

# REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 30 - Santiago, 2022 -1/15 pp.- ISSN 2452-5189



## Ritualizar el umbral: Posfotografías de la diáspora venezolana

Mariana Álvarez Castillo<sup>1</sup>

**RESUMEN:** En el contexto de la crisis migratoria de Venezuela, analicé 32 fotografías de emigrantes venezolanas y venezolanos publicadas en Instagram entre 2014 y 2019. Las capturas corresponden a *Cromointerferencia de color aditivo*, obra de Carlos Cruz-Diez, y al piso del Aeropuerto Internacional de Maiquetía, que se han convertido en la iconografía de la diáspora venezolana dado que, antes de salir del país, las y los emigrantes retratan sus pies sobre la obra para difundir las fotografías en redes sociales acompañadas de largos textos de despedida. Investigué este fenómeno como un rito de paso que integra la despedida en el aeropuerto y la toma de la fotografía junto a su posterior exhibición en la web. La despedida conforma una práctica ritual más grande que la del aeropuerto, la de la posfotografía.

**PALABRAS CLAVE:** migración venezolana, ritos de paso, posfotografía, selfi, Carlos Cruz-Diez.

## Ritualize the threshold: Post-photographs of the Venezuelan diaspora

**ABSTRACT:** In the context of the migratory crisis in Venezuela, I analyzed 32 photographs of Venezuelan emigrants, published on Instagram between 2014 and 2019: *Cromointerferencia de color aditivo*, the artwork of Carlos Cruz-Diez, and floor of the Maiquetía International Airport, has become the iconography of the Venezuelan diaspora given that, before leaving the country, the emigrants portray their feet on the work to spread the photographs on social networks accompanied by long farewell texts. I investigated this phenomenon as a ritual of passage that integrates the farewell at the airport and the taking of the photograph together with its subsequent display on the web. The farewell ritual forms a ritual practice larger than that of the airport, that of post-photography.

**KEYWORDS:** Venezuelan migration, ritual of passage, post-photography, selfie, Carlos Cruz-Diez.

<sup>1</sup> Licenciada en Artes, mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela y Magíster en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile. Actualmente productora audiovisual en Ciudad de México.  
Número de ORCID: 0000-0002-1298-8592  
e-mail: marianamisiva@gmail.com

Aquella mañana nos despedíamos.  
Yo me iba.  
Los otros se quedaban.  
Me iba muy lejos.

*El Baobab loco*, Ken Bugul

## Introducción

Desde 2014 hasta la actualidad, Venezuela atraviesa una crisis migratoria debido a factores políticos y socioeconómicos que han obligado a sus habitantes a buscar mejores oportunidades en otras latitudes. La polarización política, la escasez de alimentos, la alta tasa de homicidios y la hiperinflación de los últimos años han generado un éxodo de más de 6 millones<sup>2</sup> de venezolanos, según cifras de la ACNUR. A partir de dichas investigaciones, la ONU afirma que se trata del éxodo más grande de la historia de Suramérica y el Caribe, y que ha afectado a países de la región como Colombia, Ecuador, Perú y Chile, principales destinos de los emigrantes venezolanos, junto con España y Estados Unidos.

Según Eduardo Stein, representante especial conjunto de la ACNUR y la OIM para Refugiados y Migrantes de Venezuela,

América Latina y el Caribe es testigo del mayor flujo de refugiados y migrantes en la historia de la región. Más de 6 millones de venezolanos han dejado su país de origen, con unos 5 millones alojados en la región. La pandemia de COVID-19 ha profundizado las desigualdades preexistentes y aumentado la vulnerabilidad de las personas refugiadas y migrantes. Los efectos en las condiciones de vida, seguridad, dignidad y salud de las personas refugiadas y migrantes de Venezuela y las comunidades de acogida han sido dramáticos (citado por Regional Refugee And Migrant Response Plan, 2022).

