

Los Atlantes de Rondón o cómo cubrir para des/cubrir la historia*

Rondón's Atlantids or How to Cover in Order to Uncover History

Zulema Moret

Grand Valley State University
E-mail: moretz@gvsu.edu

Recibido: 29-10-09
Aceptado: 22-11-09

Resumen

Este ensayo analiza la instalación y acción pública llevada a cabo por el artista maracaibero Javier Rondón en torno a las estatuas de los Atlantes, frente a la Plaza Baralt, en Maracaibo. Rondón lleva a cabo la instalación en el espacio público de la Plaza Baralt en 1990 y dicha acción fue concebida y presentada como una "acción poética y urbana en tres tiempos". En esta lectura se enfatiza la relación entre el proceso creativo llevado a cabo en el espacio público, con la historia de la cotidiano que reconstruye la Historia oficial. Por un lado, la acción de cubrir las estatuas para 'des/cubrir la Historia' como gesto fundacional; por el otro escoger a los Atlantes como signo cultural que organiza la vida de la gente en sus tránsitos cotidianos. Por otra parte y dentro de otro registro discursivo, un relato de Pablo Antillano, denominado "Atlantes" hiperboliza a partir de la exageración la figura de los Atlantes desde el lugar de la escritura. Así ambas representaciones se mueven entre el rito (Rondón) que funda el mito (Antillano) para hablar de la Historia o de la contra-historia, esa historia de lo cotidiano a veces inasible.

Palabras clave:

Historia, representación, espacio público, memoria, contra-historia.

Abstract

This essay analyzes the public installation and action carried out by the Maracaibo artist, Javier Rondón, around the statues of the Atlantids in front of the Baralt Plaza, downtown Maracaibo. This installation was created in the public space in 1990 and it was conceived and presented as "a poetic and urban action in three times." This essay focuses on the relationship between the creative process carried out in the public space with the history of day-to-day events that reconstruct official history. On the one hand, the action of covering the statues in order to "uncover history" as a founding gesture; on the other, choosing the Atlantids as a cultural sign that organizes people's lives in their daily transits. Within another discursive record, a short story by Pablo Antillano called "Atlantids" hyperbolizes the figure of the Atlantids from a writer's viewpoint. Thus, both representations move between rite (Rondón) that blends into myth (Antillano) to talk about history or counter-history, that sometimes elusive history of daily life.

Key words:

History, performance, public space, memory, counter-history

* El presente artículo es una versión actualizada de una conferencia leída en LASA, (Latin American Studies Association), The Local and the Global, Dallas, marzo de 2003, con motivo de la acción que el artista Javier Rondón realizara en la Plaza Baralt de Maracaibo, en 1990, titulada: *Los Atlantes*.

La Ley se inscribe en el cuerpo

Michel de Certeau

Los artistas venezolanos irrumpen en el espacio internacional a partir de los años 50 gracias a sus investigaciones sobre abstracción y arte cinético, durante los 60 emergen nuevas formas de figuración que concluyen en los 80 con una intensa actividad del *body art*. La mayor parte de las *performances* que se realizan en estos últimos años tienen como escenario pequeños parques, ríos, aparcamientos, espacios urbanos que privilegian la presencia de la vida por encima del “encierro” de los museos, espacios atribuidos tradicionalmente al arte. Como afirma Maria Elena Ramos en su ensayo “Embodying Venezuela”: “In our context, what was privileged were “spaces of everyday life” over “spaces of art” (2000, p. 177). Los artistas han experimentado no sólo en sus cuerpos sino también en los espacios públicos. “They called their works action, poems, informational events, information-actions, situations, body ritual, ceremonies, infiltrations, no-performance, live action, body gesturing, environment-sculpture, living sculpture, body poetry, non-verbal language” (p. 178).

Asimismo, dentro de las propuestas a nivel nacional destacan un conjunto de artistas que sin haberse formado fuera del país, desde un espacio “local”, asumen como propios muchos de estos nuevos modos de acción artística. Y este es el caso del artista multidisciplinar Javier Rondón, quien despliega su acción artística en la ciudad de Maracaibo, en el Estado Zulia.

