

A LA CAZA DE ARTEMISA.

Mirarse en el espejo

María Egea

Artista Plástica, educadora y actriz

“Artemisa corrió presta entre la espesura, volteó su rostro con furia y su flecha atravesó el pecho de quién osó mirarla... una cazadora, que no permite que la vean los varones. Si un varón la ve y la desea, ella lo mata, pero si no la desea, no le sirve”

En la clase de color de una universidad, en la que aprendió algunas cosas importantes pero nada de color, el profesor al ver la pintura al óleo que ella le mostraba le preguntó si aquella figura masculina cercana al espejo en el que se hallaba atrapada una mujer era su padre. Como si no hubiese surgido de sus manos miró la imagen y sí, era sorprendente el parecido. Un tiempo después, sin comprender muy bien el motivo de la acción, rompió el lienzo y salvó de la destrucción a una mariposa que pegó en un cuaderno. Que podría simbolizar sino su propia libertad, aunque no entendiese de que libertad se trataba.

¿Cuándo el arquetipo de Artemisa cobró fuerza en su psiquismo? Artemisa, conocida por los romanos como Diana la cazadora, es también asociada con las Amazonas porque expresa su competitividad con los hombres, “desarrolla en su seno lo masculino, reprime y desprecia su propia feminidad y compite exagerada y ventajosamente con el hombre” (J.L.VETHENCOURT, 1991:111). Supo de su existencia aquel primer día en que se entrevistó con el que sería su analista de sueños durante un año, quién sin apenas conocerla le sugirió que leyese sobre el mito. Todavía hoy sigue lidiando con él, pues indudablemente, y ella no puede negárselo a sí misma, las características que lo conforman continúan teniendo vigencia en su actitud frente a lo masculino. Me gusta la respuesta que Joseph Campbell le da a Bill Moyers, refiriéndose al mito, en su libro *El poder del mito*: “El mito ayuda a poner tu mente en contacto con esta experiencia de estar vivo. Te dice qué es la experiencia. El matrimonio, por ejemplo, el mito te dice qué es.

Es la reunión de la díada separada. Originalmente eras uno. Ahora eres dos en el mundo, pero el reconocimiento de la identidad espiritual es lo que es el matrimonio” (J. CAMPBELL, 1991: 31)

Trabajar los sueños fue una actividad rica en imágenes y contenidos simbólicos. Soñar se convirtió en un trabajo de registro que requería una conciencia en situación de alerta. Cuando los sueños son lo que ella llama “vivencias”, por ser de una determinada calidad emparentada con los estados alterados de la conciencia, la experiencia es más intensa que cualquiera sucedida durante la vigilia y, por tanto, inolvidable. Estar pendiente de los sueños, registrarlos, escribirlos y tratar de descifrarlos, desató un tipo de mecanismo. Los sueños eran muchos y de muy diferentes calidades. La situación llegó a suscitar quejas de su analista por las horas que invertía con ella en la consulta, estos la seducían de tal manera que le hacían perder la noción del tiempo. “La función general de los sueños es intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico produciendo material onírico que restablezca, de forma sutil, el total equilibrio psíquico” (C. JUNG, 1966:50). Cuando se decidió por pintarlos la tarea no resultó sencilla. Leía los registros como una manera de ponerse en contacto con lo soñado, su intención no era lograr una fiel representación. La solución fue acudir a su memoria dejándose arrastrar por lo que iba surgiendo mientras pintaba, sin intentar lograr parecer alguno con lo soñado. Recuerda vividamente sueños como: sumergirse en un pozo de aguas oscuras y toparse con un cofre cerrado conteniendo joyas y extraños objetos, al subir a la superficie quedar atónita frente a un palacio de oro que refulgía hasta cegarla; una rata deslizándose por su espalda mojada; reptiles gigantes desplazándose sinuosamente bajo el suelo arcilloso y húmedo por el que caminaba descalza, horrorizándose a cada paso debido a la sensación producida por el contacto.

