

LA NOCHE EN LA CIUDAD TIENE MIEDO DE LOS VIVOS Y EN EL CAMPO TIENE MIEDO DE LOS MUERTOS

IN THE CITY, THE NIGHT FEARS PEOPLE ALIVE,
BUT IN THE COUNTRY, IT FEARS DEAD ONES

Vielsi Arias Peraza

RESUMEN

El presente trabajo analiza la vida y obra del artista plástico venezolano Cristóbal Ruiz [1950-2005]. A partir de las ideas de Bajtin, Goldman, Rama, Brito Figueroa, Briceño Guerrero y Carías, se intenta desentrañar cómo la herencia cultural legada por la *Europa segunda* se impuso y transformó las nociones de tiempo y espacio; la relación del hombre con el lugar que habita. A través de la obra de este artista, se visualiza el atropellado proceso de modernización experimentado en Venezuela en los años cincuenta y sesenta, así como la subjetividad de un pueblo que aprendió a vivir en la adversidad, desafiándola con la burla, la parodia y la risa plasmadas en el lenguaje popular de sus lienzos.

Palabras clave: Teatralidad, Carnavalización, Cultura Popular, Modernidad, Tradición.

ABSTRACT

This paper examines the life and work of the Venezuelan artist Cristobal Ruiz (1950-2005). The objective is to unravel from the ideas of Bakhtin, Goldman, Rama, Brito Figueroa, Briceño Guerrero and Carias, how the cultural heritage legated by the *second Europe* has prevailed and transformed the notions of time and space, as well as man's relation with the place he inhabits. Through the work of this artist, one can see the hasty process of modernization in Venezuela during the 50s and 60s, and the subjectivity of the people who learned to live in adversity and dared to challenge this with the mockery, parody and laughter that are reflected in the popular language of his paintings.

Keywords: Theatricality, Carnivalization, Popular Culture, Modernity, Tradition.

Vielsi Arias Peraza. Licenciada en Educación, Mención Artes Plásticas, egresada de la Universidad de Carabobo (2005). Poetisa y promotora de lectura. Se desempeña como docente del Programa Nacional de Formación en Artes Plásticas, Unearte y del Departamento de Evaluación Planificación, Seguimiento y Control de la UNEFA-Carabobo. Libros publicados: *Transeúnte* (El Perro y La Rana, 2005), *Los Difuntos* (Fundarte, 2010). Correo: vielsia@hotmail.com

Artículo recibido en abril de 2011 y aceptado en junio de 2011.

“Volvió a darme las buenas noches. Y cuando no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aun no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Tradición en la modernidad

Todavía no pierde vigencia la tensión modernidad-tradición. La imposición de una cultura sobre otra, la dominación de un discurso que impera y trastoca la vida de una civilización que bajo el precepto de sociedad moderna, expandió su avasallante progreso originado en la razón de la “Europa segunda”; “esta con la excusa llamada civilización” eliminó progresivamente a la “Europa primera”, la de los mitos y supersticiones. La razón sustituyó la armadura de toda tradición. Recordemos que tradición significa acervo, costumbre, usanza (Viloria y Villá, 2003: 15). Así, una comunidad sostenida en el hábito de la vida, llevada ésta como una continuidad de los vínculos en los que se sostienen la existencia común, queda imbuida por el hábito de la nueva costumbre homogeneizadora.

Con la modernización, la noción de universalidad adquiere otra dimensión de tiempo y espacio. La universalidad que antes era lo trascendente, lo primordial, aquello que constituye el trasfondo, la identidad de un pueblo manifestada a través de la tradición cultural, el localismo, se transforma en una universalidad homogeneizadora. La costumbre es la misma en todas partes, la forma de vivir se repite y ya no se circunscribe a ninguna nacionalidad.

Bajo el principio imperial, en el que se justifica la modernización, la patria es un prejuicio emocional, un apego infantil y no estamos ligados a ella; nuestra tarea es cumplir con lo que nos corresponde, por tanto, no se trata de conservar localismos. No debemos oponernos al desarrollo de la industrialización y todo lo que ella implica.

Habremos, entonces, de quitar todas las alcabalas culturales que impedirán convertirnos en países modernos (Briceño Guerrero, 1993: 61).

