

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



**ESCRIBE FEDERICO VEGAS SOBRE MARYLEE COLL:** No creo que la investigación de Marylee nació en los abrevaderos de los historiadores, ni en el análisis de los urbanistas, ni en las búsquedas de los arquitectos. Su punto de partida parece ser más íntimo, más inexplicable, más intuitivo. Tampoco creo que se trata de un voluntarioso registro fotográfico. Pareciera más bien haber brotado de una intuición transformada en obsesión.



**PUBLICACIÓN >> MERCEDES PARDO. COLECCIÓN AGOP TARSINIAN**

# Mercedes Pardo. Una pintura, una colección

Publicado por Tarsinian Gallery, bajo la coordinación editorial de la Fundación Otero Pardo, Bélgica Rodríguez y Zilah Rojas, circula el volumen *Mercedes Pardo. Colección Agop Tarsinian* (2025) que incluye textos de Bélgica Rodríguez —que se reproduce a continuación—, Ángel Hurtado, Rodolfo Izaguirre y Mercedes Otero Pardo

## BÉLGICA RODRÍGUEZ

*Lo que hago es también lo que soy*  
Mercedes Pardo

### Un río indetenible

La riqueza pictórica de la obra Mercedes Pardo conduce a sueños, recuerdos, nostalgias, sentimientos y una larga lista de reacciones emocionales difíciles de descifrar. La búsqueda y encuentro de un cromatismo espacial propio y único no fue más que la necesidad de expresarse como pintora y autorevelar sus emociones existenciales. A través de reflexiones interiores crea otra realidad del color fuera de lo académico y lo convencional, pero siguiendo el orden espacial propio de una geometría sagrada. Con actitud noble y respetuosa se detiene frente a la tela para realizar una pintura ya programada en un boceto que posee vida interior tanto en la mente como en el papel, y que en la tela se hará más significativo al convertirlo en un espacio mágico sobre el que formas geométricas autónomas se conectan en dimensiones plurales. Forma, color y espacio terminan siendo una estructura indefectiblemente conexa en correlato emocional y plástico. Aquí interviene la artista en acto, casi *mediumístico*, delegando a su ser la experiencia del fenómeno de la creación dirigido por fuerzas perfectamente sincronizadas y contenidas en un espacio cromático plano. Como demiurgo de su propia obra, Mercedes Pardo propone un universo estético particular e inédito en el campo de la abstracción geométrica en Venezuela.

En el silencio de su taller le espera la tela virgen y una constelación de pigmentos ordenados sobre una mesa de trabajo. Ella, la alquimista exquisita de cielos estrellados, en el taller se entrega al exultante juego de la creación. Afuera la exuberante belleza de la naturaleza como lugar seleccionado para anclar su ser y el de su familia, le brinda el confort que necesita su espíritu. Un riachuelo que se desliza entre los grandes y frondosos árboles llega a su espíritu “como rumor como sonido como gran música / Y nos voltea la memoria / Y oímos el murmullo de la



MERCEDES PARDO / FUNDACIÓN ALEJANDRO OTERO-MERCEDES PARDO

gota caer / Cayendo en lo profundo del bosque / Como respiración del bosque / Como aliento / Como rocío / Como origen”, pequeño texto tomado del poema “Río” publicado en el libro *El río siempre* del poeta venezolano Luis García Morales.

Mercedes Pardo se entrega a la luz y a los infinitos tonos del verde iridiscente de los árboles, del azul que le prodiga la paz del pintoresco pueblo de San Antonio de Los Altos y del rojo, colores siempre presentes en su vida y memoria. La relación con la pintura fue un monólogo interior avivado por una personalidad reservada en un universo poético de símbolos cargados de claves y temperaturas diversas, conectado con la esencia de ser artista y con una familia a la que dedicó buena parte de su tiempo.

### Una historia, una vida en el arte

Mercedes Pardo nació pintora (1922-2005). Con una vocación que mostrará desde la infancia transitó un largo camino de formación antes de considerarse artista, que en verdad lo fue sin falsos egos ni pretensiones como lo son aquellos verdaderos artistas que plenos de humildad logran realizar una obra en el arte. Desde la infancia inicia un período de formación en la pintura con clases particulares y ya adolescente, a los 13 años, le es concedido un permiso especial para asistir a las clases libres de pintura en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. En 1941 pasa a ser alumna regular y en 1944 finaliza la que será una primera y fundamental etapa de su formación académica. Sus intereses estéticos, su sensibilidad e interés en la experimentación, la conducen no solo a dedicar su vida por entero a la pintura, destacándose como una extraordinaria artista que abarca un amplio campo de

intereses. Dedicó tiempo a la práctica del esmalte sobre metal, al dibujo, a la obra gráfica en especial a la serigrafía realizando en esta disciplina un trabajo de gran volumen e importancia, igual que en el vitral, introduce la cálida magia del color y la luz en armonías silenciosas de cuadraditos de vidrio coloreado va armando en rompecabezas el perfecto encaje de las pequeñas piezas, realiza proyectos de integración a la arquitectura, escenografías y vestuarios para obras de teatro. Su espíritu inquieto, dispuesta a compartir sus saberes e inclinaciones de educadora, la impulsa a dedicar parte de su tiempo a la labor pedagógica fundando talleres de creatividad para niños con el propósito de enseñarles a desarrollar la sensibilidad a través del arte.

A Mercedes Pardo le tocó una época gloriosa de la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas, dirigida entre 1936-1948 por Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), pintor, extraordinario educador y sensible analista de la pintura. Para Juan Calzadilla este centro de enseñanza “(...) fue el núcleo donde germinó el esfuerzo de muchos artistas que venían trabajando con propósitos innovadores por la vía del color o de la resistencia al realismo y a la anécdota”. Allí la joven artista en ciernes, encuentra un suelo y atmósfera fértiles para avanzar en los impulsos creadores que le llevarán a una pintura diferente al igual que a muchos de sus compañeros de la escuela, a quienes Monsanto, a través de reproducciones en libros y revistas, insufló aires renovadores con sus análisis de la obra de Paul Cézanne y el Cubismo de Pablo Picasso. De este centro de enseñanza de artes plásticas, se egresaba siendo artista figurativo, más tarde, habiendo asimilado las enseñanzas, las preocupaciones estéticas

de Monsanto y con las propias que ya se habían incubado en sus espíritus, serán protagonistas de valiosos cambios revolucionarios en el arte venezolano.

Los aires nuevos en el proceso hacia el modernismo en Venezuela se manifestaban desde los años treinta, sin que estuvieran ligados precisamente a los postulados del constructivismo y la abstracción geométrica. El desconocimiento de esta juventud de lo que estaba pasando en Europa, y había sucedido especialmente en la Europa del Este con el liderazgo de Vladimir Tatlin (1885-1953), considerado el creador del constructivismo y líder de la vanguardia rusa, quien al visitar el taller de Pablo Picasso en París conoce la obra cubista, especialmente los collages tridimensionales, extraordinarias invenciones del pintor español, experimenta gran perturbación creativa, iluminada e inspiradora, tanto que al regresar a Rusia inicia una serie de collages con desechos y materiales encontrados, una novedad para la época. Otro artista ruso será Kazimir Malévich (1879-1953) creador del suprematismo, defensor del color como protagonista único de la pintura, son famosas *Cuadrado negro* (1923), *Cuadrado rojo* (1935), y su máxima ruptura con el mundo objetual, *Blanco sobre blanco* (1918), pintura en la que avanza más allá de la representación de la forma-objeto en beneficio de la presentación absoluta del color; a propósito de esta obra revolucionaria, dirá Malévich: “expongo no un cuadrado vacío, sino la vivencia de la falta de objetos”. Otro creador cuya obra le será fuertemente inspiradora fue el holandés Piet Mondrian (1872-1944), defensor de la cualidad espacial de la pintura confirándole una especial característica cromática ligada a un orden místico y a silencios profundos. En este mismo or-

den se ubican Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1886-1962), para quienes la percepción del mundo en la forma de espacio y tiempo (añadiríamos el color en Mercedes Pardo), es solo el propósito de las artes plásticas y que la comprensión de la realidad plástica se debe buscar a través de verdades universales y no de circunstancias locales o accidentales, es el importante “Manifiesto realista” de 1920. La obra de estos precursores de la abstracción geométrica y del constructivismo tendrá eco en los artistas de nacionalidades diversas, contando un puñado de latinoamericanos y venezolanos, que se reúnen en París finalizando la Segunda Guerra Mundial cuando la capital francesa asume la hegemonía de la experimentación en el arte, de las discusiones teóricas en talleres y en los cafés parisinos sobre la vanguardia rusa de las primeras décadas del siglo XX. A mediados de la década del cuarenta comienza el éxodo de los egresados de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas hacia París, meca fundamental para acercarse a las revolucionarias innovaciones artísticas que allí se estaban generando. Los estudios de artista se convierten en talleres con herramientas diferentes a las convencionales. Para la mayoría ya no será el caballete, el soporte tradicional, los pigmentos y pinceles; sus búsquedas se acercarán más a cierta tecnología empírica y a incorporar nuevos elementos formales en la creación de la obra de arte, como lo óptico y el movimiento, la perspectiva plural y el tiempo. Este es el ambiente de efervescencia creadora que encuentran los artistas venezolanos, quienes sin titubear se encaminan por la abstracción geométrica, el constructivismo y el cinetismo.

(Continúa en la página 2)

## Mercedes Pardo. Una pintura, una colección

(Viene de la página 1)

Desde los inicios de su vida de artista, Mercedes Pardo mostró una madurez inusitada, una afirmación severa en sus objetivos, condiciones que la condujeron a expresarse con coherencia y seguridad en el camino trazado, no en un sentido evolutivo, sino basándose en las convicciones plenas que puede tener un creador, aprendiendo de su propio trabajo para garantizar una sólida continuidad. Precisamente con estas convicciones e instinto de mujer, corazón y alma serena, sabía muy bien que no se dirigía hacia lo desconocido. Un período de aprendizaje comienza en 1936, definiéndose por la rigurosidad y la disciplina. Luego de una breve pero fructífera permanencia en Santiago de Chile, donde realiza una importante exposición como joven artista, viaja a París en 1949 e inicia una segunda etapa formativa al tomar cursos de historia del arte en la Escuela del Louvre y los impartidos por los profesores Coche de la Ferté y Jean Casou, asiste a las conferencias de Victor Vasarely y Auguste Herbin, visita al compositor Pierre Boulez, se interesa en la música y la filosofía, recorre los museos en plan de estudio y reflexión sobre las importantes obras del arte universal que le interesan; permanece por breve tiempo en el taller del muy conocido pintor francés André Lhote, lo abandona y realiza su primera pintura abstracta personal y de aquí en adelante, la libertad de ser y crear será su vida y su obra.

Trabaja y estudia con pasión en la búsqueda de un lenguaje que le permitiera ser ella misma. No se apejó a ninguna fórmula establecida, ni tampoco a las tendencias plásticas de la época, como la abstracción dura o el constructivismo rígido. Desarrolló su propio método de trabajo siguiendo los conocimientos adquiridos y los instintos sensibles en el manejo del color y la posición de este en el espacio. Su carácter reservado tampoco le permitió adherirse a la turbulenta rebeldía del grupo Los Disidentes, creado por artistas venezolanos residentes en París quienes buscaban un lenguaje plástico propio que les permitiera expresarse fuera y lejos de la vieja Escuela de Caracas, así optaron por la abstracción geométrica y el constructivismo como salida hacia propuestas de un carácter universal y no provinciano en el arte venezolano, contrariando la figuración y el realismo de la Escuela de Caracas. En el apéndice a propósito de la retrospectiva de arte geométrica en la GAN, (1979-1980) del libro *La pintura abstracta en Venezuela. 1945-1965*, de Bélgica Rodríguez, se lee "(...) Ella no ha seguido, como puede comprobarse, una línea del todo constructivista, en el sentido riguroso del término, y aun habría afiliarse su trabajo, tal como se hizo en el pasado, a la abstracción lírica; su motivación principal ha sido en el fondo afectiva, en el sentido existencial, lo que contradice el principio racionalista de los abstractos geométricos, que buscaban la autonomía total de la obra respecto a la naturaleza".

Mercedes Pardo rechazó el gusto superficial y la ilusión estética como base de una pintura concebida en términos de un espacio y un tiempo definidos por el color y la forma geométrica. Comienza por una abstracción lírica y a medida que avanza el trabajo poco a poco perfila y define los contornos de las formas geométricas, refuerza el color, y si bien ya no podrá ser definida como lírica, su geometría será sensible y poética. Así su narrativa visual resultará de la transposición de lo real a un universo geométrico-plástico enriquecido y experimentado por la vía de la vivencia y la existencia puras. Marta Traba, en su libro *La pintura nueva en Latinoamérica*, la incluye en los grupos más interesantes de América Latina, junto a Alejandro Otero, Oswaldo Vigas, Humberto Jaime Sánchez y Elsa Gramcko. La relación de Mercedes con el arte, con su arte, fue de amor eterno: "Yo creo, ver-



MERCEDES PARDO / FUNDACIÓN ALEJANDRO OTERO-MERCEDES PARDO

daderamente que el arte es infinito y que uno debe buscar, buscar, buscar, buscar, y ahí es donde estoy yo, este es mi camino". Fue la exploradora que hurgó en la infinitud del arte, en los permanentes *encuentros* con su obra y consigo misma, resultados de complejas *búsquedas* por el denso tejido de intereses que como artista creadora mantenía en el *almacén* de la memoria, en el espíritu intelectual alimentado por la mucha literatura leída, por un profundo interés por la música que permanentemente oía pero nunca en el taller, que sola, frente al caballete y la obra, la acompaña como inspiración junto a sus fantasmas invisibles, como dice Jacobo Borges "la obra no es sino un diálogo de uno mismo con el mundo". Ese mundo para Mercedes Pardo es todo lo que la rodea, su casa, su jardín, su familia, su cocina, sus amigos y la intimidad de un luminoso taller donde dialoga con la tela virgen, con los tubos de pintura que reposan sobre la pequeña mesa hasta ser alborotados por quien se acerca al caballete para pintar. Para ella son muy importantes las muchas obras (pinturas, collages, bocetos, serigrafías), que descansan recostadas o colgadas sobre una pared, aquellas que esperan una segunda lectura o que serán revividas y estudiadas para buscar las señales de algo que puede ser útil para otras pinturas, el final resulta en un desarrollo continuo del trabajo.

El gran ventanal de vidrio del taller la pone en armonía con la vida y la naturaleza; trabaja sola, no permite interrupciones, siempre está allí en soliloquio consigo misma, en permanente contacto con su pintura, la mira, le habla, la explora, establece conversación profunda entre creador y obra para dar continuidad a un proceso que no debe detenerse, como diría Jesús Soto, uno de sus colegas contemporáneos, "yo voy por el mismo camino que todos los artistas: una obra me abre horizontes para la próxima, y así sucesivamente. Necesito estar cerca de ella para que me indique los caminos que debo seguir" (pg. 164). Mercedes Pardo trabaja minuciosamente en la realización de cada pintura. Elabora pequeños bocetos, a veces son collages de pedacitos de papeles de colores encolados a un cartón, otras con la posible pintura-color a utilizar. Muchos de estos bellos bocetos se conservan en el taller de San Antonio de Los Altos, hoy sede de la Fundación Otero-Pardo. Estos trabajos iniciáticos se consideran joyitas verdaderas en la producción pictórica de la artista. En la guía de estudio de la exposición *Moradas del color, Galería de Arte Nacional, GAN, Caracas, 1991*, está explícito su método de trabajo personal como "meditado, intransferible, donde cada obra es una creación única que no puede ser repetida ni programada porque obedece a profundas necesidades expresivas".

### Espacio y campos cromáticos

En Mercedes Pardo el color tiene las sonoridades de arpegios y a través de ellos exorciza las dudas y las incertidumbres. Con la certeza del alquimista que busca la piedra filosofal, los recrea, los inventa, los descubre a través de experimentos con mezclas de pigmentos. Busca la verdad de la obra de arte siguiendo *De lo espiritual en el arte* (1918) de Vassily Kandinsky, quien precisa sus teorías estéticas sustentadas en que formas y colores no poseen otra función que la de provocar fuertes emociones. Un rojo que cubre una forma geométrica es la combinación de muchos rojos, con naranjas, con bermellones, igual sucede con otros, un verde es la conjunción de muchos verdes de diferentes temperaturas, un azul son varios tonos de azul, con lilas, para lograr tonalidades y espesores especiales del color trabajado con libertad e ingenio; igual que los maestros Rufino Tamayo: "preparo yo mismo mis propios colores", y Fernando de Szyszlo: "para hacer un rojo, primero pinto un naranja o un rojo claro". Con la invención de su procedimiento, también ella prepara sus colores haciendo las combinaciones que intuitivamente selecciona pero con la certeza, conocimiento y disciplina de saber perfectamente el color que desea, y lograr la temperatura tonal y visual como resultado de la combinación de los diferentes pigmentos seleccionados para lograr un elegante ritmo de las muchas formas geométricas que pueden estar en una pintura, junto a este proceso, Mercedes Pardo está consciente del logro de matices místicos que irradia el orden oculto de su ubicación en el espacio; para justificar el estricto ordenamiento entre espacio y los diferentes campos cromáticos, parece recordar la sentencia del pintor francés George Braque "amo la regla que corrige la emoción". La estructura espacial que aloja las formas geométricas sobre el color plano del soporte es fundamental en esta pintura para evitar el conflicto entre representación abstracta y profundidad emocional del color. Mercedes no buscó elementos simbólicos, la presencia de una atmósfera mística fue intuitiva, confesión personal ante su pintura, pero si buscó un fuerte carácter plástico, como lo califica Alfredo Boulton, en su *Historia de la pintura en Venezuela, Tomo III*, donde plantea que "(...) en sus manchas (...) la hemos visto (...) dominar el color de un modo vigoroso (...) en las que se adivina una calculada conciencia del valor monumental del espacio como principal factor del tema", plantea también que "(...) la fuerza misma que da a las estructuras lineales, a través de la violencia de sus arriesgadas armonías, y por medio del impacto de los cuerpos cromáticos que son como presencias físicas y materiales en las que el concepto de lo abstracto deja casi de serlo" (pg.320).

Si hay algo que siempre se ha desta-

cado en la trayectoria de esta artista venezolana, es una perfecta coherencia en estilo y la fidelidad de no desviarse de la ruta de la abstracción geométrica a lo largo de toda su trayectoria desde 1950. En 1951 está en París, trabaja sin estridencias innecesarias, el resultado lo muestra en la exposición de la Galería Suzanne Michel entre diciembre de 1951 y enero de 1952, al lado de los ya importantes artistas venezolanos Alejandro Otero, Rubén Núñez, Luis Guevara Moreno, Jesús Soto y el argentino Arden Quin, fundador del reconocido Grupo Madi. Su obra será diferente a la estos expositores, silenciosamente define un fenómeno intuitivo de ruptura con la geometría de sus contemporáneos, mostrando una nueva geometría como unidad poética estéticamente visible de acuerdo al vocabulario de las formas, la direccionalidad de la línea, la composición de superficies y color. Desde estos años cincuenta, Mercedes Pardo sin dudas establece la ruta de afirmaciones artísticas que la conducirán a investigaciones propias y personales hacia el desarrollo de un lenguaje plástico abstracto basado en el complejo fenómeno del comportamiento del color sobre un espacio activo. Conoce la elocuente dimensión espacial como "acontecimiento" y "comunicación" que puede acontecer sobre la superficie de un soporte plano. Igual percepción manifiesta el artista peruano Fernando de Szyszlo, quien dijo que para "hacer arte tienes que sacar cosas que están arraigadas en lo más profundo de ti porque es tu único valor, es oscuro, es secreto y por lo tanto es una sensación común a otras personas, entonces comunica" (pg. 174). Para ella "la pintura es lenguaje que busca expresar el concepto del mundo".

