa, ojearlo con calma, aprecias aún más cada concepto escrito por Gil, cada detalle gráfico cuidado al milímetro por Ricardo.

El conocimiento sobre el cine venezolano de Gil Molina es muy amplio. Recuerdo a fines de los años 90, cuando la Escuela de Cine y Televisión ESCINETV mudaba su sede a la Torre Capriles en Plaza Venezuela, donde estuvimos cerca de cuatro años, que un día me hice la reflexión: ¿por qué nosotros dictamos una materia sobre Historia del Cine, y no tenemos una materia específica para la Historia del Cine Venezolano?, y fue a partir de ese momento que diseñamos el primer programa sobre este tema en la escuela, y posiblemente en Venezuela. Se veía antes el cine venezolano dentro de la Historia del Cine, como un capítulo más. No había, en ninguna universidad, una materia dedicada exclusivamente al cine venezolano, que yo tenga conocimiento. Así comienza también a formarse en la Escuela de Cine y Televisión la Videoteca de Películas Venezolanas, que cada día fue creciendo, y siempre expertos, como Ricardo Tirado y Pablo Gamba entre otros, acompañaron la actividad.

(Continúa en la página 11)

EXPOSICIÓN >> SPAZIO ZERO

Óscar Molinari, (des)articulando la imagen

"Creó imágenes en diferentes dispositivos, no solo en cine, también en video, fotografía analógica, y en medios electrónicos con el propósito de representar 'realidades alternas' mediante efectos de distorsión que le ofrecían las tecnologías de grabación y le permitían agregarle a las copias cualidades pictóricas. Hería la emulsión de la polaroid o le sumaba pinceladas de color a las reproducciones. Elaboró imágenes de origen pictórico que al mismo tiempo son fotografías pintadas"



RÉQUIEM VIDEO INSTALACIÓN, 1991-1992 – OSCAR MOLINARI / ©RICAR2

SAGRARIO BERTI

[...] otras miradas mirarán de otras maneras estas imágenes, y esas nuevas miradas regresarán para enriquecer la mía.

Oscar Molinari

El discurso visual de Oscar Molinari (Roma, 1941 - Caracas, 2017) es multidisciplinario. Escribió artículos para la revista *Cal* a finales de los años 60 y formó parte en la década de los 70 de una generación de directores de cine experimental, entre ellos: Diego Risquez, Carlos Oteyza, Julio Nery y Carlos Castillo, entre otros. Dirigió dos cortos: *Ojo de agua* (1972) donde narra la vulnerabilidad de un grupo de niños que viven de recoger basura en el vertedero del mismo nombre en Caracas y *La bicicleta* (1975), una trama onírica de persecuciones filmada en las dunas de Paraguaná, paisaje que acentúan las cualidades fantosías del relato siguiendo, a su aliado y maestro de montaje y animación, el cineasta y caricaturista Alejandro Jodorowsky.

Molinari fue amigo de Dalí, pasaba temporadas en Cadaqués; de los humanistas Guillermo Meneses y Juan Liscano, de la fotógrafa y filántropa Fina Gómez, de los cineastas Margot Benacerraf y Marilda Vera, de las curadoras Gabriela Rangel y de María Luz Cárdenas –quien le organizó la mayoría de sus exposiciones–, del director de cine Lorenzo Vigas, del músico Alejandro Blanco Uribe –creador de la banda sonora de los video-instalaciones del artista– y fue maestro del artista Beto Gutiérrez. Amistades de diferentes

generaciones que le permitieron nutrir su vastísimo capital cultural.

Creó imágenes en diferentes dispositivos, no solo en cine, también en video, fotografía analógica, y en medios electrónicos con el propósito de representar "realidades alternas" mediante efectos de distorsión que le ofrecían las tecnologías de grabación y le permitían agregarle a las copias cualidades pictóricas. Hería la emulsión de la polaroid o le sumaba pinceladas de color a las reproducciones. Elaboró imágenes de origen pictórico que al mismo tiempo son fotografías pintadas. En su universo visual predominaba la constitución morfológica de la imagen.