Orientados bajo la racionalidad de la “Europa segunda”, la cultura de nuestros pueblos, se debate entre los niveles de superioridad-inferioridad, con los cuales todas las culturas atrasadas aspiran a la universalidad. Así se explica que existan pueblos civilizados y pueblos atrasados. Arte culto y arte ingenuo. Los portadores de la denominada cultura superior, incorporan toda esa diversidad a lo universal-homogeneizante. Esa fuerza modeladora termina abrazando la localidad entera; la sustancia heredada de permanencia a un territorio, de pertenencia a un gentilicio, queda sustituida por la cultura común de la humanidad.

Así crecimos, con ciudades, escuelas y pensamiento, con sociedades organizadas por el modelo de la “Europa segunda”. En palabras de Briceño Guerrero “Somos europeos instalados en América... ellos, los otros, somos nosotros. Nosotros somos nos y otros”. Sin embargo, estamos europeizados pero de una manera particular, pues aún está viva en nosotros una subjetividad que perturba la razón segunda y le imprime otra visión a la modernidad americana. De ahí, esa personalidad tendiente a la indisciplina, el incumplimiento, la irresponsabilidad. Paradójicamente, en nosotros, el caos parece instaurar el orden. (ob. cit.: 217).

Ante ese obrar incesante de hacer *una sola costumbre, una sola práctica, una sola técnica o un solo arte*, existe una resistencia de no occidentalización que se opone a la tecnificación de la vida, existe una cultura que intenta sostenerse a la dinámica cambiante, quizás, en algunos casos bajo una visión etnocéntrica, como única forma de sobrevivir al progreso atropellador.

Ante la nostalgia por restablecer un pasado, se plantea una realidad; y es la de aceptar que no es posible regresar. No se trata aquí de mantener, como un cadáver embalsamado, una tradición que con el tiempo va cambiando; sino más bien de sostenerla viva ante esos cambios propios de toda sociedad que crece y necesita siempre de la técnica para satisfacer sus necesidades. Técnicas que con el tiempo fueron cambiando y adaptándose a las nuevas demandas. Los instrumentos que sirvieron a un jornalero en el siglo XVIII, obviamente, ya no son los mismos en la edad moderna. Sin embargo, esas transformaciones generaron errores, nuevas dificultades, aceleraciones nocivas que ancharon la brecha de la ya existente desigualdad.

Estos cambios, sin duda, fueron bruscos, sobre todo, para quienes pasaron de ser campesinos a esclavos de fábricas; excluidos del proyecto de la modernidad, vinieron a ocupar los míseros lugares de mano de obra

productora de bienes. Obligados a vivir sin servicios en las orillas de las grandes ciudades cosmopolitas. Arrancados de su seno, estos habitantes fueron arrastrados a un abismo cultural sin un código que los identificara. Su gentilicio fue convertido en un destierro, sin poder adoptar el de la cultura dominante, porque a esa la vio como algo distante de sí mismo. En el seno de la división de las clases sociales, no tenían acceso a ellas.

El proceso de la modernización en Venezuela, fue facilitado con la explotación petrolera, durante todo el siglo XX. Desde las instituciones, el Estado venezolano impulsa una política de inversión del capital privado extranjero, provenientes, primero, de países imperialistas como: EEUU, Inglaterra y Holanda. Las inversiones de estos capitales se concentran fundamentalmente en el sector del petróleo y mineral de hierro; negocio que produjo cuantiosas ganancias respaldadas con todas las facilidades que el Estado permitía. Esto consiente incrementar otros sectores de la economía: la banca, el comercio, la construcción, servicios. Tendencia producto del crecimiento del mercado interno. Estas condiciones favorecieron el desplazamiento acelerado e ineludible de los sectores más pobres de la población, que quedaron replegados en los campos, del proceso de la modernización del país. (Brito Figueroa, 1996: 732).

No toda postura que hable de la modernidad, es concebida ésta como un atropello. En nuestro caso, abordaremos el tema en un abanico de posibilidades que nos permita indagar en la dialéctica tradición-modernidad.