### Un nuevo giro estético

Es evidente que el cambio de actitud hacia los contenidos significativos de la pintura a mediados del siglo XX, fue una de las razones que condujeron a una buena mayoría de pintores a trazarse la dirección hacia la "pintura de campos de color" (*color field painting*) en especial en Norteamérica y la prestigiada conocida como Escuela de

Nueva York, adoptando la modalidad de grandes campos o planos de color para componer la superficie pictórica, llegando hasta las últimas consecuencias como fue la pintura absolutamente monocromática. Estos artistas evidentemente revisaban las mismas fuentes que aquellos latinoamericanos y europeos que se concentraron en París hacia los años cuarenta (Kandinsky, Malévich, Tatlin, Mondrian, Gabo, Pevsner), a fin de concretar una pintura sustentada básicamente sobre el color en el espacio, como los norteamericanos Clifford Still, Mark Rothko y Barnett Newmann, quienes buscaron explicar los nuevos contenidos de la pintura por la vía de la metafísica, de lo sublime, de la idea pura. En la obra de Mercedes Pardo podemos encontrar iguales explicaciones en cuanto a contenidos y significados. Pero en ella, estas alusiones a lo sublime están emparentadas con sentimientos tangibles y reales de la vida del hombre y su naturaleza, allí se basa su idea pura. El suyo no es un arte de lo sublime puro, sino de lo sublime de la vida, en el que las referencias a un universo cotidiano han sido marginadas en función del color vital, el que vive en sí mismo, el que es idea, sentimiento y sobre todo un valor estético.

Los sorprendentes contrastes cromáticos que despliega cada una de las pinturas de Mercedes Pardo son profundas y audaces transgresiones de los códigos tradicionalmente aceptados en la pintura. Estos contrastes desencadenan tensiones, consonancias y disonancias que no permanecen confinadas a los límites de la pintura, solo que se expanden e irradian hasta ocupar un espacio tanto fuera del espacio físico de la obra como en el campo emocional del espectador: "mis colores son vitales, se pelean y cantan como las personas", los definirá la artista, siguiendo al investigador y teórico del arte inglés Herbert Read para quien "el arte es una pregunta siempre viva formulada al mundo visible por el sentido visual y el artista es simplemente el hombre con la capacidad y el deseo de transformar su percepción visual en una forma material. La primera parte de su acción es perceptiva y la segunda fase es expresiva, pero no es posible en la práctica separar estos dos procesos: el artista expresa lo que percibe, percibe lo que expresa". De este modo Mercedes Pardo se conecta a su universo desde las varias dimensiones de su personalidad y carácter, para traducirlo en una pintura como universo creíble por medio de construcción de una "realidad". Para ella lo que ve, lo que siente, lo que percibe sensiblemente, lo hace real sobre un soporte bidimensional haciendo visible su concepción del mundo con el color de sus manchas o geometrías ubicadas en espacios sensibles que acercan a la naturaleza al arte.

(Continúa en la página 3)

“  
trabaja sola,  
no permite  
interrupciones,  
siempre está allí  
en soliloquio”

## Mercedes Pardo. Una pintura, una colección

(Viene de la página 2)

### Vocación y estilo

Desde el principio de su carrera Mercedes Pardo mostró su marca con un estilo personal y único, diferenciándose de todos sus contemporáneos. Mantuvo, así mismo, el ritmo artesanal de cuando su taller era el “baúl” ambulante de los primeros tiempos, el que contenía bocetos herramientas de trabajo, pigmentos, pinceles. En la pintura de los años cincuenta muestra ya conexiones importantes entre espacio, forma y color; hacia 1959, libera la geometría continuando con el mismo patrón estético y para inicios de los sesenta comienza un tránsito oscilatorio entre geometría e informalismo, expresándose plásticamente más hacia lo gestual y la forma libre, es el período de importantes collages que le permiten explorar a fondo la espacialidad del espacio plano en cuanto a la disposición de las formas sobre el soporte; por ejemplo las pinturas *Sobre rojo*, colección privada y *Búsquedas*, Colección Galería de Arte Nacional, GAN, Caracas, ambas de 1960, muestran prematuramente la necesidad de ordenar las formas geométricas, situación formal que enfatiza hacia finales de los años sesenta. *Búsquedas* podría emparentarse con la pieza *Signos para una greca* de 1989, con la rigurosidad geométrica de todo su desarrollo como se demuestra en la selección hecha de la colección Agop Tarsinian para este libro. Sobre la etapa informalista Gilbert Chase en *Contemporary Art in Latin America*, N.Y. 1970, “Sus pinturas de los años 60 (...) se caracterizan por un informalismo más extremo y por un elevado intento metafísico”. De esta apreciación nos interesa destacar “intento metafísico”, puesto que este se mantendrá a lo largo del desarrollo de toda su obra sustentado por un carácter subyacente que parece encerrar sus inquietudes hacia lo metafísico y lo oculto, son importantes las lecturas de Gurdieff y Carl Jung; mientras que para Roberto Guevara en este período libera la forma otorgándole “gran dinamismo, fluidez, efectividad en un lenguaje que sabía ser recio, abigarrado y poético a la vez” (*Mirar todos los días*)

Hacia 1969, como consecuencia sistémica de continuidad de búsquedas y encuentros con su obra, desarrolla un sistema particular en la concepción y el valor de la esencia de la abstracción geométrica, comienza a organizar el espacio de acuerdo a la división en grandes planos de color delimitados espacialmente y en contrastes cromáticos con otros más pequeños sin que prive alguna regla convencional, ejemplos son el gran formato vertical *Tenso 1*, acrílico sobre madera de 1970, cuya estructura plástica está planteada sobre un enfoque original en la división del espacio pictórico y la división de forma y fondo. Con actitud y procedimientos rigurosos, continúa con seguridad en la vía ya planteada. Hacia 1978 diferencia más la geometría sobre el plano, trabaja indistintamente con óleo y se define exclusivamente por el acrílico sobre tela, técnica que le permite hacer menos pesadas y más transparentes las capas de pintura, además de aligerarle el proceso de pintar, ejemplos los óleos sobre madera, ambos *Sin título* de 1978, con formas geométricas perfectamente diferenciadas espacialmente, pero cohesionadas en la combinatoria cromática, crea una geometría cromo-espacial de carácter universal e intemporal al no necesitar de otros elementos para lograr una especial e inédita técnica arquitectural y plástica bidimensional profundamente expresiva en lo visual y emocional, igual que el artista chileno Claudio Bravo para quien “la pintura es mental (...). No se puede hablar sin tener un lenguaje y la técnica es lenguaje” (pp 59-60). El lenguaje de Mercedes Pardo podría sintetizarse cuando declara: “Yo soy colorista. Mi búsqueda no es la del color por el color sino de él ubicado en el espacio”; dejando claro que color y espacio es una unidad que



OH, DESIERTO (1970) – MERCEDES PARDO / COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

corresponde al juego de dos planos activos en dos dimensiones: el plano de la geometría y el plano del color. Con esto demuestra su capacidad heurística de proponer un “paisaje” geométrico cercano a la organización lúdica espacial de la naturaleza.

*Cálido encuentro* es un acrílico sobre tela de 1977, magnífica pintura que cierra los años setenta de esta colección.

En los años ochenta inaugura un nuevo sistema formal al dividir el espacio en dos planos más dimensionados y saturados de color, uno que podría considerarse el fondo y otro la forma de la pintura, bien en los formatos cuadrados o verticales. Generalmente (puesto que lo utiliza en muchas obras a partir de estos años ochenta), el fondo corresponde a grandes franjas o planos de colores intensos y en el centro coloca diferentes formas geométricas tanto en dimensiones como en color igualmente saturado, que a pesar de sugerir ambigüedad y cierto conflicto, fondo y forma se complementa. Por ejemplo, en la *Pieza No. 33* el tono marrón del fondo oscuro dividido verticalmente por una franja negra, paralela a los dos planos-fondo, contrasta con las otras franjas paralelas, de diferentes dimensiones y colores y un “sorpresivo” cuadrado ocre claro en el centro del fondo izquierdo, aparentemente contradictorio, altera la relación de fondo y forma para crear un ritmo visual basado en la conjugación de la espacialidad de las estructuras geométricas en contrastes cromáticos dinámicos. El sólido juego formal entre espacio y color permanece indisolublemente ligado; es un recurso plástico presente en toda la obra de Mercedes Pardo, igual que la línea o pequeño trazo de

color blanco siempre sobresaliente que se hace notar entre los otros colores, es un recurso visual estratégico que enfatizar el carácter abstracto de la obra y la geometría que expresa.

### Espacio y significación

El espacio en la obra de Mercedes Pardo es un espacio racionalizado geoméricamente dirigido a lo puramente combinatorio. Aquí el color se aleja de su cualidad tipológica para asumir una cualidad dimensional, determina así un libre comportamiento sobre el espacio activo que domina, en sintaxis libre, los diferentes matices y tonos del color, pudiendo proyectar efectos moaré, efectos de movimiento visual de acuerdo a su luminosidad y el procedimiento de mezclar tonos de la misma familia para lograr el deseado. De esta manera la pintura, sin sugerir presencia objetual, deviene en una superficie en la que ciertos acontecimientos virtuales se activan frente al espectador. Las formas avanzan y retroceden y la relación forma-color se establece de acuerdo a un cuestionamiento interno entre proporción y dimensión de la forma geométrica y el color correspondiente, de allí que la artista sea muy cuidadosa en la planificación espacial de la estructura compositiva de su pintura.

La relación entre las partes y el todo de la obra, demuestra que la propuesta espacial es en sí misma de extrema complejidad. Mercedes Pardo conoce perfectamente bien el tipo de relación formal que desea lograr en una pintura como punto de partida, para luego descubrir otras relaciones que no habían sido previstas y aparecen cuando la pintura se independiza de su creadora para anunciarse ante el espectador que se detiene frente a ella. Color y espacio en unidad esencial corresponde a la resolución de

los problemas plásticos y estratégicos que se plantea resolver; sin embargo, es importante el peso del color en la definición y el valor de los planos espaciales geométricos por su agrupamiento en un sector de este espacio. Ambos planos pueden considerarse, indistintamente, uno negativo y otro positivo de acuerdo a la fuerza del color que los contiene. La interacción de espacio y color no está limitada a ser elementos académicos impersonales. La conjugación de sensibilidad, intuición y formación artística de recio carácter, muestra de esta unión como la maravillosa presencia de un organismo vivo y activo, de profunda sensibilidad abstracta, es capaz de sorprender al espectador penetrando inmediatamente en su actividad emocional, es una comunicación inmediata por su diversidad y el misterio que encierra la pintura de Mercedes Pardo. Siempre estuvo consciente del poder comunicacional de su pintura, de la belleza del poder óptico del color y la composición calculada de acuerdo a un código espacial único y propio. El significado conceptual y estético a encontrarse en el espacio pictórico creado en la superficie física de la pintura, no corresponde a una iconografía representacional, es una iconografía cromática que se convierte en espacio en sí misma y llega a sentirse tan absolutamente tangible como el ocupado físicamente por el espectador que mira la obra que reafirmado en la monumentalidad cromática, es parte vital de la obra.

### La infinitud de la creación pictórica

“El arte casi admite juicios, es realidad que se instaura, que encuentra por sí misma su sitio, si es recio, resiste todas las impertinencias, es de esencia invulnerable”, confiesa Alejandro Otero en *Papeles biográficos*. La esencia invulnerable del arte acompañó siempre la extraordinaria confianza que Mercedes Pardo tuvo en su trabajo. Sin dudas ni vacilaciones dirigió una línea vital y creadora de profundo significado en la historia de la pintura en Venezuela y América Latina. Fue dueña de su destino creador y supo aceptarlo a través de la magia del

“

**El espacio (...) es un espacio racionalizado geoméricamente dirigido a lo puramente combinatorio”**



SIN TÍTULO (1961) – MERCEDES PARDO / COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

diálogo entre color y espacio plástico. De manera inédita y sin estridencias, experimentó abriendo nuevos territorios visuales en la pintura como profesión de fe, serenidad y armonía, un objetivo cumplido con una obra bien estructurada, mesurada, sin anécdotas ni efectos decorativos.

Las altas cualidades plásticas y estéticas de la obra de Mercedes Pardo, la ha convertido en piezas muy buscadas por el coleccionismo. Hoy coleccionar su pintura se convierte en obsesión para Agop Tarsinian, hombre sensible hacia las artes. Coleccionar significa asociar el espíritu de un ser sensible a un objeto cualquiera sea su cualidad y valor, pero también puede significar ser un intérprete visual, y hasta ejercer un ejercicio crítico hacia la creación plástica de un artista, para valorar la riqueza y profundidad de un trabajo de arte que le interesa. Y aquí puedo volver a Alejandro Otero en *Memorias de infancia*: “El arte es testimonio e invención. Cuando atestigua se topa con la verdad, con los acontecimientos así como suceden, cuando inventa, altera, enriquece, transforma la realidad. Por esos rumbos se torna él también real, es aporte”. Para finalizar cito al artista chileno Claudio Bravo: “para llegar a las alturas, el arte debe tener una filosofía propia, un acuerdo entre ética y estética” (pag. 65).

### Mercedes Pardo 1951-2000

El texto “Mercedes Pardo 1951-2000”, que finaliza este recuento de la pintura de Mercedes Pardo partiendo de las obras de la Colección Agop Tarsinian, fue publicado en el diario *El Nacional*, 26 de diciembre de 2000, en la columna *Crítica de Plástica* a cargo de Bélgica Rodríguez, a propósito de la exposición individual de la artista en el Museo de Arte Alejandro Otero, La Rinconada, Caracas. Nos pareció apropiado incluir este recorrido más amplio del proceso y desarrollo de un largo período de trabajo de la artista:

Color como memoria. Color como depositario de un imaginario colectivo. Color como expresión de visiones, de cantos cósmicos. Y de seducciones espirituales. Color como *mandalas* celebratorias de una estética rica en acumulaciones de experiencias. Mercedes Pardo, en el transcurso de una vida, ha forjado un cuerpo visual en el que el ser se mira alucinado. Cuerpo visual de explosiones contenidas de color que hablan de historias inventadas en largas noches sonámbulas cuando se enfrentan signos contrarios, fantasmas, memorias e infinitud de alegrías y tristezas. Son los “encuentros” de los que ella habla. Es la plenitud por estar entregada a la sola tarea de pintar con un alfabeto abstracto basado en el color que es el todo y la nada, el símbolo y el espíritu. Sin extravagancia ni estridencias, solo con la calma de quien sabe lo que hace, surgen esas pinturas que trascienden a la historia. Superficies de diferentes dimensiones alojan poderosos espacios de color, estructurados sin ambigüedad en el canon del espacio cúbico como del espacio universal. Ella hace una referencia directa a ese espacio en la *Suite cubista* de los años 80. Un espacio contiene otros espacios, fracturados y superpuestos. Microcosmos de color que los contiene, los define y los eleva a la regularidad simbólica de un macrocosmos plástico. Son los *ojos* y el espíritu que los penetra e inician la lectura siguiendo caminos imaginarios que la mujer ha inventado en el misterio de lo oculto, de lo no reconocido pero accesible, en el centro de su propia verdad sensible. Antítesis de la desmesura, cada obra contiene algo místico, más en sus asociaciones con lo absoluto, que con afinidades, referencias cronológicas o influencias plásticas. Sus principios internos conducen a una lectura referencial del espacio-color, concibiendo la pintura como su multiplicación matemática y simultáneamente afectiva. La retrospectiva selecta (selecta: como en realidad debe concebirse este tipo de exposiciones) de Mercedes Pardo, en el Museo Alejandro Otero, es una joya. No muchas obras, solo las necesarias para mostrar y demostrar la fuerza de una pintura que ha entrado a la historia del arte en Venezuela y Latinoamérica con luz propia.

(Continúa en la página 4)

PUBLICACIÓN &gt;&gt; MERCEDES PARDO. COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

# Los Otero Pardo: una mirada desde abajo

"En casa, la música siempre, el cruce de ideas, los sueños, las obras; todo orquestado para que aprehendiésemos el compromiso con nuestro devenir, y a la par, con este hermoso país en ciernes. Me divertía entre las montañas de tirro desprendidas de los *Coloritmos*. Todavía hoy, el olor a thinner, a trementina, a óleo, a cualquier pintura, me transportan a aquel tiempo de exactitudes"

MERCEDES OTERO PARDO

San Antonio de los Altos fue el escenario de una infancia plétórica de arte y de arraigo en la naturaleza. Un boscoso jardín casi completaba nuestro pequeño mundo. Allí, la casa de los abuelos, los padres de mamá, donde vivía una abuelita de cuentos: Inés Mercedes, figura determinante para quien la conociese.

La Escuela Comunitaria nació en una casita al lado del cementerio. Éramos 12 alumnos en toda la escuela. Los maestros: Alejandro Otero, Mercedes Pardo; Sarita Mendoza –primera profesora de matemáticas egresada del pedagógico–; Margot Antillano, actriz; Inés Hurtado, médico; Benjamín Mendoza profesor de Castellano... Artes Plásticas, Teatro, excursiones "científicas" por la montaña, un maestro para todos los grados. Transversal, la forja del lenguaje escrito, verbal, corporal, plástico, musical; actuábamos, pintábamos, modelábamos con arcilla, inventábamos cuentos, los representábamos. Los recreos, un jolgorio entre las



MERCEDES PARDO / FUNDACIÓN ALEJANDRO OTERO-MERCEDES PARDO

cruces del cementerio; quedaban por ahí carritos, muñecas, pelotas de trapo.

La casa, animada, concurrida. En retrospectiva, cobro conciencia de quienes convergían en nuestra cotidianidad. Nuestros compañeros de juego eran los niños Mendoza, los hijos de Abi y Clara Sujo, de Miguel Arroyo; Freddy Reyna con su cuatro, su Lolita y sus hijos; Sandy Calder, de inolvidable bonhomía; las Gramcko, Ida y Elsa, Benavides y el carro de Puchito; Pablo Neruda; Horacio Peterson, el que hacía con nosotros bombitas de agua con moldes de cera; Elizabeth Schön, ser etéreo de mirada clara que tenía un fantasma en su casa; Sonia Sanoja y Alfredo Silva Estrada; Ludovico Silva-mi Adonis; Inocente y Josefina Palacios; Yolanda y Alfredo Boulton; los Barrios, Miguel Otero Silva y María Teresa Castillo, en fin, una constelación. Se escribían. Esas cartas atestiguan a corazón abierto sus inquietudes existenciales, sus proximidades, sus interrogantes. Se conservan gracias al espíritu de trascendencia que floreció entre todos ellos. Los domingos en el Museo de Bellas Artes.

En casa, la música siempre, el cruce de ideas, los sueños, las obras; todo orquestado para que aprehendiésemos el compromiso con nuestro devenir, y a la par, con este hermoso país en ciernes. Me divertía entre las montañas de tirro desprendidas de los *Coloritmos*. Toda-

vía hoy, el olor a thinner, a trementina, a óleo, a cualquier pintura, me transportan a aquel tiempo de exactitudes.

Luego fue París: la casa taller, el taller fuera de casa, Rue Pradier, el baúl-taller de mamá, el taller de esmaltes, las visitas a las ceramistas Francine del Pierre y Fance Frank. Nosotros, los cuatro chiquillos de Alejandro y Mercedes correteando por ahí, por los castillos de Francia, sus museos, sus hondas catedrales. En París, la camaradería se dio con los Cruz-Diez, los Soto; desde entonces los Kremp, nuestra familia francesa.