En ese tiempo su hacer artístico estaba centrado en la creación de pinturas y ensamblajes de gran formato, esta febril actividad creadora desembocó en 1994 con una exposición a la que llamó “Hierosgamos”(1) la cual se realizó en la Sala de Arte Contemporáneo Tito Salas, en el Casco Colonial de Petare, Caracas, palabra que representa para los griegos el matrimonio sagrado entre Urano y Gea, unión del Cielo y la Tierra, entre los dos principios: el masculino y el femenino. La concepción de la muestra decía al respecto: “intenta remitirnos a la memoria ancestral contenida en lo más profundo de nuestra psique, por ese motivo está concebida como un túnel que nos lleva a recorrer un mundo referido a la realidad interior, al que se tiene acceso a partir de las imágenes que allí se muestran, las cuales interceden como

puentes de conexión permitiéndonos ver lo que de otro modo permanecería fuera de nuestro alcance” (M. Egea).

A ella le interesaba la participación activa de los visitantes a la exposición, por ese motivo creo un “juego de azar” colocando en la entrada al espacio expositivo una caja con números del uno al diez, los cuales se correspondían con los números asignados para cada sala. Las personas tomaban uno de ellos. De este modo, se tenía la posibilidad de realizar una lectura global de la muestra y descifrar un significado personal, el cual se extraía de la sala asignada por el número que les había tocado. Esta manera de trabajar es acorde con la concepción que ella tiene del mundo como lugar de misterio, donde el acontecer y las cosas nos hablan a través de imágenes, palabras, sonidos, sensaciones, del sentido que cada situación particular puede tener para cada uno de nosotros en un momento dado. “El misterio es lo más hermoso que no es dado sentir. Es la sensación fundamental, la cuna del arte y de la ciencia verdadera. Quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse, está muerto. Sus ojos se han extinguido” (A. EINSTEIN, 2000: 14).

Algunas personas, la mayoría mujeres, se acercaron a manifestarle las percepciones y sentimientos que la exposición les generaba; recuerda momentos muy emotivos. Al preguntarse la razón de esto, encuentra la respuesta en el esfuerzo que puso para intentar ceñirse estrictamente a su realidad interna, al hacerlo de ese modo, las imágenes logradas tocaban aspectos procedentes de lo que Carl Jung llamó el “inconsciente colectivo”: “Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamamos inconsciente colectivo...este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal (...) tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos” (C. JUNG, 1977: 10)

Las pinturas sobre los sueños tuvieron su sala, llamada por supuesto, la SALA DE LOS SUEÑOS. A la misma se accedía atravesando una pequeña puerta. Había que subir por una rampa para poder mirarlas de cerca y descubrir lo que la autora había escrito sobre las mismas (2). El texto que explica la propuesta de esta ambientación dice al respecto: “al final que es principio, encontramos una pequeña puerta, hemos de agacharnos para poder penetrar en la SALA DE LOS SUEÑOS y comprobar que nos espera la escalera, símbolo de ascensión y también de descenso. Debemos subir para luego descender escalón por escalón,

cuando ya nos hacíamos perpetuados en la cima” (M. Egea). Descender para encontrar, ya sea a través de los sueños, de la percepción atenta, de cualquier vía que logre conducirnos hasta lo más pro-fundo de nosotros, donde ocurren y se procesan aquellos acontecimientos que nos marcaron determinando nuestro proceder, así como también nuestras percepciones conscientes e intuiciones sobre la realidad del ser.

Después se entraba a la SALA DEL DESENCUENTRO en la cual se mostraba la desunión entre dos seres, que si bien se habían tocado, nunca lograron unirse. “Afuera se busca la unión, hay muchos obstáculos para lograrlo. Hombre y mujer se revuelven ansiosos, perdieron la secuencia de guijarros. Incapaces de retomar sus perdidos pasos y encontrar por sí mismos el camino de retorno a la unidad. Se adentraron en la oscura maraña que la envoltura del mundo exterior les presentó como espejismo a vivir. Cada uno permanece en solitario dando tumbos y clamando lastimeramente por la presencia del otro” (Idem). Unos espejos contrapuestos, escritos con lápiz labial rojo, fungían como testimonios dolientes de lo que pudo ser y no fue; de un amor roto, pero también de la comprensión sobre lo que significaba estar continuamente en situación de ruptura respecto a la pareja. Más allá del hecho en sí, lo que se ponía de manifiesto era la escisión dentro de sí misma; un desencuentro entre sus componentes masculino y femenino, entre su pensamiento y su corazón.