Nuestro interés es visualizar el proceso de la modernización en el país, a través de la vida y obra del artista plástico venezolano Cristóbal Ruiz, quien pinta ese proceso de transición del campo a la ciudad.

El lenguaje como ente dinamizador de la transformación de la sociedad

Con el advenimiento de la modernización, sin duda, nuevos signos se establecieron y organizaron ajenos a las relaciones de poder hasta entonces conocidas por las sociedades originarias. En torno a ellas, se instauraron leyes, clasificaciones, jerarquías que sustentaban una ideología dominante. Fue entonces la escritura, lo que permitió sostener la majestad del poder y la dinámica común de la sociedad, mediante cédulas, proclamas, gacetas. Establecida una distancia entre la palabra hablada y la palabra escrita, esta última se concibió como una labor exclusiva que terminó sacralizándola. En este sentido, hasta el siglo

XVIII, estuvo reservada la lectura de la Biblia, a la clase sacerdotal. Fue el desarrollo de la educación primaria, la apertura de universidades, el nacimiento del periódico, lo que permitió abrir la excepcionalidad de la lectura a otros sectores excluidos.

Pese a la distinción de la escritura como labor de hombres de leyes, se consolidó en el tiempo y desde la colonia, una diglosia característica de la sociedad latinoamericana; en nuestro “comportamiento lingüístico” quedaron separadas dos lenguas: una oficial, impregnada por la norma aristócrata sólo de uso en actos protocolares; y la otra pública, de uso cotidiano, utilizada en la intimidad de las relaciones sociales de los estratos más bajos. Sin duda, la primera se impuso siempre sobre la vulgar e informal, pero estuvo más cerca de los centros urbanos donde se encontraban, en su mayoría, el vulgo, extranjeros, mestizos y castas derivadas de los cruces étnicos, lo que favoreció la “formación del español americano”. (Rama, 1985: 4).

Otro ejemplo característico de la convivencia de estos “paralelismos lexicales”, es aquél que hacía el traductor durante la colonia, en el cual era necesario reconvertir algunos términos para su comprensión. Así, durante siglos, convivieron dos lenguas.

La modernización trajo consigo la decadencia del purismo idiomático, así como la especialización literaria, la profesionalización del escritor, dada a través del periodismo, lo que a su vez imprimió la necesidad de subyugar el tiempo de la comunicación, el nacimiento de nuevas ideas y la democratización del pensamiento. Por esta vía, el ascenso de sectores sociales más pobres a la educación, permitió la edificación de un nuevo público culto, con pautas culturales urbanas, influenciados por las potencias extranjeras que modelaron sus conductas.

A la par de este grupo social, estaban los más pobres, marginados en las orillas de las grandes ciudades; producto de las migraciones internas hacia los centros urbanos en busca de posibilidades. Grupos a los que acompañaban grandes demandas como resultado del avance científico y tecnológico y de las conquistas políticas y sociales, constituyendo así un violento crecimiento demográfico de las principales ciudades de América Latina.

Simón Rodríguez planteaba que para construir una República, no se precisaba de hombres letrados, listos para ocupar los lugares de los que

disponía la burocracia, sino formar ciudadanos, y esto sólo era posible a través de una educación social destinada a todo el pueblo excluido, basada en el manejo de la lengua materna a través de la oralidad, cuyos recursos fónicos permitían construir un sistema de comunicación y significación colectiva, con el que el pueblo aprendía apropiarse del lenguaje y, por ende, nombrar “sus operaciones mentales”, gracias al sistema lógico de calcular-pensar-hablar-escribir y leer. Nos invitaba Rodríguez a pensar, a reconocernos en la singularidad americana, sin invalidar la presencia de la cultura occidental ya añadida en nuestras vidas. Pensar desde lo que éramos, producto de un modelo civilizatorio instaurado (ob. cit.: 17).

La ruralización de la ciudad

Lucien Goldman (1975), refiriéndose a la génesis y estructura de un problema, planteaba que era necesario estudiar la historia del mismo, vinculando “la vida intelectual con la vida histórica”. Por ello, cualquier intento de estudiar un problema conduce necesariamente a estudiar la historia en su conjunto. Implica por tanto, el estudio de “la vida intelectual y consciente de esos hombres y las modificaciones sufridas en otros sectores de la vida social”.

