

A finales de 1919, Laureano Vallenilla Lanz publicó su obra **fundamental, Cesarismo Democrático. Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela**. *Papel Literario* inicia hoy la publicación, seccionada en cinco entregas,

del notable y peculiar ensayo de Miguel Ángel Campos sobre el tema. Las fechas de publicación en nuestra sección web serán: parte 2, 7 de diciembre; parte 3, 8 de diciembre; parte 4, 14 de diciembre; y parte 5, 15 de diciembre.



Papel Literario FUNDADO EN 1943 **RESISTENCIA!** EL NACIONAL DOMINGO 1º DE DICIEMBRE DE 2019

Dirección Nelson Rivera • Producción PDF Rebeca Martínez • Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez • Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com • Twitter @papelliterario

DIÁLOGOS >> ENCUENTROS CON MAESTROS DE LA MÚSICA

Entrevista a Juan Carlos Núñez

Juan Carlos Núñez (1947) es pianista, compositor, arreglista y director de orquesta. En su extensa obra ha creado obras para orquesta, sinfónico-corales, óperas, piezas de cámara, música para teatro y televisión

DIANA ARISMENDI

JCN: Fui muy claro en proponerle a la maestra Arismendi hacer de esto una experiencia teatral. En esa experiencia teatral habría un personaje que es el compositor, en este caso, yo. Un invitado desconocido que trataría de proponer al público, a ustedes, a la sociedad, el acto de participar como parte de una tricotomía, una estructura de tres partes, una terna que tendría la morfología de un triángulo equilátero, en cuyo vértice superior estaría el autor.

Este personaje estaría narrando su contexto poli dimensional. No solamente se referiría a su formación académica, sino al origen del supuesto significado de su obra. En otro extremo, en el extremo izquierdo del triángulo, estaría precisamente la obra. El personaje se referiría a las circunstancias sociales e institucionales que rodearon, en especial, a algunas obras específicas. Yo escogí el Tango Cortázar, y la doctora Arismendi estuvo de acuerdo. Es una elegía a la muerte de Julio Cortázar y su supuesto significado es la eliminación del creador cuando el Estado lo aplasta, crea en él una alienación y un impedimento para crear.

Esa misma categoría la dividí en dos partes: la ruptura con la Escuela Lamas, que parecería que es solo la ruptura con el Nacionalismo, pero realmente fue una ruptura con todo ese mundo. Y después, como en un túnel de gusano, desde los años 70 hasta hoy, la morfología del contexto presente actual. Como hemos pasado de un contexto institucional a una institucionalidad social y política de un presente unidimensional —en un mundo de una limitación tremenda— a un presente unidimensional y eterno, cuya dinámica interna más visible sería su tendencia al azar, ese azar impredecible se extiende hasta un caos. Un caos cuya dinámica interna sería volcar sobre el infinito social poli dimensional, el tema único de la identidad nacional, como si esa identidad nacional estuviera localizada solo en un presente irreductible, es decir, muerto. Negándole no solamente su intencionalidad, el deber histórico que atañe a esa categoría, negándole todo su cuerpo histórico a existir en el presente infinito. Condenándonos a existir en un presente infinito que sería este, de los objetos sin vida, sin evolución, sin transformación, como resultado final de la prolongación de ese caos del presente contextual e histórico.

En el tercer vértice estaríamos nosotros, ustedes, el público, el auditor, el receptor de esa obra. Mi reflexión

es que, desde ese público, desde esa sociedad, el arte solo existiría como ejercicio de la libertad, dando el paso profético de trasladarnos a un futuro hipotético, no escapando, sino saliendo muy conscientemente del presente eterno e infinito del azar y del caos.

DA: Usted menciona el momento de la ruptura con la Escuela Superior de Música, con la tradición. ¿Por qué lo hizo y que significó para Usted? Luego viene el premio a la Tocata No 1, el Premio Nacional de Música y su viaje a Polonia. ¿Quisiera que empezara por allí.

JCN: Tuve la oportunidad —y Federico Ruiz y Luis Morales Bance también— de recibir directamente de los Nacionalistas —no quiero descalificarlos— una “supuesta” formación académica.

Ya había leído la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bela Bártok y la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinski, cuando tenía entre 15 y 16 años, época que era el final de un momento. Sin quitar méritos al Nacionalismo, se trató del final de un periodo estético. De manera que no fue una ruptura con el Nacionalismo, sino con el conjunto de esa realidad tal como se presentaba en el momento.

DA: No hay que tener miedo a que se perciba como una descalificación, porque usted ha dejado en claro que esa no es su intención. Pero si tenemos, no solo el derecho, sino la obligación de cuestionar lo que pasó cuando el movimiento llegó a su final, y usted lo percibió siendo muy joven.

JCN: Son todos unos grandes maestros y eran todas personas de gran talento. Grandes compositores. Sin embargo, finalmente, me di cuenta de que la única técnica de composición era el tema con variaciones y la glosa, y eso era trasladado a la orquesta. Y me dije, “no voy a hacer esto”, y esa fue mi ruptura. En ese momento estudiaba economía en la Universidad Católica y mi profesor de Teoría Económica era José Antonio Abreu.

DA: Interesante que se encontraran dos músicos en la Escuela de Economía.

JCN: Así fue cómo José Antonio Abreu me convenció de dejar la Economía, de una manera súper acertada. Luis Brito Figueroa me convenció de dejar la Historia, aunque ya había hecho dos años de Técnica de Investigación Documental. Eso significó el comienzo de un mundo, el comienzo de una profecía. No huir de este presente, sino profetizar, tener el valor de profetizar el futuro que queremos.

Fue un momento muy difícil, comenzaba conmigo y con los que estudiaban conmigo composición —por cierto, era una escuela donde solo se estudiaba composición, que era el mundo ideal para nosotros— Terminaba el “ombligo” del Nacionalismo y comenzaba un proceso totalmente distinto. Esa ruptura, el corte con el pasado, lejos de ser un evento traumático, me signó para toda mi vida.

DA: ¿Cuándo hace ese corte con el maestro Evencio Castellanos, de quien fue brevemente alumno? ¿Entre

ese momento y su ida a Polonia, cuánto tiempo transcurrió?

JCN: Un par de años.

DA: Se queda haciendo su obra por su cuenta. ¿Quién le formó como compositor?

JCN: En este momento de mi vida, mi perspectiva es la del referente, que pertenece a la semiótica de Saussure. ¿Quién fue el referente? No fue ningún nacionalista, porque me sentía separado de ese mundo. Conocía las obras, era alumno y amigo personal tanto del Maestro Sojo como de Evencio Castellanos, pero creo que la referencia más grande fue Alberto Ginastera, y soy completamente sincero al reconocerlo.

DA: Volvamos a la ruptura con el Nacionalismo. ¿Su crítica al Nacionalismo, o al declive de la Escuela Nacionalista, se refiere a lo formal? Cuando se habla de Nacionalismo, se dice que son “los compositores que utilizan los recursos de la música nacional, folklórica de sus regiones y la modifican (...) la estilizan en una obra académica”. Y eso usted no lo menciona. ¿Su incomodidad es con lo formal?

JCN: Eso es una manera de mirarlo. Realmente en el otro extremo estaba Antonio Estévez regresando de Europa. Imagínesse, en los años 60, tiempos de la formación del Estudio de Música Electrónica de Stockhausen, en Colonia, desde ese momento hasta la prolongación de los años 70 y 80. Europa estaba en la más grande efervescencia. Sin embargo, yo me di cuenta que ese *iluminismo* europeo...

DA: Tampoco le servía...

JCN. Exactamente. Iba a ser el mismo “copión” de los nacionalistas, pero ahora de los europeos. Entonces, esa tremenda duda, ese tremendo abismo fue el secreto de estar solo. En el libro de Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, que es el tercer libro de la fenomenología después de Husserl y Heidegger, después de esa disertación tremenda sobre el ser, él dedica el libro a la libertad y establece unos parámetros. Primero, la direccionalidad. Posee una direccionalidad y esa direccionalidad va a terminar en una acción, es decir, que estamos sujetos al peligro.

Creo que lo que nos tocó a Luis Morales Bance, a Federico Ruiz y a mí, estar en ese hueco negro, en ese sitio donde no había absolutamente nada. Un hombre práctico diría: no había de quién copiarse! Pero la respuesta no estaba en la música. No quiero descalificar a los músicos, pero nunca andaba con periodistas, cineastas, antropólogos, porque percibía —con mucho dolor— que el músico era un hombre unidimensional. En ese momento, estaban los nacionalistas, los grandes maestros y estaban los músicos de la Orquesta Sinfónica y estaba el resto, y era un gueto, no había información. Creo que la invisibilidad del compositor comienza con la unidimensionalidad de los músicos de entonces. ¿Podemos decir que se extiende hasta este momento? Es muy posible.

(continúa en la página 2)



JUAN CARLOS NÚÑEZ / ARCHIVO EL NACIONAL

Entrevista a Juan Carlos Núñez

(viene de la página 1)

DA: En ese periodo en que se quedó solo, ¿se nutrió de otras cosas y apareció la *Tocata No. 1*?

JCN: Apareció la *Tocata No. 1* y fue premiada. Eso me permitió viajar a Polonia, pero Polonia era totalmente distinta a Europa. Era la cortina de hierro. Sin embargo, era la vanguardia en la música: Górecki, Penderecki, Lutoslawsky. Era la vanguardia en el cine, en la literatura y, sobre todo, en el teatro: Grotowski. Era el sitio ideal, toda la gente del mundo estaba allí. Los polacos tenían una actitud de absoluto rechazo a la bota rusa. Era una sociedad aparentemente perfecta, donde se hacía una ópera diaria, por lo menos. Varsovia tiene 150 iglesias, esa era una sociedad donde solo se respiraba el conocimiento y el arte. Pasar de la llanura de la soledad latinoamericana a una instancia como esa, reafirmó el discurso de los referentes. No me impresionó tanto el *Treno para las víctimas de Hiroshima*, de Penderecki, como la *Sinfonía No. 1* de Lutoslawsky, que era una obra donde él hacía concesiones formales. Después acepté que uno de los parámetros esenciales del referente son las concesiones. Tienes que hacer concesiones a la realidad circundante, si no, ¿eres un artista metido en una cueva haciendo las pinturas de Altamira para ti, mirándote el ombligo? Si hiciera una lectura de los últimos 30 años diría que hemos roto con ese aislamiento. El secreto mejor guardado del Caribe era Venezuela y ahora nos vemos en la necesidad de recurrir al exterior, de comunicarnos, de hacer concesiones al mundo exterior.

DA: ¿Se refiere a lo musical o como sociedad?

JCN: Me refiero a lo musical. El mal camino de este encuentro es que nos salgamos de lo musical. No era un modelo para copiar, era el contexto general de lo que estaba ocurriendo en ese momento, que me hizo acentuar aún más, la innegable realidad del referente de la semiótica de Pierce, es decir, la realidad descrita o “denotada” por el signo circundante. No tengo nada contra el Nacionalismo, pero era una estética del pasado, y prácticamente el mundo que estaba viviendo en ese momento, Górecki, Penderecki, era un mundo desconocido y que obviamente determinó una cantidad de decisiones.

DA: Uno ve la historia como una cadena de eslabones y creo que tenemos un eslabón perdido. Hay años en que no hay nadie después de Inocente Carreño y Modesta Bor. El único compositor con “c” mayúscula de la siguiente generación es Alfredo Del Mónaco. Luego de algunos años aparece Yannis Ioannidis, quien formó a la generación posterior: Rugeles, Mendoza, Bilbao. No me quiero desviar, pero viene a tono hacer ese un recuento rápido de ese periodo de la historia de la música y ese cuestionamiento que hace al Nacionalismo. A pesar de que hubiera podido “pisar el escalón equivocado”, se separa de eso, se queda solo en el campo de la música, se nutre de otras cosas, se va a Polonia y regresa con ímpetu maravilloso y fortalecido. Se reúne con José Antonio Abreu y comienza su carrera de director de orquesta. Cuéntenos de su regreso a Venezuela a final de los años 70.

JCN: De todas maneras, quisiera regresar a tu visión de hoy. ¿Por qué estamos aquí? Estamos aquí porque piensas que el compositor es un ser invisible. Vámonos a las ciencias sociales para no especular, vamos a regresar al triángulo, a la tricotomía de Maslow, que comparten Saussure y Pierce: autor, obra y sociedad que recibe la obra. Lo que ocurre es que hay un flujo desde el autor hasta su obra, de la obra hay otro flujo que va desde la obra al receptor que es la sociedad, y de la sociedad hacia el autor de nuevo. De manera que, cuando se cumple ese flujo, el autor puede comenzar una proyección icónica, es



JUAN CARLOS NÚÑEZ / ARCHIVO EL NACIONAL

decir —la proyección icónica de Mozart sería desde la *Finta giardiniera* hasta el *Réquiem*— ese flujo desde la sociedad —que recibe la obra— hasta el autor, no está desde el Nacionalismo, no hay una conexión. Luego el compositor sigue aún más solo, no digo que sea invisible, no existe. La sociedad no opina de los compositores, aunque se hagan conciertos. No hay relación de la sociedad con el compositor después que se estrena la obra. No lo estoy diciendo yo, lo dicen desde Maslow hasta Saussure y no se refieren solamente a la música, se refieren a cualquier obra, a cualquier creación.

El hueco negro seguía existiendo, y creo que de alguna manera se ha ido expandiendo, a pesar de que aquí tenemos al maestro Alfredo Rugeles y a Diana Arismendi, que tienen esa fabulosa herramienta que es el Festival Latinoamericano de Música, luchando contra una lluvia de aerolitos que es precisamente la dinámica que siguió después del Nacionalismo hasta nuestros días, y que excluye —Judas no fue invitado a la última cena!—. El discurso mío puede ser caótico y lo hago con toda intención, de manera que no se formen bloques de ideas dogmáticas. ¡No! Es decir, garantizarle la libertad de cuestionar siempre, que cada quien vaya haciéndose su visión de todo esto, porque no es lineal ni comprensible a primera vista.

¿Nosotros podemos dar la respuesta a eso? No. ¿Por qué no existe ese flujo de la sociedad hacia el compositor? Se hacen los conciertos, se hace el trabajo, pero creo que el problema está en que el pasado institucional, donde todos éramos hijos de las instituciones. Como esas instituciones colapsaron, las eliminaron, entonces en el presente esas instituciones ya no

existen. Eso no quiere decir que no se sigan haciendo conciertos o que los compositores no sigan escribiendo. Todo eso sigue igual, lo que no funciona es la presencia de esas obras, para que pueda formarse de cada compositor, esa esa proyección icónica de la cual hablan los semióticos.

DA: ¿Cómo podría concretarse? ¿En ediciones, grabaciones? ¿Con mayor difusión?

JCN: Creo que ni el sociólogo más brillante podría decirlo. Una respuesta inmediata, práctica, del hombre práctico, del hombre unidimensional, es mayor difusión. ¿Verdad? Pero llegar al punto de invisibilidad... ¡Fíjense que hay difusión. He sido jurado de concursos de composición, en los que han participado decenas de compositores brillantes, y para sus obras la única opción es el concurso.

DA: Se esfuman.

JCN: Se esfuman. Donde hay un premio, se premió la obra, pero la profecía del futuro tiene muchas exigencias.

DA: Consigo en su repertorio más de 30 obras sinfónicas, sinfónico-corales, teatro, ópera. Hay dos cosas que para mí destacan: su relación con la literatura —Carpentier, Cortázar, Uslar, Gallegos, Mishima, García Lorca, Vallejo, Gerbasi—. Esto me interesaría lo que dijo hace un rato, su referir por otras disciplinas, su interés por la literatura.

JCN: Sí, estaba esperando la pregunta con mucho deseo. Realmente no es la literatura sino la poesía, la poesía y la dramaturgia lo que me interesa. El teatro tenía un rol vanguardista, al punto que Venezuela era el centro del Festival Internacional de Teatro, donde venían grupos de todas partes, y las experiencias más importantes de ese momento estaban aquí.