Los temas de Molinari fueron el comic, la ciudad, el arte pop, el erotismo empleando la película Polaroid (1980-1990). Recreó el desnudo femenino como modelo de placer masculino en la impresión digital y las intervención con óleos (2009-2011). Questionó las narrativas coloniales en la serie *América 1600* (2014-2016). Expresó una preocupación por los recursos naturales en extinción –del Amazonas– en la video instalación *Réquiem* (1991-1992). A objetos de la "baja cultura" como los chuzos y las puertas del Retén de Catia (1997), les otorgó un valor cultural, invocando el espíritu postmoderno de los años ochenta y noventa, anticipando argumentos del arte actual.

Oscar Molinari entendió la visualidad como un todo, como una forma de leer la diversidad de medios, (des)articulando la alta cultura y la baja cultura, lo culto y lo vernáculo, el cine-video y el canvas, la obra única y la réplica, lo material y lo virtual desde una mirada escópica. ☀

Un libro, un hito, de Gil Molina y Ricardo Báez

(Viene de la página 10)

Lo que yo encontré esa tarde en la exposición, me resultó sorprendente. A la entrada, gráficas en inmensas reproducciones que van de piso a techo de doble altura. La imagen te trae la película. No encuentras en la exposición lo convencional, es otro enfoque, una visión de la totalidad que va de lo general al detalle. No ves fotos del director, sinopsis, actores, foto fijas, *making off*, créditos, nada de eso, es un concepto novedoso y aglutinador dentro de una manifestación estética. Todos los carteles creados guardan su importancia particular. Te pueden llamar la atención unos más que otros, cada uno tiene su análisis propio que lo caracteriza.

Al leer el libro vas conociendo que la primera película animada venezolana es de 1935, apenas cinco años después de que Estados Unidos realizará su primera de animación; que Venezuela en los años setenta fue considerada el Cannes de Latinoamérica gracias al Festival Interna-

cional del Nuevo Cine Super 8; que la primera película de largometraje en el mundo realizada en Super 8 es venezolana; que tenemos tres premios clase A en nuestra cinematografía; que hemos obtenido ocho premios FIPRESCI –el primero con *Araya* en 1959–, y entre esos ocho reconocimientos dos recibidos por una misma directora, en 2007 y 2014, y también que Margot Benacerraf fue la primera latinoamericana en participar en tres festivales clase A en un mismo año.

La investigación y creatividad de Gil Molina brindan una exposición de vanguardia. Cuando se sale de la exposición y abres los ojos al sol, te encuentras con la realidad de nuestra Venezuela la que por doquier se está cayendo a pedazos. Somos un país de contrastes: desarrollo y atraso. En síntesis, *Hitos del cine venezolano*, exposición realizada desde la óptica del mundo desarrollado, digna de ser mostrada en ciudades donde el arte y la cultura ocupan un pristino sitio. Es una invitación para todos. ☀

EXPOSICIÓN >> ESPACIO MONITOR



S/T, ESPECULACIONES DOMÉSTICAS, 2024 / EDUARDO VARGAS RICO

Eduardo Vargas Rico: Sobre P.V.P. y el valor del arte en Venezuela

"Vargas Rico aborda la labor del arte desde la fuerza de su trabajo, así como de los procesos de realización que subyacen en ellas; sin embargo, al momento de determinar su precio de venta al público, prevalece la idea de producto. De allí que a través de restos de dispositivos, utensilios y herramientas, el artista crea escenarios inventariables que permiten cavilar (entre muchos tópicos) sobre el oficio de la pintura como práctica obrera y no como práctica artística"

MANUEL VÁSQUEZ ORTEGA

El trabajo es siempre la actividad del cuerpo que la trabaja, ya sea el de un artista o de un albañil. Por ello, hablar del arte en términos de trabajo implica –de manera ineludible– inscribir a la obra en un sistema de mercado e intercambio, en el cual la fuerza y el tiempo tienen repercusiones en el valor de aquello que es producido. No obstante, a diferencia de los presupuestos determinables en términos de precio, el valor del arte excede a toda fórmula económica exacta; y es que, al relacionarse a procesos propios de la labor, el arte se entiende bajo el signo de la necesidad: para el artista, producir su obra, es un proceso vital.