En tal sentido, nos arroja la tesis del estructuralismo genético, la cual propone que todo comportamiento humano, posee en sí mismo una “estructura significativa”. Su estudio reside en el intento de “volver accesible su significación mediante el esclarecimiento de los rasgos generales de una estructura parcial, insertada en una estructura más vasta”.

La hipótesis fundamental del estructuralismo genético, implica la idea de que todo fenómeno corresponde a un número más o menos grande de “estructuras de niveles diferentes o de totalidades”. Así, toda creación cultural es a la vez un hecho particular y social, y se inserta en las dos estructuras que son la personalidad del creador y el grupo social en el que fueron elaboradas “las categorías mentales que la estructuran”.

Desde la perspectiva dentro de la cual Goldmann examina la creación, no es considerada ésta como una acción oculta, producto de la inspiración de un ser asocial, sino como una manifestación de los problemas cotidianos comunes a todos los hombres. Según Goldmann:

La epistemología dialéctica uno de sus méritos ha sido mostrar que el sujeto creador de toda vida intelectual y cultural no es individual sino social. Cada vez que estudiamos un acontecimiento histórico,

comprobamos que el sujeto, esa unidad activa y estructurada que permite explicar significativamente la acción de los hombres o de la naturaleza y el sentido de la obra estudiada, no es un individuo sino una realidad trasindividual, un grupo humano. Cabe destacar que este tampoco es una suma de muchos individuos, sino un grupo social específico, opuesto a otros grupos sociales, pero que también actúa sobre la naturaleza. (1975: 33).

Sin duda, remitirnos a la obra de Ruiz, es volver la mirada sobre el contexto histórico de una Venezuela que, aún no superada su ruralidad, entró en un proceso de modernización violento y con él un habitar homogéneo, instantáneo, que dejó atrás una tradición de vida fundada bajo otra lógica.

Ruiz nos retrata, entonces, la desesperanza y miseria de un pueblo ante su pobreza. Un pueblo que pasó de una actividad agrícola y ganadera, a ser un vendedor de empanadas y comerciante de lubricantes a la orilla de una carretera solitaria; un pueblo que lentamente fue quedando desierto de si mismo. De aquí también salió Cristóbal como los burros caminantes, buscando alimento y abrigo, salió él en un camión solo y volvió luego a recoger sus fragmentos de un espejo quebrado.

Pero dejemos que sean sus cuadros, que en trazo biográfico nos muestren estas circunstancias:

Título: "Nos están mirando".



Autor: Cristóbal Ruiz.
Técnica: tinta sobre cartón de hilo.

Esta obra, de composición plana y horizontal, sin profundidad, nos relata la escena de unos burros que caminan en manada hacia algún destino. Casi encima de ellos, las miradas chismosas de los que se quedan; ojos que comentan entre sí, suponen dos conversaciones de un mismo acontecimiento. ¿Simboliza acaso esta escena, el acelerado proceso migratorio que vivieron los venezolanos a finales de los años cincuenta. Los que se van y los que se quedan en el pueblo?

Como consecuencia de los cambios políticos ocurridos a partir del 23 de Enero de 1958, el país entró en una etapa de consolidación y establecimiento de los monopolios económicos internacionales; el sector industrial controlaba, en su mayoría, la industria química, ensamblaje de vehículos automotores, textiles, cauchos y sus derivados. Las inversiones del capital financiero se centralizaron en el sector uno de la economía. Pese al proceso de industrialización, ésta se hace en términos dependientes, pues, Venezuela igualmente importaba de EEUU el 50% de materias primas y los insumos utilizados por las empresas nacionales. Al mismo tiempo, que la capacidad de empleo era escasa. (Brito Figueroa, 1996: 773).

Esto trajo como consecuencia, migraciones internas en todo el país; de las zonas rurales se fueron desplazando la mayoría de la población a los centros urbanos más importantes en busca de posibilidades laborales y de estudio. Paulatinamente, se conformaron grandes cinturones de miserías en las afueras de las ciudades principales; realidad a la que no se atendió y a la que se le atribuyeron nuevos problemas: densidad poblacional, el desempleo, pobreza extrema, paupérrimas condiciones de vida, violencia. A esta creciente desigualdad social se le sumó el alma de un venezolano desarraigado con un *pasado rural reciente* con una reducida esperanza ante la vida.