Se continuaba con la SALA DE LA INVERSIÓN, en la misma, en un texto impreso sobre papel transparente adherido a la pared podía leerse: “Hemos buscado con afán y tantas veces de manera infructuosa esa unión, que ahora ubicados en el centro de nuestra propia soledad, podemos comprender que existe una necesidad esencial de volver sobre nosotros mismos. Entrar en esta sala es penetrar en la posibilidad de la doble dimensión, a la cual con seguridad teníamos acceso siendo niños, cuando vivíamos lo cotidiano sin percibirnos separados. Retornar a la vivencia infantil es recobrar como dice un amigo: ‘la infancia segunda’. Es voltearse de cabeza y ver el mundo al revés, para sentir que flotamos en un espacio infinito, sostenidos por una fuerza invisible” (Idem). La instalación consistía en tres siluetas realizadas en madera con cabezas de pájaro colgando boca abajo, sus sombras estaban pintadas directamente en la pared (3).

La siguiente era la SALA DEL DOLOR, se refería al encuentro con la fuerza “devastadora de la vida”. “Triste y dolorosa imagen ésta la de un sí mismo que no se alcanza, la de una corporeidad que no se integra. Que mi brazo se mueva solo por mandato de mi corazón, que mi palabra brote de la cristalina fuente, que pueda yo permanecer en

el único y auténtico estado, el que me pertenece, no al que aspiro, no con el que sueño, solo en el que estoy” (Idem). Su estado era de sufrimiento, le había dado salida al mismo produciendo un trabajo artístico, como el modo más eficaz que poseía para reconocerse y sanar sus heridas. Fueron momentos de gran confrontación y lucha con sus contradicciones, conflictos, oscuridades e interrogantes. Se encontraba en el vórtice de la tormenta. Todo aquel suceder, a la luz de hoy, es visto como el tránsito por el desierto. Un psicoanálisis sin terapeuta, no circunscrito a lo psicológico. “El mundo, visto experimentalmente, a nuestra escala, es un inmenso tanteo, una inmensa búsqueda, un inmenso ataque: sus progresos sólo pueden hacerse al precio de muchas derrotas y muchas heridas.” (P. Teilhard de CHARDIN, 1967:55).

Los visitantes se bamboleaban para poder observar de cerca los ensamblajes que componían la SALA DEL INFRAMUNDO; la inestabilidad bajo sus pies la producían grandes tubos de goma espuma cubiertos con una lona, los cuales intentaban emular su experiencia con reptiles en varios de sus sueños. En un texto adosado en la pared podía leerse: “...y en esta persecución de mí, salto no sin temor, al lugar donde dormitan las enormes serpientes”. Y es que, como dice De Petre, “Únicamente habitando las tinieblas y reconociendo su existencia, se llega a necesitar la luz como el aire para respirar y pedirla para no morir. Con los primeros resplandores de luminosidad no quedará otra cosa que doblar las rodillas en señal de agradecimiento, iniciación a la humildad real” (1996: 22).

Cuando se le ofreció participar en este número de la revista sobre mujeres creadoras, algo dentro de sí resonó afirmativamente. Dejó que las palabras surgiesen como un torbellino. No se sorprendió al descubrir que se trataba de un texto autobiográfico, porque calza con la idea que le ronda de escribir sobre su propio proceso creativo. Percibe la vida como una serie de hechos concatenados entre sí de manera significativa, seamos capaces de verlos o no. Volver a leer los textos de “Hierosgamos” ha favorecido la revisión de su situación actual: “tras los pasos del componente femenino desdibujado por el abandono, podemos quizás retornar a una naturaleza que dábamos por perdida” (M. Egea).

Apreciar su feminidad, desarrollar el sentimiento, cercenar los miedos que obstaculizan una mayor apertura, ese es el “juego” en el que se debate en estos momentos. Otro texto detonante fue el siguiente: “conscientes del resquebrajamiento que nos aqueja sólo nos queda avanzar por el cada vez más estrecho canal de la ilusión” (Idem). ¿Podía diferenciar lo que era ilusión de lo que poseía realidad? En aquel tiempo parecía totalmente incapacitada para ello, estaba tan escindida que

la ilusión funcionaba como salida ¿Puede hacerlo ahora? Le parece acertado lo que dice Juan Carlos De Petre, en el programa de mano de la pieza teatral “Dia-logos” (estrenada en 1988 en la Sala del Teatro Altosf. Invitada a participar en el III Encuentro Teatral Tres Continentes, Islas Canarias, España 1990), obra en la que por primera vez participó como actriz:

No estoy curado de la ilusión.
Será siempre una sombra que aceche
amenazando convertirse en realidad.
Cuando la oscuridad se impone
y ya no puedo distinguir,
suplico por algún signo
interior o exterior
que me permita reconocer el velo