En La Plaza Baralt, centro, termómetro y testigo de la ciudad de Maracaibo, se encuentran las estatuas de los “Atlantes”. En la fachada del Edificio Botica Nueva, construido en el Siglo XVII, dos inmensos hombres de mármol de carrara parecen sostener el Universo, con la cabeza inclinada, los brazos doblados y apoyados en la cintura, los torsos desnudos. En 1910 la Botica Nueva adquiere e inicia la construcción de una nueva sede, colocando en la fachada estos dos Atlantes de 2.500 kilos en un edificio que es símbolo de la ciudad. Desde entonces todos los maracaiberos han visto estas esculturas como algo infaltable en todo inventario del ornato de esta ciu-

dad y sigo en esto los comentarios del historiador del arte Enrique Romero, quien fuera director del Museo de Artes Gráficas cuando cita las voces de los paseantes durante su caminata por la zona: “donde están los Sansones, los gigantes y hasta los Hércules”.

Podríamos preguntarnos el por qué de esta acción poética en este lugar y sobre estas esculturas, y trataremos de responder este interrogante a lo largo de estas páginas. En una reciente entrevista, Javier Rondón, escultor, escritor, director de teatro, actor, artista multidisciplinar, constructor de espacios artísticos, explica: “Cuando los vi por primera vez siendo un niño, los hallé cubiertos por pancartas publicitarias que sólo dejaban descubiertos sus enormes pies: “esto me obligó a mirarlos colocándome junto a su base, en un ángulo que magnificó las dimensiones de esos colosos, aún más para el niño que yo era”. Sin duda, esta retórica de la mirada construye un deseo que se hace presente a la hora de recuperar el espacio con sus objetos. Una mirada que se posa sobre una parte, un fragmento, pues el “todo” está cubierto, instaurando el enigma y la falta o la sospecha.

Es en este punto, a través de un desplazamiento del sentido, que aquello que no pudo tocar las manos de la infancia, se prepara para tocar con *las manos de la memoria*. Una memoria que toca, que ama, como agrega el autor en una de las notas creativas que acompañan el proceso de su obra: “acto de amor, acaso impúdico por ser urbano, de quien puede amar sin tocar lo que ama”¹. Tal vez sea éste el antecedente más lejano de la acción que años más tarde Rondón llevará a cabo junto a un grupo de artistas sobre los cuerpos de los Atlantes. Si en el pasado aparecieron cubiertos, ante la mirada del niño curioso, volverán a cubrirse en una repetición de ese recuerdo para poder volver a mirarlos, a descubrirlos. Repetición que funda la réplica y la necesidad de volver a repetir el gesto asombrado (como en los juegos infantiles de esconder para volver a encontrar) del descubrimiento. La acción se realiza en 1990 y fue concebida y presentada como una “acción poética y urbana en tres tiem-

1 *Bocetos de la Acción Poética*, en tres partes, fecha 31 de mayo del 91, en “Un Proyecto de Javier Rondón”. Texto reflexivo sobre sus obras escrito por el artista (inédito). En este texto se enumeran las obras de Rondón que comparten uno de los objetivos centrales del conjunto de su obra con papel: “Tomar los espacios públicos para provocar en el espectador común la percepción espontánea de la obra artística, sin el prejuicio que suele acompañarlo a un recinto cultural” (p. 1).

pos".² Participó del II Salón del Reciclaje que patrocinaba el Instituto Municipal de aseo urbano de Maracaibo, donde la obra obtuvo la Primera Mención.³

La acción remite a tres momentos diferentes y cronológicamente organizados:

El primer tiempo (la plaza), tuvo lugar en la Plaza Baralt donde se encuentran las estatuas y consistió en cubrir las de papel encolado con ayuda de unos andamios (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5).⁴ Los ayudantes fueron Carlos Guevara, Tony Herrera, Josué Colina, Adolfo Morales e Iliana Campos, todos ellos vinculados a la actividad teatral o con los títeres. Explica Rondón al respecto: "Por mi vinculación con el teatro, organicé la cosa con sentido escénico". En este primer momento cubrieron las esculturas con papel (como un gesto inverso al de Christo Javachev, quien suele envolver puentes, monumentos). Esta primera imagen, los Atlantes cubiertos, es el primer signo que convoca a la gente hacia la Plaza, "la gente que pasaba por la plaza los descubrió de nuevo, los veía otra vez" comenta Rondón en el reportaje (2003).

En ese primer momento de la acción, el grupo dejó los andamios y se marchó, volviendo por la tarde al lugar para recoger los comentarios de los paseantes, quienes volvían a ver lo que "no veían" normalmente durante su recorrido cotidiano. "La especulación, los argumentos, acompañan el gesto de descubrir lo que está cubierto", agrega Rondón.

Al día siguiente retiraron las réplicas de papel e invitaron para este acto al Dr. Vinicio Nava Urribarrí, miembro de la Academia de Historia quien expuso largamente sobre la historia de los monumentos y edificios de Maracaibo.