Los movimientos de izquierda, inspirados en la lucha revolucionaria internacional liderada por Cuba y el Che Guevara, intentaron unificarse en un gran movimiento originario que buscaba desarrollar una conciencia nacional antiimperialista, para transformar las relaciones de poder, conformándose en varios frentes guerrilleros clandestinos que luchaban por las reivindicaciones sociales. Sin embargo, las persecuciones, torturas y desapariciones de los gobiernos de Rómulo

Betancourt [1959-1964] y Raúl Leoni [1964-1969] obligaron a la organización popular a agazaparse en grupos culturales, con el objeto de permear su estrategia política y sobrevivir a la limpieza ideológica que pretendía la entonces clase dominante; desarrollando un importante trabajo de indagación en la cultura popular, lo que sirvió de base para desplegar toda su táctica.

Bajo la noción marxista de clases sociales, predominaban en su seno: los latifundistas y campesinos, pequeña burguesía y clases medias. Dentro de esas clases sociales existían estratos, capas y grupos con diferencias morfológicas. Así por ejemplo: en la clase campesina, concurrían a su vez otros grupos: a) los semiproletarios, b) los campesinos pobres y c) los campesinos medios.

Los latifundistas constituyen una clase parasitaria apoderada, para los años cincuenta, del 79% del territorio nacional. Monopolizan tierras -en su mayoría ociosas e improductivas- y van descendiendo paulatinamente en el devenir de la etapa contemporánea. Dado el desinterés y la ausencia de políticas orientadas a desarrollar el campo, muchos migraron sus capitales a otros sectores rentables de la economía, facilitados por el desarrollo de la industria petrolera y sus derivados.

El campesino, conformaba la clase social más desfavorecida con los cambios de la industrialización, reducido a mano de obra de las tareas más básicas. Ese proceso de cambios, contribuyó a diversificar las capas en esta clase social, quedando estructurada de la siguiente manera:

- a) Los semiproletarios, constituidos por aquellos grupos residentes de las zonas rurales que trabajan como jornaleros en los hatos y plantaciones. Este semiproletario rural, con el proceso de industrialización se traslada a los centros urbanos y se convierte en proletariado urbano.
- b) Los campesinos pobres, son un pequeño grupo de cultivadores de la tierra en condición de arriendo. Lo constituyen en muchos casos, propietarios de pequeñas parcelas sin recursos para su aprovechamiento y que sobreviven bajo esta figura.
- c) Los campesinos medios, lo forma un pequeño grupo oprimido por los comerciantes e intermediarios ligados a la especulación de la oligarquía. (ob. cit.: 829).

Volviendo sobre la obra de Cristóbal Ruiz, y en el marco de este contexto que hemos citado brevemente, podemos afirmar, sin duda, que esos rostros retratados por el artista corresponden a un “semiproletariado rural” del pueblo de La Luna que, igualmente afectado por los cambios ocurridos en los campos venezolanos, se convierten en un “proletariado urbano”, un campesino con traje de obrero, sin tierra o un vendedor de cositas a orillas de carreteras viejas. Ese hombre, mujer, niño que nos dibuja Cristóbal es un ser inmerso en una profunda tristeza, con escasas posibilidades de empleo, estudio, condenado a una pobreza cruda que lo veía nacer y morir.

Sin título.



Autor: Cristóbal Ruiz.

Técnica: tinta y acrílico sobre cartón de hilo.

Sin ninguna disposición de profundidad, Cristóbal nos presenta en este cuadro a dos hombres junto a la figura de un burro flotando en el aire. De fondo nos deja un trazado violento, que aparece apretar la escena del cuadro. Podemos inferir, que se trata de ese evocado paisaje al que ya hemos nombrado, que se deja atrás y vive en la asfixia del recuerdo frente a la ciudad. Se nos parece a la piel de los cerros

sembrados y también al agobio que siente el campesino en la ciudad. Así se encuentran dos paisajes en la misma tensión en la que conviven modernidad y tradición.