Trabajo y vida se daban en el mismo espacio: la casa. Casa-taller, lugar de encuentro para largas tertulias, reflexiones, proyectos, colaboraciones; el trabajo de cada quien, riguroso, exigente, de total entrega; la solidaridad, el apoyo, el estímulo constante y recíproco; también la duda, el cuestionamiento de fondo. En el centro, la comida.

Cuando digo que la comida estaba en el centro, es porque, de los importantes eventos de cada día, para propios y allegados, era degustar las exquisiteces de la cocina de mamá. Creo que ni el arroz lo hacía siempre igual. Si algún platillo se repetía, era porque nosotros copiábamos la receta... El toque final y distintivo siempre lo ponía ella. Irrepetible. Se paseaba por sus libros de cocina (toda una biblioteca). Reco-

rría varias recetas en busca de ideas, al igual que cuando necesitaba un color, iba a algún museo en su búsqueda hasta que lo encontraba. Alguna síntesis haría ella en su paleta para luego presentar una creación insólita, exquisita, como dije, con lo que hubiese en la nevera. Rara vez seguía ella alguna receta con su lista de ingredientes. Decía que una receta es como una partitura para un músico: hay que interpretarla.

Disponerse a comer era un ritual sagrado, diría yo, pues era menester apreciar los olores, los colores, el aspecto de cada plato; no por requerimiento de ella, sino porque ese preludio era una abertura, una deliciosa anticipación, un indeclinable placer. En la cocina, los procesos se daban como en el taller: era preciso utilizar la herramienta perfecta, no cualquier envase ni cualquier cuchara, mucho menos cualquier ingrediente. Era un deleite ver a mamá moverse con sus utensilios, escogiendo colores, olores, sabores, hasta dar con lo que ella había imaginado –o no.

Hacíamos en familia los adornos para el arbolito de Navidad, en origami. Con mamá los muñequitos para el Nacimiento, con corchos de botella. Retacitos de tela o pedacitos de papel de color daban forma a los Reyes Magos, a la Virgen y San José, al Niño Jesús. Ah..., diría Simone Signoret, "la *nostalgie n'est plus ce qu'elle était...*".

¿Quiénes eran aquellos seres que poblaban nuestra infancia de fronteras impredecibles? Retengo ahora que fue la intelectualidad rectora de la cultura durante la segunda mitad del siglo XX en Venezuela: pioneros y primeros actores de la modernidad, el pensamiento de avanzada, los escritores, músicos, dramaturgos, poetas, filósofos, artistas que iban abriendo caminos. Resistían la dictadura.

Crecimos. Comenzamos a ser interlocutores –¡salvando distancias!-. Los argumentos de Alejandro, contruidos impecablemente, eran irrefutables (una chiquilla le preguntó un día "Alejandro, ¿tú sabes todo?"), Mercedes, lectora voraz y de privilegiada memoria, retenía cuanto veía; sus referencias, profundas y diversas, ilustraban cualquier tema. Largas conversaciones sosteníamos, frente a cada nuevo cuadro, para entretrejer coincidencias entre música y lenguaje plástico, entre arte y vida. También la risa, la espontánea disposición a celebrar con alegría cualquier ocasión, siempre a vuelta de página. El sentido del humor de papá difuminaba, oportuno, toda severidad.

Alejandro frecuentaba la estratósfera en sus despliegues siderales por los confines del universo. Pasábamos horas, él y yo, cortando palitos para armar las maquetas de sus audaces esculturas. Mercedes emprendía cada obra nueva como una travesía a la que se entregaba con toda intensidad... ¿Cómo pudieron hacer tanto?

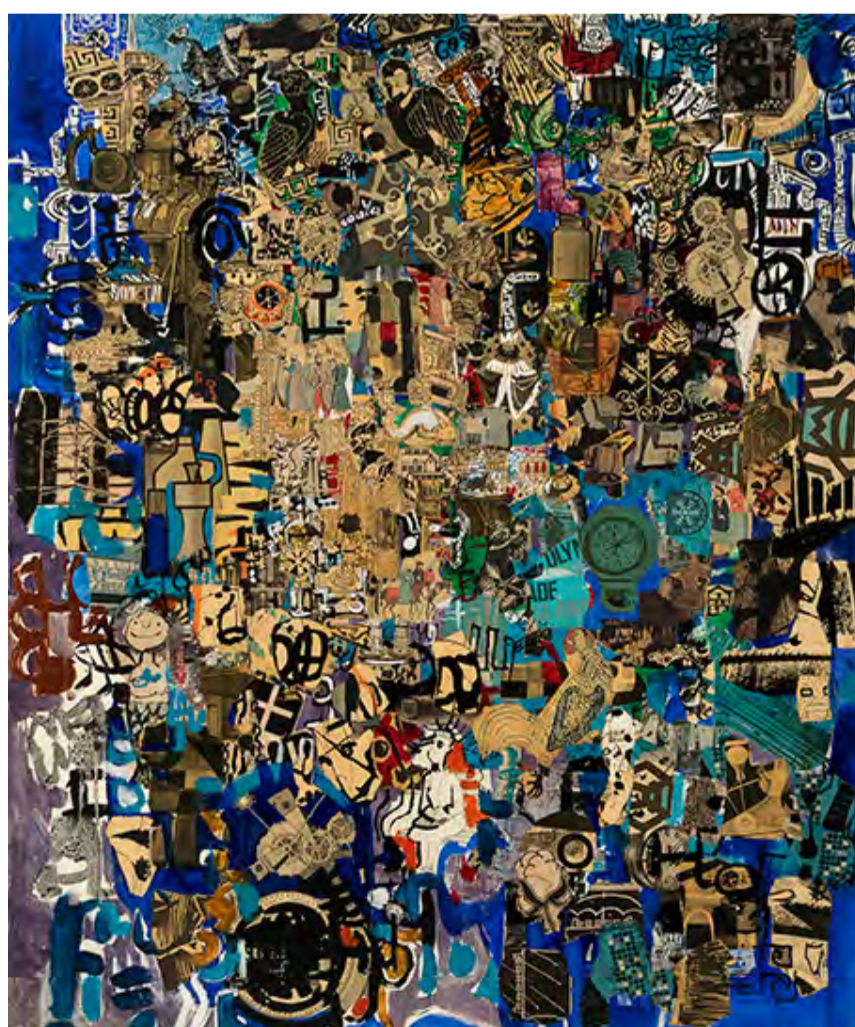
Apenas sabíamos entonces quiénes eran ellos. No han hecho sino crecer en nuestro entendimiento, en el reconocimiento de las sólidas bases que nos levantaron, del privilegio que hemos tenido de conformar esta familia nuestra: ellos, ese par; los hermanos, un médico psiquiatra que ejerce la medicina tradicional china, Alejandro José; una artista plástica, Carolina Inés; un escultor-diseñador industrial, Gil Fernando; y yo, Mercedes Margarita, músico.

Asumimos la tarea de mantener a Alejandro y a Mercedes en escena junto a sus contemporáneos, convencidos de que hicieron historia, y porque nos dimos al deber de transferir a sus destinatarios, de hoy y de mañana, un profífico legado –razón de ser de la Fundación Alejandro Otero-Mercedes Pardo. No estamos solos: una legión de ángeles sabios, convocados por Mercedes y Alejandro y parte de su legado, nos acompaña, nos orienta, nos provee del estímulo necesario para seguir. Vaya a cada uno de ellos nuestro agradecimiento sin fin. ☉

## Mercedes Pardo. Una pintura, una colección

(Viene de la página 3)

Esta muestra abarca desde sus inicios en el terreno de la abstracción geométrica, años 50, hasta obras de 2000, que sin salir de la geometría y el concepto, muestra sus variantes y diversidades. El lapso de cuarenta años que media entre una obra temprana y otra de hoy, lo llena una serie de pinturas creadas con coherencia y esmero. Cuando pensé en coherencia vino a mi memoria una entrevista que recientemente hice a Jesús Soto en París y le hablaba de la coherencia de su obra total y él me comentó que ese eje vertebral es, simple y contundentemente, la "estructura". Y he aquí donde encontré la clave para analizar, después de los años 60, la trayectoria creadora de una mujer artista cuya sensibilidad la ha llevado a entrar en la forma geométrica y en el color bajo una "estructura" como eje vertebral que guía su trabajo pictórico. Sin desviarse de ese eje, en cada uno de sus períodos ha enriquecido su propia pintura con exploraciones en la forma, en la composición, llegando incluso a producir su serie de colla-



JARDÍN DE LAS DELICIAS (1965) – MERCEDES PARDO / COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

ges, íntimos y acumulativos de cosas vistas y experiencias con la vida y la historia del arte.

Considerada como colorista por excelencia, tanto por ella misma como por estudiosos de su obra, es impor-

tante recordar sus propias palabras cuando dice que su "búsqueda no es la del color por el color, sino el ubicado en el espacio". Esta definición implica dos aspectos fundamentales que concatan un solo objetivo: conferir a la pintura su propia vida, infinita y fascinante con el ingrediente fundamental de estructurar un espacio solo con el color. En un ensayo de análisis de "estructura", sería ilustrativo comenzar con la pintura *Composición* (1959) y terminar con *El desvelo y Contraste* (2000). La primera es una superficie de color plano en cuyo centro se agrupa, armoniosamente y en movimiento orgánico, un conjunto de pequeñas manchas de diferentes colores, mientras que en las segundas que podría ser una revisión de *Composición*, el conjunto que se agrupa en el centro no son manchas sino formas geométricas que parecieran armarse siguiendo la arquitectura del bodegón. La autonomía de las formas en el espacio ha sido una constante en la obra de Mercedes Pardo. Sin embargo, en la obra temprana, estas formas están superpuestas al color, pero a medida que pasaban rigurosamente a otros niveles, se convirtieron en los amplios planos de color característicos de los años 70, perdiendo prácticamente su condición de forma geométrica para convertirse en un espacio de color.

Mercedes Pardo transitó activamente los inicios de la contemporaneidad en Venezuela a partir del in-

terés por la abstracción geométrica como posibilidad de logro de la universalidad. Se insertó con interés en la tendencia, vivió en París, participó tangencialmente en el ya famoso grupo Los Disidentes, y como muchos derivó más a una geometría sensible que a una geometría racional y dura. Como muy pocos de los artistas que tomaron esta tendencia ella se ha mantenido firme y fiel a su credo plástico: la geometría de la forma y el color en el espacio. Sin desvíos ha pasado por diferentes etapas, jugando con la creación como solo ella ha podido hacerlo, con perseverancia y seguridad en su trabajo. Las suyas son formas geométricas que matemáticamente se acercan más al universo sensible de los sueños que a una realidad tangible. Por ello frente a estas pinturas buscaremos más el ser que somos nosotros mismos y no lo que no somos. En los años 80, en un artículo para la revista *Coloquio Artes* de Lisboa, mencioné la importancia de los valores espirituales, simbólicos y emocionales de la pintura de Mercedes Pardo. Esto no ha cambiado, con los años se han enfatizado esas cargas. De los ojos pasan al espíritu. La artista nos trasmite que cada pintura es una experiencia de soledad, pero también de anhelo de vivir intensamente. Intensamente, como solo puede vivirse la soledad. ☉

\*No es incluye aquí la bibliografía incluida por la autora en el libro.

PUBLICACIÓN &gt;&gt; MERCEDES PARDO. COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

# Mercedes Pardo y el género de la geometría

¿Puede la abstracción geométrica ser una estética feminista? ¿Puede un arte como este, en apariencia silente, agenciar una oportuna crítica a la sociedad patriarcal? ¿O, por el contrario, las mujeres que formularon dichas formas se proyectaron como productoras de repertorios universales e indiferenciadas?

ALBERTO FERNÁNDEZ R.

Mercedes Pardo (1921-2005) hizo parte de la brillante generación de artistas que iniciaron la fecunda tradición abstracto-geométrica venezolana entre finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta. Se educó junto a Antonio Edmundo Monsanto en Caracas y André Lhote en París, y trabajó en paralelo a los integrantes del Taller Libre de Arte y Los Disidentes. De ahí que Marta Traba la haya incluido en su libro *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), con el que se adelanta a estudiar la producción artística de la región como unidad cultural. La crítica argentina-colombiana destaca el trabajo de dicha generación, poniendo en valor “la abstracción válida en sí [misma], creadora de sus propias organizaciones, sus colores peculiares y sus ritmos precisos”, de Alejandro Otero, Jesús Soto, Oswaldo Vigas, Humberto Jaimes, Mercedes Pardo y Elsa Gramko<sup>1</sup>. Inmediatamente, fiel a su refinado espíritu discernidor, Traba señala importantes diferencias entre estos creadores. En el caso de Pardo destaca su “articulación sentimental de la pintura” y la “belleza” de sus composiciones<sup>2</sup>. Este comentario se revela significativo porque, de manera involuntaria, esboza el gesto crítico que subyacen en la geometría de Mercedes Pardo y su función en el relato del arte en Venezuela.

Mercedes Pardo es la autora de un complejo tratado sobre el color. Que la mayoría de sus críticos la cataloguen como una colorista da una idea de la centralidad de este elemento en su quehacer. Como ella misma explica, no le interesan los valores cromáticos en sí mismos, sino el color “ubicado en el espacio”<sup>3</sup>. Aquí es imposible no pensar en cómo su obra dialoga con las de Mark Rothko y Barnett Newman. Esta interpretación, si bien es acertada, cabe precisarla aún más. Pardo codificó su particular espacio pictórico mediante la combinación de formas geométricas de colores saturados, sólidos y brillantes. Lo hizo guiada por el concepto de armonía que tomó prestado de la música. Sus pinturas y serigrafías deben entenderse como canchales silentes –al tiempo que altamente expresivas– que solo pueden decodificarse a través de la visión consciente. No sorprende que Bélgica Rodríguez, una de las intelectuales que más ha dedicado esfuerzos al estudio de esta obra, aprecie en ella “una nueva geometría como unidad poética”<sup>4</sup>. En este punto conviene insistir en que los poemas son, en esencia, canciones.

Un aspecto menos estudiado es la manera en que Mercedes Pardo organizó el color en el plano pictórico. Lo hizo valiéndose de una de las estructuras más emblemáticas de la modernidad: la retícula. Rosalind Krauss explica que las celdas perfectas, ordenadas y allanadas de dicha estructura encar-



MERCEDES PARDO / ©VASCO SZINETAR

nan valores como la autonomía, la autorreferencialidad o la supremacía de la visualidad<sup>5</sup>. A estos conceptos habría que añadir los de racionalidad y pureza. Es decir, la retícula es una de las imágenes predilectas del canon modernista hegemónico, diseñado por Alfred Barr en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y diseminado por Clement Greenberg a través de su crítica formalista. En el *corpus* abstracto-geométrico de Mercedes Pardo subyace la retícula de una manera paradójica. Aquí el diálogo se establece principalmente con Piet Mondrian. Por un lado, aparece nítida, rotunda y resplandeciente en obras como el óleo *Morado oscuro* (1957) y el vitral *Las cuatro estaciones* (1982) de la estación de metro La Hoyada en Caracas. Por otro lado, aparece plegada sobre sí, solapada entre otras formas o deformada, sobre todo en aquellas piezas que produjo en su madurez artística, como lo ejemplifica el acrílico *Tú* (1969). Pintó cuadrados y rectángulos de diferentes tamaños, los cuales ensambló para configurar redes asimétricas, cuando no anómalas. Este es el núcleo de un gesto crítico tan significativo como poco discutido. Las retículas irregulares de Mercedes Pardo parten del modernismo y lo refutan desde adentro. Así, su particular reinterpretación del repertorio abstracto-geométrico impugna las formas y los fundamentos teóricos del arte dominante venezolano.

Quizás, lo más interesante es compro-

bar que tal gesto crítico no es un rasgo exclusivo de Mercedes Pardo, sino que se repite en la práctica de otras creadoras activas en la segunda mitad del siglo XX. Gego es una figura clave en este sentido<sup>6</sup>. Tejió redes transparentes, inestables y contaminadas con la realidad, que adoptan formas caprichosas que remiten a lo orgánico o parecen estar desintegrándose. La obra *geguiana* constituye el punto más radical de la subversión de la retícula y del canon modernista hegemónico. Dicho cuestionamiento puede identificarse también en el trabajo de Elsa Gramcko, Mary Brandt y algunas piezas de Luisa Richter. He ahí el *corpus* principal de la *geometría otra*. Con este término nombro y defino a ese arte abstracto-geométrico desarrollado paralelamente al cinetismo que estimuló la cultural oficial, que fue formulado por la otredad del hombre –que es el sujeto principal y privilegiado de la modernidad– y que no aspiraba a la racionalidad, la perfección formal y la ilusión óptica. Más importante aún, la *geometría otra* enunciada por este grupo de mujeres desempeña una función diferente en el relato del arte venezolano, al proyectarse como significativa del país colateral o reverso del proyecto modernizador.

Andrea Giunta establece que la abstracción es “una estética predominantemente patriarcal”, edificada sobre el legado de unos cuantos genios creadores y teorizada a su medida por otros hombres<sup>7</sup>. Plantea, además, que al-

gunas de las latinoamericanas que la practicaron desde los años cuarenta pretendieron situarse entre dichos individuos como productoras de ese arte teóricamente universal e indiferenciado y no como mujeres. Su estrategia fue: “Actuar desde el espacio donde se configuraba el poder, con el lenguaje de sus pares varones”<sup>8</sup>. Por este motivo no ocuparon posiciones protagónicas incluso mereciéndolo y las historiografías locales no han terminado de reivindicarlas salvo casos excepcionales. Sin embargo, la *geometría otra* antes aludida obliga a matizar la tesis de Giunta. Las abstractas venezolanas lograron articular un discurso que de alguna manera comunica su experiencia colectiva, en tanto sujetos subordinados sistemáticamente en la esfera pública, reapropiándose de ese repertorio artístico tan patriarcal y cuestionando sus bases teóricas. Y aun así continúan prácticamente desestimadas, incluso por aquella historiografía que se apostrofa como feminista. Basta pensar en que tan solo Gego fue incluida en la antológica exposición *Mujeres de la abstracción* (2021). Volviendo a esa *geometría otra*, es necesario señalar cómo algunas de sus representantes fueron más allá. La obra de Mercedes Pardo es un producto deliberado de su experiencia particular como artista y como mujer.

A propósito de la primera retrospectiva que le dedicó la Galería de Arte Nacional en Caracas en 1979, Merce-

des Pardo concedió una entrevista en la que se pronuncia sobre la relación entre arte y género<sup>9</sup>. “A las mujeres no se nos hace mucho caso en nuestro quehacer creativo”, asegura aludiendo a la exclusiones y desventajas que compartía con otras colegas en la escena venezolana<sup>10</sup>. Se refiere a que no es una casualidad que ella, las demás abstractas y figurativas como Marisol y Tecla Tofano ocuparon posiciones secundarias en la modernidad artística. En mayor o menor medida, todas se vieron afectadas por la discriminación de género. No obstante, el caso de Pardo resulta aún más dramático. “Yo siempre era la esposa de Alejandro y no una artista”, explica en la parte final del mismo reportaje<sup>11</sup>. Pardo se casó y formó una familia con Alejandro Otero, encarnación del mito del genio y líder natural de la primera vanguardia en el contexto nacional. Su figura y su obra quedaron relegadas tras las de este artista fundamental, y su historia resulta análoga a la de Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp y Lee Krasner. Aquí lo interesante es constatar cómo Mercedes Pardo fue más que una productora de repertorios universales e indiferenciadas. Sus palabras evidencian que fue plenamente consciente de la manera en que su vivencia como mujer moduló su trayectoria y se mostró crítica frente a los designios de la sociedad patriarcal. Entonces, por qué no plantear que su comentario (proto) feminista permeó su obra. Por qué no conceptualizar, a partir de su trabajo, una abstracción geométrica (proto)feminista. Su delicado ataque a la retícula de Mondrian, y a la tradición que de ella se desprende, se acerca cada vez más a esos postulados. ☉

## El color de Mercedes Pardo

RODOLFO IZAGUIRRE

El color siempre está allí, de manera natural, al alcance de nuestra mirada sin tratar de huir, esperando ser visto, dispuesto a recibir nuestros halagos o nuestra indiferencia; a veces somos nosotros mismos quienes lo inventamos, nace de nuestra sensibilidad y de nuestro voluntarioso espíritu y nos asombra entonces la riqueza del nuevo color que aparece ante nuestros ojos, la insólita belleza cromática obtenida al mezclar un determinado color con otro. Entonces comenzamos a conocernos a nosotros mismos, penetramos en misteriosos espacios que se agitan y se desplazan en lo más hondo de nuestras almas y descubrimos que somos capaces de dar vida al color y a nuestra propia existencia, y el color adquiere la suficiente energía para revelar el camino que se abrirá a los pasos que daremos en este mundo.