En las oleadas de los últimos cuatro años, los emigrantes han salido dispuestos a cruzar a pie la frontera por Colombia o Brasil para caminar durante días hasta Ecuador, Perú o Chile, pues se trata de población que no cuenta con documentos ni divisas para salir en avión. Sin embargo, dadas las restricciones al ingreso de venezolanos a diferentes países (visas de alto costo y largos tiempos para su aprobación), desde febrero de 2021 han optado por atravesar lugares tan intrincados como la selva de Darién para llegar hasta México y cruzar a pie por la frontera con Texas, EE.UU., hazaña que ha dejado una gran cantidad de víctimas. Tal y como lo expone la periodista Luz Mely Reyes en el reportaje "Venezolanos en el Río Grande":

La llegada de venezolanas y venezolanos a Estados Unidos se ha incrementado desde febrero (de 2021). La ruta usada es la población de Del Río, en el paso fronterizo con México, donde cruzan por el Río Grande (...). Según las estadísticas de la patrulla fronteriza (CBP por sus siglas en inglés) en ocho meses, contando desde octubre de 2020, año fiscal, el flujo de venezolanos en el sector Del Río aumentó siete veces, el de haitianos tres veces y el de cubanos siete veces; en comparación con los 12 meses anteriores. En los totales de ingresos por la frontera sur, Del Río encabeza las cifras (Reyes, 1 de julio de 2021).

<sup>2</sup> La página oficial de la ACNUR resalta: "Esta cifra representa la suma de migrantes, refugiados y solicitantes de asilo venezolanos reportados por los gobiernos anfitriones. No necesariamente implica identificación individual, ni registro de cada individuo, e incluye un grado de estimación, según la metodología de procesamiento de datos estadísticos utilizada por cada gobierno. Como muchas de las fuentes de los gobiernos no toman en cuenta a venezolanos sin un estatus migratorio regular, es probable que el número total sea más alto" (ACNUR y OIM).

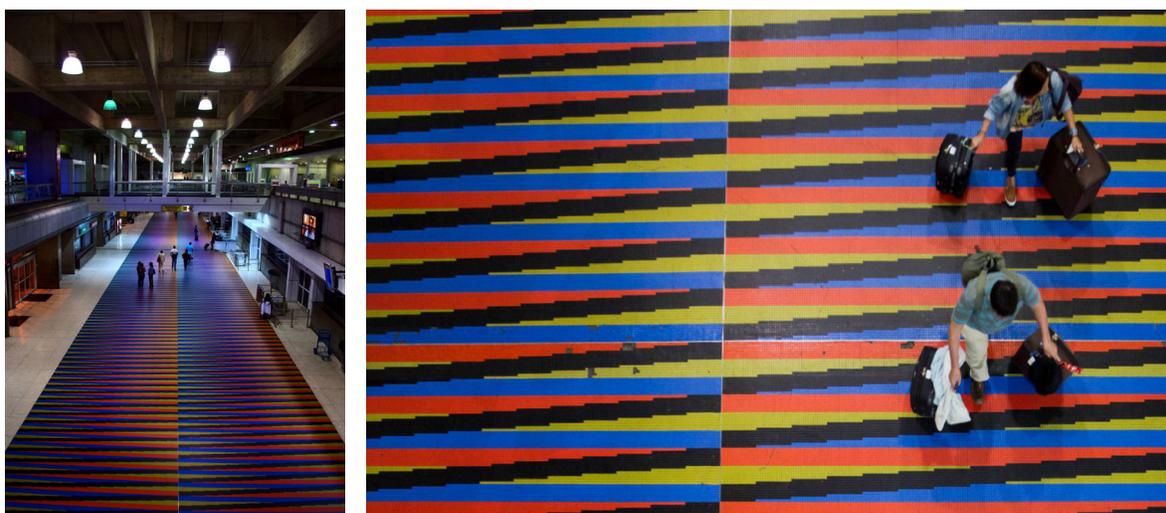


Imagen 1A (izquierda). Carlos Cruz-Diez. *Cromointerferencia de color aditivo*. Instituto Autónomo Aeropuerto Internacional de Maiquetía, Caracas, 1978.