DIANA ARISMENDI / JOSÉ ANTONIO PARRAO

Si no nos movemos (...) vamos a estar en el presente eterno del azar y del caos”

Yo encontré en el teatro la respuesta a muchas preguntas de ese contexto venezolano, también en el cine. Pero no en el mundo de la música.

Hablamos de literatura. Aquí está este libro que salió en 1968. Se llama *Sonata para un avestruz*. Voy a romper la linealidad otra vez, porque en ese libro pronostico —un libro de ficción por supuesto— pronostico el fin del compositor, la desaparición del compositor, pero lo lees y crees que es verdad. Esto coincide con tu visión.

Las únicas críticas internacionales que tengo, del *New York Times* y de revistas italianas, son por mi música de teatro. Me voy acercando a tu pregunta. ¿Por qué el compositor es invisible? Quizás porque la música, como la hemos concebido hasta hoy, hasta este año, hasta este momento, hasta este presente eterno, necesita un poco más de la sociedad. Pero ustedes dirán ¿cómo? Hay las mejores orquestas, los directores son brillantes, pero como digo, la respuesta exacta a esa pregunta no la podría contestar ni el sociólogo más importante del mundo.

Creo que la gran pregunta que nos hacemos los compositores es, ¿cuál sería el perfil de las instituciones del futuro? Imposible una sociedad sin instituciones. ¿Por qué las instituciones? Porque las instituciones son el *sumin* de todo el esfuerzo del hombre civilizado. Porque tiene que haber un futuro profético, porque lo tenemos que hacer nosotros. Si no nos movemos, si tenemos un *dolce far niente*, vamos a estar en el presente eterno del azar y del caos. Deberíamos al menos esbozar el perfil de esas instituciones.

DA: Esas instituciones deberían, como en el Génesis, ser a su imagen y semejanza. Las instituciones que se ocupen de la vida del compositor deben ser hechas por los compositores —a su imagen y semejanza— porque nosotros somos quienes conocemos nuestras necesidades y nuestro

compromiso.

JCN: El compositor, que es la fuente de donde sale la música, en toda instancia, tiene un creador musical: China, India, África, Suramérica, Europa. Ese *factotum* no está en las instituciones musicales. Esa es mi respuesta.

DA: Quiero que hablemos de su música religiosa. Encontré, para mi sorpresa, en su catálogo, muchas obras de carácter religioso. De 1978, *Salmo popular y doliente*. De 1966, *Réquiem a la memoria de Don Simón Bolívar*. El *Vía Crucis*, *Réquiem para el Siglo XX*, de 1988. *Música para el Martirio de San Sebastián*, Obra para Actriz, Coro y Orquesta, sobre textos de Federico García Lorca. De 1994, una obra de grandes dimensiones, *La Misa de los Trópicos*, para ensamble de tambores y coros de la costa venezolana, coro sinfónico, solista y orquesta, estrenada para la beatificación de la Madre María de San José, en Aragua, y la más reciente obra escrita en 2019, *La Misa de la Resurrección*, que aún no se ha estrenado para solistas líricos, coro mixto y Orquesta, con textos de la estación XIV del Vía Crucis.

JCN: La *Misa de la Resurrección* de este año, no es un objeto religioso, de hecho, está pensado como un auto sacramental, que es una forma teatral de la edad media, y no es sino la descripción de un crimen político. Como los sacerdotes convencen a Pilatos de que el cuerpo de Jesús va a ser robado y cómo —incluso después de muerto— ellos mismos quieren robárselo. Y cómo toda esa dinámica política, mientras el coro está narrando el texto de la misa, parece mentira, pero escuchar el texto de la misa con toda la intriga política que hay, se transforma en una realidad impresionante. Y, cosa que casi nunca ocurre en las misas ornamentales, hay un momento en que comienza “la realidad del ángel” hasta el final, el momento en que los ángeles dicen, “ha resucitado, no está aquí”. Y se oye el “Cordero de Dios,” es decir, prácticamente podría decir que es un texto político, porque venimos observando cómo ellos intrigan, intrigan, intrigan, cosa que, al leer el texto, lo ves como un texto religioso, cómo si están cayendo bombas atómicas, una inercia, que es el rigor y el dogmatismo de la Iglesia Católica. Por eso es una obra hecha, creo que en los peores momentos de nuestro país —no la hice con la intención que fuera un testimonio—. Simplemente fue un deseo irrefrenable de hacerla. Es una obra extensa, pero del punto de vista compositivo muy sencilla.

DA: ¿Qué es lo que me mueve, en este *corpus* de obras que de una u otra forma rozan lo religioso? ¿Es usted un hombre religioso? ¿Es creyente?

JCN: Mi respuesta es: el ateísmo que siendo ateo resuelve el problema de Dios. Si no somos unidimensionales y creemos en la historia no podemos decirle que no a la religión, no me refiero a la religión católica, a la religión. La religión católica tiene un cuerpo histórico que debería incidir en la sociedad. Odiarlo, negarlo, es, a mi juicio, una especie de visión limitada de la sociedad. Por eso pienso que, a pesar de ser un creyente, creo que Dios está en nosotros 30%. El 70% restante tenemos que hacerlo nosotros.

DA: ¿Cómo se ve en el corto plazo? Creo que en Venezuela vivimos en el corto plazo. ¿O en el mediano plazo? ¿Qué espera de su vida como compositor en los próximos años?

JCN: La *Misa de Resurrección* parece el capítulo final de todo un ciclo. No niego que escriba otras obras, pero me veo más bien como con una responsabilidad con todas esas obras. Me veo como organizador de una biblioteca. Porque estoy seguro que en esta sociedad pluridimensional vivimos el futuro y el presente, y estoy seguro que si no me ocupo, esa obra podría tener problemas. Sería un disparate después de dedicarle toda una vida a una obra, cometer la locura tropical de lanzarlo todo al mar y que todo desapareciera. ☺

*El diálogo entre Diana Arismendi y Juan Carlos Núñez tuvo lugar el 20 de septiembre, en la Sala TAC del Trasnocho Cultural, Caracas. Forma parte de la serie de *Diálogos con Maestros de la Música*, organizada por el Festival Latinoamericano de Música.

REFLEXIÓN >> AUTOR DE HISTORIA CONSTITUCIONAL DE VENEZUELA

José Gil Fortoul: El hombre y la historia

José Gil Fortoul (1861-1943) fue historiador, sociólogo, narrador, poeta, parlamentario, diplomático y ministro, así como Miembro fundador de la Academia de Ciencias Políticas



JOSÉ GIL FORTOUL / (EL COJO ILUSTRADO. 1909), WIKIPEDIA

ÁNGEL LOMBARDI

Lo importante no es el recuerdo, Si no quien recuerda El Korán

Antes de estudiar la historia, estudia al historiador E.H. Carr

El ubicar a nuestro historiador en el siglo XIX debe llamar la atención, ya que su muerte acaeció en 1943, casi a mitad del siglo XX, es de resaltar cómo una persona formada e informada como él, viajero y culto, pudiera ignorar en sus escritos del siglo XX casi todos los importantes y trágicos acontecimientos de los cuales le tocó ser contemporáneo.

Igualmente es de interés cómo su obra fundamental, *La Historia Constitucional de Venezuela*, empieza y termina en el siglo XIX. Que yo sepa, nunca tuvo la tentación intelectual de continuarla para reflejar, de alguna manera, los igualmente importantes acontecimientos que se dan en Venezuela en sus años de vida.

La explicación más sencilla es comodidad; pero quizás, su cercanía con el poder y los privilegios terminó por castrar su curiosidad historiográfica, o simplemente creía que la historia era pasado.

Otra observación que llamó mi atención tiene que ver con el hecho de titular su obra como *Historia Constitucional*, en un país sin tradición constitucional, donde *La Carta Magna* siempre estuvo subordinada a los intereses y caprichos del mandón de turno.

La *Historia Constitucional* se inscribe en la historiográfica venezolana, más en un sentido literario que científico. Se prefiere recrear la realidad, reinterpretarla, o simplemente imaginaria, más que observarla a pesar de ubicarse en las llamadas corrientes positivistas de la época.

La historiografía venezolana es relativamente modesta, responde más a una tradición literaria, cultural que a una tradición de indagación e interpretación. Efectivamente, desde Oviedo y Baños, pasando por Andrés Bello y Baralt, hasta el propio Gil Fortoul, la historia nacional se nos presenta con una visión idealizada de la naturaleza y los hombres. Con Baralt y Gil Fortoul se consolida el culto a Bolívar, justificable desde cierto punto de vista, como es fundar una república en ruptura con su pasado colonial, pero que terminó convertida en una ideología pernicioso, legitimadora de todos los gobiernos dictatoriales que hemos tenido.

Gil Fortoul, como escritor, fue afortunado, ya que su *Historia Constitucional*, historia por encargo, por cierto, se convirtió en texto canónico en nuestro sistema educativo. Era difícil que un escolar o un liceista venezolano no citara o leyera algo de él. Igualmente fue autor alabado por la intelectualidad venezolana, así tenemos, diversos juicios, que mereció y que expongo.

Gil Fortoul, "propagandista de las nuevas ideas, y se compara su *Historia Constitucional de Venezuela* con los orígenes de la Francia contemporánea de Hipólito Taine" (Baltazar Vallenilla Aranz, 1907)

Su principal biógrafo, Juan Penzini Hernández, en 1950 dice: "Conjuga en él, el romanticismo y el positivismo".

Diego Córdoba, en 1955, le atribuye: "Revolucionar los fundamentos filosóficos de la historia, junto con otros autores, como Lisandro Alvarado, Ángel César Rivas, Laureano Vallenilla Aranz..."

En 1957, Parra Pérez dirá: "Lectura imprescindible es la *Historia Constitucional* para comprender la evolución política y social de nuestro país y de toda la América española..."

Mariano Picón Salas, en 1962, alabaré en Gil Fortoul su positivismo, no doctrinario ni dogmático.

Augusto Mijares, en 1962 dice: "Aplauda la admirable orientación crítica de su historia".

Dirá Luis Beltrán Guerrero: "Gil Fortoul en su historia constitucional liberado del naturalismo de los positivistas".

Igual, Arturo Uslar Pietri en 1964 observa que en 1930 Gil Fortoul "intenta superar el positivismo y exige cierto eclecticismo".

En 1974 José Arcila Fariás, sostendrá la tesis de que "el positivismo de nuestros historiadores no pasó de ser mera aspiración y permanecieron dentro del romanticismo del siglo XIX, con excepción de Vallenilla Lanz."

Y en 1974 Ramón J. Velázquez suma al positivismo de José Gil Fortoul "una gota de marxismo".

Creo que sería importante una lectura actualizada del autor y su obra, por necesidad imprescindible del impresionismo histórico que nos permita ir más allá de estos textos y autores canónicos de nuestra historiografía.

Sin menoscabo de tantos buenos historiadores que hemos tenido, en los que me atrevo a llamar la tradición biográfica y literaria de nuestra historia, la historiografía venezolana, que asume las influencias más importantes de la historiografía occidental, tiene que esperar a

“

La historiografía venezolana es relativamente modesta, responde más a una tradición literaria”

las escuelas de historia de los años 60 en adelante del siglo XIX, para crear una historiografía más adecuada a nuestras necesidades de modernidad y contemporaneidad.

Si asumimos que la revista *Anales* y la escuela historiográfica francesa que surge de allí, data de 1927, cobramos plena conciencia del anacronismo de buena parte del discurso historiográfico venezolano.

La *Historia Constitucional* conoce una primera edición en dos tomos, publicada en Berlín entre 1906 y 1909. Hay una segunda edición revisada y ampliada de 1930. Aparte hay una tercera edición revisada de tres tomos de 1942, en la editorial Las Novedades, Caracas. Hay una cuarta edición del Ministerio de Educación, Caracas 1953-54 y una quinta edición en tres tomos, Ediciones SALEN, Caracas 1964.

Igual que la historia de Baralt, historia por encargo, patrocinada por el gobierno de Páez, así fue la *Historia Constitucional* de Gil Fortoul, una historia por encargo, del gobierno de Ignacio Andrade, (Presidencia de la República, Gaceta Oficial N°7468, Caracas, 3 de diciembre 1898)

La *Historia Constitucional* aborda todo el proceso histórico venezolano, según el canon original de los libros de historia: *El Origen. Libro I. La Colonia. Los conquistadores. Los Indios. Negros, Pardos y Blancos.*

Para finales del siglo XVIII, se aporta una información demográfica, sumamente interesante, y elocuente, que posteriormente son datos que repetirá Vallenilla Lanz en su *Cesarismo democrático*.

La sociedad colonial de finales del siglo XVIII, estaba constituida por 12 mil "blancos", entre peninsulares y españoles de América, 200 mil criollos, 120 mil indios. Casi 100 mil negros esclavos y casi 400 mil gentes de color "pardocracia". Cifras evidentemente aproximadas, pero que dan

una idea de la sociedad estamental, jerárquica y cerrada que era la sociedad venezolana de la época, que ayuda a explicar y entender, quizás, muchas cosas que ocurrieron en los años turbulentos del proceso emancipador.

Después Gil Fortoul pasa a hablar de la organización del gobierno, del régimen económico, del movimiento intelectual y de los precursores de la independencia; tres siglos de historia venezolana presentados de manera resumida y estilísticamente apropiada, aunque como información nueva o adicional, no aporta nada relevante a lo ya conocido y referido por otros historiadores.

El *Libro II*, quizás la parte medular de la *Historia Constitucional*, trata del proceso emancipador, una visión bélica-política del mismo y, en la línea de Baralt, la exaltación mítica de Bolívar, por cierto, muy a gusto de la época, como lo fue durante el Guzmán y el Gomecismo, largos periodos marcados por la figura de Guzmán Blanco y Juan Vicente Gómez y en donde el culto a Bolívar adquiere ribetes de culto religioso.

Tampoco en esta parte hay mucha originalidad, si bien los hechos son presentados de una manera ordenada y con un sentido predeterminado, que es la versión historiográfica del evolucionismo darwinista de moda en la época.

El *Libro III* trata de la Gran Colombia. Constitución y leyes de 1821, Bolívar y el ejército de Colombia, las leyes y los hombres, relaciones exteriores, Venezuela en la unión colombiana, dictadura y anarquía, monarquía y república, federación o separación y disolución de la Gran Colombia.

Todos estos capítulos, inclusive identificables en el título, se me antojan que el autor está pensando más en las circunstancias de la Venezuela de la caída del liberalismo

amarillo, finales del siglo XIX y el largo periodo Castro-Gómez, que en la propia Gran Colombia. Para el pensamiento positivista era muy importante la consigna "orden y progreso", y el gran temor siempre lo generaba la anarquía y fuerzas anárquicas de la sociedad. De tal manera que, sin decirlo, Gil Fortoul establece un paralelismo tácito entre el periodo de La Gran Colombia y el propio periodo político del cual él forma parte. Podríamos decir que hace historia contemporánea sin decirlo o si prefieren como dice Benedetto Croce: "la historia siempre es contemporánea".

Libro IV (tomo II) trata de la constitución de la República que él llama la Oligarquía Conservadora: aborda el tema del poder civil y el militarismo, la crisis generalizada y allí termina su *Historia Constitucional*, a una distancia prudente de casi medio siglo de su propio tiempo.

Definitivamente era un historiador que no quería correr ningún tipo de riesgo, comprensible, en una época en donde pensar y decir lo indebido conllevaba a exilio o cárcel.

Libro V (tomo III), aquí el historiador aborda la Oligarquía Liberal, el conflicto entre Monagas y Páez y los años tormentosos que precedieron a la guerra federal.

José Gil Fortoul escribió un libro digno, estilísticamente impecable, de lenguaje claro y directo. Ordenó sus materiales con laboriosidad e inteligencia (e interpretó desde la subjetividad inevitable, que es lo que convierte a la historia escrita en historia polémica, y sometida siempre a discusión y revisión).