Aunque su comprensión, sobre ese estar dividida, fuese más intelectual que orgánica, algo lograba al escribir y pintar sobre ello: “quizás descubramos durante el recorrido que algunos de nuestros múltiples rostros allí reflejados, no son más que una desfigurada máscara de lo que pretendemos ser; triste mueca de una imagen escindida a la que podemos escasamente reconocer como propia. En ese instante de risa y dolor por nosotros mismos, lo grotesco, tantas veces rechazado, puede convertirse en el móvil de un posible develamiento y, por tanto, en un factor de conversión. ¿Enfrentarse a qué? Nada menos que a nosotros mismos” (M. Egea). Lo que hacía artísticamente iba dirigido a ella misma; ella era la que tenía que ver, que escuchar, que comprender. Todas aquellas obras poseían un tono oscuro y trágico; en ellas, al igual que en lo escrito, se percibe dolor y carga psicológica. La esperanza se ponía de manifiesto en la SALA DE LAS ASPIRACIONES. En la pintura llamada “Y soñaron que sus cabellos se entrelazaban”, que formaba parte de esta sala, puede verse a una mujer y a un hombre con cuerpos de firmamento, atravesados por ríos azules. En un texto impreso sobre papel transparente y adherido a la pared, refiriéndose a la misma se lee: “Sopla un viento de luna y de sol que sacude la hojarasca sedienta. Torrentes de un río sin nombre arrastran a los que hoy celebran sus nupcias elevándolos hasta los astros. Se abre como un sello la hondura

de la naturaleza para formar un solo caudal, un solo canto, un solo aroma” (Idem). La posibilidad del vuelo, la vista cuádruple, poder comulgar con el otro, la unidad interior, esas eran, en imágenes y en palabras, sus anhelos futuros, las aspiraciones de su ser: “el lenguaje apunta a la expresión de universos multi-temporales” (J.G.MAGDALENO, 2001, 89). Se dirigía hacia lo más esencial en ella, cada paso que daba tenía esa orientación “Solamente cuando lo que hemos comprendido se traduce en pasos, en andar, en acción, solamente a partir de ese momento podemos hablar de realidad, de la verdad de aquello que hemos comprendido: la palabra se ha hecho carne” (J.C.DE PETRE, 1996: 63)

Las pinturas que conformaron esa sala hoy hacen las veces de paredes en el segundo piso de su casa de la montaña de la Colonia Tovar. La que se encuentra en el cuarto de las visitas muestra a un hombre al que una culebra, con corona de oro, le recorre el cuerpo para susurrarle algo al oído. A pocos huéspedes les resulta agradable esta presencia. La serpiente no tiene muy buena reputación para la mayoría de las personas. Ella lo ve de otro modo, su transitar por los sueños le hizo apreciarla como un auténtico símbolo de transformación oculto en la psique humana. No en balde el caduceo, atributo principal de Hermes y emblema de la medicina, está formado por una vara rematada por dos pequeñas alas en torno a la cual se entrelazan dos serpientes. “El poder de la vida hace que la serpiente se desprenda de su piel, como la luna de la sombra. La serpiente se desprende de su piel para volver a nacer, como la luna de su sombra para renacer también. Son símbolos equivalentes. A veces la serpiente es representada por un círculo comiéndose su propia cola. Es una imagen de la vida. La vida se desprende de una generación a otra, para volver a nacer. La serpiente representa la energía y conciencia inmortal comprometida en el campo de batalla del tiempo, rechazando siempre la muerte y volviendo a nacer. Hay algo extraordinario, asombroso en la vida, cuando la ves bajo esa luz. Y por eso la serpiente transporta en sí tanto la fascinación como el terror de la vida”. (J. CAMPBELL, 1991, 79)