Le escuché decir a Alejandro Otero que siendo niño observó que una de las vigas de su cuarto provinciano

era azul y destacaba poderosamente de las otras de color paja seca. Semblante observación del detalle resultó ser la circunstancia que despertó en él una dormida región de su sensibilidad; de la misma manera, las botellas acumuladas en el sótano del negocio de su padre, dijo una vez Carlos Cruz-Diez, producían en su temprana adolescencia estallidos de color que lo estremecían, y Mercedes Pardo confesó que la bañera de su abuela tenía incrustados pequeños mosaicos venecianos cuyos colores también la estremecían, y cuando dominó al color y aceptó que ya era una pintora consagrada, supo que los colores se removían dentro de ella, pero sin llegar a ser todavía pigmentos o materia colorante, sin asumir el rol protagónico que cubrirá la superficie de sus obras, que llenará los espacios de su propia vida apasionada.

Las veces que las expuso admiré el vuelo abstracto y moderno de sus obras. Y celebré la concentración que tuvo que mantener mientras las realizaba y me dio por complacerme al

imaginarla escuchando música en su taller, arias de Mozart por ejemplo o sonatas de Domenico Scarlatti porque presumí que lo hacía. Y al escucharla, Mercedes Pardo no solo se encontraba en los laberintos del color sino que también la música navegaba dentro de sus cuadros; una música tal vez inaudible para muchos, pero no para ella ni para mí.

Víctor Valera me pidió que escribiera el texto del catálogo de *Módulos y cuadrantes*, en noviembre de 2006, su última exposición. Le hice ver que no era el más indicado para asumir ese compromiso y me dijo que estaba seguro que al escribir yo, no como curador sino como espectador, los asistentes a la Galería Ascaso iban a sentir la misma emoción que me habían inspirado sus trabajos. Me rendí y escribí afirmando que había música en las obras de Víctor y él, emocionado, me abrazó en agradecimiento porque en verdad había puesto música en todas y en cada una de ellas.

¡Sí! También hay música en el inventado color de Mercedes Pardo.

- 1 Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961, p. 87
- 2 *Ibidem.*, p. 90.
- 3 Citada en: Bélgica Rodríguez, *Mercedes Pardo. Colección Agop Tarsinian*, Caracas, Fundación Alejandro Otero-Mercedes Pardo - Tarsinian Gallery, 2025, p. 45.
- 4 *Ibidem.*, p. 41.
- 5 Rosalind H. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2022, pp. 27-28.
- 6 Cf: Alberto Fernández R., *Gego. Geometría impura*, Madrid, Ediciones Así-métricas, 2020.
- 7 Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2022, p. 95.
- 8 *Ibidem.*, p. 97.
- 9 Cf: María Josefa Pérez, “Yo siempre era la esposa de Alejandro y no una artista”, en: *El Nacional*, Caracas, 12 de marzo de 1979.
- 10 *Ibidem.*
- 11 *Ibidem.*

PUBLICACIÓN &gt;&gt; MERCEDES PARDO. COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

# Música, matemáticas y color en la obra de Mercedes Pardo

"Bélgica Rodríguez conoce en profundidad la obra de Pardo. Su importante labor en este ámbito es de todos conocido. Pero, en esta oportunidad, ha indagado aún más y nos ha hecho una aproximación más precisa y detallada"

BEATRIZ SOGBE

Los libros de arte son herederos de una tradición que se inicia en el Renacimiento. Le precedieron los libros iluminados. Unos ejemplares bellísimos que aparecieron al final de la Edad Media y que tenían una característica. Eran manuscritos hechos con letras góticas y a su alrededor se colocaban los grafismos que tenían la cualidad de poder leerse "a la luz de una vela". Por eso eran "iluminados". Ya para el Renacimiento reaparecen los tratados de: primeramente, fue Leon Battista Alberti (Italia, 1404-1472), quien escribe sus *Los diez libros de arquitectura*, originalmente en latín, llamados: *De re aedificatoria*. Una relectura renacentista de los textos vitruvianos. Posteriormente, el manierista Andrea Palladio (Italia, 1508-1580), escribe para 1570, *Los cuatro libros de arquitectura*, con una novedad, que los publica ilustrando sus notas con sus dibujos y croquis. De ahí viene la denominación de libros albertianos –para referirse a los no ilustrados– y palladianos –para referirse a los ilustrados.

Siguiendo la tradición palladiana de los libros ilustrados y con el esfuerzo de la unión del equipo de la Fundación Alejandro Otero-Mercedes Pardo, la destacada crítica de arte Bélgica Rodríguez, la diseñadora Zilah Rojas y con el patrocinio de un apasionado coleccionista nace un nuevo libro de la artista Mercedes Pardo (Venezuela, 1921-2005). Esa feliz fusión dio un resultado óptimo. Se trata del análisis de la obra de Pardo, propiedad del coleccionista de arte Agop Tarsinian.

Mucho podríamos hablar de cómo los coleccionistas se obsesionan con la obra de un creador. La historia está llena de estas anécdotas que han permitido la supervivencia de los artistas. Y, posterior a su muerte, su difusión. No nos detendremos en ese tema, aunque sí reconozcamos la enorme importancia de coleccionar arte.

Bélgica Rodríguez conoce en profundidad la obra de Pardo. Su importante labor en este ámbito es de todos conocido. Pero, en esta oportunidad, ha indagado aún más y nos ha hecho una aproximación más precisa y detallada. Hay que resaltar que por tratarse de una colección privada no nos encontramos ante una retrospectiva cronológica, ni antológica, de la muy extensa obra de Pardo. Pero, dentro de esas limitaciones, Rodríguez desglosa y analiza, la trayectoria de la artista y ha colocado obras de colecciones privadas y públicas, que ilustran esas ausencias. El libro también contiene textos de Rodolfo Izaguirre y del maestro Ángel Hurtado. Adicionalmente, hay una inicial presentación de Mercedes Otero Pardo –quien además hace una bella semblanza de su madre y el ámbito familiar.

También hay que resaltar el aporte de la Fundación Otero/Pardo en el apoyo de material hemerográfico, fotográfico, papeles privados y de muchos

detalles que complementan el libro.

II Disfrutar este libro sobre la obra de Mercedes Pardo empieza por abrir el envoltorio. Y todos aquellos que sentimos pasión por el libro impreso no negarán que hay un placer inmenso en poder pasar las hojas de un libro, antes que de un e-book. Es un asunto generacional. Pues bien, este libro viene en un empaque –como los bombones finos– que anticipa su contenido. Luego de abrirlo nos sumergimos en el color, página a página. El color fue un asunto fundamental en la obra de Pardo. De hecho, ella los pensaba y los preparaba. En esta impresión están los colores de nuestra artista, seleccionados de manera magistral. Es un libro para coleccionar.

Destaca Rodríguez los hechos sensoriales de la artista, la búsqueda de los *field painting* y la "propuesta de un paisaje geométrico cercano a la organización lúdica espacial de la naturaleza".

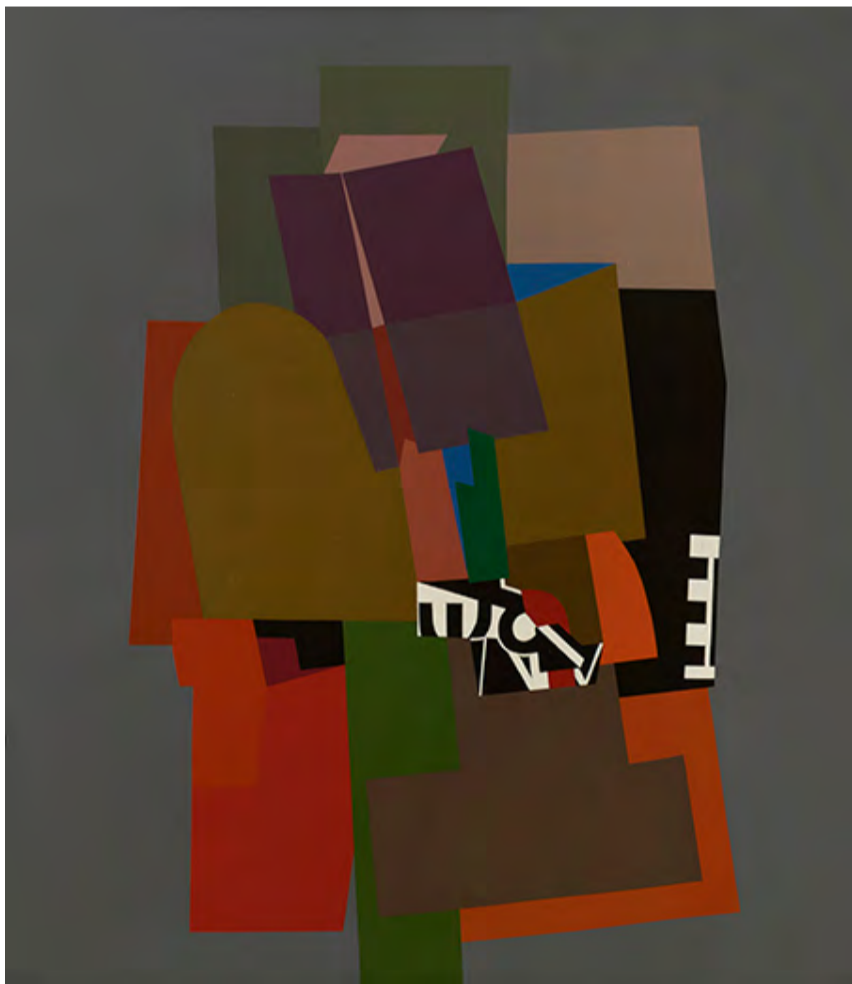
Con gran certeza y rigurosidad académica nos va desglosando las diferentes etapas y la permanente evolución de la obra de Pardo. Todo descrito con un lenguaje sencillo y preciso que nos recuerda que escribir con sencillez no significa que se careza de profundidad. Realmente el texto es impecable.

Este libro nos deja una grata sensación. No al paladar, sino al espíritu. Un merecido reconocimiento a la artista, la mujer, la madre, la amiga, la educadora. Mercedes Pardo fue una crisálida que, permanentemente y en cada etapa de su obra, evolucionaba y se convertía en una mariposa que se deja atrapar en el lienzo.

III Escarbar en las imágenes de las obras de la artista nos ha motivado para una mirada hacia otros puntos de vista.

Existen dos maestros venezolanos que abordaron el tema del color en su trabajo plástico. Uno es Carlos Cruz-Diez y la otra es Mercedes Pardo. Hay muchos otros, por supuesto, pero ellos lo hicieron con la contundencia de una pasión ilimitada. Y desde puntos de vista muy diferentes. Cruz-Diez, se interesó por la parte física del color analizando las variaciones que hacía en la retina. Y las convierte en arte. Sus colores son escogidos –bien sean transparentes u opacos– para permitir que el ojo haga la percepción. Pardo se interesó por los campos de color. Con su trabajo nos introduce en una paleta infinita de colores que nos envuelve. Los colores son opacos. Hay puntos de encuentro con su esposo, el maestro Alejandro Otero. Pero en Otero el color es parte de la composición. En Pardo el color es total. Y cuando nos sumergimos en ese trabajo hay múltiples sensaciones. Tiene que ver con unos colores, que son planos, pero a la vez son sensuales, que acarician. Hay una religiosidad intrínseca que, inicialmente, se confunde entre armonía y composición.

Se empieza a percibir que en Pardo el collage nunca la abandona. Y se convierte en base compositiva para sus trabajos posteriores. De ahí surgen líneas –en algunos casos suaves curvas– que se nos presentan como ecuaciones matemáticas, pero con un ritmo. En otras piezas, surgen los blancos de la obra. En esos blancos percibimos una tridimensionalidad. Los que hemos estudiado matemáticas –y seguimos apasionados por ella– sabemos que la teoría de sistemas nos señala que ese blanco es el vacío. En ese caso la resolución de la ecuación es cero. Lógicamente Pardo no estaba planteando asuntos matemáticos –lo hacía de manera intuitiva. Los creadores son incapaces de extraer las consecuencias



UN ARLEQUÍN PARA PICASSO (1989) – MERCEDES PARDO / COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

## Las partituras de Mercedes Pardo

ÁNGEL HURTADO

La palabra armonía, del friego *Apouvia*, y del latín *Harmonia*, es un término aplicado al lenguaje musical, pero se ha extendido a todo lo que tenga referencia de belleza. Bien podemos aplicarla entonces a la pintura de Mercedes Pardo. Cuando yo oigo una partitura de Mercedes Pardo, y no estoy usando la palabra errada, sino la correcta, la veo y sobre todo la escucho.

Los colores de Mercedes son una mezcla de sensaciones, participativas a las bellas artes. En su caso, único, no hay cacofonía entre sonido y color.

Ambos términos se confunden en un tono armónico y sin distorsión para tocar el tímpano del ojo y la pupila del oído.

Los pintores solemos llamar color "sucio", cuando este se convierte por el exceso de mezcla, en algo indefinible. Mercedes podía mezclar miles de ellos y el resultado era único y espléndido. Era un matiz que susurraba a la vista. Era un color sordo y alejado de la estridencia del color –Chillón– que hiere a la vista y al oído. Cuando las voces de un coro se mezclan, son también mil voces, armónicas, sutiles, susurrantes y magníficas como un cuadro de Mercedes.



CONCORDANCIAS II (1963) – MERCEDES PARDO / COLECCIÓN AGOP TARSINIAN

dialécticas de su obra, postulan los fundamentos y la trascendencia de lo que han hecho nos corresponde analizarlo a los críticos.

En ese grato paseo empiezas a sentir que hay una musicalidad que pueden ser polifonías y/o consonancias y que se hacen contrapeso para hacer equilibrio, que se une al ritmo matemático.

Desentrañar esos códigos, en cada caso, hace fascinante ese trabajo que se prolonga en las serigrafías. Porque las serigrafías en Pardo no son un hecho menor. Se trata de verdaderos trabajos subyugantes y profundos. Sus colores son únicos y las trata como tales, en tirajes pequeños. Mercedes Pardo fue una artista completa: obras originales, obra gráfica, vitrales, cerámicas, esmaltes, además educadora.

IV

Destacan algunas influencias –es imposible no tenerlas. En Pardo la siento de mucha gente. Uno puede imaginar que, en la vida familiar de dos artistas, la comunicación y el dialogo tiene que ser constante. Desde mi punto de vista, de su época de estudiante se alimenta de Marcos Bontá –su primer y fugaz esposo, como vitralista y esmaltilista–, pero luego, a la ida a Europa y el reencuentro con Alejandro Otero, fue una especie de vorágine de información. Soto me comentó una vez que cuando llegó a París y percibió directamente las nuevas tendencias –y el contacto con los artistas de vanguardia–, se pasó muchos meses sin poder desarrollar nada. Porque tanto conocimiento, de repente, paraliza. Sucintamente, considero que, en Pardo, la mayor lección aprendida, en Europa, fue el collage –que nunca la abandona–, y que utiliza como una especie de diagrama compositivo preliminar. Su paso por la Escuela del Louvre y el taller de Lhote –más que aprendizaje de las técnicas pictóricas fue una enseñanza de vida. Y entendió que debía buscar su lenguaje. Luego vendrá un regodeo con los informalistas europeos. En cada etapa se iba superando. Y seguía creciendo como artista en permanente evolución.

Después de las enseñanzas europeas vendrían las influencias norteamericanas como Mark Rothko, Richard Diebenkorn, Ad Reinhardt o Helen Frankenthaler. De ellos asume los grandes espacios de color. Un color

sensible, sin geometrías rígidas.

Por otra parte, la musicalidad está muy presente en su obra –aun y cuando su hija Mercedes nos dice que amaba la música barroca y renacentista–, le encuentro más afinidad con el jazz –el cual también le agradaba– pero en el jazz de New Orleans, con los blues, el swing. Más bien por percibir en este trabajo fusión, ritmo y melodía, que se contraponen con el color.

Así mismo, El color tiene sus temperaturas. Y Pardo los manejaba con habilidad. Algunos son –pesados– (negros, cobaltos) y otros son –livianos– (amarillos). Con estos hace contrapeso para crear la armonía y las claves de la medida cromática. Hago la salvedad que en Pardo no existe la improvisación del jazz, sino que en su caso la influencia musical se refleja como el equilibrio de masas que nos conduce a la resolución de la obra, en este caso con planos de color, formas y líneas. Las clases a las que asistieron en Francia, tanto Alejandro como Mercedes, del compositor Pierre Boulez dejaron una huella. Y Boulez fue músico y matemático. Es interesante acotar que en la música electrónica las lecturas se hacen a través de diagramas. Así que aquí confluyen matemáticas, color, composición y musicalidad. No es poca cosa. Definitivamente estamos ante un poema sinfónico visual.

V

El libro es realmente inspirador. Permite recrear la obra de nuestra artista. Hay una mezcla de sensaciones. Disfrutar en cada una de las páginas, las diferentes piezas. Descubrir la inesperrada relación con las matemáticas –lo cual es solo comparable, para aquellos que lo han hecho–, con la felicidad de resolver una ecuación polinómica complicada. El percibir la musicalidad de su trabajo –es conocido que cuando se termina de escuchar un fragmento de Vivaldi el silencio que sobreviene también es de Vivaldi. Salimos embriagados en el color de Pardo: Aniles, ocre, cobaltos, escarlatas. Son sus colores, únicos, envolventes, magníficos. Lo que nos falta es sentir los sabores de la cocina de Mercedes Pardo –que su hija Mercedes Margarita evoca. Es algo etéreo. Un suave aroma que se desliza en el tiempo. Finalmente, lo único que prevalece es la obra de Mercedes Pardo. ☺

EXPOSICIÓN &gt;&gt; MARYLEE COLL EN LA SALA TAC

# Sobre una *Caracas frontal*

Hasta mediados de mayo permanecerá abierta en la Sala TAC –Trasnocho Cultural–, *Caracas frontal*, la más reciente exposición de Marylee Coll, curada por Ruth Auerbach y Franco Micuchi

FEDERICO VEGAS

Dichosos quienes están en Caracas y pueden recorrer la visión que Marylee Coll nos ofrece en la Sala TAC!

Desde hace tanto tiempo nuestra ciudad aguardaba por una mirada “frontal”, por un exhaustivo enfrentamiento con sus espectadores. En Caracas existe el llamado “derecho de frente”, un impuesto por tener una propiedad “frente” a la vía pública. Ahora se nos revela que las edificaciones podrían cobrar por ofrecer a nuestras calles un insólito e incesante colorido, divertido y a la vez revelador de la verdadera naturaleza de nuestra ciudad.