En la obra de Cristóbal Ruiz, vamos a encontrar aquellos elementos que el prof. Armando Carías (1983) ha denominado como las características que precisan una “antropología cultural del venezolano”. Según esta tipificación, hay una herencia indígena y campesina que nos define: la fidelidad a la tierra, el nomadismo, el sentido común, el culto a la muerte, la religiosidad campesina, la sobreprotección y el humor.

Así por ejemplo, la protección al más débil está representada en la obra de este artista en la recurrente figura materna, que arrulla a un niño, algunas veces confundida con la conducta de la maternidad en los animales. Apreciemos estos dos cuadros:

Sin título.



Autor: Cristóbal Ruiz.

Técnica: acrílico sobre lienzo.

Sin título.



Autor: Cristóbal Ruiz.

Técnica: tinta sobre cartón de hilo.

Dos retratos femeninos, en posición de arrullo nos describen toda la significación social, que tiene para el venezolano, esa figura de protección representada en la mujer, bien sea la madre, la abuela, la hermana mayor, que asume el cuidado de esos cascarones que aún no terminan de salir. La protección al más pequeño orienta la dinámica

de la casa: el alimento, el trabajo, la enfermedad, todo se organiza en función de sus necesidades. Son estas, sin duda, matronas que bajo el manto de sus brazos cuidan de ese niño indefenso que nunca crece.

Para el campesino, su mundo es la tierra, el paisaje, los animales. Por eso, su referencia gira en torno a ese contexto. Esto explica esa tendencia campesina de llamar a los niños por nombres de animales: chivo, tigre, pava. Así parece ocurrir en el primer cuadro de arrullo de Cristóbal Ruiz; esta mujer con su cabello despelucado y esos círculos relumbrosos que abraza, parece una gallina cuidando a sus pollitos. También lo encontramos en algunos textos literarios de este artista, que no es nuestro tema de análisis, pero a los que citaré brevemente:

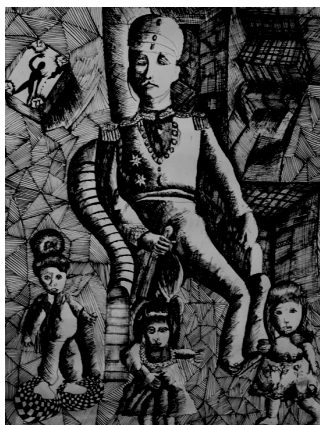
*En el fondo del salón los cochinos y pavos intercambiaban palabras.
Por su parte, el carácter estentóreo de las gallinas, hacen un gran concierto
en el ramaje de sus múltiples verdes y hojas geométricas.
Convierten el turbulento espacio, en el gran teatro de su alimentación.
(Cristóbal Ruiz, s/f).*

Refiriéndonos al humor en la obra de Ruiz, éste se encuentra en escenas satíricas, a través de la representación de personajes relevantes de la historia universal: figuras políticas o del arte. Como es el caso de los cuadros: “La Mona Lisa no va al mercado” y “Las Meninas de Velásquez”, personajes que no tienen otro fin que el de referir una situación social caótica de manera jocosa. En sentido irónico y burlesco, se nos muestra una realidad social.

En el caso de la religiosidad, se trata de una reiteración constante de las figuras de santos populares, que entronca, por un lado, lo festivo, porque su significación colectiva está enmarcada en un ambiente de celebridad que es temporal y, por el otro, se abraza a la fe ante la vida dura: promesas, procesiones. En este caso, se trata de una interpretación de la estatua de María Lionza de Alejandro Colina, en la cual el artista intenta regresarla a su ambiente auténtico, devolviéndole su simbología.

La fidelidad a la tierra, se evidencia en los retratos de personajes campesinos, puestos en un paisaje urbano. Su verde reminiscencia por el paisaje perdido.

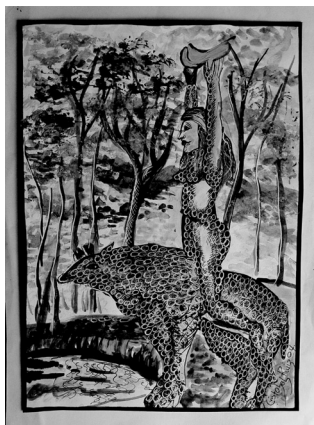
Título: "Las Meninas de Velásquez".