Leer a Gil Fortoul sigue siendo útil, por la visión panorámica importante que nos da una parte de nuestra historia, aunque evidentemente contaminada de teoría e ideología de la época del autor. Cuestionados en la medida que afinamos nuestros aparatos críticos y metodológicos en el oficio de escribir sobre la historia. Hacer una lectura crítica de la historia de la historiografía venezolana es sumamente útil, porque nos permite visualizar, a nivel simbólico, la idea que tenemos del país y que es base fundamental de lo que pudiéramos llamar conciencia histórica. ●

* Este trabajo responde básicamente al contenido publicado en *José Gil Fortoul, el hombre y la historia* de Ángel Lombardi, publicado por la Universidad del Zulia, 1994.

TRAYECTORIA >> SEIS DÉCADAS PENSANDO EL DERECHO

Descubrir a Allan Brewer-Carías

SERGIO DAHBAR

Es posible que sepamos tan poco de un hombre que ha publicado más de 200 libros propios, otros 40 compartidos y cerca de 1.221 artículos, conferencias, monografías y opiniones jurídicas en 60 años de vida intelectual ininterrumpida? Sí, es posible.

¿Puede un hombre ser objeto de una frase como esta de Pedro Nikken que le hace justicia ("Es justo, entonces, afirmar que, por sí solo, Allan Randolph Brewer-Carías es un fenómeno cultural dentro de la historia del Derecho en Venezuela") y al mismo tiempo muchos venezolanos desconocer los motivos de semejante honor? Sí, es posible.

¿Puede alguien ser más reconocido en el exterior que en su propio país? Absolutamente. Como lo demuestran estas palabras del doctor Luciano Parrejo Alfonso, de 1996, cuando le concedieron el doctorado *honoris causa* en la Universidad Carlos III de Madrid: "Estamos, en efecto, ante un jurista que pertenece a los que ven el Derecho no como un fin en sí mismo, en cuyo campo pueden alzarse sin riesgo —el riesgo será ya de otros— las construcciones más sutiles y acabadas, sino, más modestamente, como instrumento de la razón humana para el más justo gobierno de los hombres, el arreglo concreto posible de los problemas de la convivencia, y, por tanto, instrumento cultural e histórico para el progreso de esta en la razón. Se comprende así que la clave sea precisamente el hombre mismo, pero en modo alguno en calidad de abstracción, sino encarnado en la historia y viviendo en el seno de una concreta sociedad".

Demasiadas razones hacen posible que hoy desconozcamos a un hombre que en noviembre de 2019 cumple ochenta años. O que sepamos de él solo parcialmente. El conocimiento de una vida puede estar tamizado por un conjunto de equívocos y de curiosidades propias de los rasgos de carácter de esa persona.

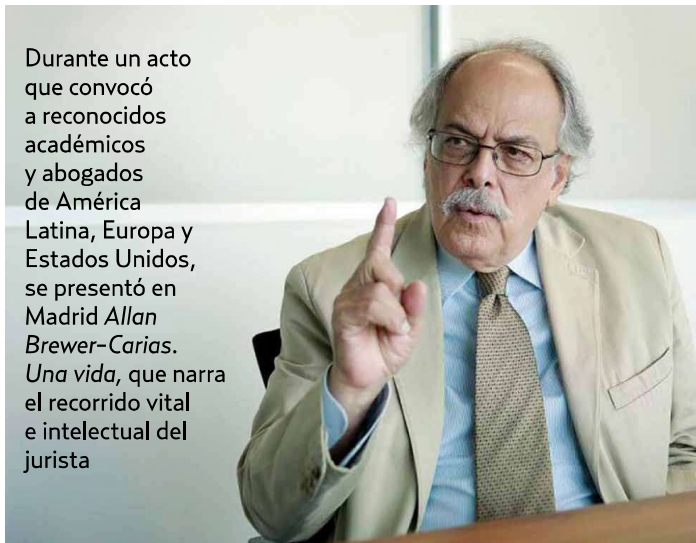
A lo largo de cuatro años, en reuniones intermitentes y algunas veces breves, otras más extensas, me reuní con Allan Brewer-Carías en su estudio de Nueva York, en la esquina de Madison y 68, a una cuadra de Central Park. Fue un descubrimiento que incluyó tomarnos un café en una cafetería cercana a su casa, acompañarlo al correo, a una librería en Soho, a almorzar en algunos de los restaurantes del Upper East Side que le resultan familiares o simplemente caminar por las calles de Manhattan.

Fue toda una experiencia. Siempre atento a sus palabras, porque en cualquier momento dejaba caer una frase que, aunque intentaba explicar una idea previa, se convertía en una revelación. Por ejemplo: "Me pasó por el lado del movimiento de los años 60. No pude seguir a Los Beatles. Estaba trabajando. No levantaba la cabeza". He allí una de sus certezas mayores: se perdió muchas cosas en la vida por haber escogido el camino del trabajo sostenido, de la escritura sin sosiego, de la investigación para comprender lo que no sabía o asimilaba con dificultad.

Tengo por momentos la impresión de que a Allan Brewer-Carías nunca le interesó demasiado lo que estaba fuera de los libros que escribía, de las clases que dictaba y de las investigaciones que sustentaban luego los volúmenes que iba sumando en su biblioteca. Por eso quizás si él decidiera un día escribir su vida, sería de alguna manera una historia de sus libros, investigaciones y clases, el corazón vital de su existencia y curiosidad.

Todo esto en un país que ha tenido demasiados caudillos y militares que parecieran haberse robado la película de la historia de Venezuela. En ese relato caben los personajes autoritarios y heroicos, caben las hazañas a

Durante un acto que convocó a reconocidos académicos y abogados de América Latina, Europa y Estados Unidos, se presentó en Madrid *Allan Brewer-Carías. Una vida, que narra el recorrido vital e intelectual del jurista*



ALLAN BREWER-CARIÁS / IDEASDEBABEL.COM

caballo, cabe la violencia de las grandes batallas. Pero no hay narrativa que se acerque a la vida y a las hazañas intelectuales de seres civiles que han transformado la época en que vivieron.

En ocasiones discutí con Allan Brewer-Carías las razones que hicieron posible su exilio en 2005, cuando se radicó en Manhattan y comenzó a dar clases en la Universidad de Columbia. Está la evidente, que no es otra que la persecución que inició la Fiscalía General de la República, en la figura de Luisa Ortega Díaz, por "conspiración para cambiar violentamente la Constitución".

Pero Brewer-Carías piensa que esa situación le convino a mucha gente en el país, porque lo sacaba del juego del derecho y la política. "Yo era un vocero independiente, crítico de los partidos...". Una persona incómoda, con un enorme ego, a la que esta inesperada desgracia gubernamental la silenciaba y la ubicaba en el peor de todos los castigos posibles, el exilio.

Entre las ventajas que tuve para realizar esta biografía, sobresale sin duda que no conocía a Allan Brewer-Carías. No éramos amigos. Tuvimos que conocernos en estos cuatro años de trabajo interrumpido. Descubrí en ese tiempo a un profesor de Derecho descomunal, al hombre que descubrió en Venezuela a la jurisprudencia como fuente del Derecho Público y la supo articular en siete tomos imprescindibles que cambian el Derecho Administrativo para siempre, al curioso que desarrolló una de las investigaciones más notables de su bibliografía, *La ciudad ordenada*, libro isla por el que simplemente podría pasar a la historia de las revelaciones culturales venezolanas.

También, he de confesarlo, descubrir las facetas más antipáticas de su ego. Una certeza de acero de que todo lo que es importante en la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX pasa por su trabajo. En esos momentos, me tocaba colocarme en el lado incómodo de la ironía y frenar una suerte de exhibición incontinente de méritos y hazañas sin fin. Mi único remedio era invocar el sentido común. A decir verdad, un tranquilizante al que Brewer-Carías reaccionaba muy bien. Casi siempre se reía y volvía a la euanimidad.

El hombre que conocí en Manhattan en 2015 es un personaje que trabaja de sol a sol, todos los días, después de prepararle el desayuno a su esposa, Beatriz. Conferencias, escritura de libros, opiniones jurídicas... Infatigable. Pero muy solo. Siempre tuve la sensación de que estos años lo

cambiaron. Si alguien me pregunta si fue para bien o para mal, no sabría qué responder. No deja de ser terrible vivir sin los afectos más queridos, sin poder despedir a un familiar que va a morir, sin los cumpleaños de los nietos, sin la cercanía de los hijos, sin la complicidad de muchos amigos, sin tener pasaporte.

Una de las curiosidades más notables de la vida de Allan Brewer-Carías fue su dificultad para retener lo que leía en la infancia y adolescencia. Desde que me enteré de esta singularidad, sentí que toda su historia de escritura cobraba un sentido diferente y significativo. Brewer-Carías se acostumbró hasta los quince años a que lo aplazaran en casi todas las materias. No le iba bien. Leía, pero se lo olvidaba. Lo rasaban. Hasta ese momento de revelación que me compra todos los libros de Historia de la Filosofía y reescribe la materia. Ese rito de paso, ese momento de gracia en que entiende que, si escribe, retiene —un fenómeno estudiado por los especialistas—, cambia para siempre su historia intelectual.

Desde ese año, 1957, hasta 2005, escribe a mano. Medio siglo. Porque era más rápido que escribir a máquina. Siempre con papel comprado en Londres, en la Librería Smith. Y una pluma fuente que corría muy rápido sobre esa textura. Podía escribir 20 páginas en una hora. Todo lo escribía. Podía pasar ocho horas en un vuelo escribiendo. Por eso se atreve a decir: "Por donde siempre pasé, dejé algo".

Resulta curioso que después de que la diosa Prudencia le aconsejara dejar Venezuela en 2005, cuando el Gobierno lo acusó formalmente, autoridades venezolanas intentaron solicitar su extradición a Interpol. Era una acción temeraria, porque esta organización con sede en Lyon no actúa en casos políticos, sino ante situaciones criminales. Intentaron entonces acusarlo de ser el autor intelectual de un supuesto "magnicidio" contra el presidente Hugo Chávez. Tampoco prosperó, porque los funcionarios de Interpol entendieron que se trataba de una acción despreciada del Gobierno venezolano.

Lo cierto es que la alerta de Interpol quedó algún tiempo registrada en algunos aeropuertos del planeta. Cuando Allan Brewer-Carías atendió una invitación del Senado dominicano para dar una conferencia, el embajador de Venezuela en ese momento, el general Francisco Belisario Landis, le solicitó a la policía dominicana que lo arrestara. El director de la policía internacional en Santo Domingo le consultó a su

padre, un antiguo procurador, qué hacer. Este recomendó prudencia. Que consultara al presidente Leonel Fernández.

Mientras Brewer-Carías decidía no ir a un almuerzo ya pautado y dirigirse al aeropuerto para abandonar el país, el presidente Leonel Fernández distrajo a Belisario Landis cuatro horas en la antecámara de su despacho. Lo atendió cuando Brewer-Carías ya había dejado Santo Domingo. Por cierto, el embajador de República Dominicana en España, el abogado Olivo Rodríguez Huertas, me confesó que acompañó a Brewer-Carías hasta que subió al avión. Y una vez que despegó, comenzaron a aplaudir para celebrar que finalmente había logrado librarse de la persecución policial.

Como siempre ocurre con los temas que lo obsesionan, Brewer-Carías estudió a fondo los estatutos de Interpol. Descubrió una organización con 198 países que, a pesar de su carácter de investigación policial, garantiza los derechos humanos y el derecho de protección de cualquier persona contra las acciones de los Estados.

Interpol tiene prohibición de intervenir en delitos políticos, religiosos, raciales y militares. Solo procede en delitos comunes. Al final escribió el libro *El procedimiento administrativo global ante Interpol*. Por esta razón, un día lo contrataron como asesor para que ayudara a un profesor alemán "que lo querían capturar en otro país porque había formado parte de la directiva de un banco de Argentina que quebró". Un curioso guiño del destino al que accedió por su obsesión de aprender todo lo que no sabe.

Al acercarse a los 80 años, Allan Brewer-Carías no deja de recordar a los amigos de su infancia, aquellos que también estudiaron en el Colegio Montessori, donde ahora se levanta el Centro Plaza, en Los Palos Grandes. Juan Carlos Parisca, Virginia Betancourt, Alberto Baumeister. Su esposa Beatriz. A lo largo de muchas conversaciones siempre aparece el señor Gols, director del colegio, que todavía hoy le escribe correos electrónicos.

No olvida tampoco la pasantía en Long Island, Nueva Jersey, en el año 1948. Viajó toda la familia. Con sus hermanos. Estudiaron en el Colegio Público 98, que muchos años después, ya en el exilio, volvió a visitar.

En 1992, en ocasión del acto académico de otorgamiento del doctorado *honoris causa* en la Universidad Católica del Táchira, San Cristóbal, el día 28 de abril, Pedro Nikken leyó un discurso. De ahí tomé estas palabras que me parecen significativas como evaluación de una vida intelectual y

de la importancia que tiene su figura, separado lo intrascendente de lo que realmente vale, en la historia del país:

Doctor Brewer:

Todos aquellos que entienden la docencia como un acto de amor, en el que el profesor deja lo mejor de sí a sus alumnos hasta que llegan a ser sus discípulos; todos los que reclaman de nuestras universidades mayor cantidad y calidad en su producción científica; quienes creen que los valores inherentes a la dignidad humana deben ser el norte de la organización social; quienes impugnan las manifestaciones del poder político o económico ofensivas de esa dignidad; los que urgen reformas para que la justicia sea independiente, proba, eficiente y accesible a todos por igual; quienes tienen a la libertad como un sagrado derecho y al Derecho como su único límite; quienes fundan la democracia sobre los derechos humanos e impugnan la pretensión de las camarillas de conculcar el derecho que todos tienen a un espacio en ella para expresarse; los que sostienen los derechos locales y regionales frente a la voracidad centralista; quienes promueven el debate como una expresión de la democracia, pero en paz; todos, en fin, los que transigen en colocar el imperativo de la virtud por encima de cualquier interés; todos ellos tienen razones para celebrar la distinción que hoy se le ha conferido. Usted los representa.

El lector no encontrará aquí la biografía definitiva de Allan Brewer-Carías. No fue el propósito de este trabajo. Se trata de una aproximación a su vida y a las significaciones de su obra, atadas a esa existencia. Una suerte de biografía intelectual.

Todo viaje de conocimiento exige atravesar sombras e iluminaciones. Si tuviera que reducir al hueso este viaje, me impresionaría como la primera vez la morada intelectual construida por este abogado que entendió que al escribir a mano rompía con todas las trabas que le impedían ser lo que había soñado. Un copista del siglo XX, un comparatista universal, un abogado de abogados, un editor sin par creador de la Editorial Jurídica Venezolana, una eminencia a la que alguna vez los empleados de la Biblioteca del Congreso de Washington quisieron tocar para saber si el señor que enviaba libros y libros y más libros era de carne y hueso.

La estructura de este libro sigue el curso de los primeros encuentros en 2015 con Brewer-Carías en Nueva York: la llegada de Mathias Brewer Andral a La Guaira en 1889, la construcción de la familia, los esfuerzos por sobreponerse a la dificultad para retener lo que leía, la escritura a mano desde 1957 de todo lo que deseaba establecer como conocimiento, el descubrimiento del Derecho, los estudios de posgrado, la docencia, la creación del escritorio, la publicación de los grandes libros, los descubrimientos en el Derecho Administrativo, los intereses sobre la ciudad ordenada, la descentralización, los esfuerzos por ordenar el Estado, las clases en el exterior, los debates en la Asamblea Constituyente y más tarde el exilio.

Aunque nació con una habilidad notable para trabajar con sus manos (los hijos dejaban en su escritorio todo lo que se dañaba para que lo arreglara), siempre sintió una frustración por no tener una habilidad mayor para pintar. También le hubiera gustado aprender alemán, un idioma importante para el Derecho. Frustraciones insignificantes para un hombre que supo construirse un destino con una pluma fuente y una hoja de papel blanco. ●

*Allan Brewer-Carías. Una vida. Sergio Dahbar, Editorial Dahbar, España, 2019.