Cazada por Artemisa

Desde pequeña vivió en el mundo de aventuras de su padre y continua haciéndolo, muchos fueron los viajes y acciones que entrañaban riesgo físico. Le encantaba adentrarse en el mar hasta casi no ver la orilla; por contraste, sigue tapándose los ojos en lo mejor de las películas

de suspenso y ha logrado precisar el acoso de numerosos miedos, muchos de ellos redimensionados. El padre era fuerte, sacaba su pistola y recorría la casa sin mostrar temor alguno cuando escuchaba un ruido; naufragó varias veces y piloteaba aviones. Era proveedor, alegre, creativo, no le ponía límites, aunque tampoco estaba en capacidad de orientarla. Cuando a los seis años bajó del barco de la mano de la abuela y la tía, su corazón palpitaba con fuerza pues, por fin, podría ver cumplido el anhelo de verlo. La habían dejado en España durante dos años con los abuelos, junto a su hermano menor. Escarbando en sus pesares descubrió que algunos de ellos provenían de esa situación, la cual con seguridad había vivido como un abandono. Muchas de sus corazas fueron erigidas, ante el peligro que ella supuso entrañaba el dejarse atrapar por lo masculino. Artemisa, como buena cazadora, aprovechó la oportunidad de entronarse en su psiquismo.

La madre no tenía suficiente autoridad para reglamentar su hogar en base a valores más definidos. No se le puede negar la valentía al casarse por poder y venirse del viejo mundo sola en un barco a un lugar que, según sus comentarios, le resultaba salvaje e inhóspito. Es asombroso descubrir cómo se repiten los patrones aprendidos. Cuando ella se unió al padre de su hija, imitó a su madre, cumpliendo a la perfección el rol de mujer trabajadora y sacrificada. Esto contrastaba con los patrones provenientes del lado paterno, los cuales determinaban sus actitudes rebeldes e independientes. Al percatarse del tipo de imagen femenina sumisa que estaba abordando, luchó contra la misma, tarea difícil, una huella profunda tuvo que haber dejado aquella frase emitida por su madre al recibirla por primera vez en los brazos: "que linda, pero pobrecita porque es niña", lo sabe porque ella misma se lo contó. A temprana edad le inculcaron el estudio como un valor, otra contradicción pues más de una vez la madre, manifestando preocupación por las dificultades que tenía para consolidar una relación de pareja, le advirtió del peligro que corría si se quedaba "sin un hombre que la representase". Hoy día, ha podido hacer conscientes muchos de los resortes que determinaron su pugna con lo masculino y su imposibilidad de formar pareja. Perdonar y perdonarse, por el abandono al que también ella los sometió. Espera que esta confesión no suene a fórmula *new age*, pues ha sido parte de un largo proceso de conciliación con sus progenitores, esto no es en sí novedoso, pues nos sucede a casi todos. Al despejarse el dolor descubrió con alegría un profundo sentimiento amoroso y de agradecimiento por aquellos que la cuidaron y le brindaron amor. Conciliarse con su madre, aunque ya no estuviese presente, representó una conciliación con el aspecto maternal de su feminidad (4).

Su relación con hombres, muchos de ellos artistas, estuvo teñida de proyecciones paternas. Uno fue dolorosamente significativo en su vida. Poseía, como descubrió ya terminada la relación, características muy similares a su padre. Hombre fuerte, emprendedor, “neomacho”, como el mismo se describía. A la caza de la trascendencia, con el fin de permanecer vivo aún después de muerto, aunque no necesariamente vivo mientras estuviese vivo. Cuando juntos visitaban la Feria Internacional del Arte, FIA, que se convoca todos los años en la ciudad de Caracas, ella recorría los espacios asumiendo dos actitudes: una de franca curiosidad e interés por las obras que se presentaban y otra crítica, en cuanto a los trabajos realizados por “artistas” que comprometen su proceso creador con fórmulas que les han resultado exitosas. Él, mientras tanto, desinteresado de todo aquello que no fuese su propia persona, se dedicaba a entablar relaciones que le abriesen puertas. Aunque admiraba su capacidad de riesgo y trabajo, detestaba su extremo interés por formar parte de las listas de artistas reconocidos. El transitar por ese mundo de egos exaltados, ilusiones y efectismo resultó altamente esclarecedor para afianzar su determinación en cuanto a su propio proceso creador, muy ligado a las características femeninas con inclinación por lo íntimo, la intuición, el silencio y la espera. Entre muchos otros, debe agradecerle a Kandinsky el siguiente comentario: “El artista debe mostrarse ciego ante las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos atentos deben dirigirse hacia su vida interior...” (V. KANDINSKY, 1980: 659)