Autor: Cristóbal Ruiz.

Técnica: tinta sobre cartón de hilo.

Título: "María Lionza".



Autor: Cristóbal Ruiz.

Técnica: acrílico sobre cartón de hilo.

Vale destacar estos elementos como una constante de su obra, y que nos permiten retomar la dialéctica de lo popular-académico. Contradicción con la que juega muy bien este artista, sin limitarse a una sola. Si limitamos el análisis de su obra a las categorías popular y académico, no cabe duda de que su obra se inserta en esta última, en tanto posee el manejo de una técnica particular, ya que no estamos en presencia de una pintura ingenua autodidacta, sino de una obra que nos deja cuenta de una destreza no característica de un artista popular. Sin embargo, su obra deja un pequeño límite entre las fronteras de la técnica, puesto que supo alimentarla muy bien del más alto grado de carácter popular, al dirigirse a ambos discursos. Haciendo de ésta una relación homológica entre realidad y creación. Parafraseando a Goldman, el arte no es un espejo del entorno, sino que es creación también. Corresponde a lo que Fisher llamó el acuerdo entre forma y contenido. No se puede renunciar a la realidad, pues, ésta nos permite reconocer la existencia de un mundo exterior, en el que el arte se concibe no como una voluntad humana arbitraria sino como una acción homológica.

En el caso de nuestro artista, esta relación está dada por el encuentro de personajes cotidianos que quedan inmersos en un lenguaje plástico desprovisto de toda ingenuidad. No deja de referirnos esa realidad de la que *toma partido* contra ese algo a lo que se opone.

Sin negar su origen campesino, tal vez Cristóbal, supo lidiar con su desarraigo y logró un estilo propio, asumiendo la heterogeneidad de la que somos parte. En el ámbito de la plástica, supo conjugar el lenguaje académico que aprendió en los talleres de arte de la época con el arte popular autodidacta que mantuvo siempre. Fiel a sus intereses de clase, Cristóbal retrato al vulgo de su tiempo.

En una suerte de festín, Cristóbal nos dibuja los rostros del niño, el hombre, la madre, el anciano, los animales pertenecientes a un paisaje que ya no existe, de una casa que anda sonámbula agobiada por la ciudad. Donde todos caminan perdidos y se reúnen en los fragmentos de un pasado. Pudiéramos decir que con una visión autobiográfica, Cristóbal dibujó el paisaje de la infancia que siempre lo persiguió. Como una pesadilla realzada a diario por los trazos del comediante, hacía la obra con la aguda invectiva de unos recursos orales desprovistos por completo de urbanidad. Su infancia fue interrumpida por la muerte de su madre, su adolescencia por la ciudad a la que debía sostenerse, reducido a un temple que sólo tenía espacio en sus lienzos. De allí que en una oportunidad expresara: “la noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos”.

Cristóbal nunca dejó de ser un campesino; la ciudad con sus intentos de seducirlo no lo alejó de aquel lugar de fotografía borrosa. De esta manera, observamos cómo en sus cuadros nuevamente se recrean los rostros de la infancia, los múltiples verdes.

En trazo nervioso se descubre una mirada de regreso a lo que quedó en aquellas paredes viejas. Buscaba entre el tumulto de lo cotidiano, algo que reinventara la historia. Los personajes de su obra, son personajes del campo llevados por la fuerza a un paisaje urbano, casi amarrados. El trazo de la ciudad se confunde con el trazo del campo. Su desarraigo hizo de él un hombre sin lugar. De igual manera, quienes participan en sus lienzos parecen caminar perdidos, reducidos a miradas dormidas. De allí que expresara: “Ambiguamente el pueblo

es digno, ambigualmente el pueblo es una nostalgia, y más cuando hay un desarraigo total como el mío”.