Como continuación de sus prácticas arquitectónicas, Eduardo Vargas Rico (Barquisimeto, 1991) plantea en su nueva muestra un ejercicio irónico de reajustes, reorganización y reevaluación de valores presentes en su obra, en este caso, pensado desde la realidad de su contexto social de producción. En

P.V.P. (Precio de venta al público) –la novena individual del Vargas Rico, inaugurada el sábado 25 de mayo en la galería Espacio Monitor, en el Centro de Arte Los Galpones–, el artista establece una postura crítica frente al valor del arte y el precio de su salida comercial, sujeta a dinámicas mercantiles que –comparables a las teorías económicas de las rentas de la tierra– pasan por intermedios, porcentajes, plusvalías y pérdidas, que someten al artista a una estructura en la cual el valor intrínseco de la mercancía–obra no responde, necesariamente, al valor de cambio–precio.

En las obras presentes, Vargas Rico aborda la labor del arte desde la fuerza de su trabajo, así como de los procesos de realización que subyacen en ellas; sin embargo, al

momento de determinar su precio de venta al público, prevalece la idea de producto. De allí que a través de restos de dispositivos, utensilios y herramientas, el artista crea escenarios inventariables que permiten cavilar (entre muchos tópicos) sobre el oficio de la pintura como práctica obrera y no como práctica artística, sobre la remuneración del trabajo y los gastos del sustento, la cantidad de producción y nivel de consumo: la eterna necesidad impuesta por la naturaleza.

En la muestra, el artista *repisa* –como quien soporta y a la vez como quién vuelve a pisar– los presupuestos desarrollados en su lenguaje y sus lógicas de objetivar y modificar la constitución de los elementos trabajados. Un proceso en el cual, al vincularlo al arte, acontecen dos modificaciones simultáneas: una, cuando el individuo mediante el trabajo conforma objetos para satisfacer sus necesidades, y luego, cuando le otorga significado según sus intenciones de modificar su ser.

Con mangos, cabos, brochas, instrumentos y descartes de procesos anteriores, Vargas Rico configura bodegones y naturalezas muertas cuya tectónica obedece a la precariedad de un presente en el que la supervivencia depende de la producción, pero sobre todo de las necesidades de un mercado regido por la excepción y limitado a los gustos del coleccionismo local.

Ante esta cruda certeza, el *Precio de venta al público* se abre a preguntas como ¿quién impone el valor del objeto artístico?, ¿quién asegura las condiciones para que los precios sean dignos?, ¿conocen los mercachifles sobre el valor de las cosas, o solo les interesa el precio final de las mismas?, ¿vale lo mismo el trabajo de las manos, que la labor de los cuerpos? ☀

EXPOSICIÓN >> MUSEO AFROAMERICANO DE CARACAS

Lo que el fuego me dejó, de Nancy Urosa Salazar

"La artista conceptual Nancy Urosa Salazar despertó un día de octubre de 2007 a tiempo para ser testigo de la fuerza con que un cortocircuito devenía incendio y campeaba por la habitación de sus padres. En minutos, el lugar fue campo de batalla entre dos titanes furibundos, el fuego y el agua de los bomberos: mientras los muebles de caoba sucumbían a las llamas, los libros y fotos claudicaban al aguerrido chorro

MILAGROS SOCORRO

A veces el fuego se nos adelanta, porque el hecho es que casi no hay posesión terrena que no esté condenada a la destrucción por desgaste, erosión, pulverización. Olvido. Esto es sabido. No hay adulto que no tenga en su mente un museo de los objetos atrapados en el paraíso perdido de su infancia. Si pudiéramos cargar con la memoralia de la cotidianidad, los vestidos de la madre, las filigranas del ayer, no cabrían en ninguna parte: saldríamos en los programas sobre viejos locos que deambulan por galerías talladas entre el basurero del que rehusan desprenderse: las cositas queridas son