Imagen 1B (derecha). Carlos Cruz-Diez. *Cromointerferencia de color aditivo*. (Fotos Internas AFP. Fotografía de Miguel Gutiérrez)

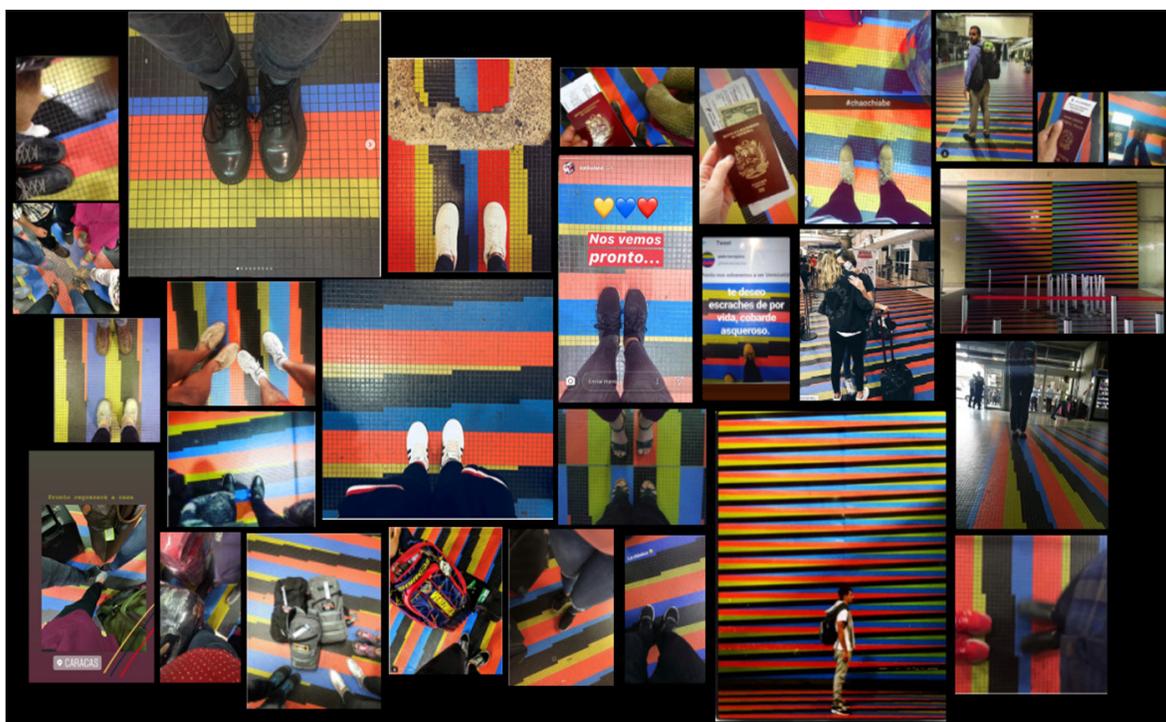


Imagen 2. Usuarios y usuarias de redes sociales. (Selección propia de imágenes, 2019)

Si bien la migración que ha salido en avión ha sido masiva y por ende variada, no suele corresponder a la población más vulnerable. Es precisamente a los migrantes que han tenido la posibilidad de salir por el aeropuerto Internacional Simón Bolívar de Maiquetía a los que me referiré en esta investigación.

En dicho contexto migratorio se da un interesante fenómeno: *Cromointerferencia de color aditivo* (1978, Imágenes 1A y 1B), obra del artista venezolano Carlos Cruz-Diez (1923-2019) y piso del Aeropuerto Internacional de Maiquetía, se ha convertido en la iconografía de la diáspora venezolana dado que, justo antes de salir del país, los emigrantes retratan sus pies sobre la obra, para después difundir las fotografías en redes sociales acompañadas de textos generalmente personales. Me interesó pensar este fenómeno como un ritual de la partida, que involucra, por un lado, la despedida en el aeropuerto sobre el suelo de Cruz-Diez y, por otro, la toma de la fotografía y su posterior exhibición en la web. Para esto analicé, desde una perspectiva medial, una selección de 32 fotografías publicadas en Instagram entre 2014 y 2019 (Imagen 2).

Esta suerte de tradición consta de dimensiones tecnológicas, rituales y estéticas que me llevaron a preguntarme cómo esta obra pasó a ser parte de la iconografía de la diáspora, cómo se ritualiza la partida y de qué forma participa la imagen en dicho ritual.