“¿Es que siempre tendremos que estudiar en galpones?” se lamentaba un muy cercano compañero de estudios. Ella lo escuchaba sin entender, pero era que él poseía otra información respecto a lo que podía ser una escuela de arte, por haber estudiado en España. Para ella, aquellos galpones de los Talleres de Arte de La Universidad Simón Rodríguez, en Caricuao, eran un paraíso. Como lo había sido anteriormente la Escuela de Arte Cristóbal Rojas, en la que después de haber pasado un tiempo aprendiendo sobre grabado, sufrió el primer choque con el poder masculino dentro del mundo del arte caraqueño. Esto sucedió cuando, junto a otros compañeros, decidieron avanzar en su aprendizaje utilizando para ello el taller de grabado mientras permanecía vacío. El profesor, erigiéndose dueño y señor de aquel recinto, además de aparente creador de las fórmulas “alquímicas” del grabado sobre metal, furioso, arremetió contra ella, lo que la obligó a dejar la escuela. El cambio fue altamente favorable, en la universidad pudo continuar investigando las diferentes modalidades gráficas y encaminarse como educadora. Cinco años después deja el grabado y comienza

a experimentar con numerosos materiales lo cual desemboca en lo que fue su primera exposición denominada "Caretas" (5). Al leer este título se le dibuja una sonrisa. ¿Acaso no poseía otro tema que no fuese ella misma? En el catálogo de la muestra, Douglas Monroy, artista e investigador de arte, corrobora esta observación cuando escribe: "En la obra artística de Maria Egea encontramos rostros introspectivos que exploran los distintos 'Estados del Ser', especie de submundos con veladuras oníricas. Hay también referencia a situaciones de espera, a su relación con el universo o acaso a un permanente enfrentamiento consigo misma. Para penetrar en esta melodía de la imagen, el espectador debe crear un puente semejante al utilizado en todo ritual que pretende una comunión con la naturaleza". Muchos de aquellos ensamblajes y cajas estaban contruidos con máscaras; con ellas, de algún modo, exorcizaba aspectos oscuros y desconocidos de su vida interna. A la luz de hoy, la máscara parece también cumplir su función de enmascarar. ¿De quién se ocultaba? ¿De los demás, de sí misma, o de ambos?

Ha estado vinculada al Teatro *Altosf* por veinte años (6) La técnica de creación utilizada por este grupo se basa en hacerle seguimiento al acontecer expresivo de los actores e ir tejiendo los sucesos más relevantes hasta darle forma a la trama: "Poder conjugar en un solo tiempo y espacio, hechos provenientes de las realidades más internas de la naturaleza humana, llámense fantasmas, arquetipos, mitos, psiquis, alma o sucesos derivados de la interacción social, histórica y cultural" (MAGDALENO, 2001: 70). "Soledad...edad del sol. Si nos otorgamos la soledad, podemos íntimamente compartir", eso era lo que le decía Juan Carlos De Petre (7) cuando interpretaba su rol de "Soledad" en la obra "Dia-logos", anteriormente mencionada. "Cuando más solos estamos, más cerca del sol nos encontramos", lejos estaba de comprender cual era el significado de esas palabras en su vida. Recuerda su sensación de vacío y su necesidad de compañía. Buscaba incansablemente la pareja pero era incapaz de sostenerla. Estar acompañado estando sola es algo con lo que hoy convive, ahora que se siente habitada por dentro. Otro tanto se demoró, para lograr cierta claridad respecto a la mujer que representó en "Tres de Copas", la cual salía de una *rockola*. Mujer- ilusión, seducción, fantasía de amor, rompimiento, abandono, desilusión. Estas escenas insuflaron vida a una serie de ensamblajes a los que llamó "Autobiográficos", pero como dice Magdaleno: "No se trata de trasladar experiencias particulares de la vida de los actores para construir la obra. Al igual que los procesos rigurosamente creadores, se trata de descubrir aquellas instancias vividas que contengan núcleos de hechos, categorías, arquetipos, ideas, convicciones,

conflictos, que sean lo suficientemente objetivos para constituirse en verdades universales” (2001, 57)