Por cierto, *Lo que el viento se llevó* no termina con el incendio de Atlanta, que marca la disolución del universo

EXPOSICIÓN >> ARUBA

Cantos de ultramar, de Samuel Sarmiento

Entre el 10 y el 29 de julio, en la sede de la Biblioteca Nacional de Aruba, estará abierta la exposición *Cantos de ultramar. Poéticas y visiones contemporáneas a través de la cerámica en el Caribe holandés*, del artista venezolano Samuel Sarmiento (1987)

MARJOLEIN VAN DE VEN

Ha escrito Marjolein van de Ven, Curadora de Stedelijk Museum Breda, Países Bajos: "La obra del artista vi-

antigualas inservibles para los otros. "Es mi caja de creyones, en qué te molesta...", balbucimos no sin vergüenza, a sabiendas de que tarde o temprano nuestro inventario de nostalgias en pleno se filtrará entre los dedos de los deudos.

Esta exposición alude a lo dicho, pero no de manera estricta. La clave de su sentido profundo está en el título, *Lo que el fuego me dejó*, una referencia nítida a *Lo que el viento se llevó*, título en español de *Gone with the wind*, Victor Fleming (USA, 1939), película basada en la novela del mismo nombre de Margaret Mitchell. En la trama de esta historia, ambientada entre terratenientes de Georgia, sur de Estados Unidos, en el marco de la guerra de Secesión (1861 - 1865), los personajes ven desaparecer su mundo ante sus ojos. Es decir, no tienen el consuelo de no estar vivos para ver cómo sus herederos arrojan a bolsas negras los retratos de familia, el plástico sobreviviente de la vajilla auroral, aquellos zapatos de raso que aún conservan huellas de ciertos pisotones, heraldos de futuros delitos. Solo uno mismo es curador de las piezas de su vida. Ningún otro espectador ve en ellas los fulgores verdes y dorados que desellan secretamente a nuestra mirada.

La artista conceptual Nancy Urosa Salazar despertó un día de octubre de 2007 a tiempo para ser testigo de la fuerza con que un cortocircuito devenía incendio y campeaba por la habitación de sus padres. En minutos, el lugar fue campo de batalla entre dos titanes furibundos, el fuego y el agua de los bomberos: mientras los muebles de caoba sucumbían a las llamas, los libros y fotos claudicaban al aguerrido chorro. Acostumbrada a la documentación de sucesivas catástrofes, Urosa procedió al levantamiento fotográfico del estropicio.

Disipado el humo y abierta la rosa de la claridad, cuando terminó de recoger el reguero, restregar el hollín y reponer camas y sábanas, quizás se haya sentado exhausta a contemplar sus fotografías para ver en ellas la metáfora que salta a la vista de cualquier venezolano del primer cuarto del siglo XXI al contemplar estas imágenes: la estancia del padre / la pequeña patria / la patria arrasada, cuarteada, molida a mandarrazos, silenciosa y vencida como los restos de un palacio emplazado justo en el punto donde se enfrentaron dos ejércitos rabiosos.

Ante la amnesia, y dado que la memoria ha probado ser vulnerable al fuego literal y alegórico, frente a la seda sajada del trauma y a otros tantos infiernos, solo nos queda lo que el fuego le dejó a Nancy, el protocolo del registro, el archivo de lo desmigajado, la matrícula de lo innombrable, el compendio de los fragmentos, la representación de lo aniquilado, la captura de algunas sombras. Nos queda, en fin, esta exposición, que parece espejo de nuestra memoria reciente, puesto que en ella se escenifica la arena en la que hemos luchado por preservar del incendio autoritario nuestra identidad personal y colectiva. ☺

*La exposición *Lo que el fuego me dejó*, de Nancy Urosa Salazar, en el Museo Afroamericano de Caracas, permanecerá abierta hasta el 18 de agosto de 2024.