ENTREVISTA >> CIVILES A LO LARGO DE DOS SIGLOS

Rafael Arráiz Lucca: Doña Bárbara es un prodigio arquetipal

Abogado, historiador, profesor universitario y poeta, Rafael Arráiz Lucca (1959) es autor de una extensa obra dedicada a la historia de Venezuela. La entrevista que sigue se concentra en su libro *Civiles*

NELSON RIVERA

Quiero preguntarle por la distinción entre civiles y militares en el primer momento de la lucha por la independencia. ¿A partir de cuándo puede reconocerse la existencia de una facción o tendencia militar y otra de carácter civil?

Los hechos que ocurren a partir del 19 de abril de 1810 y hasta el desembarco de Monteverde en marzo de 1812 son civiles. De hecho, los firmantes del Acta de la Independencia y los redactores de la primera Constitución Nacional son civiles, con Roscio a la cabeza. De tal modo que la creación de la República de Venezuela fue un hecho exclusivamente civil. Pero al comenzar la guerra el signo cambió y los militares terminaron siendo los que consolidaron la República, con Bolívar a la cabeza, después de muchas derrotas y a no pocos desconocimientos de su autoridad. En el imaginario colectivo quienes nos dieron la República fueron los militares y no los civiles, aunque no sea exactamente así.

Su enorme talento, Roscio es el autor del libro más importante de este período: *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1817). La justificación bíblica de la libertad y la negación bíblica del despotismo y "El derecho divino de los Reyes". Roscio era un teólogo católico. Es insólito que los venezolanos sepamos tan poco de él, que su libro fundamental se haya publicado por primera vez en Venezuela en 1952, gracias al empeño de Pedro Grases. El tratamiento que le hemos dado a Roscio habla muy mal de nosotros, y de la fascinación militar que nos ha arropado durante ya siglos. Es hora de revertir esto y comenzar a leerlo. Además, su libro está asombrosamente bien escrito, en tono confesional agustiniano. Mis alumnos en el Seminario de Ensayo Venezolano que dicto quedan atóni-

tos cuando lo leen.

Juan Germán Roscio nació en 1763, José Cortés de Madariaga en 1766, Andrés Bello en 1781 y José María Vargas en 1786. A pesar de las diferencias, puede decirse que son hombres de una época. ¿Había en ellos fuentes comunes en cuanto a su formación, sus ideas y expectativas? ¿Fueron personas consientes de que habían tomado caminos que los conducirían a la prisión o al exilio?

Todos bebieron de la fuente revolucionaria de su tiempo: el Liberalismo, bien sea el escocés, el inglés o el francés. Todos leyeron a Locke y a Rousseau. Además, varios se acercaron a las logias masónicas, y la masonería era liberal en muchos sentidos. El cura chileno Cortés de Madariaga concibió a Miranda en su logia masónica en Europa, y hace referencia a ello. Bello terminó de formarse en Londres y Vargas estudió medicina en Edimburgo, de modo que bebieron aguas liberales originales. El que se formó solo en Caracas fue Roscio, y mira lo que produjo. Eran lectores. No hay otra manera.

¿Estos hombres advirtieron el auge del militarismo que ocuparía a Venezuela buena parte del XIX? ¿Llegó a debatirse este peligro o se asumió que era una consecuencia inevitable de la Independencia?

Tenían conciencia del problema. De hecho, la carta de Vargas donde pide que no lo elijan Presidente de la República es ejemplar. Dice que él no cuenta con las glorias guerreras de donde se deriva la autoridad para gobernar. Lo eligieron contra su voluntad y los militares le dieron un Golpe de Estado. Páez lo reinstauró en la Presidencia y finalmente tuvo que renunciar. Era un problema. Vargas lo tenía muy claro. Por cierto, una mente superior. Un gran venezolano. Un emblema de todo lo deseable.

A Martín Tovar y Tovar debemos

dos pinturas. *La firma del Acta de la Independencia y Miranda en La Carraca*, que son hitos en la iconografía venezolana. ¿Pueden considerarse contribuciones de un civil a la mitología militarista venezolana?

No, de ninguna manera, ya que el Acta es meramente civil, y Tovar y Tovar viste de militar a Miranda por sus glorias durante la Revolución Francesa. Es el único militar que hay allí. Y el *Miranda en La Carraca* es un hombre que ha sido entregado por sus coroneles (Bolívar, de Las Casas, Peña) a Monteverde en 1812, y ha muerto en 1816 en el arsenal de La Carraca, en Cádiz, pero la obra no es de Tovar sino de Arturo Michelena. Una pieza dramática, extraordinaria. Un símbolo de la venezolanidad. El Precursor, preso.

¿Qué nos permite vislumbrar la Historia Constitucional de Venezuela, la obra mayor de José Gil Fortoul, de una sociedad que, de forma predominante, ha escogido la violencia y no las leyes para solucionar sus conflictos?

Es una historia extraordinaria. El eje son los cambios constitucionales en la primera mitad del siglo XIX, cuando todavía no habían sido muchos. La violencia caudillesca terminaba siempre en un nuevo texto constitucional. De modo que hasta la violencia hallaba cauce jurídico. Gil Fortoul acuña los términos "Oligarquía Conservadora y Liberal" con buenas razones. El régimen electoral censitario conducía a un sistema oligárquico (los ricos en el poder), hasta que se abrió en 1880 con la elección directa de Manuel Felipe de Tovar, pero la definitiva apertura democrática ocurrió en 1947, cuando Acción

Democrática estableció la universalidad del voto. La lucha venezolana por la democracia ha sido larga y llena de escollos, y durante muchas etapas sus enemigos principales han sido los militares pre-modernos. Otras veces ha habido militares civilistas y democráticos. Páez y Soublette son ejemplos evidentes.

Su capítulo dedicado a Rómulo Gallegos, como los dedicados a Juan Germán Roscio y a Martín Tovar y Tovar, me han parecido capitulares en su ruta. Lo titula: "Hombre-puente y novelista emblema". ¿Podría resumir aquí su visión de Gallegos?

Gallegos es un hombre de enorme importancia histórica. No solo encabeza la gesta democrática de sus alumnos de bachillerato, sino que gobierna apegado a la fuerza de la ley, como lo que era: un demócrata raigal. Por si fuera poco, es el autor de una novela que se erigió como la creadora del espacio simbólico venezolano: el llano. Lo que logra Gallegos allí es un prodigio arquetipal. *Doña Bárbara* es mucho más que la dicotomía Civilización-Barbarie, que es lo menos interesante. Es una novela sobre el amor, la violación, la maternidad irresponsable, es un thriller, y una novela de estremecedoras fuerzas eróticas. *Canaima* es la novela de la búsqueda interior en el espacio simbólico de la selva. Cuidado si todavía mejor que *Doña Bárbara*. Y no hizo novela histórica: inventó todos sus personajes, por más que se haya topado con algunos en la realidad.

A propósito del capítulo dedicado a Carlos Raúl Villanueva: ¿Es legítimo pensar que la Ciudad Universitaria de Caracas es el mayor símbolo arquitectónico de la civilización venezolana?

Totalmente legítimo. Villanueva es uno de los grandes orgullos venezolanos. Su obra es descomunal y, ciertamente, la Ciudad Universitaria es un acto de amor como hemos visto pocos: todo diseñado en función del hombre, atendiendo a las condiciones naturales de la luz, el viento. El Aula Magna es la Catedral de Venezuela. No hay un sitio en todo el país con mayor fuerza espiritual que este templo sublime.

Otro de sus capítulos está dedicado a Antonio Arráiz, que fue el director fundador de El Nacional,

en 1943. ¿Cuáles fueron las contribuciones de Arráiz al periódico? ¿Por qué lo deja a finales de 1948 y toma el camino del exilio?

A Arráiz lo escogió como director-fundador de El Nacional el propietario: el viejo Enrique Otero Vizcarrondo, entre otras razones, para equilibrar el periódico. El comunista era su hijo Miguel, se necesitaba un hombre que no fuese de izquierda, pero tampoco un obtuso de derecha, un fascista. Y ese era Antonio Arráiz, un hombre que trabajaba de sol a sol, que lo respetaba todo el país, y que escribía como el agua clara. Le dio equilibrio y calidad al periódico durante los 5 años que lo dirigió. Se fue al destierro voluntario en 1948, después del Golpe de Estado a Gallegos, harto de las locuras militaristas venezolanas. Quería recuperar la vida neoyorquina de su juventud y le surgió una oferta muy tentadora: lo designaron Jefe de las Publicaciones en español de la ONU. Se fue y murió allá en 1961, trece años después.

Para cerrar, quiero preguntarle por la posible influencia que el predominio militar y militarista, a lo largo de dos siglos, ha dejado en la cultura política venezolana. Luego de la catástrofe humanitaria, para la democracia y los derechos humanos que ha supuesto el régimen en el poder, ¿sigue vivo el deseo, la esperanza de que aparezca un uniformado, un hombre fuerte?

Pienso que no, que uno de los saldos positivos será que la gente ya sabe que los militares no están formados para gobernar naciones complejas, están formados para determinadas tareas específicas. Apuesto a que esto será así, pero puedo equivocarme. Los atavismos venezolanos son tan profundos, y la educación democrática ha sido eficiente a medias, que no sé si no volvamos a despertar en el futuro a los fantasmas del siglo XIX. Por lo pronto, el que piense en la Venezuela de hoy que los militares pueden resolver algún problema de gobernanza civil para el que no están educados, debe ir al diván del psicoanalista o darse una ducha de agua helada que le despierte las neuronas. ☉

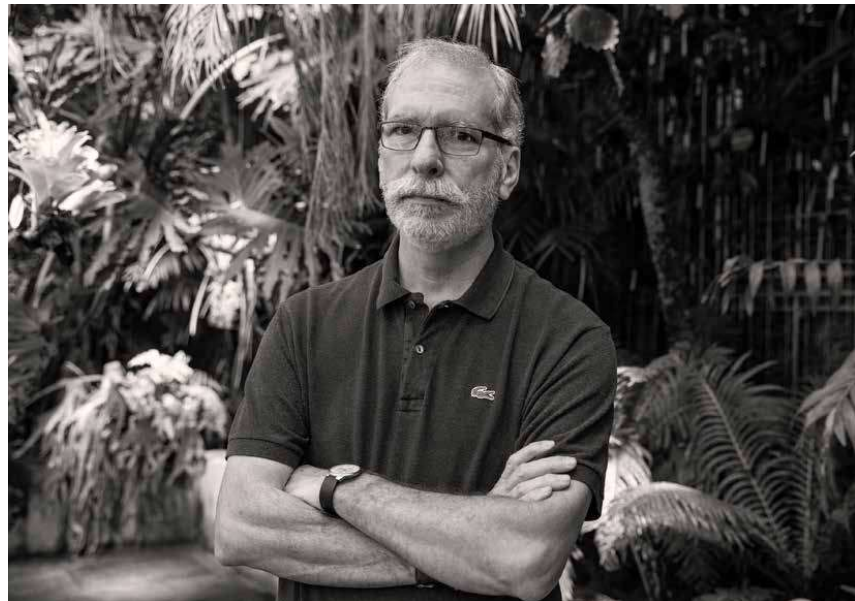
*Civiles. Rafael Arráiz Lucca. Editorial Alfa. Venezuela, 2014.

Un poema de Rafael Arráiz Lucca

Almacén

Abriqué durante años la esperanza de hacer un poema que fuera un fresco de todas las cosas que me afectan; pensé admitir algunos hechos que me hicieran extrañamente feliz; quise hacer un texto largo donde la enumeración estuviera sustentada por cuatro o cinco observaciones inteligentes, una estructura de secuencias, como si mis ojos fueran una cámara repasando un galpón, deteniéndose, formando un discurso que resaltara un trasto viejo, como el par de zapatos de tap de mi tía bailarina y una lavadora que motivó un poema anterior. Vi los versos como cuando veo una casa y gozo con los cuadros y los muebles porque ellos definen a sus dueños; vi los versos hablando de mí como hablan los objetos, supuse la aparición de las cosas en el almacén como fueron llegando a mi vida, desde siempre o adquiridas por mi suerte.

Tantos años estuve gestando este poema que sus cosas ya no existen; han desaparecido en mi memoria por el infinito beneficio del olvido.



RAFAEL ARRÁIZ LUCCA / LISBETH SALASO

RESEÑA >> A PROPÓSITO DE LA PIEZA TEATRAL ALTA TRAICIÓN, DE FEDERICO PACANINS

Ezra Pound versus Thomas Mann

JOSÉ TOMÁS ANGOLA

Debe ser criticado un autor por su obra o por su postura política? ¿qué es lo relevante en la existencia de un artista, lo que vive o lo que crea?

José Tomás Angola Herecía

A Alejo Urdaneta, el escritor que me reveló hace muchos años a Thomas Mann

Comenzaré estas líneas con un escandaloso juicio de valor que se suele despachar a la ligera: Ezra Pound (1885-1972) fue un ser abyecto por su apoyo al fascismo de Mussolini y al nazismo de Hitler. Pero a la vez fue uno de los poetas más memorables en lengua inglesa del siglo XX. ¿Cómo es posible que ambas visiones cohabitaban en una misma persona? Muchas disquisiciones se han elaborado sobre ese asunto en otros grandes escritores: Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), de los autores franceses más relevantes de su tiempo, y a la vez un asqueroso antisemita, declarado "desgracia nacional" por el gobierno francés de la postguerra por su colaboracionismo; o Knut Hamsun (1859-1952), premio Nobel noruego en 1920, quien fuera un escritor muy influyente en su época, aunque notorio simpatizante de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. Pero si somos justos, esta ambigüedad de gran autor deleznable en lo político, también es visible en fervorosos promotores del comunismo soviético y cubano. Tal sería el caso de Pablo Neruda (1904-1973), cuya defensa y simpatía por Stalin es una de las más detestables ignominias de su vida. O Alejo Carpentier (1904-1980), brillante autor cubano, que vivió los últimos años de su existencia en el nefando rol de burócrata y funcionario de Fidel Castro.

¿Debe ser criticado un autor por su obra o por su postura política? ¿qué es lo relevante en la existencia de un artista, lo que vive o lo que crea? La justicia norteamericana colaboró con la polémica con una declaración en el caso de Ezra Pound. Al terminar la Segunda Guerra Mundial el poeta fue condenado a la pena de muerte por alta traición, pero se le conmutó la sentencia por la internación en el psiquiátrico de St. Elizabeth en Nueva York. Se le asumió loco antes que traidor. Y la razón era que no podía ser moralmente igual hacer el mal, que apoyarlo.

La pieza teatral de Federico Pacanins, titulada ajustadamente *Alta Traición*, elabora su discurso desde la premisa ancestral de si tiene el artista la libertad absoluta de decir todo lo que quiera. ¿Es la libertad artística total hasta el punto de promover el crimen, propiciar el odio, o apoyar acciones delictivas?

Para nuestro país estoy seguro de que no es un tema vano. Conocidos autores, surgidos y apudados en los anteriores años de la democracia adeco-copeyana, se volvieron promotores e impulsores del actual régimen. Han respaldado eventos de cuestionable moral, acciones juzgables como violaciones a los derechos humanos.

Ventajosamente ese grupo de artistas realmente solo es una pequeña representación de la creación nacional. Algunos son apenas sombras de lo que fueron y la vejez los derriba, otros son simples oportunistas que vieron el chance para lucrarse o recibir los reconocimientos a los que se creían merecedores.