El segundo tiempo (el taller) comprendía el proceso de reelaboración de estas réplicas y cierto reforzamiento que requería el material, durante esta etapa se realizaron cuatro réplicas de estas esculturas, de las cua-

les, sólo dos se vendieron para cubrir gastos de materiales, puesto que nadie financió este proyecto desde ningún organismo oficial, todos los gastos corrieron a cuenta y riesgo del artista.

El tercer tiempo (el umbral) fue la instalación de tres de estas réplicas en la entrada del Museo Municipal de Artes Gráficas donde se celebró el Salón del Reciclaje y fueron dispuestos de la siguiente manera: uno de ellos al frente del museo, visible desde la Plaza Bolívar, otro cortado en dos e instalado a ambos lados del vidrio transparente de la entrada principal del museo, el otro estaba en una pared interior (Fig. 6).

Respecto a la relación entre memoria y cartografía nos dice el autor: "Y esta fue la otra idea central del proyecto: el estupor, que continuó durante el tiempo que duró el Salón: "los que pasaban veían descolocada, no una escultura, sino la plaza entera: leías en su expresión cómo se hacía trizas, por un breve momento, el mapa de la ciudad".

Detengámonos en el proceso que genera esta acción inserta en el corazón de la ciudad.

Por un lado es necesario recordar la insistencia del artista latinoamericano en "tomar los espacios públicos para provocar en el espectador común la percepción espontánea de la obra de arte", desmantelando la función de los museos, de los espacios del arte como únicos espacios de comunicación y exhibición artística.⁵ Tal como señala Vattimo en sus reflexiones sobre las vanguardias y la modernidad, el artista rompe las fronteras entre los espacios públicos y privados:

La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en nega-

2 Los años que van de finales de los 80 a principios de los 90 fueron años de búsquedas de lenguajes neovanguardistas para los artistas en Maracaibo, que obtuvieron reconocimientos, como Pedro Morales, quien ganó el Primer Premio del II Salón de Arte del Reciclaje, con su obra *La Mirada* (1990) y, Beatriz Canaán de Rincón, ganadora de un Premio Internacional en París, a principio de los 90, con sus obras de orfebrería. Ver Jimmy Yáñez, *Vanguardias contemporáneas, arte zuliano de los 80 y principio de los 90*, 2007 (inédito).

3 Otros trabajos del artista son: *Reloj de sombra* (1995), II Bienal del Barro de América. CAM-LB; *Naturaleza detenida, Segunda Mirada al Lago* (1999), CAM-LB; *Rituales solitarios*, IV Bienal del Barro de América "Roberto Guevara" (2001); *Hojeda* (1992), *Representación de San Sebastián* (1999) y el proyecto de la acción *Papel y cola*, considerado como uno de los temas nucleares de la misma, las "colas" que los venezolanos debieron hacer para poder abastecerse.

4 Las imágenes han sido tomadas del video *Los Atlantes*, dirigido por José Maya (1990). Cámara: Tony Romero. Producción: Alejandro Quiroz. Maracaibo.

5 El grupo CADA en Chile y el Grupo Escombros en Argentina son claros ejemplos de estas búsquedas.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

ción de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética (Vattimo, 1990, p. 51).

Por otro lado, Rondón plantea el tema de la memoria, vinculándolo a la reapropiación simbólica y cartográfica de unos elementos arquitectónicos que forman parte de la ciudad, con esto podemos interrogarnos sobre su relación entre rito y espacio público, entre espectador y espectáculo, entre mirada y palabra. Para Michel de Certeau:

The dispersion of stories points to the dispersion of the memorable as well. And in fact memory is a sort of anti-museum: it is not localizable. Fragments of it come out in legends. (...) it is striking here that the places people live in are like the presences of diverse absences. What can be seen designates what is no longer there (1984, p. 108).

Sin lugar a dudas, el proceso seguido por Rondón brinda un claro ejemplo de la afirmación de de Certeau en tanto los fragmentos de la memoria se reorganizan de modo aleatorio, disperso, por lo tanto, la acción llevada a cabo, les da una 'forma' los organiza.

Desde la modernidad entendida en su cartografía, el acto artístico de Rondón nos confronta al ejercicio de la memoria individual y colectiva, produciendo desde la "réplica" una descolocación del espacio tradicionalmente atribuido a la plaza, como lugar de esparcimiento y reflexión, para introducir una práctica de los saberes y al mismo tiempo un simulacro y un gesto absolutamente irónico, una distancia que sorprende al paseante y lo retorna al lugar original, (como advertimos en el desplazamiento de las réplicas de papel).