NANCY UROSA SALAZAR / CORTESÍA

conocido por los personajes, sino que se prolonga hasta el atisbo de la llamada Era de la Reconstrucción. El presente trabajo de Nancy Urosa nos deja ver el duelo, la oscuridad del apego magullado, el desamparo, la obstinación de los vestigios, a la vez que cierta ternura e incluso, después de mucho mirar, se abre paso un humor mustio: un humor negro, nunca mejor dicho, pero humor al fin, afable y militante. Es lo que tiene el fuego, destructor y renovador a un tiempo, lo que nos remite al espíritu de la época venezolana, cuando la opresión ha traido en su lóbrego viente la libertad y la consunción anuncia ya la transformación.

El fuego, decíamos al principio, confirma la naturaleza efímera de la memoria y la inevitabilidad del olvido. Y frente a él no vale, lo vimos en Atlanta y en el cuarto de los señores Urosa Salazar, el agua disparada de espitas, puesto que el agua y el fuego han demostrado ser, tantas veces, aliados en el cataclismo.

Ante la amnesia, y dado que la memoria ha probado ser vulnerable al fuego literal y alegórico, frente a la seda sajada del trauma y a otros tantos infiernos, solo nos queda lo que el fuego le dejó a Nancy, el protocolo del registro, el archivo de lo desmigajado, la matrícula de lo innombrable, el compendio de los fragmentos, la representación de lo aniquilado, la captura de algunas sombras. Nos queda, en fin, esta exposición, que parece espejo de nuestra memoria reciente, puesto que en ella se escenifica la arena en la que hemos luchado por preservar del incendio autoritario nuestra identidad personal y colectiva. ☺

*La exposición *Lo que el viento me dejó*, de Nancy Urosa Salazar, en el Museo Afroamericano de Caracas, permanecerá abierta hasta el 18 de agosto de 2024.

cerámica en el Caribe holandés), desde el 10 de julio al 29 de julio en la Biblioteca Nacional de Aruba.

Durante esta exhibición, Sarmiento mostrará cerámicas y dibujos recientes contando con la museografía de Ana María Hernández, curadora y fundadora de Plataforma Aruba, iniciativa de arte y educación en el Caribe.

Cantos de Ultramar (Poética y visiones contemporáneas a través de la cerámica en el Caribe holandés) es posible con el apoyo institucional de Stichting DOEN, Mondriaan Fund, Amarte Fonds y Prins Bernhard Cultuurfonds Caribisch Gebied.



ESCLAVOS A LA DERIVA, 2024 / SAMUEL SARMIENTO

Nancy Urosa Salazar

"La fotografía es una actividad familiar, de lo que da cuenta el archivo, o lo rescatado, primero del fuego y luego del agua, que dejó sus huellas en las imágenes como un efecto gráfico o pictórico"

NELSON SÁNCHEZ CHAPELLÍN

Nancy Urosa Salazar conjuga las actividades de artista multimedia con la docencia y la investigación en el nivel universitario de pregrado y postgrado.

De la mano de la paisajista María Teresa Fernández Casañas, llega a la edad de 7 años al taller de Juan Vicente Fabiani, de ahí ha pasado por muchos institutos, de plástica, música y teatro. Integrándose al grupo musical-teatral creado por Enrique La Fontaine, Los Negros No Hacen Silencio. Forma parte de la coordinación de las I Jornadas la Cultura Negra (1981) y de la fundación de la Casa de la Cultura Negra (1982), hechos notables para el Museo Afroamericano.

Urosa sintetiza estos intereses y talentos en sus estudios de cine de la Escuela de Arte de UCV. Luego, en UPEL realiza la maestría en Artes Plásticas y recibe mención de honor y publicación a su trabajo de grado *Te veo debajo de la piel*. En 2014, se tituló doctora en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe.