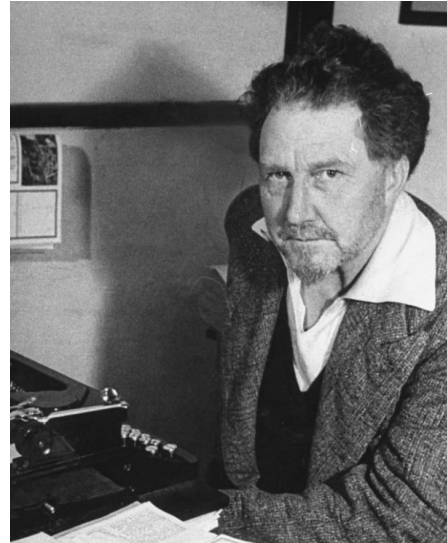
La obra de Pacanins defiende en su argumento una muy humana circunstancia: no existe la justicia verdadera en este plano. Los hombres solo podemos juzgar actos, hechos, situaciones, no existencias. Por eso la justicia de los hombres cree en la redención, en el perdón. Un acto no hace una vida. Esta se construye por la suma de miles de gestos que, puestos en nuestra balanza, hacen peso para uno u otro lado. Federico sostiene, como abogado litigante que ha sido, que la justicia humana al final no es más que una comedia. Un remedo de la justicia divina. ¿Cómo accedemos al corazón del que se juzga?, ¿cómo leemos su mente?, apenas podemos intuir sus motivaciones, el rapto justo antes del hecho cometido. ¿Pero es comandante eternamente alguien por un suceso, cuando su vida pudiera estar plagada de acciones justas y buenas que no conocemos?

Pound, en la escritura del dramaturgo, sale bien parador. Quizá fue un egocéntrico que buscó llamar la atención con sus poses pedantes y estridentes. Pero lo que resume su espíritu, y queda patente en sus versos, es otra cosa. Hay una obra que conmueve y sacude, más allá de la conciencia de quién los escribió.

Ezra Pound mantuvo una relación de amor/odio con Walt Whitman. No compartieron existencia, pues Ezra nació dos años después de la muerte de Walt. Pero Pound luego de aborrecer al autor de *Hojas de hierba*, entendió que



THOMAS MANN (1943) / FRED STEINER



EZRA POUND / ETERNACENCIA.COM

era influencia superior en su vida. Es muy interesante que Pound haya vivido una existencia libre y bohemia, muy parecida a la de Whitman. Quizá inconscientemente lo imitó. Al menos todo apunta a suponer eso. Whitman gustaba de fotos y de acompañar sus publicaciones con sus retratos. Ezra hizo lo mismo. La vida escandalosa y libre de Pound se parece en demasía a la vida de Whitman, alejado de convenciones, normas y protocolos. Walt Whitman presenció la Guerra de Secesión norteamericana y eso condicionó su obra, su expresión. Ezra padeció la Primera Guerra Mundial y eso influyó en sus postulados, su poética sobre la humanidad, su comprensión de lo que era el mundo. Antes de ese evento tortuoso, escribió unos versos para congratarse con el padre al que había inmolado en un parricidio aún antes de reconocerlo progenitor:

Un pacto

Yo hago un pacto contigo, Walt Whitman.
Ya te he detestado demasiado y suficiente.
Llego a ti como un niño que ha crecido.
Que ha tenido un padre obstinado;
soy suficientemente viejo para hacer amigos.
Fuiste tú el que partió la nueva ley,
ahora es tiempo de tallar.
Tenemos una raíz y una savia:
Dejemos que haya intercambio entre nosotros.

(Traducción de José Tomás Angola H.)

Pero, ¿por qué si en lo literario Pound hizo acto de contrición, luego de ser liberado del sanatorio mental no pidió perdón por su activa defensa del fascismo, por su inmoral promoción del antisemitismo?

Ezra Pound se retiró a Italia, específicamente a Venecia. Y hasta su muerte guardó silencio, alejado totalmente de lo que había sido su pasado. Existen contadas entrevistas en este período, y en ellas sus respuestas lacónicas revelan a un ser a quien no le interesaba explicarse. Literal y dramáticamente, hizo mutis en el escenario de su existencia.

Thomas Mann, el contendiente. Pacanins realiza un ejercicio de pertinencia maravilloso, lo que hace de *Alta Traición* una pieza dispuesta para los escenarios mundiales. Confronta a un ser, un escritor, un artista, un representante de la Alemania tradicional, como lo fue Thomas Mann (1875-1955), con la figura de Ezra Pound. Nunca se conocieron. Al menos no queda prueba de ello. Seguramente se leyeron, se desafiaron en un plano intelectual pero distante sin jamás advertir el enorme contraste que significaban sus posturas e ideas.

Si Pound es lo desafiado, el escándalo, la rebelión al *establishment*, Thomas Mann es la sinderesis, la prudencia, el equilibrio, la mesura como forma de ejercer el pensamiento crítico. Su obra está signada por Alemania, y su orgullo atávico a la cultura que generó a un Goethe o a un Wagner, por solo hablar de las figuras que admiraba Mann.

Esta prodigiosa y afortunada coincidencia teatral sucede por la similitud de situaciones. Pound tiene un programa por la Radio Roma

fascista, para alentar a las tropas americanas a que desistan de sus planes de invasión. Thomas Mann, luego de escapar de la Alemania de Hitler, repara en Estados Unidos y desde allí hace un programa en alemán por la BBC de Londres, para hacer desistir a las tropas nazis de su intento conquistador. Al mismo tiempo ambos literatos hablan contra sus gobiernos, intentan hacer que sus propios ejércitos traicionen a sus países. Ambos están yendo contra sus naciones de origen. Para la Alemania de Hitler, Thomas Mann, premio Nobel de 1929, es un traidor. Ezra Pound, corrector de T. S. Eliot y promotor de James Joyce, lo es para la América de Roosevelt y Truman. Sus programas, lo que decían, está documentado. Las grabaciones de ambos existen. Federico Pacanins, con un olfato de dramaturgo que toma por igual el pulso de nuestro país y el del mundo, elabora una pieza que los enfrenta. La obra cobra un significado superior. Se vuelve un alegato a favor de la consecución de la verdad. Los artistas somos seres que buscamos exponer la verdad, nuestra verdad, a la opinión de todos. ¿Qué sería entonces más terrible, traicionar nuestras ideas o traicionar a nuestro país?

La dramaturgia es un género en el que Mann no corrió con fortuna. Formalmente escribió una sola pieza, *Florenza*, de 1906, que fue estrenada en Frankfurt el 11 de mayo de 1907, y resultó un fracaso de crítica. Pero está documentado que, en sus orígenes como escritor, destruyó varios manuscritos teatrales. Como colofón a esa preocupación escénica, medio siglo después de su única obra, al llegarle la muerte, estaba trabajando en un drama monumental del que solo se conservaba el plan de trabajo y la investigación previa, *Luthers Hochzeit*. Muchos estudiosos de la obra de Mann, como F. H. Willecke y Bernd Hamacher, sostienen que iba a ser una suerte de testamento literario pues *La boda de Lutero* (como se traduce) tomaba a un personaje que había interesado toda la vida a Mann: Martín Lutero. El autor sentía que tenía muchísimo en común con el padre de la Reforma, en lo religioso, ético y moral, y a través de él podría expresar sus enormes dudas y miedos ante el futuro germano y el de la Europa toda.

La historia tras *Florenza* es muy particular. El argumento se sitúa en 1492 y confronta a Savonarola y Lorenzo de Medici. El primero, líder espiritual de la ciudad, el segundo Señor de Florencia, llamado El Magnífico, por ser un neceneas legendario del arte. Entre ambos está la figura de Fiore, amante de Lorenzo pero que en otro tiempo fue pretendida por Savonarola. La alegoría es demasiado evidente para no acusarla. A instancias de la mujer ocurre el choque de ideas y posiciones cuando la ciudad está en su mayor enervamiento tras los sermones incendiarios del Prior de San Marcos.

El tema de fondo es la lucha entre la virtud que representa Savonarola, y la belleza del arte que encarna Lorenzo. En un diálogo memorable entre los personajes, El Magnífico pregunta: "¿Debemos ver el mundo dividido en dos mitades hostiles? ¿Usted dice que el espíritu y la belleza se oponen?". A lo que Savonarola alega: "—Son opuestos, sostengo la verdad que he padecido. ¿Quiere usted una prueba

que le demuestre que estos dos mundos son irreconciliables y eternamente extraños uno al otro? El deseo. ¿Lo conoce? Donde se abren abismos, los une con su arco iris, y donde existe abre abismos".

La obra fue un fracaso por razones extra teatral. Al terminar de escribirla, Mann por intermedio de Frank Wedekind, se la hizo llegar a Alfred Kerr, el más influyente crítico de entonces en Alemania. Pero había un precedente personal que entorpecía la lectura objetiva. Kerr había sido pretendiente de la esposa de Mann, Katia, antes de que estos se casaran. El argumento de la pieza era exageradamente cercano a ellos mismos como para que el crítico no sintiera la bofetada.

Cuando ocurrió el estreno, Alfred Kerr no reparó en adjetivos para demoler el montaje: obra sin acción dramática, retórica, evidente, discursiva, pretenciosa. Fiore era un personaje débil y predecible. El fracaso hizo sepultar en Mann sus anhelos de ser dramaturgo y le llevó a decir que "el teatro solo podía justificarse como entretenimiento popular".

Pero entonces sucede una maravillosa ocurrencia que solo se puede fraguar en la mente de un escritor culto, como lo es Federico Pacanins. La estructura de la fallida *Florenza* de Thomas Mann y su tema, recurrente en toda la literatura del alemán, el enfrentamiento entre el espíritu y la belleza, el arte y el alma, se entremezcla con la casualidad histórica de estar Pound y Mann haciendo programas radiales en contra de sus propios gentilicios durante la Segunda Guerra Mundial. El círculo se cierra. El drama está servido. Como en un choque de cometas, la materia telúrica de la realidad estalla haciéndose intangible poesía escénica.

Para Pacanins, Ezra Pound es una especie de Girolamo Savonarola, el desafiado místico que subleva Florencia, y juzga igual que pontifica. El creador de la hoguera de las vanidades donde arían inlementemente vestidos, maquillaje, lujos, y obras de arte consideradas paganas. Un Savonarola cuyo cadáver, condenado y excomulgado, es luego lanzado a una hoguera. Y Thomas Mann es una suerte de Lorenzo de Medici, el hombre para quien el arte y el pensamiento son la expresión más auténtica del hombre. Pero a diferencia de *Florenza* de Mann, al final de *Alta Traición* ambos escritores, si bien juzgados por los hombres de su tiempo, se permiten la mirada comprensiva de los espectadores del hoy. La verdad de ellos, de estos autores trocados en personajes, los libera del falso juicio condenatorio de sus pares e iguales. Dejamos de mirar sus pies y miramos sus huellas.

Tuve la enorme dicha y honor de haber dirigido *Alta Traición* en su estreno en el teatro de la Asociación Cultural Humboldt de Caracas. Y recibí la enorme confianza de su autor y productor ejecutivo para hacer lo que mi experiencia me llevaba a crear. Sin interferencias, sin cortapisas. No hablaré de lo que propuse escénicamente. Eso solo lo podrían hacer los espectadores que asistieron a las funciones. Solo quiero cerrar estas líneas con una sentencia que revela mi convicción: *Alta Traición* es una obra de teatro de y para el arte mundial. ☛

NORA NAVARRO

EXPOSICIÓN >> PROGRAMA ARTISTAS EN RESIDENCIA

Mar de fondo, la nueva cachetada de Nela Ochoa

Artista multidisciplinar, ahora residienciada en Canarias, España, Nela Ochoa (1953) expone *Mar de fondo* en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas, Gran Canaria

El afán de desentrañar la materia de la que estamos hechos los seres humanos, entretrechos de genes, sueños, ritos y preguntas, encauzó la investigación artística de la creadora Nela Ochoa (Caracas, 1953), referente del arte contemporáneo en Venezuela, hacia la búsqueda de nuestra esencia molecular bajo distintos prismas creativos. Desde la década de los 80, su mirada multidisciplinar conjuga los ámbitos de las ciencias y las artes para intervenir artísticamente radiografías reales e identificar patrones universales comunes, pero también fracturas sociales abiertas, desde los cuerpos abaleados en la violenta crisis que asuela su país natal a la mutación de los ecosistemas marinos en un océano contaminado.

Añcada en Santa Cruz de Tenerife desde el pasado 2017 y distinguida con el Premio Armando Reverón Arte Multimedia otorgado por la AVAP (Asociación Venezolana de Artistas Plásticos) ese mismo año, el imaginario multifacético de Ochoa combina la fotografía, la pintura, la danza, el videoarte, la instalación, la performance y la escultura, que desarrolla bajo la aproximación de los métodos de la ciencia y el arte para estudiar el cuerpo humano en su contexto social. En su última propuesta, la problemática medioambiental cimienta su reciente exposición *Mar de fondo*, que la artista inauguró el pasado octubre en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en Las Palmas de Gran Canaria (España), en el marco de su programa *Artistas en Residencia*, en el que fue seleccionada a través de una convocatoria pública anual junto con la joven artista zaragozana Natalia Escudero, con el objetivo de fraguar un proyecto artístico en el plazo de un mes.

La pieza que presta nombre a la muestra artística de Ochoa reconstruye el tsunami de la contaminación de los plásticos en el mar a través de un homenaje instalativo a *La gran ola de Kanagawa*, la icónica estampa japonesa del pintor Katsushika Hokusai, donde la artista reviste una lámina de gran formato de residuos plásticos en gradaciones de azul, blanco y negro, recogidos entre las islas de Tenerife y Gran Canaria. "La idea era reflejar una enorme ola de plástico que se nos viene encima, pero también la posibilidad de utilizar un material dañino para crear belleza", indica la artista, quien plasmó esta poética del deterioro ambiental desde una perspectiva insular, dado que, como parte de la diáspora masiva que sufre Venezuela en este último tiempo, Ochoa emigró a la isla de Margarita en 2011 junto a su marido, el escritor Antonio López Ortega, después de sufrir varios secuestros, robos y boicots, para luego poner rumbo, siete años después, a la isla de Tenerife, donde residen en la actualidad. A su juicio, las islas se constituyen como "una fron-

tera acuática que, lejos de separarnos por mares de distintos nombres, nos unen e integran en el mundo".

Junto a esta instalación *site specific*, las obras *Especies Milenium 1, 2, 3 y Exponja* redondean esta exposición con un guiño al estudio de la genética, que centra la línea de investigación artístico-científica de Ochoa desde comienzos de los 2000 y que la artista define como "una llave del conocimiento oculta dentro de nuestros cuerpos". En ambas piezas, la artista reviste de ironía su denuncia social a través de los grafismos *Especies Milenium 1, 2, 3*, donde recrea especies marinas alteradas por la asimilación de residuos plásticos, metales y aluminio, como un pez con una espina dorsal conformada por anillas de latas o una medusa con filamentos de pajitas de plástico, toda vez que *Exponja* reproduce con pinturas, alambres y estropajos de variaciones cromáticas la secuencia genética de la conocida como esponja volcán o *Caminus Vulcani*, una especie marina en peligro de extinción en Canarias.

La artista revela que su "fascinación"

por los estudios de la genética se remonta a sus primeras compilaciones e intervenciones de radiografías en los años 80, cuando "el cuerpo comenzó a transparentarse con las nuevas tecnologías y las imágenes electrónicas". "En los años 90 aparecieron las resonancias magnéticas y las tomografías, así que me fui metiendo más adentro hasta llegar al mundo de lo genético, que me sigue dando material de investigación y creación para tratar de entender de qué estamos hechos, cómo funcionamos, dónde está el alma o por qué estamos aquí", indica Ochoa, quien apunta que "desde las Cuevas de Altamira, la Humanidad está en eso: tratando de comprender y dejar huella".

Su búsqueda de espejos y respuestas incorporó el estudio de la genética a su obra plástica con recreaciones de distintas secuencias de genes utilizando materiales como la resina, hilos, látex o telas, que inauguró con la exposición *ADNBA* (1999), exhibida en la Sala RG en Caracas, donde descubre los gráficos de su propio ADN impresos en látex. Pero uno de los signos distintivos

de su obra es elevar los patrones del cuerpo humano al marco global del macrocosmos a partir de sus radiografías intervenidas, como hiciera, entre otras muchas obras, en la pieza de videoarte *Water Rituals* (1983), exhibida en el New Museum de Arte Contemporáneo de Nueva York, donde los cráneos se transmutan en planetas.