### **El mago del color: sobre el cinetismo de Carlos Cruz-Diez**

En el marco de lo que se llamó “la Venezuela saudita” (años 70 y 80), el gran momento de modernización del país, caracterizado por la promulgación de proyectos de desarrollo industrial y tecnológico, se ideó la expansión del Aeropuerto Internacional de Maiquetía Simón Bolívar, originalmente inaugurado en 1945. Así, en 1968 se aprobó el Plan Maestro de ampliación del aeropuerto, para lo cual se propuso construir un área destinada únicamente a vuelos internacionales, separada del terminal doméstico. Dicha ampliación se inició en 1974, bajo el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1922-2010), uno de los presidentes más poderosos de la historia del país, en manos de quien se aceleró el —fugaz y aparente— crecimiento que produjo la economía rentista petrolera con la nacionalización de la industria. Se inició entonces un proceso de grandes inversiones que proyectaban al país como una potencia sudamericana. Tal como señala Jimeno Hernández:

La nacionalización de la industria petrolera produjo un proceso de transformación del país. El aumento de los precios del crudo causó una gran inyección de divisas, el dinero se multiplicó pródigamente y Venezuela se intoxicó de los “petrodólares”. Las entidades bancarias ofrecieron créditos de cómodos plazos y bajos intereses, apareciendo entonces las ganancias fáciles con negocios turbios. Los entendidos del tema bautizaron a este periodo de nuestra historia como el de la “Venezuela saudita” (...). La abultada renta del “oro negro” resultó en una suma que se cristalizó con el establecimiento de importantes inversiones en las industrias básicas, obras de infraestructura y realización de proyectos (22 de agosto de 2018).

El Plan Maestro, un proyecto de la próspera economía venezolana, prometía renovar la infraestructura del aeropuerto para perfilarlo como uno de los más importantes de la región, con gran volumen de rutas entre el Caribe y América del Sur. En este contexto, su ampliación no era un hecho casual, sino una forma de dar cuenta de la abundancia de la que gozaba el país. El diseño arquitectónico consideraba una torre de control, terminales de carga, servicios de almacenamiento, vías para la distribución de combustible y un amplio hall con ventanales, en donde destacaría una importante obra de arte cinético de Carlos Cruz-Diez, quien ya contaba con numerosas exposiciones en Francia, Holanda y Nueva York, además de ser profesor de Técnicas Cinéticas en la Escuela Superior de Bellas Artes de París. Tal fue su éxito que en 1980 la expansión obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura.

Es precisamente gracias a este contexto de una Venezuela supuestamente disparada hacia el progreso que el cinetismo adquiere su prestigio y fuerza. Desde que la corriente inició en Venezuela en los años 50 hasta finales de los 90, el cinetismo se convirtió en una política cultural que financió el Estado como parte de sus demostraciones de desarrollo. Entendido como un arte preocupado por las posibilidades de la abstracción, el color y el movimiento, e interpretado por los agentes del Estado como una propuesta que excluía discursividad política e ideología, el cinetismo obtuvo incontables recursos financieros para posicionarse como el arte del desarrollo y la modernidad patrocinada por el petróleo. De allí que Isabel Huizi se refiera al “Estado como esteta” y señale:

Entre 1958 y 1998 habían transcurrido cuarenta años de representaciones e imágenes, cuarenta años de cultura y artes que no podemos siquiera intentar interpretar desconociendo el contexto de la realidad sociopolítica de esos años, porque cultura, arte y crítica habían formado desde comienzos del siglo XX y especialmente durante los cuarenta años transcurridos entre 1958 y el año 1998, una “burbuja” impenetrable bajo el control y la protección del Estado que, durante esos años, mantendría la hegemonía de una única tendencia artística, el cinetismo, que monopolizaría casi la totalidad de los recursos financieros públicos destinados a las artes. Estas artes, junto a la abstracción geométrica y las tendencias óptico-geométricas, eran leídas como siendo —supuestamente— políticamente “neutras” y eran instrumentalizadas desde el poder para contribuir a la construcción de una visión de país con una única identidad, la de un país capitalista-petrolero con elevada capacidad tecnológica para un rápido desarrollo modernizador en el marco del capitalismo transnacionalizado (s. f., pp. 13-14).