La Plaza (y aquí en esta mayúscula, aludo a Bajtín) como espacio de la Fiesta retoma la voz de la Historia en la emblemática figura del Historiador, así la voz de la Historia legitima el saber de la escena, porque no fue elegido un arquitecto ni un historiador del arte en este lugar del saber, sino la voz del Historiador, re/armando a través de un texto oral los fragmentos de una zona de la ciudad que se halla olvidada⁶. La botica hoy en día se encuentra en estado de semiabandono, como resto/residuo de un tiempo esplendoroso (estas estatuas son puestas en pleno florecimiento de principios de siglo, tejiendo una red que habla de un tiempo de progreso), esos fragmentos, en efecto son percibidos por el pa-

seante en su retórica cotidiana; en especial aquél que necesita verificar la pérdida para poder saber de la permanencia, a través de ese volver al lugar para saber si están todavía por allí. Volver a ver, verificar la construcción histórica del pasado en la mirada que realiza su recorrido es parte de este ejercicio retórico que menciona Michel de Certeau respecto a las operaciones del paseante en la ciudad narrada.

Por otra parte y volviendo a la necesidad de recordar en esta postmodernidad quebrada en las ciudades latinoamericanas, en un conjunto de ensayos sobre la función de la memoria en los países del Cono Sur, Carlos Pérez, filósofo chileno, nos retrotrae a la instancia lacaniana para decirnos "que todo el tiempo estamos 'reescribiendo la historia' es decir que el pasado existe a medida que es simbolizado en el tejido de la memoria histórica" (Pérez, 2000, p. 191), pues el texto de la historia se arma siempre después, *a posteriori*.

Sin embargo, no podemos ignorar el uso de los materiales, el uso del papel reciclado como material crea la paradoja de un gesto sencillamente moderno en la evocación, rompiendo en su intento de copia toda pretensión de verdad, estableciendo una relación con el material que articula con la fantasía de la ruptura, la descomposición, la fragilidad (¿de la Historia?), y que podríamos calificar con cierta osadía como "gesto postmoderno", si bien el gesto de desarticular la historia del lugar, descolocándolo, trae reminiscencias del universo benjaminiano de las arcadas con sus intertextos cosmopolitas.

Primero el gesto subjetivo del artista, retenido en los pies sinecdóquicos en la mirada infantil, tejiendo esa mirada su primera relación retórica con el espacio, en esa escena primigenia se funda el palimpsesto de los Atlantes de Rondón. Sobre esa escena se construye la otra escena, en la fantasía de cargar el cuerpo completo del Atlante como en una representación de un robo posible, en el gesto del adulto. Al respecto señala De Certeau: "In this place that is a palimpsest, subjectivity is already linked to the absence that structures it as existence and makes it 'be there'" (1984, p. 109), y esa relación metafórica se origina en la vida infantil, constituyendo metáforas de los lugares.

Luego, el rito de los artistas (teatros, titiriteros) cubriendo desde los andamios la superficie, sin pegar, en una ceremonia que puede ser leída como 'parodia de la construcción/de la remodelación/de la restau-

6 Esta voz nos trae reminiscencias de la figura del Historiador en la película *Cielo sobre Berlín*, de Wim Wenders.

ración”, prácticas de la historia del arte que conectan con la conservación del objeto. Reciclado del papel, reciclado de la Historia, confiesa el autor:

Yo no quise estropear el sentido del poder que suele inspirar el mármol o la sola figura de los Atlantes de la Botica Nueva, lo que he hecho no es más que reciclar una historia, (...) Pienso que reciclar también es una forma de reconstruir la Historia (Rondón, 2003, p. 41).

Más Atlantes, a modo de epílogo

¿Por qué los Atlantes? Acaso habría que retornar a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX para descubrir esa Maracaibo *art deco*, modernista, a través de la marcación de nombres de reminiscencias grecolatinas en sus habitantes, reminiscencias de una literatura que llega a la ciudad cafetera, en los barcos que se arriman a su Puerto. Si los Atlantes remiten a esa marca neoclásica, a la fuerza con su presencia, el fantasma de su significado no sólo es patrimonio de la obra de Rondón, sino se desplaza y se transforma en documento ficcional a través de la historia que soportan estos personajes.