Sin embargo, la artista aclara que "antes que la palabra está el gesto", ya que su fijación por horadar el cuerpo hasta la entraña se origina en su estudio de la danza contemporánea. A partir del diccionario gestual del filósofo y actor François Delsarte, Ochoa toma como punto de partida el gesto como lenguaje universal para cuestionar el comportamiento humano e interrelacionarlo desde distintas expresiones artísticas, como hiciera en la performance *Mendiga* (1999-2006), recogida luego como videoinstalación, en la que recorrió las calles de Caracas, Miami y Basilea (Suiza) en la piel de una mendiga y haciendo entrega de tarjetas con la consigna: *I could be You could be Me*. Pionera del videoarte en los años 80

en Venezuela, la naturaleza multidisciplinar de Ochoa suscitó algunos recelos en sus inicios. "Un joven crítico venezolano me dijo que tenía que decidirme por un único camino y yo le respondí que a mí nadie me paga por hacer lo que estoy haciendo. A mí me gusta abordar la misma temática desde distintas técnicas y disciplinas, porque me genera resultados diferentes", expone Ochoa, toda vez que recuerda que, diez años más tarde, el mismo crítico se acercó a ella y le dijo: "Menos mal que no me hiciste caso".

Actualmente, el amplio legado videográfico de Ochoa cristaliza sus radiografías y secuencias genéticas exhibidas en museos de todo el mundo, desde Caracas a Miami, Berlín, Madrid, São Paulo o Basilea, donde transgreden el cuerpo y el gesto para dibujar una reflexión sobre las relaciones entre vida y muerte, masculino y femenino, paz y violencia, amor y miedo. Una selección de esta muestra se exhibió el pasado 2018 en la retrospectiva *Nela Ochoa. Videos 1985-2006* en TEA Tenerife Espacio de las Artes, en su isla de residencia actual. "Esto fue lo que me pude traer, porque yo me vine acá con dos maletas", explica la artista, militante convencida pero desencantada de partidos de la izquierda, y que dejó atrás el grueso de sus obras de arte expuestas en museos venezolanos en pleno derrumbe. "El 2017 fue el año de la balacera espantosa, protestas, represiones y asesinatos. Pero a pesar de todo, los artistas siguen produciendo, organizando exposiciones y publicando libros, pero todo es con las uñas y a sabiendas de que nuestros museos y patrimonio están ahora en el dolor", reflexiona. "Lo que sucede es que la gente que está creando no puede dejar de crear y en la adversidad es incluso más necesario crear. Pero una cosa es hacerlo en unas condiciones dignas y otra es que puedas ir preso por cualquier manifestación artística. Por eso, nos vinimos a Tenerife".

Con todo, la artista enfiló el próximo 2020 con varios proyectos prometidos en Canarias y, a tenor de la muestra *Mar de fondo*, manifiesta que "este proyecto en el CAAM ha sido muy importante, porque es difícil renacer cuando tienes esta edad y una carrera más o menos consolidada. Y digo más o menos, porque el arte siempre es empezar otra vez de cero".

Después de un breve silencio, mientras repasa las hileras de catálogos de exposiciones fraguadas en el transcurso de 30 años de trayectoria artística, suspira: "Una tiene la esperanza de que lo que hace sirve para tomar conciencia, pero, en última instancia, es una forma de devolver la cachetada".

"El Centro Atlántico de Arte Moderno fue creado en diciembre de 1989, justo hace treinta años. Su actividad de estímulo a las artes visuales y el pensamiento crítico está inscrito en el objetivo de propiciar el diálogo intercultural."



NELA OCHOA EN EL CAAM / NACHO GONZÁLEZ ORAMAS

EXPOSICIÓN >> "RESONANCIAS DE UNA IMAGEN PERDIDA"

Sedimentaciones. Una extraña iconografía

LORENA GONZÁLEZ INNECO

La sedimentación es un inquietante proceso químico mediante el cual los materiales que forman parte de un todo son arrancados de su base y se atomizan, debilitados por el furor que inoculan en ellos determinadas circunstancias. La vulnerabilidad de estos fragmentos es atraída por la gravedad, mientras sus pesos o levedades son transportadas por diversos agentes que luego los precipitan en caída para depositar sus roídas estructuras en la configuración adyacente de nuevos territorios y escenarios.

La propuesta más reciente del artista Manuel Eduardo González —inaugurada el pasado 05 de octubre en Spazio Zero Galería— es una operación concentrada en los mecanismos de este fenómeno. Las dinámicas de la acción conceptual emprendida por el artista, las tramas cromáticas del gesto visual al que recurre junto al desplazamiento físico y la superposición de todos los elementos involucrados, sus estructuras que se desplazan y se entrelazan en cada una de sus piezas

mediante una interacción constante. Ellas están frente a nosotros como una gran instalación, llenan el espacio con sus esbozos deshabitados; son un nuevo modo de registrar las vertientes de un pasado olvidado desde un presente yermo. Al recorrer estas sedimentaciones la ansiedad de la mirada perfila todo un tejido de inéditas cuantías, transitamos por entre los fragmentos de ese extraño paisaje venezolano que ahora es un documento en cierta forma proscrito, desterrado, casi ajeno. En cada uno de sus recorridos el artista reconstruye el probable sendero simbólico de una historia "otra", una que quizás hemos pasado por alto. En esta aventura lo guía la demanda de respuestas, figuras, extractos, sonidos capaces de levantar formas inéditas desde esa ruina perenne que conduce el amenazante círculo de nuestra historia.

La obra de González recurre a la fotografía, la pintura, el video, la instalación y el collage para encontrar los recorridos simbólicos y las sombras sensibles de esos datos sedimentados, huellas y signos relevantes que podrían develar inesperados discursos

frente a los agobiantes vacíos del caos histórico, geográfico e iconográfico que nos envuelve. En esta evolución de ausencias, múltiples intersecciones se entrelazan, silbetean el paraje virtual de una memoria que evoluciona sin estructuras ni asideros y que el artista-arqueólogo intenta ensamblar. En principio, encontramos las paradojas de la historia venezolana reflejada en las limaduras de un pensamiento traslapado, de una voluntad institucional que intentó atender los destinos de la nación y a la que el artista interroga a través del video o en las marcas gráficas presentes en varios collages. En paralelo, van las fracciones visuales de esos restos históricos que se bifurcan hacia la desintegrada cartografía donde alude a la representación del paisaje, repeticiones de una imagen desgregada que se ha convertido en apariencia pictórica. En estas agitaciones iconográficas la obra de los grandes maestros venezolanos gestulan desde la ausencia: son estampas invertidas de una impresión capital que se ha vuelto un sublime y doloroso simulacro. Finalmente, la historia personal del



EXPOSICIÓN SEDIMENTACIONES. UNA EXTRAÑA ICONOGRAFÍA / GALERÍA SPAZIO ZERO



MANUEL EDUARDO GONZÁLEZ / VASCO SZINETAR

artista se manifiesta en la sala de exposiciones para confrontarnos con la geodesia desplomada de una migración general del sentido. Allí, desde las resonancias de una imagen per-

dida de su infancia que ha superado el desplazamiento del tiempo, González ha levantado la proyección de grandes pinturas murales dentro del espacio museográfico. En este juego de lapsos y perspectivas las figuras evocadas funcionan como el empalme final del inicio de la historia, atisbo revelador de una fotografía posterior a aquella vaguada del año 1999 que aguardó en los vacíos del artista y que ahora regresa como la reverberación de una indetenible sedimentación colectiva, un deslave sin pausa que va soterrando la vida de un país incapaz de avanzar en sus posibilidades de contención.

PENSAMIENTO >> NIETZSCHE, GUÍA PARA LOS MALOS TIEMPOS

Sobre el poder de las palabras

Samuel Rotter, escritor venezolano, hizo un doble grado en literatura y filosofía en Bard College, Estado de Nueva York. Es novelista, dramaturgo y ensayista. Actualmente está residiendo en Madrid

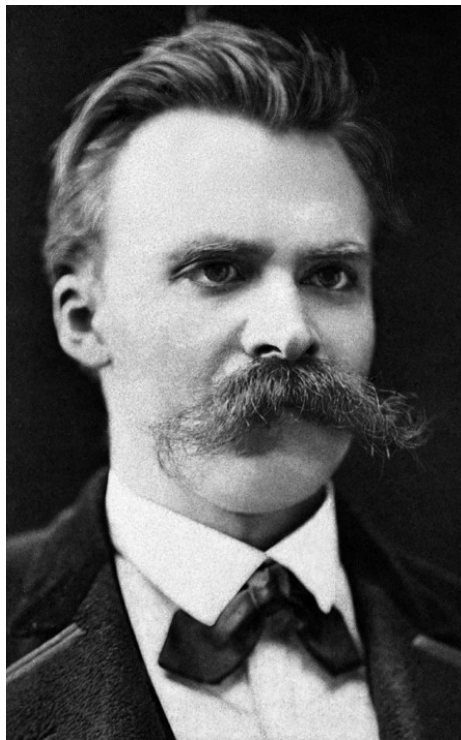
SAMUEL ROTTER

Muchas estadísticas a nivel mundial coinciden en señalar que los índices de soledad y depresión están en ascenso. En Inglaterra, por ejemplo, las incidencias han aumentado casi 15% en los últimos cinco años. Lo mismo ocurre en Estados Unidos, Japón, Brasil, España, etc. Y ni hablar de lo que arrojarían si este trastorno mental pudiese ser cuantificado en países como Venezuela. Es comprensible, por tanto, que frente a esta epidemia psicológica el uso de antidepressivos también esté incrementándose. ¿Pero es realmente lo único que podemos hacer por nosotros? Los catalizadores de esta crisis son numerosos y no absolutamente claros así como múltiples sus causas que varían en cada cultura. Algunos psicólogos la vinculan, en el caso de la población juvenil (una de las más afectadas) al uso excesivo de redes sociales y de internet.

Es por ello que debemos indagar en posibles soluciones a este problema, para lo cual algunas "viejas" e incluso lamentablemente olvidadas estrategias pueden resultar de gran utilidad.

Muchas veces nos vemos consumidos por una realidad que nos sequestra el espíritu y donde nuestras conciencias resbalan por egoístas y vacías rutinas. No lo hacemos malintencionadamente. Se entiende que entre amistades, responsabilidades, dinero, amor, antojos, política, sexualidad, adicciones, familia, aburrimiento y noticias, caigamos en eso. Nos cansamos y le perdemos el gusto a la vida, como una fiesta que comienza de manera divertida y en un instante se transforma en una prisión de presión. Así, la existencia se estanca en medio de la recurrencia, el tedio y la sombra. La cotidianidad es necesaria, pero también peligrosa: con lentitud nos quiebra el espíritu y llegamos a sentir que transitamos una indetenible cinta de Möbius.

¿Dónde entra entonces el poder de las palabras? ¿Realmente son capaces de elevar el espíritu como proclaman pensadores y poetas? Estoy convencido de que sí. Pero más de uno dirá —especialmente aquellos que se criaron con una pantalla pegada a los ojos— que la literatura es un modo de entretenimiento; una distracción existencial tanto para quien la escribe como para quien la consume. Pero libros que se venden mucho y estimulan poco generan excesivo ruido y luego pasan. Se convierten en rellenos de bibliotecas (ya poco frecuentadas) leídos por suerte o por equivocación. Sin embargo, las obras que se imponen sobre la historia siempre han tenido otra finalidad: la transformación del lector y el desarrollo del espíritu humano. Son obras que dan tanto qué pensar, que no basta una generación para internalizar su calado individual y colectivo. Esto se debe a su carácter universal, capaz de traspasar cualquier tiempo o cultura y proveer una re-



FRIEDRICH NIETZSCHE, CIRCA 1875 / WIKIPEDIA

flexión profunda acerca de la condición humana. Si no, cómo explicar, por ejemplo, que las tragedias griegas o las obras de Shakespeare sigan siendo tan relevantes a nuestra realidad contemporánea. Aun tienen mucho que enseñarnos acerca de la psicología humana y los problemas presentados en ellas bien pudieran ser los mismos que los nuestros bajo otras circunstancias históricas.

En el mundo de hoy esas pretensiones no son bien vistas, o al menos no son alentadas. Si las ausencias te catalogan de soberbio, prepotente o poco humilde. Te desprecian argumentando que solo figuras como Kafka y Cervantes pueden ocupar esos puestos tan sagrados; que suficientes problemas nos causaron las ideologías en el siglo XX y ahora debemos enfocarnos en sanar la economía. Entonces nos asustamos. Los escritores olvidamos el poder de nuestras propias palabras y el lector prefiere dedicar su tiempo libre a desasociarse y pensar en lo divertido, en lo ligero, en lo barato. A casi 20 años del inicio del nuevo milenio, la literatura y la filosofía son esferas cada vez menos relevantes en una era digital en la que todos los genios del marketing promueven la idea de reducir tu mensaje a treinta segundos si quieres ser escuchado. El fenómeno viene siendo señalado por escritores de todas partes del mundo desde finales del siglo XX (Jonathan Franzen en su libro de ensayos *How to be Alone* es un buen ejemplo). Por lo tanto, no parece ser una coincidencia (aunque pudiese serlo) que mientras los índices de depresión estén incrementándose, el consumo de literatura esté en descenso. La falta de arte y literatura ha dejado un gran vacío y ahora, tras tanto desarrollo económico, recordamos que el ser humano no solo vive del pan.

¿Entonces, cómo lograr transmitir al milenial y las nuevas generaciones tecnológicas el poder de las palabras? ¿Cómo mostrarle al abatido, a aquel que perdió la esperanza, que las palabras son lo suficientemente poderosas para cambiar su conciencia y, por lo tanto, al mundo? No es tarea fácil, pero propongo empezar

“
Su actitud frente a la moralidad es agresiva y severa por una muy buena razón”

por rescatar la gran pirámide literaria que se impone sobre la historia. Una estructura compuesta de miles de pensamientos accesibles e interpretables, capaces de otorgarle significado a la vida, entender mejor cómo opera la conciencia, tener perspectiva histórica y desarrollar el gran potencial psicológico y espiritual que albergamos.

Lo trágico y lo hermoso

No es una exageración afirmar que uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento moderno es el alemán Friedrich Nietzsche; figura citada frecuentemente por políticos de todas las tendencias, constituye uno de los pensadores más malinterpretados de la historia. A pesar de jamás haberse declarado existencialista (el término surgiría casi cuarenta años después de su muerte) muchos fundadores del movimiento han admitido —entre ellos Jean-Paul Sartre—, haberse inspirado en él. Lo mismo ocurre con otras líneas de pensamiento. Nietzsche llegaría a ser adorado en la China de Mao, en la Alemania nazi, en el movimiento anarquista, en la nueva visión de la psicología propulsada por Carl Jung y en una larga lista que abarca todas las esferas de pensamiento, por más opuestas que puedan parecer.

Hay algo en la retórica nietzscheana que parece afectar a todo pensador que interactúa con ella. El lector siente, a través de “meras” palabras, la grandiosidad del pensamiento y su capacidad de manifestarse como realidad. Como pensador, Nietzsche siempre tuvo una profunda preocu-

pación por el desarrollo humano, particularmente su vinculación al lenguaje, a la moralidad y al sufrimiento, identificando varias causas de esta insatisfacción del espíritu. En otras palabras, Nietzsche quería que el humano aprenda a *aufblühen* (florecer).

Muy similar a nuestra época, Nietzsche vivió un momento histórico en el que grandes transformaciones del pensamiento estaban ocurriendo. Darwin acababa de publicar *El origen de las especies* y filosofías seculares empezaban a reemplazar creencias religiosas. Entre estas corrientes se destaca la del filósofo Arthur Schopenhauer, quien en su libro *El mundo como voluntad y representación*, afirma que la vida es una larga travesía de sufrimiento, sin significado y repleta de deseos inacabables nunca satisfechos, conduciendo a resignación y que por lo tanto “hubiese sido mejor no nacer del todo”.