El bufón en banca rota

Pese a su tentación frente a la ciudad, Cristóbal no abandonó su arraigo popular; de allí su mirada al festín de las plazas públicas, a su actitud antisalón y su deseo perenne de retomar lo popular no en un sentido fotográfico lukacsiano, sino como reflejo de una realidad de la que se es parte en tanto se pertenece a una clase social. Así, se convierte en un intérprete de la cultura popular al representar escenas de la vida misma no sólo como exégesis de la obra, sino en un performance perfecto de instalación que deja al descubierto un segundo mundo de una vida no oficial a la que hombres y mujeres pertenecen y quedan al descubierto en una suerte de parodia como renovación de la vida misma.

La vida de Cristóbal Ruiz era un paradigma contrario que burló todos los espacios. Tantas veces nos dejó su cuerpo desnudo, su blasfemia como síntesis de la obra misma, en espacios de esta ciudad que muchas veces se sintió acorralada con su presencia.

Mientras perduraba la escena, este juego se transformaba en la vida normal; era una suerte de liberación transitoria donde las relaciones: personalidades-público quedaban suspendidas mientras durara el festín. Los distantes podían establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas y la desigualdad desaparecía. Así, lo alto y lo bajo, lo grotesco y elitesco parecía encontrarse en un único momento que sólo hacía posible Cristóbal Ruiz. El sentido de unificar con la risa, esta parodia de la vida cotidiana, buscaba “rebajar, degradar, entrar en comunión, para dar lugar a un nuevo nacimiento”. En nuestro caso, para renovar las relaciones de una valencianidad cultural que en nombre de especialistas y con la distinción que les daba su categoría, decidían la denominación o no del título de artista de los creadores de la ciudad. Esta actitud, fue configurando un rencor espeso en la masa de algunos creadores que fueron quedando en el repliegue. (Bajtín, 1974: 25).

Nuestro *bufón en banca rota*, interpretaba la vida misma y transformaba el juego de la representación en vida real. Basado en el principio de la risa, sus fiestas por las calles y plazas valencianas buscaban eliminar

las distinciones de personalidades entre los individuos, a través de un lenguaje grotesco, inconcebible en situaciones de la vida cotidiana. La plaza era el sitio para el festín, para la teatralización de la vida misma.

Bajo el estado de su condición ética, Cristóbal se desdoblaba y dejaba al descubierto la falsa moral de valencianidad cuidadora del patrimonio. Y cuando estaba sobrio, pintaba y hablaba con toda lucidez. Puede decirse que Cristóbal tenía dos vidas; la vida oficial, seria, tímida y callada, sometida a las reglas sociales; y la otra, la de las plazas públicas, libre, llena de risa, ambivalente, grotesca e irónica.

Este personaje de actitud medieval (en el sentido bajtiniano) con sus dos vidas, nos hizo reflexionar sobre la necesidad de volver la mirada sobre lo que somos producto de las dos racionalidades. No se trata aquí de imitar una sociedad europea, de igualarnos en función de unos niveles de inferioridad-superioridad que no nos corresponden. Sino de erigir una sociedad auténtica, que considere su diversidad; su "singularidad americana".

En este dilema, se debate una tradición que se resiste a otra. No nos queda más alternativa, que aceptar el mestizaje sin imitar a la "Europa Segunda" y, sin la permanente reminiscencia de un pasado, erigir una heterogeneidad propia en el que convivan los dos lenguajes.

REFERENCIAS

- Bajtín, M (1971). *Carnaval y literatura*. Eco. Nro 129 Tomo XXII/3.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona. Barral.
- Baquero Suarez, J (2005). *Fotos de Cristóbal Ruiz*. Valencia. Disponible: colección del autor.
- Briceño Guerrero, J. M (1997). *El laberinto de los tres minotauros*. (2da ed.) Caracas. Monte Ávila.
- Brito Figueroa, F. (1996). *Historia económica y social de Venezuela Tomo III*. Caracas.U.C.V.
- Carías, A. (1983). *Quiénes somos los venezolanos*. (2da. ed.) Caracas. LES.

La noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos

Goldmann, L. (1975). *Marxismo y Ciencias Humanas*. Buenos Aires. Amorrortu.

Rama, A. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Viloria E. y Villá M. (2003). *Después del viaje*. Trujillo. Fondo Editorial Arturo Cardozo.



Isabel Falcón, "Mujer de agua".