Vayamos al papel y sus inscripciones. Pablo Antillano publica en *Venezuela Analítica* un relato denominado “Atlantes”, con fecha 5 de septiembre de 2000. Retomando el imaginario “atlántico/atlante” y apoyándose en ellos fabrica una ficción narrativa que especula sobre un prostíbulo que existió en Maracaibo en los años 40 llamado La Atlántida, en una zona de tolerancia que en los 60 mandará limpiar Betancourt.

Estos Atlantes son una comunidad de 200 personajes que tienen un mismo padre, es decir, son familia. Si la historia o la literatura se ocupan de “reconstruir” hechos, así como Rondón cubre los Atlantes para poder llegar a descubrirlos, Antillano cubre palimpséستicamente la narración de la ciudad para transformarla en una leyenda que es casi mito, con la diferencia que no hay una cercana correspondencia como ocurre entre el papel y la estatua, en el gesto creador de Rondón. Así, ambas representaciones se mueven entre el rito (Rondón) que funda el mito (Antillano) para hablar de la Historia o de la contra-historia, esa historia de lo cotidiano a veces inasible.

La escritura literaria de Antillano genera un nuevo movimiento sobre la operación historiográfica llevada a cabo por Rondón. Y de esa suerte de máquina ficcional rescatamos algunos elementos que desde este futuro inventado que es la creación literaria nos remite a algunos hechos que parecen parte de la historia de la ciudad.

En efecto, leyendo detectivescamente el relato de Antillano descubrimos que El Atlántico fue un burdel, que se encontraba en la zona de tolerancia; y que en efecto existió un señor Cedeño que poco tuvo que ver con este burdel y sus prostitutas y mucho menos con tantos hijos, aunque sí con un restaurante concurrido por gran cantidad de maracaiberos. Ni tampoco la cantidad de 200 Atlantes se corresponde con los hijos producidos en ningún burdel. Pero sí podemos emparentar la cantidad de personas con los miembros de alguna logia secreta que existió en la ciudad en los años 30 y 40, sabiendo que Maracaibo era una ciudad muy aferrada a las sociedades secretas. Y tal vez secretamente podamos inferir que tal abundancia representada en la proliferación y la fecundidad no sean más que metáforas para hablar de un tiempo de progreso y fecundidad, un registro que enfatiza lo ‘hiperbóleo’, ‘lo exagerado’ del signo ‘latinoamericano’ como ocurre en narraciones canónicas como *Cien años de soledad*, entre tantas otras.

Por lo visto, tanto el gesto de cubrir con papel para descubrir la historia de lo monumental, de lo “histórico/cotidiano”⁷, como el de desviar la historia sobre el papel en la recreación “casi legendaria” de Antillano, y en el ritual público de Rondón se sostienen en este caso en significantes cercanos e inversos, producto de un conjunto de operaciones que se articulan en torno al poderoso Atlante como signo, soporte y actante mudo de una doble producción cultural.

Referencias

- Antillano, Pablo. “Atlantes”. *Venezuela Analítica*. Consultado el 5 de septiembre del 2000 en <http://www.analitica.com/BIBLIO/pantillano/atlantes.asp>.
- Carrillo, Jesús. (2001). *Espacialidad y arte público. Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte,

7 Aquí me animaría a afirmar que tal vez sea para volver a escribir la historia de lo artístico/cotidiano que fue “borrada” por la industria del petróleo, cuya impronta hace mella en el inconsciente colectivo de la sociedad venezolana ante la irrupción de la modernidad.

- Marcelo Expósito (eds.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- De Certeau, Michel. (1984). *The Practice of everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pérez, V., Carlos. (2000). La dieta del naufrago. *Políticas y estéticas de la memoria*, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ramos, María Elena. (2000). Embodying Venezuela. *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*. (trad. Eduardo Aparicio). Londres. Routledge: Coco Fusco Ed.
- Díaz, Vinicio. (1990). Tomar Arte y Parte con las mejores causas. II Salón de Arte del Reciclaje. *Vitral*, Año 4, no. 18.
- García, Dorian. (1990). Los Atlantes de Rondón. *Diario Panoroma*. Domingo 1 de julio.
- Maya, José (director). (1990). *Los atlantes* (video). Cámara: Tony Romero. Producción: Alejandro Quiroz. Maracaibo.
- Moret, Zulema. (2003). *Entrevista a Javier Rondón* (inédita). Maracaibo, 10 de marzo.
- Rondón, Javier. (2003). *Un proyecto de Javier Rondón* (texto inédito).
- Vattimo, Gianni. (1990). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Yáñez, Jimmy. (2007). *Vanguardias contemporáneas, arte zuliano de los 80 y principio de los 90*. Texto sobre exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia en mayo de 2007(texto inédito).