Muchas necesidades expresivas, muchas mujeres

Los espacios del *Altosf* fueron el terreno propicio para ahondar en su interioridad. En los primeros cinco años realizaba numerosos dibujos a tinta de manera automática, mientras trabajaban con el cuerpo o en los momentos de reflexión. Las imágenes pertenecían al ámbito de la mujer: mujer con múltiples cabezas, mujer con antifaz negro, mujer sin corazón, mujer de rodillas, acompañada por un hombre en una casa cerrada; mujer sobre una mesa de largas patas intentado asomarse a una pequeña ventana a través de la cual se veía el mar, mujer con la espalda pegada al suelo, volando, haciendo pan; mujer niña, doncella, madre, seductora, bruja. Realizó una serie de pinturas basándose en aquellos dibujos, las cuales fueron expuestas en su primera muestra individual a la que llamó “Blanco de luz” (8). Apuntándole a la luz aún y cuando estuviese en la oscuridad. En aquellos momentos, había una gran revulsión en el mundo de la plástica caraqueña, los artistas, empapados algo tardíamente de lo que habían sido las vanguardias artísticas del siglo XX, deslumbraban a todos con sus instalaciones y *performances*. A ella nada de esto la motivaba, había escogido pintar con óleo y con acrílico, obras íntimas enmarcadas con una sencilla y típica cañuela de madera. Ese modo de hacer comulgaba con su necesidad de expresarse internamente. Seguía su movimiento, aún y cuando esto significase estar realizando un trabajo atemporal, con escasas posibilidades de reconocimiento y aceptación por parte de los sistemas instaurados del arte. Le gusta el texto sobre el sentido del movimiento de Joachim Gasquet, utilizado por Bachelard (1989:76) y reseñado por Magdaleno, en su ya varias veces citado libro “El mito de volar por dentro”: “¿Será el movimiento la oración de la materia, la única lengua, en el fondo, que habla Dios? ¡El movimiento! Por él se expresan, en su orden despojado, el amor de los seres, el deseo de las cosas. Su perfección lo une, lo anima todo, liga la tierra a las nubes, los niños a los pájaros” (MAGDALENO. 2001: 120).

En los años subsiguientes, forma parte del grupo que dentro del *Altosf* investiga al ser humano y la creación. Sigue dibujando durante las sesiones de trabajo. Las imágenes se corresponden siempre con el “centro” investigado. “Concentrar es focalizar, todo lo contrario del efecto dispersor; o sea que dirijo conscientemente, atraigo, reúno o absorbo la energía hacia un centro con la finalidad de que él actúe

en mi, movilizando el organismo. Pero como hay más de un centro, tendremos que identificar a cada uno y conocer su función, porque de ellos –solamente de ellos– se administrarán los movimientos de acuerdo a sus particulares destinos” (DE PETRE, 1996:59). Cuando por ejemplo, trataron los pasos (el andar), dibujó numerosas fechas y “carritos”, algunos de los cuales se convirtieron en ensamblajes. Al ocuparse del sentimiento, sus cuadernos se llenaron de flores y corazones, las cuales eran diferentes a las imágenes estereotipadas que suelen utilizarse para representarlos.

El hacer creador, si es un proceso vivo, debería modificarse a la par que la persona va cambiando. En el caso expuesto anteriormente, la investigación sobre determinado centro influenciaba de manera directa la expresión plástica. Para lograr esto, es indispensable mantener una disposición abierta al cambio y a la transformación, no comprometida con ninguna exigencia que no sea la propia necesidad de descubrimiento y expresión. Es bastante usual observar cómo los artistas que entran en el mercado del arte o en sus sistemas de legitimación, pierden la libertad de seguir su proceso vital de creación por verse forzados, consciente o inconscientemente, a responder a requerimientos externos. Una vez concluido un determinado proceso creador, es necesario estar alertas para encontrar el espacio y el momento propicio a fin de sacarlo a la luz y que cumpla su servicio, en cuanto a las posibilidades que encierra de despertar la memoria primordial.

“Yo me con centro cuando estoy, sencillamente con mi centro” (DE PETRE, 1996: 59), y así sucedió, hubo un tiempo en que sólo podía realizar imágenes circulares: “El círculo expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza (...) aparezca en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos mandalas de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo” (A. JAFFE, 1966: 240)

Esas imágenes circulares conformaron una instalación a la que llamó “Todo es Uno” (9), que concursó en el II Salón de Arte 2003 ExxonMobil de Venezuela y fue seleccionada y presentada en los espacios de la GALERIA DE ARTE NACIONAL, en Caracas. Está constituida por ochenta piezas en forma circular que corresponden a dibujos realizados en papel y adheridos a un soporte de madera. La propuesta apunta a la comprensión de la unidad en la diversidad. Para apoyar el concepto, ubica a un costado del ordenamiento de las piezas, otras siete, algo más pequeñas y con fotografías de un mandala, una cesta maquiritare,