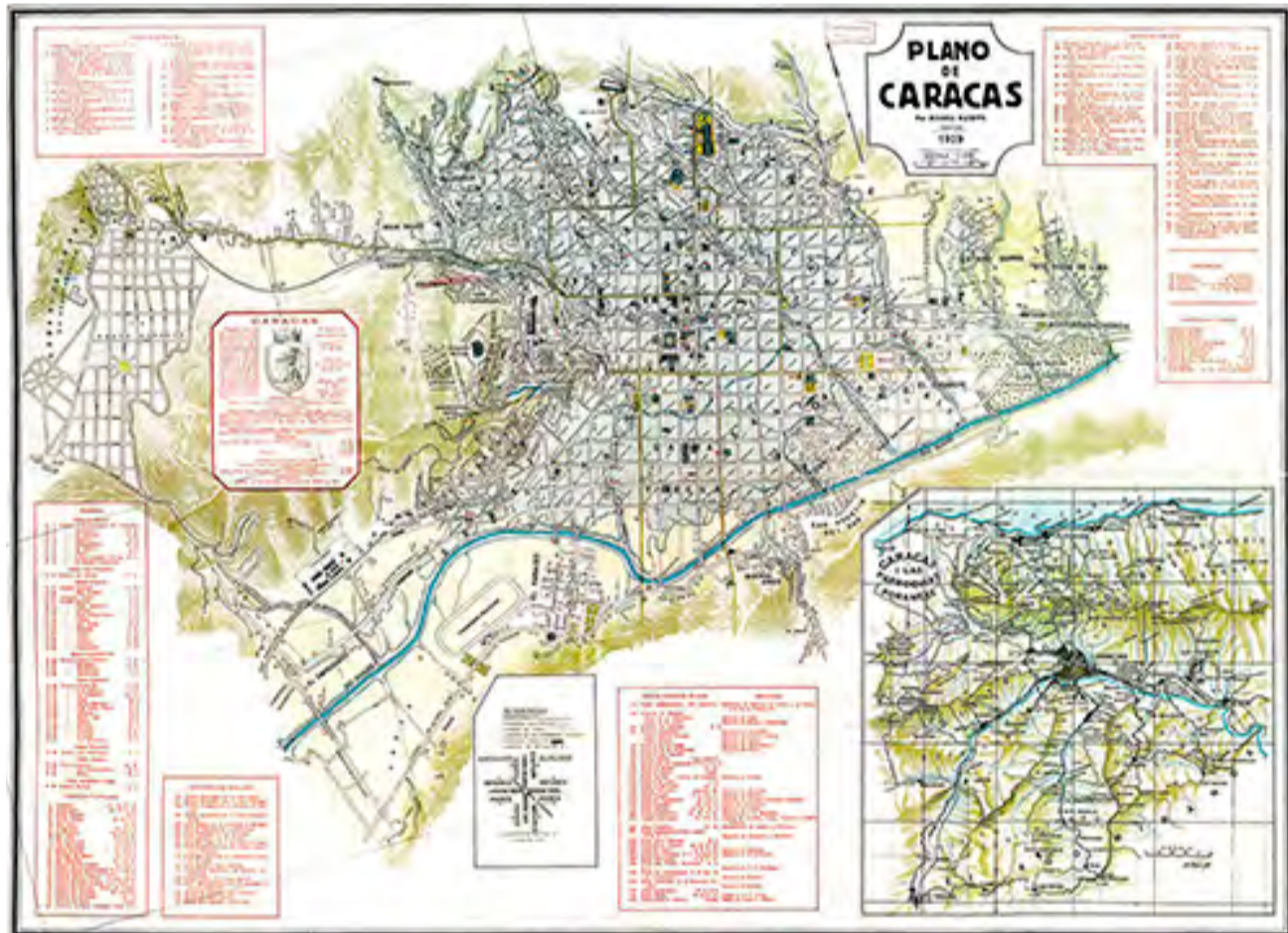
Antes de adentrarnos en la exposición de Marylee, hablemos un poco de la evolución de Caracas a comienzos del siglo XX, de cómo las fachadas de nuestras casas y edificios se fueron convirtiendo en un delirante espectáculo. Vamos a examinar estos cambios a través de dos planos casi contemporáneos pero con diferencias sustanciales e irreversibles en la concepción de lo urbano.

## La Caracas de cuadras y plazas

A partir de los inicios del siglo XX, Caracas comenzó a abandonar la disciplina de un riguroso damero formada por cuadras, plazas y patios. El último plano donde predomina esta vocación, esta concordia, lo realiza Ricardo Razetti en 1929. Estamos ante una ciudad de calles y cuadras donde predominan fachadas homogéneas con variantes de colores y cornizas. Las propuestas urbanas que se escapan de esta rigurosa receta (que ya entonces tenía más de tres siglos) son la excepción. Al sur del plano de Razetti aparece la urbanización El Paraíso, con sus mansiones eclécticas, aisladas y rodeadas de jardín.



CARACAS FRONTAL / MARYLEE COLL



PLANO DE CARACAS (1929) / RICARDO RAZETTI

Al noroeste está surgiendo la llamada “Nueva Caracas”, con la novedad de ser concebida para obreros, una especificidad que difiere de la multifuncionalidad de la trama colonial. Comenzaban a manifestarse nuevos criterios tanto de zonificación como de desintegración. Al sureste tenemos a San Agustín del Norte y San Agustín del Sur, también variantes de la trama tradicional destinadas específicamente a familias de pocos recursos y construidas por los urbanizadores. Comienza a perderse la multiplicidad de usos.

En un extremo de la lámina podemos ver un plano más pequeño y a otra escala donde aparece todo el valle de Caracas, desde Catia hasta Petare. Razetti presentía que este sería el nuevo escenario de la ciudad y lo titula “Caracas y las parroquias foráneas”, presentándonos un sistema compuesto por Caracas y pueblos vecinos que a lo largo del siglo XX serán englobados por la metrópoli, muchos de ellos también basados en dameros: Chacao, Petare, Antimano, El Valle, La Vega, Baruta, El Hatillo.

## La Caracas de quintas y urbanizaciones

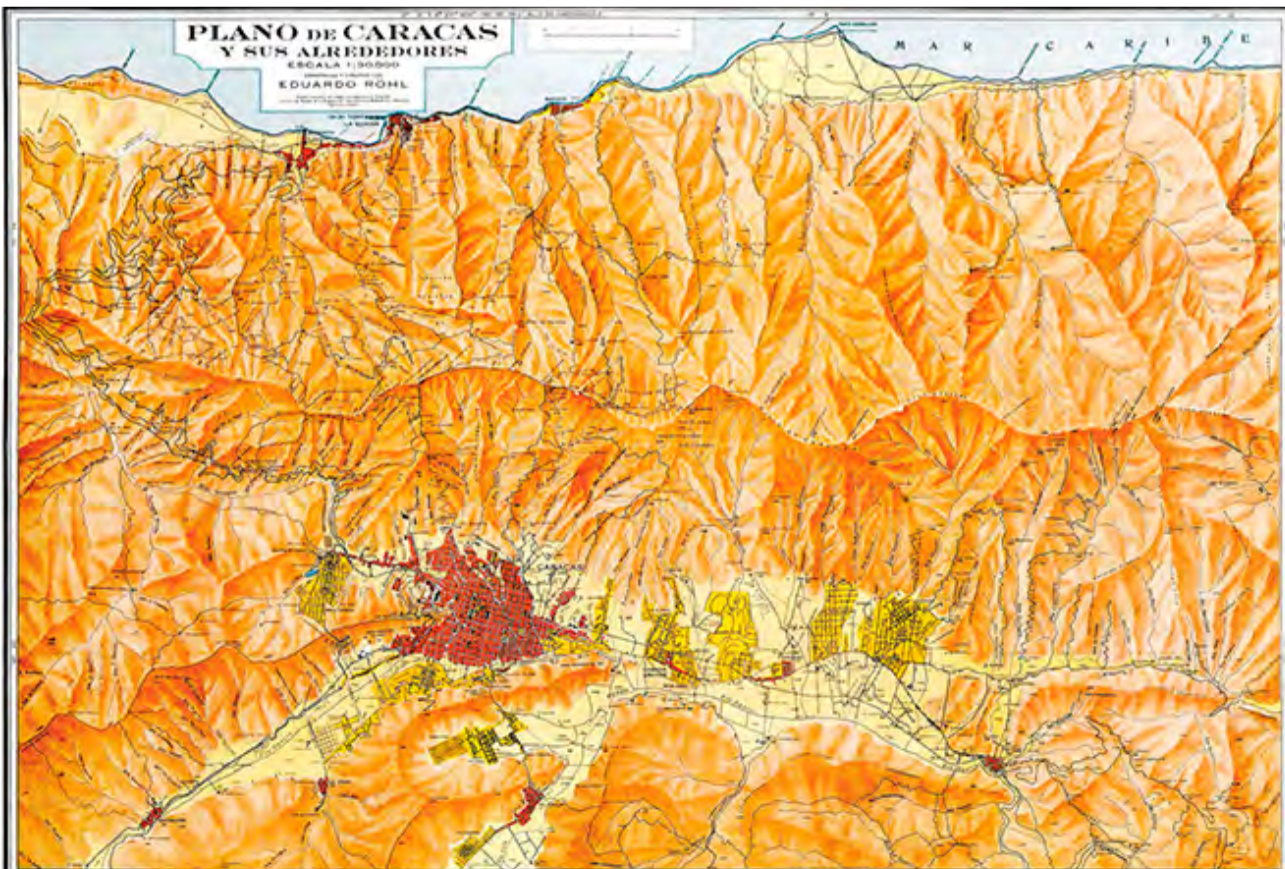
En 1934, apenas cinco años más tarde, Eduardo Rohl publica este plano, titulado “Caracas y sus alrededores”. Está basado en una foto aérea y predominan las montañas, colinas y valles que conforman el escenario de una Caracas metropolitana.

Aquí vemos cómo el damero de la ciudad colonial está circunscrito a una pequeña porción del valle, parte de un sistema mucho mayor donde hay pueblos a punto de ser absorbidos, nuevas urbanizaciones con tramas disímiles que se ignoran unas a otras, y, sobre todo, amplios territorios que la ciudad está ansiosa de conquistar. Aquí se exaltan, insisto, los accidentes, los llenos y vacíos, los relieves y las sinuosidades. Se trata de una ciudad más pendiente y conciente de su geografía que de su historia.

Siempre que vuelvo a revisar este plano recuerdo una ecuación que proponía mi padre: “Caracas es una ciudad atacada por sus habitantes y defendida por su topografía”.

Nótese como el casco colonial del centro y los pueblos de origen colonial, como Petare y Chacao, se señalan con cuadras en rojo; en cambio las nuevas urbanizaciones hacia el este (Los Caobos, La Florida, el Country Club, Campo Alegre, Los Palos Grandes y Sebuacán) aparecen en tonos de amarillo, resaltando con puntos negros sus edificaciones aisladas.

(Continúa en la página 8)



PLANO DE CARACAS Y SUS ALREDEDORES (1934) (DETALLE) / EDUARDO ROHL



PLANO DE CARACAS Y SUS ALREDEDORES (1934) (DETALLE) / EDUARDO ROHL

# Sobre una Caracas frontal

(Viene de la página 7)

Es evidente que son dos lenguajes, dos concepciones. Una privilegia la cuadra como unidad, la otra la edificación aislada. Se trata de un cambio profundo con consecuencias que no han sido analizadas.

Allan Brewer Carías planteaba hace medio siglo que en Caracas van prevaleciendo las urbanizaciones sobre los urbanismos, los urbanizadores sobre los urbanistas. Es el caso de Luis Roche y Juan Bernardo Arismendi, quienes desarrollan en haciendas aledañas a Caracas propuestas donde predomina una nueva especie llamada “vivienda unifamiliar aislada”, similar a una casa en medio del campo. Tal como lo indican los adjetivos “unifamiliar” y “aislada”, esta será una semilla poco propicia para cultivar una ciudad.

Ni siquiera está planteado que estos nuevos urbanismos se comuniquen entre sí, pues las quebradas norte-sur, que definían las haciendas de café, sirven también de separación a las nuevas urbanizaciones. Nótese en el plano de Rohl cómo se comunicaban solo en su extremo sur, a lo largo de lo que será la avenida Francisco de Miranda. Este aislamiento parece ser parte de una estrategia, de una intención consciente. Se está pasando de la ciudad congregada a una ciudad disgregada por vocación, sin verdaderas plazas (salvo la bella y generosa plaza Altamira). De un urbanismo donde predomina el contexto, se pasó a urbanizaciones donde predominan los elementos. Las casas urbanas de patio que conformaban cuadras comenzaban a ser relegadas por casas suburbanas de jardín perimetral. El aislamiento es la nueva consigna, la meta, el bienestar. Es sin duda una estrategia de marginación, una suerte de ciudad marginante que explica en buena parte un perímetro de marginalidad.

La palabra “barrio”, que en todas las ciudades de América Latina se refiere a lo más entrañable, fundacional y tradicional de una ciudad, en el caso de Caracas la usamos para referirnos a establecimientos perimetrales no planificados y con carencias de vialidad y servicios.

## Enfrentando frontalmente a Caracas

Un siglo después del plano de Razetti entra en escena Marylee Coll.

Me pregunto cuándo y cómo se iniciaron sus obsesivas travesías por la ciudad organizando un archivo (que presiento infinito) de fachadas sin otra armonía con sus vecinos que el desconcierto.

No creo que la investigación de Marylee nació en los abrevaderos de los historiadores, ni en el análisis de los urbanistas, ni en las búsquedas de los arquitectos. Su punto de partida parece ser más íntimo, más inexplicable, más intuitivo. Tampoco creo que se trata de un voluntarioso registro fotográfico. Pareciera más bien haber brotado de una intuición transformada en obsesión, en algo que se inicia sin saber bien el porqué, y luego no hay manera de detenerlo. Incluso el organizar los hallazgos se torna elusivo, cambiante, incesante. Quizás la única manera de encontrar un descanso, relativo y pasajero, haya sido ofrecer una exposición, pasar de ser un juez que elige lo que falta y lo que sobra a un artista que se expone y espera sentencias sinceras y justas.

Es lo que ahora trato de hacer, comprender y compartir lo que su obra nos despierta, nos remueve, nos revela (incluso podremos asomarnos al verbo rebelar).

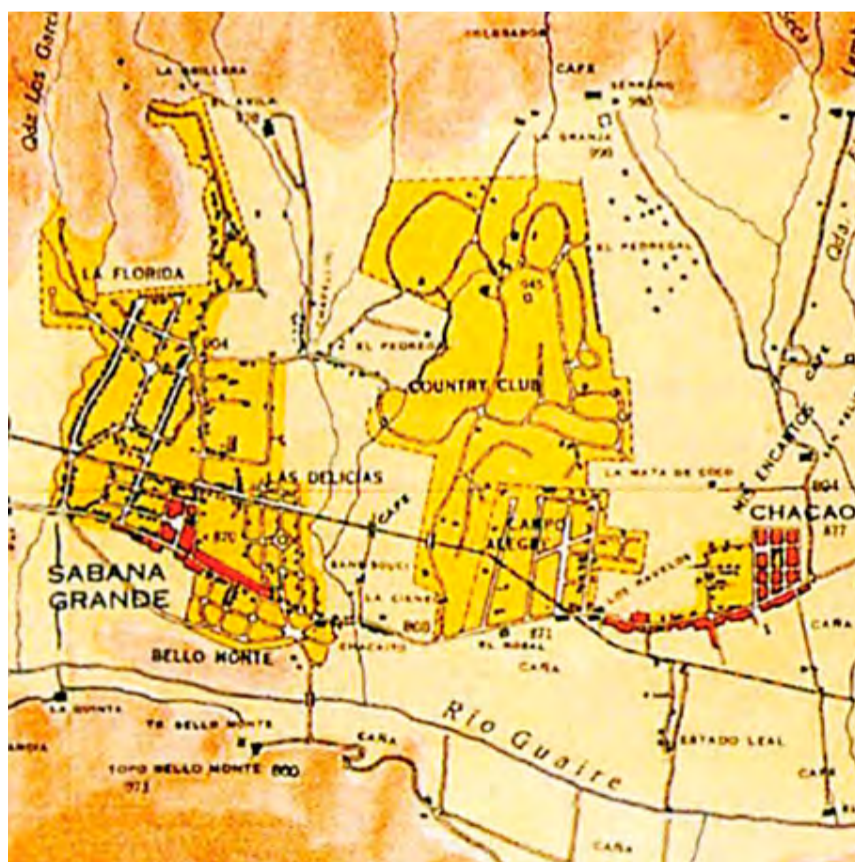
Siento que esa Caracas que se apartó radicalmente de la herencia prodigiosa del damero se nos ha convertido en un ente integralmente fragmentado, conformando una secuencia incesante y continua de aislamientos, de elementos en una lucha constante por no ser ciudad. Nuestra frenética creación de retiros laterales, de fren-



CASAS DE LA URBANIZACIÓN EL PARAÍSO, CARACAS / ARCHIVO



CARACAS FRONTAL / MARYLEE COLL



PLANO DE CARACAS Y SUS ALREDEDORES (1934) / EDUARDO ROHL



FOTOS DE CASAS EN CARACAS / ARCHIVO

te y de fondo, generó la franca negación de una línea serena de bordes de cielo. Nuestras calles (las más divertidas, pues las hay también anodinas e insípidas) nos ofrecen un muestrario de máscaras que no llegan a conformar una comparsa, sino una angustiosa ansiedad de establecer límites y fronteras. Nos encontramos ante desafiantes intimidades consagradas en una figura jurídica que niega sin pudor lo urbano: “vivienda unifamiliar aislada”. Me ateo a probar que de es-

ta “pequeña casa de la pradera” nacen aberraciones como nuestro Parque Central, la antitesis absoluta de un Central Park

Nos ha ido congregando una forma de ser basada en el “soy” y el “aquí estoy”, y ya no en el “somos” y “estamos juntos”. Vamos viviendo en un transcurrir de presentes sin pasado y futuros a la deriva.

Lo interesante, lo insólito (al menos en mi caso) es que esta supuesta tragedia bajo el lente de Marylee me ge-

nera una suerte de alegría, de gozo. Me incita a recorrer Caracas y también a retratarla. Toda tragedia trae de la mano un espectáculo.

En una época recorrí con Ramón Paolini y mi padre los pueblos más remotos de Venezuela. Buscábamos los ejemplos fundados por España conforme a las Leyes de Indias, con su plazas e iglesias, calles continuas y una retícula muchas veces perfecta. Fue sencillo encontrarlos pues más del 90% de nuestras poblaciones fueron fundados antes de la Independencia. Llamamos a ese trabajo Venezuela vernácula.

La etimología de vernáculo propone que “verna” era el “esclavo nacido en la casa de su amo”. Y tiene sentido, pues nuestros pueblos fueron fundados por un Imperio estricto, incluso obsesionado en mantener el control. La mayor falta que se podía come-

ter, y merecía la pena de muerte, era fundar un pueblo sin permiso de la Corona.

Quizás también tenga sentido hablar de una Caracas vernácula al asumir (y no solo asomarnos a) la indagación de Marylee Coll. Se presiente que son fachadas aisladas que han nacido intentando imitar algo. No es una arquitectura vinculada a nuestra historia y geografía, sino interpretaciones de fórmulas que no forman parte integral de nuestra cultura. Su encanto es la sorpresa, la alegre discordancia.

Lo cierto, lo imperativo, es que la visión de Marylee puede congregarnos con la fuerza telúrica, incluso misteriosa, que suele ofrecernos el arte, incitando preguntas, emociones, desconciertos que, aparte de disfrutar y celebrar, más nos vale tomar muy en serio. ☺

CINE &gt;&gt; EL BRUTALISTA, DE BRADY CORBET

# ¿Es brutal *El brutalista*?

“El brutalismo es el gran protagonista en la película *El brutalista*; marca el hilo conductor desde el principio hasta el final. Está presente en la narrativa, la fotografía, el drama y en el sonido metálico de la construcción y los rieles del tren. La escena que alcanza el clímax de ‘lo brutal’ ocurre en las canteras de Carrara, adonde Van Buren y Tóth llegan para seleccionar el mármol que se usará en el mausoleo”

ILANA BEKER

**E**l *brutalista* no solo cuenta una historia, sino que construye un universo donde el trauma se convierte en arquitectura y la simbología en lenguaje universal.