Frente a esta visión tan pesimista de la vida, Nietzsche intentó reformular varias ideas de Schopenhauer, con la intención de afirmar la vida, proponiendo que a través del arte (y esto abarca todas las expresiones artísticas) se podía generar una nueva cultura trágica. Utiliza la palabra “trágica” como referencia a la cultura griega porque, según él, tenían una manera eficiente y profunda de enfrentar al nihilismo sin recurrir a explicaciones religiosas.

Así, la tragedia griega representa para Nietzsche el epitome de su propuesta estética, expuesta en su primer trabajo *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Bajo ella, el arte y no la religión, la moral o la razón, se convierte en la nueva actividad metafísica del hombre. Se transforma de una actividad cultural a la manifestación más vital de su ser. A partir de esta nueva filosofía estética, propone crear una nueva cultura en la que los seres humanos aceptan la falta de una verdad absoluta capaz de abarcarlo todo, canalizando su sufrimiento existencial a través del arte, con la intención de exaltar su belleza y hacerlo ver como necesario para su desarrollo y *aufblühen*.

Si bien el sufrimiento y la depresión no pueden ser exterminadas de la vida y forman parte de un ente completo, si poseemos, de acuerdo a Nietzsche, la libertad de elegir la actitud con la cual los enfrentamos. Según él, la mejor versión que podemos adoptar es la artística/estética, ya que nos permite afrontar el sufrimiento y caracterizarlo como hermoso. Y al hacerlo, desarrollamos una madurez emocional que nos permite ver el sentido de la vida para a su vez, poder deshacernos de lo que el denomina la “amargura cristiana”.

Nietzsche, a diferencia de muchos otros pensadores, jamás habló en términos absolutos. Sabe que no posee “la verdad absoluta” a la cual arrajarse para justificar sus argumentos. Piensa utilitariamente, buscando la forma más provechosa de abordar los grandes problemas. Reconoce que somos libres de otorgar nuestras propias interpretaciones al mundo; interpretaciones que son codificadas en palabras y que pueden darnos un gran consuelo frente a la soledad y el sufrimiento. Por tanto, su labor no es realmente exaltar la vida, sino exaltar el lenguaje y su grandioso poder de moldear nuestra realidad. “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” dijo Wittgenstein en su famoso *Tractatus logico-philosophicus*, haciendo alusión también al poder de las palabras. Independientemente de qué elijamos, al menos reconocemos que tenemos la capacidad, como seres humanos, de tomar decisiones existenciales (palabras, en fin) capaces de impactar en nuestra perspectiva.

Verdades y mentiras en sentido extra moral

Tanto para Nietzsche como para Schopenhauer, el sufrimien-

to es un fenómeno intrínseco de la existencia. Pero Nietzsche ataca a Schopenhauer acusándolo de operar bajo la protección de una verdad absoluta y de un sistema de moralidad basado en nociones reduccionistas como “el bien” y “el mal” (de ahí el título de su famoso trabajo “*Más allá del bien y el mal*”) o en términos más sencillos, cosas que “complacen al espíritu” y “no complacen al espíritu”, por lo que aborda el sufrimiento sin estar condicionado moralmente. Considera la vida amorosa y la moralidad (judeo-cristiana y platónica) como un sistema pesimista que no conduce al florecimiento.

Su actitud frente a la moralidad es agresiva y severa por una muy buena razón. La moralidad es enteramente subjetiva y tiende a simplificar aspectos muy complicados de la existencia. Nos prescribe, consciente o inconscientemente, una idea acerca de lo que “debería ser la vida” como si nos fuese útil para abordar nuestra falta de significado. De aquí derivan la gran mayoría de nuestras desilusiones; de sentir que la vida no es justa con nosotros y habría de ser una experiencia carente de sufrimiento.

En su famoso ensayo *Verdad y mentira en sentido extra moral*, Nietzsche revoluciona en pocas páginas nuestra relación con el lenguaje. En uno de sus párrafos más destacados se lee: “cómo, no obstante, podríamos decir legítimamente: la piedra es dura, como si además captásemos lo duro de otra manera y no únicamente como excitación completamente subjetiva! Dividimos las cosas en géneros, designamos al árbol como masculino y a la planta como femenino; ¡que extrapolaciones tan arbitrarias! A qué altura volamos por encima del canon de la certeza!” Aquí, nuevamente, hace alusión al poder de nuestras palabras. No son, como muchos pensarán, términos metafísicos absolutos. Por el contrario, son mentiras subjetivas que comúnmente hemos categorizado como verdades. Podrá parecer una tontería, pero en esas pocas páginas impulsó una revolución lingüística que hasta hoy día sigue ocurriendo. Revirtió la noción agustina del lenguaje y dio paso para que pensadores como Wittgenstein y Jacques Derrida cambien nuestra relación con las palabras.

Hoy, hemos olvidado nuestra capacidad de definir nuestro mundo. Toda sociedad y todo individuo opera bajo una edificación de metáforas y conceptos que a veces juegan en su contra. Nuestras nociones de éxito y reconocimiento, por ejemplo, tienden a conducirnos hacia la ansiedad y el deseo de reconocimiento. Por tanto, queda en nuestras manos, con la ayuda de las palabras, rehacer nuestra relación ante el mundo y la vida y crear nuevas edificaciones. Con la ayuda de grandes pensadores y el arte seremos capaces de retomar el poder que hemos olvidado y afrontar más serenamente el sufrimiento y la depresión que nos acacha en estos tiempos tan complicados e interconectados. Demostremos al abatido que en muchos casos (los que trascienden la química cerebral) están en capacidad de derribar su edificación de conceptos y metáforas y sustituirlos por unos que les permitirán continuar viviendo, pase lo que pase, independientemente del dolor sufrido o causado. Creemos edificaciones conducentes al florecimiento y no la desilusión. Pensadores como Nietzsche siempre nos sirven en tiempos complicados. Y no es el único; como él hay miles de hombres y mujeres creyentes en el poder de las palabras y convencidos de su capacidad de transformación. Si nos exponemos más a este tipo de pensamiento y arte transformador, poseeremos una mayor variedad de herramientas psicológicas para abordar nuestra depresión y sufrimiento. No estamos solos ni ciegos en esta lucha. ☛

RELECTURA >> VUELTA A CLÉMENT ROSSET

La Fuerza Mayor

Helena Arellano Mayz (1963) es fotógrafa, artista visual, narradora, ensayista, viajera y editora

HELENA ARELLANO MAYZ

“Escribirte me da paz, me centra. Alegría me da el leerte”. Con esta afirmación evoco un recuerdo de una noche invernal. Gracias a la tecnología, al teléfono, había comenzado a leer su texto, caminando, mientras sentía el frío en mis rodillas. Llevaba puesta una falda de cuero azul. Caminé varias cuadras, muy sonreída. Se trataba de un texto divertido sobre unos peces en una pecera junto al divino Marqués de Sade en un estante de libros escolares. Esa noche le agradecí al autor el hacerme sonreír. “Dormiré contenta”, le escribí. No recuerdo el día, ni la fecha, mas sí el lugar, el espacio preciso, la esquina exacta a un costado de la Place Saint-Sulpice por la que caminaba esa noche fría en la que, de pronto, sentí una inmensa alegría. Durante un instante ínfimo, un momento nimio, común, un simple transitar por una acera, unas letras lejanas sobre una pantalla de teléfono, la voz de otro invadió mi ser en un estallido de alegría que hoy, años más tarde, no olvido.

Retorno a aquel instante para intentar abordar un breve y denso ensayo de un filósofo francés, Clément Rosset, titulado: *La Force Majeure* (La Fuerza Mayor). Clément Rosset, Les Éditions de Minuit, 1983). Comienza así: “Uno de los signos más garantizados de la alegría es, para usar un calificativo de resonancias molestas bajo bastantes consideraciones, su carácter totalitario. El régimen de la alegría es aquel del todo o nada: no hay sino alegría total o nula. (...) El hombre alegre se alegra ciertamente de esto o aquello en particular; pero al interrogarlo descubrimos rápidamente que se alegra también de tal otra o tal cosa... (...) Hay en la alegría un mecanismo aprobatorio que tiende a desbordarse del objeto particular que la ha suscitado para afectar indiferentemente todo objeto y dar lugar a una afirmación del carácter dichoso de la existencia en general”.

Para una mujer con acentuada inclinación al oleaje romántico, a la melancolía, no es tarea sencilla, intentar asir con el intelecto la noción de la “alegría” expuesta en ensayos filosóficos. Además, es venezolana, consciente del dolor profundo que atraviesa a su país descompuesto, desmoronándose, día tras día. Habiéndose, la avicia de poder de unos pocos, devorado la alegría de muchos. La alegría tropical, la luz de su gente buena. Sin embargo, dicen el corazón reconoce razones que la mente desconoce, y habrá algún latido oculto que me empuja a continuar.

No existe ningún bien en el mundo que un examen “lúcido” no lo haga aparecer en definitiva como insignificante, al considerar su frágil constitución, su posición a la vez efímera y minúscula dentro del infinito del tiempo y espacio. Inclusive la vida que, indefectiblemente, trae su otra cara: la muerte. Un quiebre. Lo extraño es que la alegría permanece, en su potencial de surgir, de asalto irracional, aunque este suspendida a nada y privada de todo asiento, base o cimiento. Más bien he ahí el privilegio extraordinario de la alegría, su aptitud a perseverar, aunque su causa se entienda como condenada, ignore la adversidad más manifiesta como las contradicciones más flagrantes. Esta insistencia de la alegría revela una desproporción, radical y característica, entre todo regocijo profundo y el objeto particular que lo ocasiona o es su pretexto. La alegría constituye una suerte de “añadidura”, ya sea un efecto suplementario y desproporcionado a su causa propia que multiplica al infinito tal o cual satisfacción relativa a un motivo determinado.

En otro ensayo, titulado “Epílogo de Lo real” (“Epílogo de Lo real”.



CLÉMENT ROSSET / HANNAH ASSOULINE®

Clément Rosset, traducción Rafael del Hierro Oliva. *Lo real. Tratado de la idiotez*, Pre-Textos, 2019). Clément Rosset aborda la conciencia de muerte para preguntarse: “¿es posible vivir después de haber conocido lo que no había que conocer, es decir, una vez reducido yo y el mundo al estado de muertos vivientes?” No desea plantear la cuestión de saber si la vida tiene sentido, si vale la pena ser vivida o cualquier otra cuestión por el estilo. Se pregunta si la vida es posible en *consciencia*, con toda sinceridad y conocimiento de causa.

“(…) Subsiste la paradoja: que la elección se incline hacia el *to be* antes que hacia el *not to be*, por parte incluso de quien ha tomado conciencia de la insignificancia del *to be*, de su carácter irrisorio. Paradoja ilustrada por los personajes de Samuel Beckett, atrapados en los hielos de la muerte sin llegar a morir por ello. Se observa fácilmente, en Beckett, la reducción de todo ser vivo al estado de parálisis, al estado de muerte en interminable espera, sin darse cuenta siempre de que al final la ventaja le corresponde, no a la muerte, sino a la vida: lo más sorprendente no es que los hombres sean unos seres vivos ya atrapados en la muerte, unos vivientes-muertos, sino más bien unos muertos-vivientes”.

Una vez establecido por Rosset el cerco de lo perecedero y finito, pasa a considerar la noción de “gracia” como noción que permite dar cuenta de la paradoja de la perpetuación de la vida, de la voluntad de vivir. Aborda los distintos sentidos del término: la gracia en el sentido jurídico: la gracia penal, el perdón de la pena. La gracia en el sentido mágico: el levantamiento del maleficio, tema de innumerables cuentos. La gracia en el sentido estético: el encanto que cura por el solo poder de su capacidad seductora. La gracia en el sentido teológico: una asistencia

extraordinaria de Dios descrita por la teología cristiana y, antes de ella, por la filosofía platónica. Apunta a que la noción común a cada una de estas gracias aparece primero en su sentido etimológico: en la idea de regalo, de gratitud. Algo que se nos da por *añadidura*. La gracia como regalo-sorpresa. “La definición paradójica de la gracia consiste, en suma, en borrar la pena a la vez que mantiene íntegramente su materialidad; no consiste, por tanto, en suprimirla, sino en hacer como si no existiese, en experimentar la pena como si no fuese nada”. El autor invoca a la “gracia” como una posible clave de la paradoja que supone vivir de manera consciente (consciente de la muerte). Sin embargo, continúa Rosset, “parece que esta noción puede ser superada por una razón inferior, aunque más creíble de entrada. No es que la noción de gracia carezca por completo de fuerza o de verosimilitud; al contrario, es más creíble que las demás razones, incluidas las filosóficas, con las cuales se pretendería explicar el apego a la vida”.

“Hay, sin embargo, un pensamiento que puede sustituir sin daño, y con beneficio, a la noción de gracia, que cumple una función similar sin tener que dar pruebas de una fidelidad sospechosa hacia una intervención exterior y milagrosa. O, más bien, un sentimiento que resume toda la fuerza de la gracia sin que por ello haya que preguntar por una incierta instancia sobrenatural. Este sentimiento, de experiencia ordinaria, pero no menos misteriosa que la que los teólogos entienden por la gracia, lo llamaremos alegría”.

Aquí cabe subrayar la distinción entre alegría, dicha, júbilo que no es felicidad, ni placer, ni satisfacción. La alegría: *surge, brota, aparece, salta, se alza, se eleva...* en francés, su aparición se expresa en un verbo muy bello: *jaillir*. *Le jaillissement de la joie*. La alegría consti-

tuye una emoción, ilógica e irracional, no un estado de ánimo descrito como felicidad.

“Entendemos por alegría”, escribe Rosset, “solo y estrictamente, el amor a lo real: es decir, ni el amor a la vida, ni el amor a una persona, ni el amor a sí mismo, ni el amor a Dios, suponiendo que existiera — amores todos ellos que el amor a lo real implica pero a los que no se limita y, sobre todo, que no lo condicionan de ningún modo—. Con relación al amor a lo real, semejante afectos son circunstanciales, esto es, su ausencia no podría en ningún caso cuestionarlo. Si la vida desfallece en su propio cuerpo, si en el horizonte ya no hay ninguna persona amada, si Dios no existe, como tampoco, fundado sobre él, un principio de razón suficiente llamado a dar cuenta de toda realidad, *eso a la alegría, si hay alegría, le tiene sin cuidado*. Como dice Pascal o, si se quiere, el hombre de la gracia: “Tengo mis nieblas y mi buen tiempo dentro de mí, el éxito y hasta el fracaso de mis asuntos tienen poco que hacer ahí”. Así también la Alegría de la que habla Spinoza, amor sin complemento de objeto, a diferencia del amor propiamente dicho, que es en lo que radica “la Alegría acompañada por la idea de una causa exterior”, dependiendo este por tanto de la alegría, y no viceversa”.

Describe este filósofo a la alegría como irracional, un sentimiento más o menos secreto, puesto que uno mismo no está en condiciones de representarlo. Surge, aparece, se experimenta en “lo real”, en la vida, ante un otro (el amor según Spinoza: la “Alegría acompañada por la idea de una causa exterior”). Es un misterio, algo cuya existencia se conoce, pero también ante la cual uno se queda miope porque ella misma permanece hermética, difícil de traducir y divulgar. “(...) ese misterio es, sin duda, la naturaleza de su propia alegría, la forma que tiene

—diferente quizá de cualquier otra, esto es, idiota— de prenderse de la realidad (...)”. La alegría constituye, para Clément Rosset, la fuerza por excelencia, en cuanto precisamente al dispensar ánimo, es *fuerza mayor* ante la cual toda idea de “esperanza” parece irrisoria, sustitutiva, equivalente a un sucedáneo, a un remedio. La alegría es, para él, una fuerza capaz de reconciliarnos con nuestra insignificancia y finitud, pero también una vía segura de acceso a lo real.