Los estudios y la vivencia de la negritud tienen una resonancia constante en su obra y esa relación con los márgenes la lleva a la orilla de Simón Rodríguez, quien, junto a Reverón, guiará sus pasos en la senda de la performance, donde el arte y la vida se mezclan en arte social.

En su tesis doctoral, *Metáfora de un agujero epistémico*, desarrollada en

torno a los estudios de la estética de la recepción y los aportes de Simón Rodríguez a este campo de conocimiento y sus pioneras observaciones sobre la acción lectora, propone un mapa conceptual que resulta una constelación de relaciones en torno a los ejes: cuerpo-performance / política / educación / poesía visual.

La cámara, el pincel, el marcador, el spray se alternan con el computador, el escáner y las imágenes médicas de esos bordes. Ese margen resulta un notable interés por la estética del terreno, y es por ello que no es fortuita la actitud resiliente de la creatividad ante lo nefasto, lo destruido, la enfermedad, lo quemado.

La fotografía es una actividad familiar, de lo que da cuenta el archivo, o lo rescatado, primero del fuego y luego del agua, que dejó sus huellas en las imágenes como un efecto gráfico o pictórico.

Entender lo que está escrito no es cosa fácil, porque requiere "resucitar las ideas sepultadas en el papel" (Rodríguez). Interpretar las imágenes es una reflexión entre la palabra y la cosa -el objeto. Ese rebote de luz que nos hace posible ver.

La instalación propuesta por esta artista, de muchas aristas, nos envolverá en una narrativa visual compleja, donde lo íntimo y lo público se amalgaman y fusionan con lo escrito, dibujado y pintado por las formas del fuego.



LO QUE EL VIENTO ME DEJÓ / NANCY UROSA SALAZAR

¿Quién es Samuel Sarmiento?

Samuel Sarmiento (1987) es un artista zuliano residente en Aruba. Su práctica artística investiga la capacidad narrativa y hermenéutica del dibujo contemporáneo, su conexión con las tradiciones orales caribeñas y los mecanismos de aprendizaje basados en la oralidad. También le interesa la cerámica como herramienta para la construcción de objetos alegóricos y dispositivos semióticos, erigiendo imágenes relacionadas con procesos históricos, extractivismo, identidad, reproducibilidad, migración y mimesis.

Samuel Sarmiento ha participado en residencias artísticas como EKWC

- European Ceramic Workcentre (Oisterwijk, NL), Van Gogh AIR Foundation (Zundert, NL), The Bakehouse Art Complex Residency Program (Miami, USA), Watershed Center for the Ceramic Arts Residency Program (Maine, EE. UU.), Caribbean Linked VI (Oranjestad, Aruba), Red Lodge Clay Center Residency Program (Montana, EE. UU.) y BijlmAIR, programa de creación artística organizado por CBK Zuidost (Amsterdam, NL) con el apoyo de Bradwolff Projects y Stedelijk Museum Amsterdam.

En 2022, Samuel tuvo la oportunidad de tener un tiempo de creación en Yaddo Residency (Saratoga Springs - NY, USA), espacio con larga trayectoria y tradición, que albergó en el pasado proyectos de míticos creadores como Clyfford Still, Truman Capote, Philip Guston, Helen Frankenthaler y David Foster Wallace, entre otros.

Samuel Sarmiento también ha expuesto en exhibiciones colectivas como *30 jaar Blijmervliegamp* en Amsterdam Museum (Amsterdam, NL), *A world of many words* en CBK Zuidost (Amsterdam, NL), Mykonos Biennale (Mykonos, Grecia), ARCO Lisboa (Lisboa, Portugal), ZONAMACO (Ciudad de México, México), *Pioniers in keramiek* en el Museo Prinsenhof (Delft, NL) y *Extractivismo y sus descontentos* organizado por el colectivo Más Arte Más Acción en el marco de Documenta 15 (Kassel, Alemania), entre otros. ☺