Confieso que no me habría atrevido a escribir este artículo si Juan Caña e Isabella Guzmán no me hubieran desafiado tocando mis fibras más sensibles como arquitecta, como profesora de historia, como judía y cofundadora de Espacio Anna Frank. Me cautiva la idea de que, si ellos sienten curiosidad por el análisis de esta película, esa curiosidad que despierta será una más de las cualidades que la llevan a convertirse en una joya del cine.

En el film *El brutalista*, el director y guionista Brady Corbet teje una narrativa visual y emocionalmente densa que explora el trauma y sus múltiples capas a través de personajes profundamente simbólicos. Cada figura en esta epopeya de posguerra encarna una dimensión distinta de la lucha humana, desde la vulnerabilidad hasta el poder, pasando por la resistencia silenciosa y las cicatrices del racismo.

László Tóth –interpretado por Adrien Brody– es un inmigrante judío húngaro cuyo genio arquitectónico se entrelaza con su doloroso pasado. Su pasión por el arte se convierte en un refugio, pero también en una prisión, mientras intenta reconstruir su vida en un país que lo aliena. Su esposa Erzsébet –representada por Felicity Jones– es un personaje atado no solo a una silla, sino a las limitaciones impuestas por su salud y las circunstancias, simbolizando la lucha interna y la resistencia pasiva.

Por contraste, Harrison Lee Van Buren –interpretado por Guy Pearce– encarna el poder y la opresión. Es un capitalista que explota el talento de Tóth mientras lo humilla, reflejando la toxicidad del sistema. Gordon –personificado por Isaach de Bankolé– es una figura crucial donde convergen tanto el racismo de la época como la amistad genuina, ofreciendo un contrapunto a la hostilidad que rodea a Tóth. Finalmente, Zsófia, la sobrina de Tóth, emerge como el silencio y la voz del legado, una testigo muda de las cicatrices de su tío, pero también la narradora que conecta su trauma con su arte.

Corbet, con una audacia sin precedentes, decide incluir un intermedio de quince minutos en esta película de tres horas y media, dividiendo la narrativa en dos partes que difieren en tono y estilo. Este recurso no solo permite al espectador reflexionar sobre lo visto,



FOTOGRAMA DE EL BRUTALISTA / BRADY CORBET



FOTOGRAMA DE EL BRUTALISTA / BRADY CORBET

sino que también refuerza la cualidad operística de la obra, recuperando el cine como una experiencia total.

En reconocimiento a su ruptura de varios moldes cinematográficos, *El brutalista* ha obtenido galardones como el León de Plata al mejor director en el Festival Internacional de Venecia en 2024, y el Globo de Oro y el Oscar en 2025, siendo premiada y nominada por mejor dirección, actuación, drama, fotografía y su impresionante banda sonora, fundamental para describir un contexto que pasa de la narrativa visual al drama multisensorial, transmitiendo emociones que se elevan gracias a la experimentación sonora, disonante e intensa.

El uso de las cámaras es otro elemento clave: Corbet emplea diferentes formatos y estrategias visuales que simbolizan el control y la opresión. En una escena crucial, la Estatua de la Libertad aparece al revés, subvirtiendo su significado tradicional y cuestionando el sueño americano y su realidad. Esta imagen, junto con otras poderosas metáforas visuales, invita a una reflexión profunda sobre los ideales de libertad y democracia en contraste con las experiencias de los personajes.

## De la sobrevivencia a la transformación

Aunque László Tóth es un personaje ficticio, representa a miles de judíos sobrevivientes del Holocausto que emigraron a Estados Unidos en busca de nuevas oportunidades, cargando con un pasado traumático y el firme deseo de reunirse con su familia. Por ello trabajaron incansablemente para construir un futuro mejor en un nuevo hogar; por ello, Estados Unidos se convirtió en la oportunidad de romper con su pasado y construir un porvenir.

Tóth representa también a los judíos que en la modernidad pasaron de los márgenes al centro de la creatividad europea, en las ciencias, la filosofía, la literatura, la música, la política, la economía y la arquitectura, interactuando a la par de los grandes profesionales en sus países de origen, como Einstein, Freud, Arendt, Kafka, Mahler...

Durante la época de la posguerra, el talento de los arquitectos, artistas e intelectuales fue esencial para el desarrollo cultural y arquitectónico en Estados Unidos. Solo que, si recordamos lo que era la sociedad americana de 1948, el elitismo, el racismo y el antisemitismo estaban presentes, y aunque poco a poco esas barreras empezaron a desaparecer, los judíos no eran admitidos en los círculos de prestigio ni en las universidades como Harvard, Yale y Columbia o en los hospitales de las grandes ciudades como Nueva York y Chicago, donde se implementaron políticas discriminatorias que excluían a los médicos judíos del ejercicio de su profesión.

En este contexto de segregación racial de la década de 1950 emergen dos personajes de la película: Gordon, quien desafía las normas racistas de la época y desarrolla junto a Tóth el valor de la amistad y la humanidad en medio de la adversidad; y Harrison Lee Van Buren, el mecenas que representa el poder y sabe valorar el talento, pero somete a los inmigrantes a la dependencia bajo sus términos y condiciones.

## De la Bauhaus al brutalismo

El diseño y la arquitectura se van introduciendo a través de elementos cotidianos como la silla y el escritorio en la vitrina de la tienda del primo Atila, donde empieza a desarrollarse el peri-

plo de Tóth como arquitecto húngaro capaz de trabajar sin descanso y sin pago, o incluso, pagando de su propio bolsillo con tal de ver realizada su creación. Su carácter se construye a partir de las vidas de afamados arquitectos inmigrantes, como Walter Gropius y Mies van der Rohe, y de arquitectos judíos como Marcel Breuer, Erich Mendelsohn y Louis Kahn, quienes llegan a ser grandes exponentes del brutalismo en el mundo.

Es importante destacar que Marcel Breuer nació en Hungría, estudió y dio clases en la Bauhaus. Sus famosas sillas las sigue fabricando y vendiendo la marca Knoll. Llega a Estados Unidos donde desarrolla su carrera como arquitecto, llegando a construir obras destacadas como el Museo Whitney en Nueva York.

La Bauhaus, mencionada varias veces en la película como la escuela de donde egresa Tóth, fue una influyente escuela de arte, arquitectura y diseño fundada en 1919 en Alemania, que promovía la unión entre el arte y la artesanía, buscando integrar la estética con la funcionalidad en un contexto de industrialización, cuyas características más notables eran la austeridad, economía y rapidez de construcción, una necesidad imperante para la reconstrucción de ciudades después de la Segunda Guerra Mundial en Europa y la construcción en Estados Uni-

dos desde 1945. A su vez, el brutalismo es un estilo arquitectónico que surgió en la década de 1950, destacando por el uso de materiales en bruto –en crudo, especialmente el hormigón– y formas geométricas sencillas. Al priorizar la funcionalidad y la honestidad en la exposición de la estructura, elimina toda ornamentación para enfatizar la solidez y monumentalidad de las construcciones, características que consolidaron al brutalismo como la arquitectura del poder, no solo en Estados Unidos sino también en países como la Unión Soviética. A lo largo del tiempo, su estética polarizadora ha generado tanto admiración como rechazo.

El brutalismo es el gran protagonista en la película *El brutalista*; marca el hilo conductor desde el principio hasta el final. Está presente en la narrativa, la fotografía, el drama y en el sonido metálico de la construcción y los rieles del tren. La escena que alcanza el clímax de “lo brutal” ocurre en las canteras de Carrara, adonde Van Buren y Tóth llegan para seleccionar el mármol que se usará en el mausoleo. Se trata de misma cantera de la cual se extrajo el mármol para a la *Piedad* de Miguel Ángel (1498). Esta impactante escena es una metáfora de la trasgresión: desde la época de los grandes imperios, la naturaleza es socavada y el mármol se humaniza a través de sus características: las vetas, sus venas y grietas... Aquí se entrelazan la egolatría del poder con la vulnerabilidad de la naturaleza, y para afianzarlo aún más, es donde ocurre la escena más cuestionada: la de la violación en las catacumbas de Carrara, encapsulando la brutalidad del poder y la sumisión que este impone.

## De la arquitectura a la resiliencia

Al final, como sucede tras una buena clase o sesión psicológica, nos quedan planteados varios dilemas: ¿Redención o pérdida? ¿Cuál es el precio del triunfo? ¿Se supera el pasado o se entierra? El brutalismo es el estilo arquitectónico que Toth defiende como arquitecto, no como una elección estética, sino como símbolo de su identidad y de su historia. Este movimiento se caracteriza por el uso del concreto “bruto”, es decir, en obra limpia, sin revestimiento y sin adornos; de manera análoga, el concreto se presenta como la identidad judía, fuerte y resistente, pero también expuesta a un contexto “crudo”, donde se puede adoptar el idioma, las costumbres y las expectativas del mundo circundante, pero no se deja de ser un *outsider*, lo que claramente es puntualizado por el hijo de Van Buren con la frase: “Te toleramos”. Sin embargo, hay un elemento clave que se presenta en la película en señal de que todo no se ha perdido: la luz que se revela y esconde. El juego con la claridad y la penumbra simboliza las luchas internas de las relaciones humanas. Un rayo de luz simboliza la esperanza.

¿Será entonces que el impulso de construir de Tóth es una forma de redención y testimonio? Cada edificio de su homenaje en la Bienal de Venecia es un intento de dar sentido a la destrucción que dejó atrás; estructuras que parecen frías por fuera, pero que encierran una profunda humanidad y propósito. El brutalismo refleja la funcionalidad, es la visión de un judío que ha sobrevivido a la guerra, donde lo esencial es lo que importa y lo ornamental es superfluo. La arquitectura se plantea como la metáfora de la resiliencia judía: la necesidad de los judíos de construir tanto sus vidas como su identidad, de construir y reconstruirnos, es la base de la resiliencia. ☉

\*Artículo publicado en el blog de Espacio Anna Frank, el 20 de marzo de 2025.

Ilana Beker

Arquitecto egresada de la Universidad Central de Venezuela. Directora de Arquiprojecta desde 1985, con más de 50 edificaciones construidas en Venezuela y el Caribe. Fundadora, vicepresidente y curadora de las exposiciones de Espacio Anna Frank desde 2006. Se ha desempeñado como profesora de Historia de la Arquitectura Moderna en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, de Historia de la Arquitectura Contemporánea en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Santa María y de Historia del Arte, en la U.E. Moral y Luces “Herz-Bialik”. Su trabajo ha sido reconocido con numerosas distinciones.



EL EDIFICIO PIRELLI. NEW HAVEN, ESTADOS UNIDOS, 1970 / ARCHIVO

ARTES VISUALES &gt;&gt; ARTISTAS VENEZOLANOS EN EL EXTERIOR

# Jesús Mendoza: del grafito al diseño digital de protesta

“Entre sus piezas también destacan aquellas que exaltan la labor de los venezolanos que en el exilio se esfuerzan por integrarse a otras culturas y ser un aporte. *La ayuda en tiempos difíciles* registra el apoyo que los motorizados caribeños prestaron a los afectados por los incendios en Viña del Mar a principios de 2024 bajo el nombre de la operación *Te quiero Chile*”

LUISANA DE SARIO VALENCIA

Salió de la ciudad Valera rumbo a Colombia con destino a Chile. Apenas cruzó el país cafetero, Jesús Mendoza aprovechó la poca señal que tenía su celular y le envió a su prima la clave del Instagram. La misión de su aliada era ingresar en la red social del diseñador y publicar *El retrovisor*, pieza creada días antes por Mendoza, en la cual, desde el espejo de un auto divisa a su madre e hija en brazos, ambas escoltadas por la bandera de Venezuela ondeando.

La estampa, creada en un computador antiguo y prestado, es potente: creativa, dolorosa y simbólica. Retrata no solo la sensación de todo el que parte y deja muy lejos los grandes afectos, sino también la incertidumbre de los venezolanos que en los últimos años se han lanzado a las carreteras de los países vecinos para buscar un mejor futuro en Latinoamérica.

La historia de Jesús Mendoza es muy parecida a la del millón y medio de compatriotas que en 2017 abandonaron el país por factores políticos, inseguridad, violencia y necesidades socioeconómicas (cifra de la Organización Internacional de las Migraciones); la particularidad es que él ha registrado su experiencia y visión de la diáspora con la riqueza de su arte.

**Imagen sin palabras**

Oriundo de Motatán (estado Trujillo), desde niño mostró interés por el arte. “Siendo muy pequeño comencé a calcar la moneda de 5 bolívares. Presionaba la hoja con un lápiz de grafito

para que quedara grabada en el papel. Luego, aprendí a dibujar los personajes de *Los Simpson* de memoria, sin tener que verlos. Incluso hacía los dibujos de todos los compañeros de mi salón”, recuerda.

Oficialmente nunca estudió dibujo; sin embargo, dedicó tanto tiempo a esta afición que entre intentos perfeccionó el don. Al optar por una carrera universitaria se inclinó por el diseño, “lo más cercano al dibujo en esa época”, así que se trasladó a Maracaibo (estado Zulia) y se inscribió en la Universidad Rafael Beloso Chacín, donde profesionalizó su pasatiempo.

De las aulas pasó a las salas de diagramación del conocido diario zuliano *Panorama*, donde conoció géneros del periodismo gráfico como la caricatura y la viñeta, y comenzó a hacer fotomontajes. En esa etapa formativa se interesó por la obra de Pedro León Zapata, reconocido caricaturista que a través de sus imágenes hizo crítica política y social.

“Me llamó la atención enviar mensajes tan potentes a través de una imagen sin palabras”, comenta Mendoza. De hecho, las obras que hoy comparte a través de sus redes sociales mantienen vivo ese precepto. En ellas, la gráfica sin texto es la protagonista; son piezas de contenido social, como *El abuso de la Iglesia*, creadas para sacudir a quien la observa y hacerlo reflexionar.

“Siempre me he enfocado en el diseño de protesta. Desde antes de las elecciones de julio, he dedicado mi contenido a plasmar lo que pasa en mi país, quiero aportar algo a mi gente en medio de todo esto que está pasando”, relata Mendoza. Asimismo,

describe cómo tanto él como sus seguidores en Instagram hacen catarsis a partir de cada imagen. En los comentarios, se leen mensajes de felicitaciones al artista, insultos a los protagonistas de las piezas y reflexiones en torno a cada mensaje. En cuanto a los *haters*, tiene pocos.

Con mucha ironía y un gran sentido de la oportunidad y la inmediatez, heredados de su paso por el periodismo, Mendoza comparte diariamente fotomontajes que permiten pensar y exponer el punto de vista de cada seguidor. Claro que para comprender a cabalidad el mensaje plasmado, se requiere estar informado y ser capaz de advertir los símbolos empleados por Mendoza en las piezas.

“Sería feliz haciendo piezas que no fueran de protesta. La idea es que todos los países puedan tener bienestar, que la gente viva tranquila, pero lamentablemente no es así”, sostiene con pesar Mendoza.

**Menos efecto, más profundidad**

Describe su proceso de trabajo como simple; sin embargo, luego de detallarlo en voz alta advierte que no le resulta complicado porque está bien entrenado para ello. El primer paso es estar informado del tema a tratar, procura no abordar tópicos en los que no ha profundizado para evitar inconsistencias; luego, asocia el contenido con una imagen del acontecer noticioso; y, finalmente, la interviene para imprimir en ella su sello creativo.

“Trabajo rápido porque tengo 15 años haciendo esto. Tardo entre media y una hora con cada pieza. Estoy tratando de meterle más cerebro, es



EL RETROVISOR / ©JESÚS MENDOZA

decir, hacer diseños más sencillos, sin tantos efectos, pero mejor pensados”, ese es su desafío actual.

Entre sus piezas también destacan aquellas que exaltan la labor de los venezolanos que en el exilio se esfuerzan por integrarse a otras culturas y ser un aporte. *La ayuda en tiempos difíciles* registra el apoyo que los motorizados caribeños prestaron a los afectados por los incendios en Viña del Mar a principios de 2024 bajo el nombre de la operación *Te quiero Chile*.

En sus mochilas, estos trabajadores transportaron agua y comida para repartir a las víctimas de unos de los más devastadores incendios de los últimos años en el país austral. En Chile, el trabajo de repartidor en moto es realizado en su mayoría por migrantes venezolanos, quienes vencen el estigma que existe en esa nación en contra de su gentilicio.

Jesús Mendoza difunde su obra en

redes sociales, también vende piezas en físico. Está radicado en Santiago de Chile y trabaja como diseñador para Galgo, una *finetech* dedicada al rubro de las motocicletas. Desde su llegada a la capital suramericana se ha dedicado a mejorar su trabajo como diseñador, compartirlo en versión digital e incluso anhela exponerlo físicamente en galerías.

De aquel joven que salió de Venezuela mirando por el retrovisor queda intacto el sueño de reencontrarse con su familia y continuar divulgando sus piezas. Con mayor acceso a la tecnología y lejos de la posible censura, Mendoza se complace al conectar con quienes lo siguen: “Nunca me aburre poner a trabajar mi cerebro rápidamente de manera creativa para que el mensaje llegue tan fuerte que logre hacer llorar a alguien, y que luego ese alguien me escriba por DM y me diga cómo lo ha impactado mi trabajo”. ☉

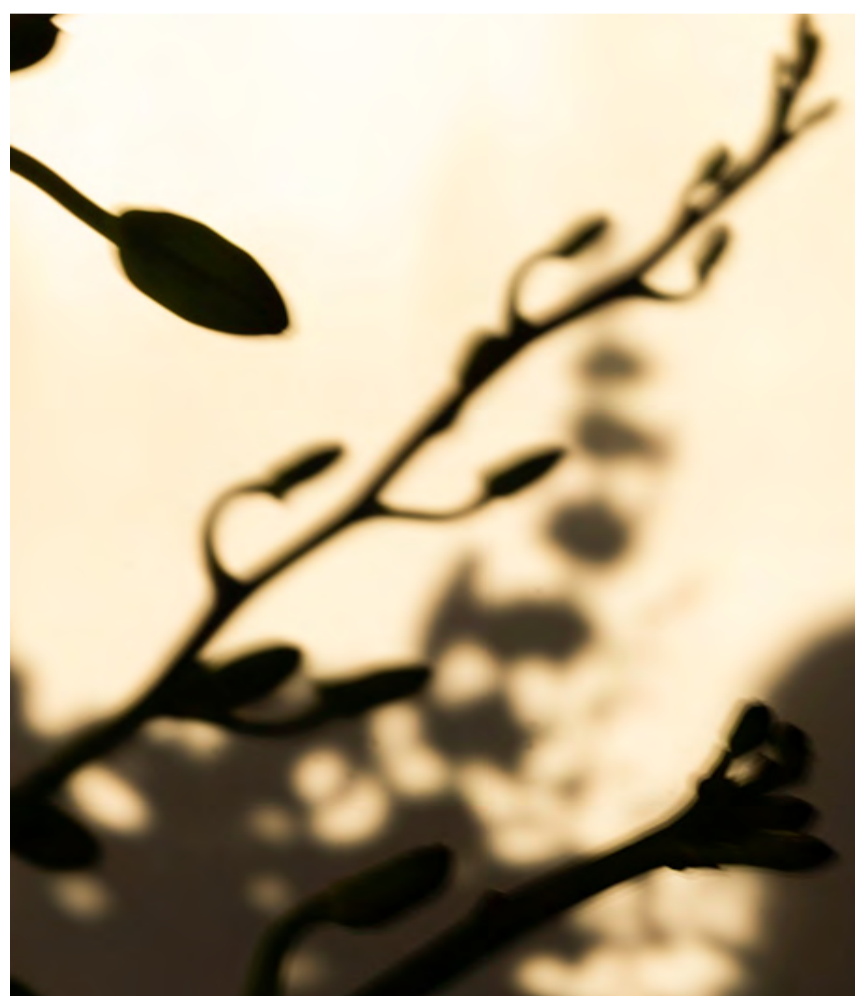
## Margarita Boulton. *Mourning Flowers*

KATHERINE CHACÓN

*El tiempo va sobre el sueño huido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo.*  
Federico García Lorca

Desde tiempos inmemoriales las flores han sido símbolos de belleza y transitoriedad. Su esplendor efímero ha inspirado incontables manifestaciones artísticas y literarias, asociándose con la juventud, el amor y la renovación. En su estado más vibrante, las flores rezuman el atractivo necesario para la polinización. Sus colores y formas seductoros, y sus agradables fragancias, aseguran así la perpetuación de la vida.