Quizás en estos tiempos contemporáneos se ha perdido la alegría del “hacer” (*faire, fare, Homo faber*). Del hacer: con las manos. De pronto, por ello, en tiempos de insatisfacción laboral en mentes brillantes, hay un retorno al oficio, a la cocina, a las labores manuales, a lo artesanal, pues el hombre ha perdido la “dicha del hacer con sus manos”, de “mejorar su quehacer”. El oficio manual nos remite a estar en contacto con el mundo de “lo real”, aquello que se nos resiste, la materia que resiste.

Hoy, cuando me dispuse a un “quehacer” más intelectual que manual: evocar una ráfaga de alegría y escribir a partir de ese recuerdo, recibí un hermoso video de una canta-autora venezolana ahora viviendo en Perú. Su canción *Me Fui* ha sido objeto de interpretaciones por diversos y reconocidos artistas latinoamericanos. Escuchar a Rey-mar Perdomo cantar hace llorar a cualquier venezolano:

“Obligaba a mis ojos a no ver la realidad/ creando excusas para no escuchar/ yo me escuchaba no reaccionaba/pero tarde o temprano me tenía que marchar/ Y mi madre me ayudó al vacío me lanzó/ Me dijo: mi negrita es con buena intención/ Pues soy tu madre y quiero verte volar alto/ y no lo harás si te tengo entre mis brazos/ Y yo decía: ¿cómo carajo se hace esto?/ dejar mi casa, mi familia y mis afectos/ dejar mi tierra y mis amigos/ ¿por qué no todos se vienen conmigo?/ Y yo lloré, grité y pateé/ pero la vida me lo hizo entender/ Y agarré mi guitarra y mi equipaje... y me fui/ me fui/ con mi cabeza llena de dudas/ pero me fui/ Y aquí estoy creyendo en mí/ Acordádomme de todo aquello que un día fui...”.

Al escucharla, con mis ojos agudados, pensé: ella recuerda todo aquello que un día fue, una niña, una joven alegre en un país de luz tropical, tan radiante y feliz como las carcajadas al viento. Quiero ver en ese video, en la canción que escuché, la alegría de aquellos que aceptan —no significa resignarse— “lo real”, en la existencia trágica a la que se refiere Rosset, y aun consintiendo a su dura resistencia, encuentran en el “corazón tierno” aquello que si pueden cambiar y transformar... la rudísima vivencia de emigrar en un canto que le recuerda lo que fue y le insiste en su alegría de estar viva. Esta joven tomó su guitarra, entre sus manos, y con su voz le insufló alegría a su dolor.

Por ello es tan sabia la pregunta: ¿Hay/hubo alegría? Me atrevo a especular, que más allá de sus miedos, de sus dudas, para esta cantante venezolana, en el hacer música, persiste la alegría.

Existe algo misterioso en sentirse atravesado, asaltado de improviso, por un regocijo inesperado o una ráfaga de alborozo. Cada quien transita su propio enigma de vida. El mío, durante un solitario deambular una noche de invierno, se encendió luminoso al leer sobre unos peces. Hasta vi dentro de la pecera las hojas de un chaguaramo mecere —como una caricia caraqueña— agitando el agua de emoción. ☉

* *La Force Majeure*, Clément Rosset. Les Éditions de Minuit, 1983.

RESEÑA >> SOBRE EL MÁS RECIENTE LIBRO DE SONIA CHOCHRÓN

Mutaciones del yo

"Sonia Chocrón renuncia a la crónica sentimental para hilvanar la historia en primera persona, a través de una dicción, de corte sefardí antiguo, que retorna al ambiente de época"

JOSÉ LUIS MORANTE

La voluntad creadora de Sonia Chocrón (Caracas, Venezuela, 1961) expande una sostenida convivencia de géneros. Aglutina novelas, relatos, guiones de televisión y cinematográficos, y completa quehacer con una amplia dedicación poética. Tan extenso trabajo está reforzado por un largo inventario de premios. Su legado poético suma ahora, en el catálogo de la editorial Kalathos, dos salidas, *Toledana* y *Bruxa*, ambas integradas en un único volumen.

Precede a los poemas de *Toledana* una mínima nota que alude a una leyenda medieval castellana, que serviría como fuente inspiradora de las composiciones. Raquel, una hermosa judía de Toledo, capital por entonces de las tres culturas peninsulares, inspira en el rey castellano Alfonso VIII una fuerte pulsión amorosa. esa relación trastoca el buen hacer del rey e impulsa la reacción del pueblo. Para eliminar el influjo que consume la voluntad del monarca, los vasallos deciden dar muerte a la hermosa muchacha.

De tan romántico argumento se nutren los poemas del libro. Sonia Chocrón renuncia a la crónica sentimental para hilvanar la historia en primera persona, a través de una dicción, de corte sefardí antiguo, que retorna al ambiente de época. El monólogo dramático permite recuperar la identidad de la amada. En ella fermenta una intensa reflexión cuando el amor convulsiona, como si la intimidad moldeara una nueva naturaleza. Toledo, ese entorno urbano sobre el Tajo que aglutina sinagogas, mezquitas y templos cristianos, se hace escenario común

plíce; parece que las piedras tuviesen alma y comprendieran que el cauce sentimental vivifica y llena los sentidos de transparencia. De ese estar toma conciencia la voz del poema: "Soy Raquel de las cumbres de Toledo/ la amantada con leche y miel/ casa fértil ya bendicha por las madres/ ancestrales de mi fe...". Los versos describen un ánimo en retuelo, que deja alas a la pasión. Ese estado contradictorio alia tristeza y alegría, agua cautiva y manantial remansado.

La escritora divide el avance argumental en tres tramos; si en el primero la voz de Raquel relata con emotivo afán el despertar de la semilla del deseo, el segundo apartado, con cita prologal de *El Cantar de los cantares*, mitiga el tono sentimental para clarificar el pensamiento y los efectos de la temporalidad en el muro sentimental. Es hora del encuentro para que el abrazo encuentre suelo fértil, aunque deba ser motivo de escándalo. De esa contradicción entre la fuerza pasional del cuerpo y la voz de la razón, que avisa preventiva, afloran sensaciones de soledad y angustia que rompen el sosiego: "Yo te inquiero alma mía/ huésped de mi cuerpo caprichoso/ ¿No sabes que no puedes?/ ¿No sabes que no debes?".

La sección de cierre se abre con dos versos de Gabriel Bocángel. Como si el destino quisiera cumplimiento y razón en el estar, la desazón anida en las palabras. Sin la plenitud confirmatoria del amor, Raquel se siente un cuerpo a la intemperie, una voz dubitativa que explora rumbo entre la sombra, que firma pactos con la finitud como si la muerte se adelantara y solo fuera posible la conmoción del amor en la oscuridad. No hay consumación sino celda de reclusión, camino hacia el largo destierro del final. El amor rena-

cido y fresco es solo evocación y deseo, un comienzo imposible.

Publicado por primera vez en 1992, y finalista del premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde, *Toledana* es una celebración de la inocencia, un canto al amor que recupera el verbo dormido de la lengua sefardí para dar al sentimiento, más allá de las normas jerárquicas, de la diferencia de fe, o de la posición social, un protagonismo en primer plano.

La incomprensión social de la experiencia amorosa —aunque apenas se manifiesta en el poemario, más allá de algunas reflexiones del yo poético— el fracaso emocional y la aridez del estar solo generan una fuerte mutación en el relato lírico. La inocencia se transforma en sombra. Ese cambio vislumbra, veintisiete años después, un nuevo poemario, *Bruxa*, en el que se refugian las aristas más desapacibles de la conciencia, como si asistiéramos al advenimiento de alguna plaga bíblica. La hermosa muchacha es ahora la bruja, la hacedora de ritos que siembran dolor y miedo. Así lo corrobora en el espejo la voz conforme de quien se muestra ante sí misma: "Pertenezco a un ejército de infames/ metódicos/ Vivimos agazapados observando/ en nuestros resquicios/ para que los buenos/ no huelan nuestros nervios".

La perspectiva ética de *Bruxa* traslada los poemas a la dicción del presente, lo que enriquece los niveles de lectura. Ya no es solo el fluir de un relato emotivo individual que muestra su orfandad sino la atmósfera de grisura de un presente desapacible que inflama sus resquicios de derrotas e inconformismo: "Esta es mi ciudad/ Una villa fantasma/ Un valle impuntual/ perra callejera/ Tus basureros/ Tu estiércol...". La existencia se convierte en un fallido



SONIA CHOCHRÓN / ALEJO REYNADO

intento de entender el brumoso fluir del tiempo: "Penetro la oscuridad para entender/ lo oscuro/ Y rasgo el mal/ para entender el mal".

Así se va haciendo evidente en lo cotidiano un estado de desafección. Cada gesto evidencia los pliegues de la sombra, las voces callejeras del dolor, la ilusión del amor hecha jirones, como si padeciera un hechizo, o habitara un infierno doméstico que no dejará sitio a la claridad de otro futuro.

Uno de los poemas esenciales de *Bruxa* es "Sorcellerie", da voz a una emotiva poética sobre la utilidad de las palabras y su función esencial: "No escribo poesía/ solo voy al estanque de las palabras y escojo/ nuevas, o viejas y olvidadas/ y las junto como si ensartara un abalorio/ de muchas cuentas/ y ambiciones/ Mundo, hombre, amanecer/ Cielo, hambre fin/ porque todas mis fórmulas mágicas/ y líquidas, hilados y envueltos/ están en mi lenguaje". Otra vez el lenguaje se plantea como elemento esencial del sujeto. Es el catalizador adecuado para trazar los límites de pensamientos y percepciones en la suma vital.

En ese estar en la sombra, la memo-

ria mitiga la sed y recupera los hilos de luz de un tiempo áureo, cuando el amor era la clave básica de la identidad. En el poema "Mutaciones" leemos: "No siempre fui yo/ la infiel/ Una vez fui otra/ en un tiempo lejano...". Siempre la condición básica del existir es la finitud, todos estamos abocados a un caminar transitorio que también sobrevuela sobre sentimientos y emociones.

En los poemas de *Toledana* y *Bruxa* Sonia Chocrón convierte el sentir amoroso en un Jano bifronte. En su poesía, la calidez del sustrato intimista se hace rumor de nieve. Constatada que lo más hondo del yo confidencial también es materia expuesta a la intemperie; amanecida que en el instante del comienzo ya contiene la opacidad fría de la noche. ☾

**Toledana* / *Bruxa*, Sonia Chocrón, Kalathos ediciones, Madrid, 2019.

**José Luis Morante es un reconocido escritor español, autor de nueve libros de poesía, dos de aforismos y autor de la antología *Re-generación*, dedicada a la primera generación de poetas españoles del siglo XXI.

DIETARIO

La verdadera desgracia

A Simón Alberto Consalvi

Le pregunté cuál había sido la época más feliz de su vida y me contestó, sin pensarlo, que la época que vivió con ella. Cuando se conocieron él estaba divorciado y era un donjuán, pero en una vuelta del destino se prendió de ella y descubrió que no quería a nadie más. Habíamos bebido *whisky* esa tarde. Se levantó y fue a buscar una foto para que yo la viera. En la foto estaban ambos, en un gran museo del mundo,

baillando delante de un cuadro de Matisse, completamente absortos dentro de una dicha interminable. Ya casados compraron una casa en la playa, al borde de un barranco en el que por las noches reventaba el mar. A veces el agua llegaba arriba y les cubría el suelo, pero a ellos no les daba miedo. El amor, el mar, un poco de comida, un par de libros y varias cajas de cigarrillos eran su refugio. Como ella era veinte años menor, él les decía a los amigos que se sentía tranquilo porque él se iría primero, pero el

día que ella murió él estaba vivo. Nos quedamos callados un largo rato. Cinco, diez minutos. Él había logrado casi todo lo que se había propuesto en la vida. Por fin, dijo: "Pero no hay nada como el azar que me hizo quererla a ella". O algo así. Encendió un habano y guardó silencio hasta que nos despedimos con un abrazo. Decía Camus: "No ser amado es una simple desventura; la verdadera desgracia es no amar".

Diego Arroyo Gil

Siempre casual

Él se enamora de ella. Ella se enamora de él. Él le hace una invitación a ella. Ella acepta ver una película con él. Él entonces se pone el mejor atuendo y paga la estadía en un hotel cinco estrellas para ver *Betty Blue* con ella. Ella, durante las primeras escenas, toma la iniciativa y le desabrocha el pantalón a él. Él hace el amor toda la noche con ella. Ella queda satisfecha y quiere casarse con él. Él prepara todo y se casa con ella.

Los años

Un día ella conoce a él y a ella en

una reunión. Ella gusta de ella, y él también. Como la vida es aburrida, ella decide experimentar. La noche. Los tragos. La música. El baile. El sudor. El delete

El hotel

Ella disfruta con ella y con él. Fatalidad. Él entra, ve todo, lo sabe todo y él y ella se vuelven un manojo de ellos sobre el curso del Guaire y ella un nosotros, porque siempre vivirá en nuestros corazones.

Omar Osorio Amoretti

BOCR

Lo banal

-Papá, ¿qué miras ahí frente a ese armarío abierto? Tienes una hora, así, con la vista fija en esa oscuridad

-Mamá, ¿amaneciste feliz? Estás cantando letras vencidas, oxidadas Pero pareces feliz

Dice papá: -Veo los años que le robé a tu madre por creer que yo tenía la razón

Dice mamá: -Cantar es una forma de convertir el odio en tiempo, una manera de la venganza

¿De quién te estás vengando, vieja? -De ese anciano necio y terco a quien amo con locura

Afuera las detonaciones marcan el compás La calle se llena de lágrimas

Miguel Marcotrigiano

BOCR

Carretera

No me considero una persona solitaria. Sin embargo, la soledad no me espanta. Es más, a veces la disfruto, en determinadas circunstancias. Una de las cosas que añoro son los viajes por carretera. Solo, sin otra compañía que mi carro y una decena de casetes mezclados, puestos a sonar a todo el vataje que mi reproductor Pioneer KP9000 era capaz de proporcionar. Por lo general, esos viajes iniciaban el viernes, a eso de las 5:30 o 6:00 pm. A esa hora estaba enfilando hacia la carretera de Oriente, al salir del trabajo. Mi Malibú Classic, modelo 84, estaba presto a devorarse los 300 y pico de kilómetros que nos separaban de nuestro destino, obedeciendo las órdenes que le daba desde mi puesto de mando

en el habitáculo. Sus seis cilindros y sus 238 pulgadas cúbicas de desplazamiento podían alcanzar velocidades que alguna vez vieron al velocímetro rozar el guarismo 160, en las largas rectas que de vez en cuando regalaba la estrecha y maltrecha carretera. Eran tiempos heroicos, cuando la vía pasaba por el medio de las poblaciones y la autopista tenía construido apenas el tramo hasta Guaremas, y el camino era un peregrinaje por caseríos de nombres curiosos, como Araira, Tapipa, El Clavo, Machurucuto o Boca de Chávez. Yo me aprendía los nombres que leía a mi paso, y sabía que cuando llegaba a la Granja Ladera estaba más o menos a mitad de camino, y la impaciencia me hacía pisar, tal vez más de lo

debido, el pedal del acelerador. Pero no por mucho tiempo, pues enseguida comenzaba la zona montañosa de Aguas Calientes, lo que representaba tal vez unos veinte minutos de andar pausado y precavido, pues más de un carro se había ido por el barranco. Luego de ese tramo ya todo era más fácil: faltaba pasar por Clarines, luego Puerto Píritu, y por fin el destino de mi viaje: la trinidad Barcelona-Lechería- Puerto La Cruz. Habrían pasado entre cuatro y cinco horas desde el momento de mi partida, de no haberse presentado inconvenientes mayores, y yo me sentiría algo exhausto pero feliz por ese tiempo a solas conmigo.

Mirco Ferri