El auge del cinetismo en Venezuela estuvo directamente vinculado al desarrollo de un Estado que se enriqueció vertiginosamente con la economía petrolera. La demanda de ese proceso político y de la también enriquecida clase media apuntó a dar, mediante el arte, las manifestaciones del crecimiento y de, en palabras de Marta Traba, las “expectativas de futuro” (citada por Huizi, s. f., p. 14). El arte óptico y cinético cumplía, de alguna manera, una función corporativa para los gestores del Estado, mas no para los artistas, que en su mayoría residían en Europa, donde hicieron gran parte de sus obras y se dedicaron a exponer, investigar y enseñar.

Fue en Francia donde Carlos Cruz-Diez profundizó la búsqueda en torno a las posibilidades del color y del arte geométrico, y se interesó por las ilusiones ópticas que desmaterializan la forma a través del movimiento, la vibración y la yuxtaposición de colores. Allí indagó en fenómenos de la geometría y en las posibilidades del color por fuera del soporte bidimensional del cuadro, para estudiarlo como una experiencia en otros tipos de soportes, menos contenidos y más espaciales, como la arquitectura. Cruz-Diez vivió experimentando el color como un acontecer, como algo que ocurre y evoluciona en el tiempo-espacio y que es distinto al objeto de la pintura. Al respecto señala en conversación con Ariel Jiménez:

En la pintura tradicional, el trabajo del artista se convierte al instante en pasado y lo que el espectador contempla y descifra es el pasado de una acción. El color que llega a su mirada “fue pintado”, está detenido en el tiempo. Las fisicromías, por el contrario, nos enfrentan a un acontecer. El color haciéndose al instante, sin pasado ni futuro... Podría decir que en una fisicromía está la pintura en toda su pureza. Todos los efectos y el placer de la pintura están allí: las armonías, los glaciés, las transparencias... todo eso está presente, sin tener nada que ver con la pintura del pasado, evolucionando constantemente en el tiempo y el espacio (citado por Pérez-Barreiro y Borja-Villel, 2013, p. 60).

La experimentación con el color dentro y fuera de la bidimensionalidad procuraba la búsqueda de una situación cromática que no atendiera a la perspectiva ni a contenidos simbólicos o narrativos (tal y como sostuvo Clement Greenberg a partir de la noción de pureza medial),

lo cual lleva al cinetismo a una aproximación esencialmente óptica y formal del color. De allí que el historiador y crítico del arte José María Salvador señale que:

Esto le ha exigido [a Cruz-Diez] una doble renuncia: por una parte, en el terreno icónico, la renuncia a toda referencia "descriptiva" a formas o figuras de la realidad objetiva (abandono de la pintura figurativa); por otro lado, desde la perspectiva semiológica, la renuncia a utilizar el color como expresión anímica o afectiva individual (en lo cual insistían, en cambio, la abstracción lírica, el expresionismo abstracto o el Action Painting), o como sistema de significaciones conceptuales, míticas o simbólicas (como ocurría, por ejemplo, en la abstracción de Auguste Herbin) (1982, p. 4).

Más que un objeto para la contemplación, el arte cinético buscaba crear una situación, una vivencia que solo fuese posible gracias a los elementos puros de la pintura y la escultura: hacer aparecer al color de forma inestable. Así, las obras de Cruz-Diez declaran llevar el color a una dimensión espectral en la geometría, a la saturación de espacios de color y a la experimentación a través de tonalidades e ilusiones ópticas. De allí que dos de sus principales investigaciones sean, precisamente, las cromointerferencias (sobre el movimiento de tramas y falsos prismas) y el color aditivo (sobre los fenómenos ópticos de la irradiación del color).

### La obra fronteriza

*Cromointerferencia de color aditivo* (Imagen 3) es una intervención en el lobby del aeropuerto que abarca 2.608 m<sup>2</sup> del suelo y comprende todo el piso más una de las paredes laterales del corredor principal del terminal. Se trata de cientos de mosaiquillos que dibujan franjas diagonales e irregulares de color amarillo, naranja, azul y negro. Las franjas repiten esa misma secuencia de colores desde el inicio hasta el final del corredor.