Frente a la imagen convencional de la flor como emblema celebratorio de la belleza y la magnificencia de la vida, Margarita Boulton propone en su exposición *Mourning Flowers* (Flores de duelo) una mirada que las escruta en su decadencia o en su fallo: ese instante en el que la lozanía y el esplendor ceden paso a la fragilidad y el declive. En estas fotografías que retratan pétalos ajados, capullos que nunca abrieron y hojas consumidas por el tiempo, no hay ornamento ni idealización, sino una exploración de lo marchito como metáfora del duelo. El envejecimiento, la frustración, los desencuentros y la incomunicación se desdibujan en estas flores temblo-



SIN TÍTULO / MARGARITA BOULTON

rosas, logradas a través de desenfoques, barridos y trepidaciones voluntarias, que aluden a una interioridad doliente.

Boulton no solo documenta la transformación material de la flor, sino que traduce en imágenes la pérdida irrepresentable de la feminidad. La ma-



SIN TÍTULO / MARGARITA BOULTON

ternidad frustrada, la identidad erosionada por el paso del tiempo o el agotamiento del deseo, encuentran su expresión en estas flores que ya no responden al ideal de lo vivo, pero que aún se resisten a desaparecer.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Julia Kristeva señala que el duelo es un proceso que desestabiliza el lenguaje y la identidad, enfrentándonos a lo inefable, a aquello que no puede ser completamente simbolizado. En *Mourning Flowers*, Boulton no solo da testimonio de la decadencia, sino que la convierte en un acto de afirmación estética. Para Kristeva, el arte es un espacio de sublimación: transforma lo indecible en imagen, lo doloroso en lenguaje. En la materialidad de lo marchito, o de lo abortado, encon-

tramos una poética del duelo que no busca la reparación, pero sí una forma de inscripción. La fragilidad se vuelve presencia y la pérdida, aunque irreparable, encuentra un modo de ser vista, de ser dicha. ☉

\*Margarita Boulton (Venezuela, 1986) se formó como técnico superior en Diseño Gráfico en el Instituto de Diseño de Caracas entre 2005 y 2009, y en 2012 obtuvo una Licenciatura en Bellas Artes en Diseño Gráfico en la Miami International University of Art and Design. Su práctica fotográfica comenzó en Roberto Mata Taller de Fotografía, en Caracas, donde estudió entre 2016 y 2019. En 2022 presentó su trabajo fotográfico en la exposición individual *Ella, la flor*, realizada en La Casa 22 de El Hatillo, Caracas. Actualmente vive y trabaja en Miami.

PUBLICACIÓN &gt;&gt; KÁLATHOS EDICIONES

# Sobre *Elocuencia de la mirada*

"El ensayo, cabalmente entendido, es una práctica donde priman no las respuestas sino las preguntas: como lo resalta el nombre mismo del género, el suyo es un viaje a un lugar aún por determinar"

MIGUEL GOMES

Cómo se transfigura internamente lo que vemos, cómo dialoga nuestra psique con la realidad a través de la visión y cómo en esta la memoria, el sentir y la imaginación se conjugan: tales son las indagaciones fundamentales a las que se entrega Marina Gasparini Lagrange en *Elocuencia de la mirada* (Madrid: Kálathos, 2025), su segundo libro de ensayos. El anterior, *Laberinto veneciano* (Barcelona: Candaya, 2011), tenía como eje de sus exploraciones una ciudad transmigrada en idea, donde convergían o de la que brotaban correlatos literarios, mitográficos, musicales y, sobre todo, plásticos que hacían de la cultura occidental un entramado en el que la voz meditativa se extraviaba a gusto mientras se inventaba a sí misma. El nuevo volumen comparte la versatilidad de intereses, pero sin arraigar en una ciudad específica. Se trata en esta ocasión de algo más abstracto: la capacidad humana de acoger relaciones inmediatas con el mundo sublimando la percepción hasta recategorizarla como acto transcendente.

Un epígrafe señalará la ruta: "Lo importante no es el tema sino la visión". Esas palabras de Rafael Cadenas aluden a un proceso que la ensayista describirá enseguida:

"Entro en las imágenes rodeándolas, cuestionándolas, viéndolas de frente de manera inquisitiva, observándolas desde el punto de inflexión que encuentra mi mirada sesgada. Al final [...] me rindo ante ellas con una súplica: [...] el primer párrafo. Esas [...] líneas serán el metrónomo que marcará el tempo y el tono del deseo de dar palabra a la perplejidad que me procura una imagen y a la experiencia que transforma una mirada en visión" (p. 16).

Si la vista se limita a reportarnos información del exterior, la visión traduce dicha información en contenidos inmateriales que se confunden con nuestro ser. Allí, sin embargo, no se detiene el recorrido: de la mirada se avanza a la visión y de esta a la expresión. Por algo, más adelante, se indica que "La escritura es una manera de conocer y de mirar a través de la palabra" (p. 54). Cuando se invoca la función expresiva del lenguaje la presencia de una función apelativa deviene no menos imposterizable, lo que supone una ruta inversa, extrvertida, al encuentro de un Otro todavía desconocido que leerá y –como siempre ocurre en la literatura– hará de interlocutor espectral.

Nada como el arte logra intensificar ese intercambio entre nuestra subjetividad y el entorno. Gasparini lo sabe; ello explica que acuda ante todo a la plástica, donde la vista, el tacto y la espacialidad se involucran, para luego incursionar en la literatura, los mitos e incluso los avatares sociales contemporáneos. "Mirada involucrada" (p. 32) llama este libro a un "entrar" en las imágenes pictóricas, escultóricas, arquitectónicas o poéticas haciendo lo que todo buen ensayista, desde Michel de Montaigne,



CRISTO ANTE PILATOS (1566-1567) – JACOPO TINTORETTO / SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

anhela: abordar la heterogeneidad de la vida con una perspectiva personal y libre de dogmas o deudas gremiales. Sea la aparente meta un Tiziano, un Velázquez, un Tintoretto, los monumentos sepulcrales de la basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, la obra de Cees Notteboom, la lírica hispanoamericana o los significados que la narrativa de Albert Camus adquiere con las pandemias del siglo XXI, el acicate velado será siempre la escritura misma, su capacidad de articular conceptos o albergar efusiones. El ensayo, cabalmente entendido, es una práctica donde priman no las respuestas sino las preguntas: como lo resalta el nombre mismo del género, el suyo es un viaje a un lugar aún por determinar. "El arte, como la vida, es con frecuencia una interrogante, una suspensión indefinida, una vía, entre otras, que hacemos nuestra" (p. 62): tal admisión entraña una igualdad entre el objeto contemplado y el sujeto contemplativo de *Elocuencia de la mirada*, así como una oblicua descripción del ensayismo como práctica artística que, en este caso específico, se ocupa del arte. No otra cosa sugiere la prosopopeya implícita en el título del volumen.

"Je suis moi-même la matière de mon libre" (Yo mismo soy la materia de mi libro): la célebre advertencia con que Michel de Montaigne nos introducía en sus *Essais* no ha de soslayarse si queremos comprender la distinción tradicional entre otros géneros argumentativos y el que nació cuando Francis Bacon y William Cornwallis empezaron a imitar al autor francés. El ensayista convierte la enunciación de sus pensamientos o adhesiones en móvil constante de su ocurrir, una especie de *basso ostinato* cuyas resonancias oímos incansables debajo del asunto dominante, cualquiera que este sea. La palabra "materia", además, tenía para oídos como los de los primeros lectores de Montaigne, bien entrenados en latín, un sentido residual que lo vinculaba a *mater*, lo que más allá de simple conceptismo podemos interpretar como consustanciación de la actividad expresiva y la invención de una identidad personal, ambas resultantes del lenguaje: mi yo, nos dice el ensayista, no ante-

cede a mis palabras ni estas a él. Nos alumbramos simultáneamente.

En *Elocuencia de la mirada* destaca la fidelidad a ese modelo en incontables oportunidades. Ya en el texto preliminar –"Al lector", ni más ni menos–, Gasparini describe un rincón de la intimidad doméstica asimilable a la mitologizada torre de la Dordoña donde Montaigne escribía rodeado de su biblioteca:

"En el origen de estos ensayos [...] había una gran mesa de madera en donde en una esquina colocaba los libros a los que siempre volvía, a los que siempre vuelvo. En la esquina izquiera estaban las *Metamorfosis* de Ovidio, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, la *Iconología* de Cesare Ripa, la Biblia de Jerusalén y los *Apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke. En la esquina opuesta estaban los cuadernos, las libretas con notas y los libros que en el momento acompañaban la imagen que me ocupaba. Poetas, pintores, estudiosos del arte y la literatura se alternaban en ese ángulo. La poesía y la pintura estaban juntas [...], eran ventanas a un espacio donde la imaginación, las emociones y las posibles correspondencias propiciaban reflexiones" (p. 11).

Ese marco de recogimiento, de privacidad, en el cual las artes verbales y visuales se entreveran se refuerza después con pasajes narrativos en primera persona que nos suministran datos biográficos de la autora-personaje anunciados por la nota de solapa. Así, el comienzo de "Una mirada inesperada" que nos habla del Metro de Madrid o numerosas descripciones del deambular del yo ensayístico por salas de museos españoles, iglesias o palacios venecianos, coinciden con una figura familiar paulatinamente retratada. Pero lejos estamos de la autobiografía literal: tal como en el caso de Montaigne –"car c'est moi que je peins" (pues es a mí a quien pinto)–, lo plasmado con palabras consiste en una sensibilidad y una manera de aprehender nuestras circunstancias.

Esa asimilación, con todo, casi

siempre excederá las expectativas del racionalismo al uso. No solo porque el hablante ensayístico no escatime ocasión de esclarecer los límites de su conocimiento, adrede subrayando su humanidad: "¿Y qué decir de Tintoretto? ¿Era para él infalible quien separaba a los salvados de los condenados en su *Juicio Final*? Esta es una pregunta a la que no sé dar respuesta" (p. 52), sino porque las cavilaciones jamás excluyen una dimensión afectiva sin la cual no sería inteligible el apego de la escritora a las artes, como si estas en el fondo deparasen una salvación o insuflaran sentido en la vida. Quizá *pasión* sea el término adecuado. Y de esa aproximación emotiva a la creación no cuesta mucho regresar al orbe de sentimientos más personales como, por ejemplo, la amistad. Así, en la conclusión de "Tintoretto: *Cristo ante Pilatos*", se lee:

"Veo de nuevo en los dos mantos blancos resplandeciendo dentro del cuadro con una luz que irradia de ellos y los trasciende. Una blancura que hace presente la pregunta que una noche me formulé, al tiempo que también traza la gracia de estas palabras en la hoja blanca. Recuerdo a mi querida Michaelle Ascencio, quien me enseñó que todo texto escrito nace de la necesidad de iluminar oscuridades con un destello, con una palabra. A ella, memoria viva, la escritora de estas páginas" (p. 43).

Una rúbrica *in memoriam* habría servido para rendir un homenaje; no obstante, la mención de la ausente en el texto mismo es un gesto de mayor alcance: la integra a la obra tanto como el logos y el eros se amalgaman en esta a la hora de establecer la relación entre el Tintoretto y quien amorosamente lo glosa.

Si consideramos la coyuntura del ensayo venezolano actual, Gasparini despliega su poética a contracorriente. Por causas justificadas y obvias, las tres últimas décadas han afianzado como motivo imperante en la literatura de ideas la profunda crisis material de una comunidad, con el añadido de su perseverante zozobra ética. Miguel Ángel Campos, Ana Teresa Torres, Gisela Kozak, Antonio López Ortega, Luis Pérez-Oramas y Ricardo Ramírez Requena lo ilustran con obras memorables. *Elocuencia de la mirada*, a primera vista, regresa a un paradigma anterior del género que tuvo gran vigencia en los años setenta y ochenta del siglo pasado. En ese entonces, el ensayismo de la tierra –pensemos en Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri o Mario Briceño Iragorry– había cedido ante el avance de escritores sin ansias ni poses didácticas cuya atención se volcaba, con preferencia, en asuntos de estética o de lenguaje. Guillermo Sucre, Francisco Rivera, Eugenio Montejo, Hanni Ossott, Rafael Cadenas, Armando Rojas Guardia son algunos nombres representativos de ese periodo. No creo casual que la primera cita que elige Gasparini para abrir su libro provenga de Cadenas y la última, en una nota al pie de página, de Sucre. Aunque se trate de una involuntaria sincronicidad, el tributo me parece ostensible. En los entretelones de estos ensayos se vislumbra, de hecho, una tradición sumergida por las condiciones y el desarreglo político del Estado. Pero *sumergida* no significa aniquilada: da la impresión, más bien, de aguardar el instante apropiado para resurgir cuando las penurias le den a Venezuela una tregua. Y Gasparini –quizá junto con Pérez-Oramas, que de un título a otro divide su atención entre el país y las artes plásticas– actúa como uno de sus custodios, lo que se me hace evidente en todos sus escritos hasta el momento.

Conventría tantear un poco más en el asunto, en absoluto sencillo. En *Laberinto veneciano*, libro que aparentaba transitar por coordenadas ajenas a la nación, la ensayista acabó

discerniendo la secreta relación de lo dispar:

"En el nombre de mi país natal, la nostalgia de un país distante deja escuchar sus ecos. Venezuela fue bautizada en el recuerdo de Venecia. Bastaron unos palafitos construidos sobre el agua para que Amerigo Vespucci recordara a la ciudad que como una visión se presenta a nuestros ojos cubierta de mármoles blancos y rosados. Mucho de imaginación y un tanto de añoranza hubo en la evocación" (p. 70).

El paralelo entre el navegante y la escritora insinuaba una encrucijada en el que el territorio explorado por el veneciano se replanteaba en la escritura de una venezolana de ancestros italianos. Esa inesperada aparición del horizonte patrio en páginas que algunos distraídos pudieron tener por cosmopolitas o exóticas nos obliga a examinar con más detenimiento la situación de *Elocuencia de la mirada*.

Pretender divorciar lo estético de lo social no pasa de ser un ejercicio intelectual condenado al fracaso, pues el arte no es un producto de la naturaleza, sino de la sociedad y nunca escapa de su lógica. Esto se constata en los tres trabajos que Gasparini ha dispuesto al cierre de su libro. Uno dedicado al exilio; los otros, a la noción de peste y, en particular, a lo que Camus aportó a ella. Por más que el lenguaje de la ensayista habitualmente rehúya lo testimonial, por más que la óptica de quien medita le sea fiel a lo universal o universalizable, sería ingenuo no comprender que los renglones sobre el exilio han sido escritos por alguien familiarizado con la Venezuela del siglo XXI, así como equivaldría a una omisión lamentable ignorar que la publicación inicial de las otras piezas –en *Prodavinci*– data de 2020. Mucho menos cabe eludir un pasaje como el siguiente, clara invitación a las alegorías:

"La peste elimina las diferencias. No hay límites para la propagación de la infección que borra las fronteras hasta hacerlas irreconocibles. Algunas individualidades se infectan, pero también la fuerza de lo colectivo contamina –los colectivos, así denominan ciertas personas a las fuerzas del mal–, y ese contagio encierra las vidas, las altera, las doblega. Cuando la peste es la historia de una sociedad, poco a poco los destinos personales sufren, van quedando disminuidos y sin voz" (p. 97).

A lo que voy es a una observación historicista pero no por ello innecesaria. Si la poética de Gasparini guarda fidelidad a los temas estéticos que el ensayo venezolano de los setenta y ochenta legitimó, un enfrentamiento directo, un diálogo con lo real ha enriquecido dialécticamente esa fidelidad para convertir sus preferencias primarias en algo distinto, más rico o, para expresarlo con un vocabulario caro a la escritora, laberíntico.

Y no debería extrañarnos, pues sus renglones no pregonan un divorcio entre el quehacer artístico y el día a día. Todo lo contrario. El "Epílogo" lo resume del modo más diáfano posible: "¿Qué es la escritura? ¿Qué es esa palabra tras la que la vida va?" (p. 105). A lo que pronto se agrega: "Escribir es respirar fuera del silencio. Es respirar viendo el silencio" (p. 106). Eso, tras describirse la inquietud que suscitan los "movimientos internos" de las reflexiones "que me habitan" y esbozar una "cartografía del aliento" (p. 103): la labor de quien parte en busca de sí mismo tarde o temprano requiere, como ya he comentado, un volver a los demás, a ese exterior donde está el aire sin el cual ni la vida ni el decir existen.

De la intuición de esas síntesis se desprende la fascinación que cada página de *Elocuencia de la mirada* renueva en quien ha tenido la suerte de emprender su lectura. ●

ENSAYO &gt;&gt; DE VUELTA A UN CLÁSICO

# ¿Qué veía Ariosto cuando cerraba los ojos?

“La trama del poema es un laberinto de situaciones y personajes que componen en su conjunto una descomunal ópera que va de lo real a lo fantástico, de la tragedia a la comedia, de leyendas y fábulas a personajes de carne y hueso de su tiempo”

EDGAR CHERUBINI LECUNA

Mito y realidad se conjugan en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533), una obra maestra de la literatura occidental y fuente inagotable de la literatura fantástica hasta nuestros días. Este poema épico publicado en 1516 consta de 46 cantos y cuarenta mil versos endecasílabos escritos en octavas. Siendo un libro concebido para disfrute de la corte de los duques de Este, señores de Ferrara, se popularizó de inmediato, debido a que la rima adquiere un ritmo y una melodía tan prodigiosos, que inspiraba a los trovadores a cantar el poema en mesones, plazas y ferias para deleite de la población iletrada.

La trama del poema es un laberinto de situaciones y personajes que componen en su conjunto una descomunal ópera que va de lo real a lo fantástico, de la tragedia a la comedia, de leyendas y fábulas a personajes de carne y hueso de su tiempo. Todo esto se va entrelazando en una minuciosa y laberíntica estructura que se escenifica por todo el globo terráqueo y hasta en la Luna. Ariosto, retrata minuciosamente las cortes de las ciudades-Estado italianas, propensas al refinamiento y al teatro social y a la vez versadas en el arte de la guerra, de allí la descripción pormenorizada de un sinnúmero de batallas. En el imaginario popular de la época, Orlando simbolizaba al caballero leal a su rey en la lucha contra el invasor musulmán y que con audacia y valor va en busca de una doncella y enloquece de amor por ella.



LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533) / ESCUELA FLORENTINA

En el año 2017 visité la admirable ciudad de Ferrara para admirar la exposición *Orlando furioso, 500 años*, exhibida en el Palazzo dei Diamanti, concebida magistralmente con la intención de mostrar el entorno renacentista en que vivió Ariosto y que inspiró su magnífica obra literaria. La exposición conmemoró el quinto centenario de la primera edición del *Orlando furioso*. Para dar forma al concepto de la muestra, los curadores Guido Beltramini y Adolfo Tura, identificaron e inventariaron las obras figurativas y las cosas que Ariosto conoció y que nutrieron su imaginación. Más de ochenta obras maestras del Renacimiento de grandes artistas de la época como Mantegna, Bellini, da Vinci, Dossi, Rafael, Miguel Ángel, di Cosimo, Ucello o Tiziano, junto a objetos preciosos, libros incunables, planisferios, manuscritos, miniaturas, instrumentos musicales, monturas, yelmos y espadas que evocan el refinamiento y a la vez el rigor de la vida cortesana del mundo caballeresco donde se desenvolvió su autor.

¿Qué veía Ariosto cuando cerraba los ojos? Avistaba a los mensajeros alados de *La liberazione di Andro-*

*meda* que Piero di Cosimo pintara en 1510 y la fabulosa *Minerva che scaccia i Vizi dai giardino delle Virtù* (1497) de Mantegna. Veía los detalles de *La batalla de Roncesvalle* del 778, en el tapiz de seda que data de 1475, que hoy conserva el Victoria and Albert Museum de Londres. En una de las salas escuché con la mirada un cuerno de marfil tallado en el siglo XI, *Olifante, "Corno di Orlando"*, instrumento de uno de los episodios célebres de la epopeya. Ariosto se inspiró por igual en fábulas del Medio Oriente, en mitos griegos y muy especialmente en las leyendas Carolingia y Arturiana, cantares de gesta de la Edad Media. El influjo de Ovidio y su *Metamorfosis* y la de Paolo Ucello con su *San Giorgio e il drago*, 1440, también están presentes en sus páginas.

Cierro los ojos y entiendo el por qué Orlando enloquece de amor, al contemplar la sensual venus desnuda de Boticelli, *Venere pudica* (1485), pintura que le sirve de inspiración al autor para describir la belleza de Angélica, personaje principal de su poema: “*Con bionda chioma lunga et annodata: Oro non è, che più risplenda e lustrì*” (VII, 11, 3-4).

Después de admirar esas obras,

recorro la colección de mapas antiguos, entre los que se encuentra la *Cosmographia* de Tolomeo (1462), para llegar finalmente al eje en torno al cual giraba toda la exposición: el ejemplar de la primera edición del *Orlando furioso*, impreso en Ferrara en 1516 por Giovanni Mazzocchi. Esa primera versión constaba de 40 cantos, pero en 1532 se imprimió una segunda y definitiva con 46 cantos y 40.000 versos.

Cierro los ojos y veo el castillo de los duques de Este o Castello Estense, en el centro histórico de Ferrara, obra arquitectónica de Bartolino de Novara en el año 1395. Es un edificio de planta cuadrada y muros de ladrillo bermellón, dotado de cuatro torres defensivas, rodeadas por un foso de agua. La estructura urbanística de la ciudad, desarrollada dentro de regias murallas, se remonta al siglo XIV. El primer plano urbanístico moderno de Europa tiene su origen en Ferrara, con el proyecto futurista realizado por Biagio Rossetti (1447-1516), una innovadora fusión que une el entramado de la ciudad medieval con el nuevo trazado renacentista. La ciudad fue declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1995, bajo la denominación “Ferrara, Ciudad del Renacimiento”.

Cierro los ojos y recorro las estancias del antiguo Palazzo de Novara situado en Via Camello 22, donde vivió Bartolino de Novara mientras construía el castillo Estense. Una parte del regío edificio pertenece a quienes fueron mis anfitriones durante mi visita a Ferrara. En esos mismos salones, Doménico Maria de Novara, descendiente del arquitecto, organizó importantes tertulias con intelectuales y científicos de la época. En la nutrida biblioteca de la casa se encuentra el acucioso estudio de Antonietta Folchi Copérnico e *lo Studio di Ferrara* (2003), en el que describe la

amistad entre Doménico de Novara y Nicolas Copérnico, cuando este último estudiaba un doctorado en Derecho en la Universidad de Ferrara. Doménico de Novara, apasionado por la astronomía y traductor de antiguas cosmogonías griegas, invitó al sabio a sus tertulias en esta casa y fue quien lo motivó a estudiar el movimiento de los astros. Al cabo de un tiempo, Copérnico expuso sus investigaciones sobre la teoría heliocéntrica en el tratado *De revolutionibus orbium coelestium*, en el cual afirmaba que nuestro sistema planetario era heliocéntrico, la tierra y los restantes planetas giraban alrededor del Sol, una revolución que comenzó a cambiar la visión del hombre en el universo, contrariando dogmas y prejuicios arraigados en el oscurantismo de la Edad Media.

Cierro los ojos y escucho las voces de mis contertulios reunidos en *Il Brindisi*, me dicen que es la hostería y bodega de vinos más antigua de Italia, situada en la Via degli Adelardi, 11. En esta misma mesa donde estamos degustando un buen vino del piedemonte toscano, conversaron Novara y Copérnico y en la mesa del fondo se reunían Ariosto y Tiziano, cierro los ojos y los veo y escucho. Desde ese entonces se remonta su tradición de *Il Brindisi* y sus vinos, provenientes de las mejores reservas de Italia.

La Universidad de Ferrara, fundada en 1391, un siglo antes del descubrimiento de América se nutrió de brillantes humanistas y científicos. En sus aulas y tertulias promovidas en su seno se fraguaron las mentes más avanzadas del Renacimiento. Ferrara fue por mucho tiempo el centro político, cultural y diplomático más importante de Italia y parte de Europa. Esa supremacía se logró gracias a que se convirtió en lo que hoy llamaríamos una sociedad del conocimiento.

Ariosto y tantos otros humanistas y científicos, lograron abrir nuevos caminos al pensamiento gracias a una sociedad cimentada en la cultura y en los valores humanos, en el rigor y la belleza. Sentir el espíritu que se respira en esos recintos, donde mentes brillantes revolucionaron su época, me hizo presentir que en medio de las amenazas oscurantistas que se ciernen sobre Occidente, se aproxima un cambio de paradigmas, un nuevo renacimiento. En el presente, en muchos centros de pensamiento tratan de sacudirse modelos obsoletos de economía y política. El pensador Buckminster Fuller afirmaba: “No podrás cambiar las cosas luchando contra la realidad existente. Para cambiar algo, debes construir un nuevo modelo que haga obsoleto el actual” y eso está ocurriendo, se está gestando una nueva visión del mundo, eso veo con los ojos bien abiertos. ☉

“

**Este poema épico publicado en 1516 consta de 46 cantos y cuarenta mil versos endecasílabos”**

## Isaku Yanaihara, el japonés que posaba para Giacometti

“Con su gravedad característica, con su pesimismo secular, Giacometti afronta el desafío que se ha establecido él mismo: lucha con el lienzo, mientras el japonés permanece inmobilizado en la única silla que hay en el estudio”

NELSON RIVERA

Durante doscientos veintiocho días, larguísimas jornadas que a menudo podían comenzar hacia las 11 de la mañana y prolongarse hasta las 4 de la madrugada, hierático, el rostro tenso e imperturbable, consciente de la férrea disciplina que se esperaba de él, Isaku Yanaihara posó para Alberto Giacometti entre 1956 y 1961. Yanaihara, profesor de filosofía japonés, estaba en París por invitación del Centre National de la Recherche

Scientifique, cuando fue presentado a Giacometti en un café.

Basado principalmente en los diarios de Yanaihara, Sachiko Natsume-Dubé (1969), autora de ensayos sobre Michel Leiris y sobre Francis Bacon, escribe dos reportajes que dan cuenta de la relación entre *Giacometti* y *Yanaihara* (Editorial Elba, España, 2013). Cuando conoció a Yanaihara, el obcecado Giacometti se obsesionó con la cabeza del japonés, por el desafío que constituía aquel extranjero “total”, al que no podía ni

quería pintar, según la hipótesis de Yves Bonnefoy. Con su gravedad característica, con su pesimismo secular, Giacometti afronta el desafío que se ha establecido él mismo: lucha con el lienzo, mientras el japonés permanece inmobilizado en la única silla que hay en el estudio (es proverbial la vida al límite de la pobreza que tuvo este enorme artista a lo largo de su vida).

En algún momento Giacometti no puede trazar ni una línea más. Como si su cuerpo y su gesto se hubiesen



BUSTO DE YANAIHARA (1959) / ALBERTO GIACOMETTI

congelado. De repente comenzó a sollozar. Ya sereno, le dijo a Yanaihara: “Su rostro sobre el lienzo era como una bomba que podía explotar al más mínimo contacto y hacer que todo saltara por los aires, de modo que no he sido capaz de tocarlo a pesar de todos mis esfuerzos”.

Además del relato de la llamada “crisis de 1956”, que los estudiosos de

Giacometti bien conocen, *Giacometti* y *Yanaihara* se interna en otro asunto de interés: la cuestión del estilo. Giacometti, que era un hombre dispuesto a polemizar sobre cualquier tema, escuchó de Malraux esta premisa: “No hay tarea más soberbia que querer hacer una cabeza”. Giacometti piensa que no es el estilo la solución que hará posible desentrañar el secreto de una cabeza. El secreto es la conexión con la realidad. El pintor debe hallar un sistema que le permita captar la realidad. “Según Giacometti, los egipcios no tenían un estilo sino un sistema. Cabría preguntarse si no se trata de lo mismo. No, el estilo no permite captar la realidad ya que es el resultado del trabajo. Entonces, ¿qué es el ‘sistema’? Giacometti utiliza en otros lugares las palabras *principio* y *regla* y se refiere siempre a lo mismo: tendría que haber un principio que permitiera captar la verdad. Una regla sencilla que pudiéramos limitarnos a seguir. Resulta imprescindible encontrarla”. ☉

\*Una versión de este artículo fue publicada en el diario *El Nacional* en octubre de 2013.

## Nota al margen

# Poka-poka, o la llave que abre el sentido

KEILA VALL DE LA VILLE

El libro *Fifty Sounds* de la traductora Polly Barton es una memoria en cincuenta entradas tituladas con una palabra mimética o *gitaigo* de las miles que abriga el idioma japonés. A diferencia de una onomatopeya, la palabra mimética no imita un sonido sino imágenes sensoriales. En japonés según su propio *gitaigo*, maza-maza: supera su dimensión semántica y evoca imágenes vividas, afectivamente ricas, asociadas a una experiencia; ubica al oyente y al hablante en una misma escena. En Japón estas palabras conforman una categoría lingüística y cuentan con su propio diccionario. En el libro, en cada título al *gitaigo* sinuoso, en vez de la definición oficial, le sigue el que con intimidad y candidez describe algún episodio de la estada de Barton en la remota isla japonesa de Sado, donde a los veintitún años llega para enseñar inglés y sumergirse en la reservada cultura japonesa, cuestionándose pronto sobre las implicaciones filosóficas y espirituales del lenguaje y su alcance.

Lograr su objetivo es búsqueda elusiva, y pronto obsesión. Mientras más aprende, más pérdida está y más determinada se descubre a travasar la costa inasible que la aísla como novel archipiélago japonés. Es cuestión de supervivencia: “El idioma es eso que se interpone a la intimidad”, dice la autora y traductora encantada por la palabra, y flechada por Japón. Si la expresión mimética *jin-jin* formalmente enuncia el estado adolorido de una parte del cuerpo cada vez que la sangre pulsa hacia él, en el capítulo “*jin-jin*”: el sonido de ser tocada por primera vez” (y con *Eros The Bittersweet* de Anne Carson como caja de resonancia), Barton cuenta sobre el instante en que la caricia de una colega le hace advertir su soledad, el tiempo transcurrido desde que alguien la tocó, y una vez la mano que acaricia se retira, un vacío punzante: *jin-jin*.

Las palabras miméticas japonesas son tan ricas, tan adecuada la selección y tan poéticas las definiciones de Barton, que solo leer el índice del libro es gozar y sufrir la experiencia vivida: sentir que solo sumergiéndose en y dejándose revolcar por el feroz oleaje del idioma, se logra *entrar* al mundo. Así, “*zara-zara*: el sonido del terreno accidentado”, relata el fracaso de Barton al contar al amigo su fascinación por el trabajo de Wittgenstein. “*Yochi-yochi*: el sonido del tambaleo”, formalmente el paso balbuceante de un bebé, sus primeros intentos por comprender aquel idioma. “*Moja-moja*: el sonido del cabello electrizado”, cuenta el día en que descubre que para los japoneses su cabello rizado es el pelaje rugoso de una cabra. “*Bin-bin*: el sonido de tener mucho sexo de calidad dudosa”, el episodio erótico en el que descubre que nombrar la intimidad es excitante y quizás vital para Y, su novio japonés.

*Fifty Sounds* es una colección de preguntas y tanteos sobre la identidad, el lenguaje y su organicidad, es estudio cultural y carta de amor a la palabra. Quizás sobre todo encuentro con la unidad de lo humano por encima de las diferencias. Cuántas veces quisiéramos decir mejor, entender y

traducir al otro, hacer origami con las palabras, quizá un perseverante pez koi. Un archipiélago somos todos. Es cuestión de aplicarse, pensar. No temer al oleaje, o siguiendo a Carson, al flechazo. Entregarse para nombrar lo innombrable. Así, cruzar esa costa. ☺



## Nos vemos

## Miedo creíble

KAORU YONEKURA

Con su inglés maracucho y sin lloriqueos, Diego le contó su culebrón al funcionario de ICE en la entrevista de miedo creíble. Aprobó la entrevista. Lo supo 15 días después, pero no salió del centro de detención.

De la celda de ICE, se llevaron a Diego a otra de The GEO Group. Allí, tuvo miedo hasta del preso que le robó la toalla, a quedarse encerrado demasiados meses como otros venezolanos y que su travesía para entrar a los Estados Unidos acabara llevándolo de regreso a Maracaibo. Desde GEO,

se lo llevaron al aeropuerto. Le pusieron unas esposas que se sujetan en la cintura y otras en los tobillos. Pensó: “Si pasa algo en este vuelo, ¿cómo coño me salvo si estoy amarrado por todos lados?” Aterrizó en Texas, volvió a despegar y aterrizó en Florida. Llegó a otra celda.

Dos meses después de su detención, Diego salió. Desde entonces, trabaja en un hotel en Florida. Una vez lo premiaron por ser el mejor tendiendo camas. Su proceso de solicitud de asilo sigue en curso y tiene el TPS. Pero todavía tiene miedo. En febrero, por las redadas de las primeras deporta-

ciones. En marzo, por los 255 hombres que se llevaron al CECOT de El Salvador sin el mínimo probatorio para asociarlos con El Tren de Aragua.

Entre el 10 de febrero y el 4 de abril, 2.191 venezolanos han sido deportados, al menos 168 son mujeres. No se sabe quiénes cometieron algún delito, pero sí se sabe quiénes no y son demasiados. Como Diego, los deportados huyeron de Venezuela a los Estados Unidos: “Y ahora la vaina aquí está tensa. Están sacando a quien sea. Cualquier cosa puede pasar”, me dijo hace unos días. Este es su miedo de abril.



EXILIO EN SOLEDAD / ©KREMLIN PRIETO

ROGER VILAIN

En libro de viajes José María Gironella (1) transcribe lo que el cosmonauta Guerman Titov manifestó al regresar de su aventura espacial: “Sabía que existía un sentimiento de nostalgia en el hombre que se aleja de su patria. Ahora sé que existe un sentimiento análogo en el hombre que se aleja de la Tierra, pero no sé qué nombre darle a este sentimiento”. Le doy vueltas al asunto y creo que se trata de la misma compunción.

En el caso del exilio, cuando el alejamiento implica nostalgia más complejos añadidos, juega la variable fuerza. Todo exiliado lleva consigo el mazazo de la distancia obligada. Con justicia expresó Julio Cortázar que su noción de exilio comporta una violencia porque todo exiliado es asimismo un expulsado.

Es lo ocurrido en la Venezuela actual. La diáspora sufrida y de la que formo parte es el retrato vivo de un despojo: el que una dictadura infligió a tantos. Quienes se fueron y quienes se quedaron viven una realidad no elegida, e incluyo a los que se han quedado porque el exilio interior es también una verdad cargada de destierro.

Peró sobre la cuestión venezolana algo seduce mi atención. Cuando menos algo representado por el exilio vinculado a la academia, al arte en general, y vuelvo otra vez a Cortázar (2), en un ensayo que llamó “América Latina: exilio y literatura”. En él vislumbra asestar un martillazo, una vuelta de tuerca a la semántica del artista exiliado en el sentido de quebrar “la penumbra intelectual y creadora que limita, empobrece y a veces aniquila totalmente su trabajo”. Más allá de la crudeza diaria que transita quien se fue –exilio exterior, exilio interior–, cabe la eventualidad de llevar a cabo una elección –la vuelta de tuerca–, es decir, un hacer distinto en medio de la terrible adversidad.

Se trata de materializar una

“nueva toma de realidad”, sustentada en variar lo que entendemos por exilio, entre otras razones porque “quienes exilian a los intelectuales consideran que su acto es positivo (...). ¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo ese exilio? No estoy haciendo una broma de mal gusto, porque sé que me muevo en un territorio de heridas abiertas y de irrestantes llantos. Pero sí apelo a una distanciamiento expresa, apoyada en esas fuerzas interiores que tantas veces han salvado al hombre del aniquilamiento total”.

Al comienzo de su ensayo, Cortázar sostiene que tal condición, la del creador en el exilio, la del intelectual desterrado, es una constante en el Cono Sur, en el Brasil, en Centroamérica. Venezuela escapaba a esa ignominia. Hoy el escenario es otro y sin embargo me atrevo a sostener que las ideas del argentino impregnan a una Venezuela, la de la academia o del arte, cuyos hacedores propician a fuerza de dentelladas el golpe de timón, la vuelta de tuerca que pretendía el buen cronopio.

Las formas del exilio cambian. Al final de su escrito, Julio Cortázar reflexiona: “Hasta hoy no me ha sido dado leer muchos poemas, cuentos o novelas de exiliados latinoamericanos en los que la condición que los determina (...) sea objeto de una crítica interna que la anule como disvalor y la proyecte a un campo positivo”. Tengo la impresión, en el presente, con la diáspora venezolana creadora y para nuestro bien, que las palabras de Cortázar hallaron eco sólido. La evidencia de un hacer que da por sentada la verdad de su propuesta. ☺

Notas:

- 1 Gironella, José María (1972). *En Asia se muere bajo las estrellas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- 2 Cortázar, Julio (2017). *Obra crítica*. Barcelona: Penguin Random House.

Sí, cualquier cosa puede pasar.

Tras el anuncio del Departamento de Seguridad Nacional, una venezolana con parole humanitario fue a Migración a retirar su pasaporte para abandonar Estados Unidos de manera voluntaria, pero fue forzada a ponerse un grillete. No le explicaron por qué: “Hacer las cosas de manera correcta no garantiza una salida tranquila”, dijo en un video.

Aunque los jueces Boasberg y Murphy ordenaron detener las expulsiones de venezolanos en los Estados Unidos, siguieron aterrizando vuelos en Maiquetía. En uno de los dos del 3

de abril, había 16 mujeres embarazadas y 151 niños, de los cuales seis no estaban acompañados.

Mientras tanto, el mismo Maduro que negó y criminalizó la migración venezolana ahora pretende hacernos creer que se preocupa por ella. Pareciera que olvidó que sus migrantes lo son por la crisis que él mismo provocó. Además, reclama debido proceso para los venezolanos detenidos en CECOT como si lo cumpliera con los 903 presos políticos que hay en Venezuela.

Sí, cualquier cosa puede pasar. Hay que creerlo y, como Diego, temer por eso. ☺