la forma del pulmón, etc, con la finalidad de evidenciar esa interconexión entre los seres humanos y todo lo creado, como lo demuestra su estructura orgánica y su quehacer creador "...todos existimos en una red de relaciones mutuamente condicionadas que se basan en el estar consciente de nuestra interdependencia entre nosotros y con el medio ambiente(...)ahora el universo es concebido como una ´red de relaciones entre diversas partes de un todo unificado´ del cual la mente humana es parte esencial. Vivimos en lo que se ha llamado un ´universo participativo´" (S. GROF, 1991: 25). En el proyecto expositivo de esta instalación, escribe: "Para dibujar, callar, situarse en la pasividad, el silencio y la escucha. Dejar suceder. Todos los mecanismos al servicio del movimiento interior que le imprime acción a la mano la cual insufla vida a una línea tocando profundidades sin pretenderlo, como jugando. Maravillarse ante la estructura que se devela a nuestros ojos, detenerse y volver a escuchar e iniciar otro movimiento, similar pero distinto. Arriesgarse a formas cada vez más complejas, que se entrelazan y entrecruzan ameritando una mayor concentración. Precisión de la línea que se conjuga con el vacío que la contiene. Redes tramas, tejidos que comentan entre sí y con uno sobre situaciones distintas, que muestran la diversidad en la unidad" (M. Egea).

El formato de la caja y del ensamblaje cerrado se fue abriendo poco a poco, a la par que en ella se rompían las corazas. Por lo que logra entender, se cumplió a fondo una tarea de limpieza. Sus propuestas plásticas de ahora carecen de la carga que pesaba sobre sus realizaciones anteriores; el color posee luminosidad y hay mucho humor en lo que hace.

La instalación "Hoja de corazón" (Mención Especial en el II SALON DYSCVENCA. Arte Ciudad. Octubre del 2004) que se presentó en los Espacios Cálidos del Ateneo de Caracas, por dar un ejemplo, fue el resultado de una serie de fotografías tomadas durante su paseo matutino, a todas aquellas cosas que atrapaban su mirada. Una hoja amarilla en forma de corazón, posada sobre el pavimento gris de la calle, le proporcionó el sentido y el nombre a la obra. Un llamado directo a poner su corazón en la mirada, en su andar y en su pensamiento. Puede decir que siente más felicidad, que el viento sobre su piel es como un regalo, al igual que la cálida luz del sol. Los miedos, de tanto mirarlos están perdiendo fuerza. Posee algo más de calma para enfrentar el día a día y dar los pasos correctos en la concreción del sentido de su existencia. Este cambio se lo debe a la posibilidad de haber entrado en contacto con una enseñanza y un trabajo a fondo consigo misma, utilizando el arte como vía de conocimiento y transformación.

Los nuevos paradigmas plantean desde la ciencia una nueva forma de percibir la realidad, esto no reviste novedad si se estudian las filosofías espirituales de las grandes culturas antiguas y orientales las cuales como nos dice Stanislav Grof “consideran a la conciencia y la inteligencia creadora como atributos primarios de la existencia, a la vez inmanentes y trascendentes al mundo fenoménico” (S. GROF, 1991: 3). De todas formas, es necesario considerar que aunque ya la casa no está a oscuras, siempre hay un cuarto en penumbra y que una vez descubierto el mismo, hay que intentar abrirle la ventana.

Referencias bibliográficas

- Bill Moyers (1991) *El Poder del Mito*. Barcelona, Emecé Editores
- De Petre Juan Carlos(1996). *Teatro Desconocido*. Maracaibo, Dirección de Cultura, Universidad del Zulia.
- Einstein, Albert (2000). *Mi visión del mundo*. 3ª.ed. Barcelona, Fabula Tusquet Editores.
- Grof Stanislav (1991). *Sabiduría antigua y ciencia moderna*. Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos.
- Jaffé, Aniela (1966). “El simbolismo en las artes visuales”. En: Carl Jung. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar.
- Jung, Carl (1977). *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar.
- Kandinsky, Vassily (1980). *De lo espiritual en el arte*. México, Premiá Editora.
- Magdaleno, José Gregorio(2001). *El mito de volar por dentro*. Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Rísquez, Fernando (1991) *Aproximación a la feminidad*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Teilhard De Chardin, Pierre (1963). *La energía humana*. Madrid, Taurus.
- Vethencourt, José Luis (1991). “Comentarios a Artemisa”. En: Fernando Rísquez. *Aproximación a la feminidad*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.