Al caminar sobre la obra se producen distintas ilusiones ópticas que van desde la vibración de las líneas hasta la aparición de nuevas tonalidades, como el turquesa. Esto se debe a la irradiación del color y a las interferencias que aparecen entre los patrones de líneas. Hablar de esta obra es, necesariamente, hablar de ilusión y movimiento, y recorrerla implica experimentar diversas dimensiones espectrales del color. Factores como la distancia, la luz y la dirección del recorrido determinarán el acontecer cromático para cada espectador.

Si consideramos que el aeropuerto es un lugar de tránsito que suele recorrerse entre las taquillas y las puertas de embarque, resulta casi imposible separar la obra del movimiento y de su condición de piso: ver la obra es recorrerla y, al caminar sobre ella, pareciera que el movimiento proviniese del piso y no de nuestros pies, como si estuviéramos sobre una caminadora. Lo mismo sucede con la dirección de los desplazamientos: el efecto óptico-cromático



Imagen 3. Carlos Cruz-Diez. *Cromointerferencia de color aditivo*. Instituto Autónomo Aeropuerto Internacional de Maiquetía, Caracas, 1978. (Fotografía de Luis Carlos Díaz)

que surja de un recorrido vertical será distinto al que surgiría si se atraviesa la obra horizontalmente. En cada caso, las líneas interactúan y se comportan de manera diferente ante nuestros ojos, así como la quietud del espectador implica verlas en su estado estático y cromático físico.

Entonces, en el espacio de la obra es posible vivir diversas experiencias, de modo que no puede describirse un único evento, pero no solo porque cada espectador realiza un recorrido distinto, sino también porque el entorno está en cambio constante. La luz, la cantidad de personas que intervienen en el espacio y la velocidad del desplazamiento son factores que determinan en gran medida el acontecer de la obra. Esta instalación juega con las complejidades de la percepción, sus posibilidades y factores determinantes.

*Cromointerferencia de color aditivo* es la consagración del interés de Cruz-Diez por sacar al color del cuadro y convertirlo en suceso, es el espacio arquitectónico llevado a una experiencia cromática, es la obra lúdica e hipnótica que atraviesa todo el corredor, en el cual se encuentran las taquillas de las aerolíneas y el acceso a las cabinas de migración. Es el área recorrida por viajeros, acompañantes, trabajadores y cualquier transeúnte y hoy, 43 años después de su inauguración, en un contexto de crisis política y migración forzada, es sobre ella que los migrantes se despiden de sus familias, pues funciona como el lugar límite entre el corredor principal y las puertas de migración.

El suelo de Cruz-Diez es el suelo de las despedidas, la frontera migratoria. Las familias se mantienen juntas hasta llegar a las puertas de migración, donde despiden al que viaja y se quedan hasta perderle de vista. El emigrante, por su parte, entra en la sección del aeropuerto, donde solo transitan los que salen. La experiencia de la obra está hoy íntimamente relacionada con la experiencia de la diáspora. Traspasar la obra es, simbólicamente, traspasar Venezuela como territorio. Pero ¿qué fenómeno la levanta como el manifiesto de la partida? ¿De qué forma se ha convertido en el cliché del éxodo?

Desde 2014, aproximadamente, empezaron a circular en la web, especialmente en redes sociales como Facebook e Instagram, fotos de pies sobre la obra en el aeropuerto (Imagen 4), a menudo junto al pasaporte y el equipaje. La obra aparece siempre fragmentada, pues la totalidad de su extensión es inabarcable para una fotografía; sin embargo, estas imágenes no pretenden exhibir el piso a lo largo del aeropuerto. En lugar de ello, sus autores quieren representarse a sí mismos sobre la obra-suelo, captando únicamente lo que el lente de la cámara conceda.

De alguna manera, estas fotografías le otorgaron una imagen al duelo migratorio colectivo a través su circulación en la web, de las interacciones que generan (en comentarios, en la forma de compartir), de los relatos que las acompañan y de las comunidades digitales que se forman alrededor de ellas. Todo esto se explica, a su vez, por las nuevas dinámicas de interacción y sociabilidad que posibilitan las nuevas tecnologías, como internet, las plataformas en la red, las cámaras fotográficas de los teléfonos celulares y un largo etcétera.

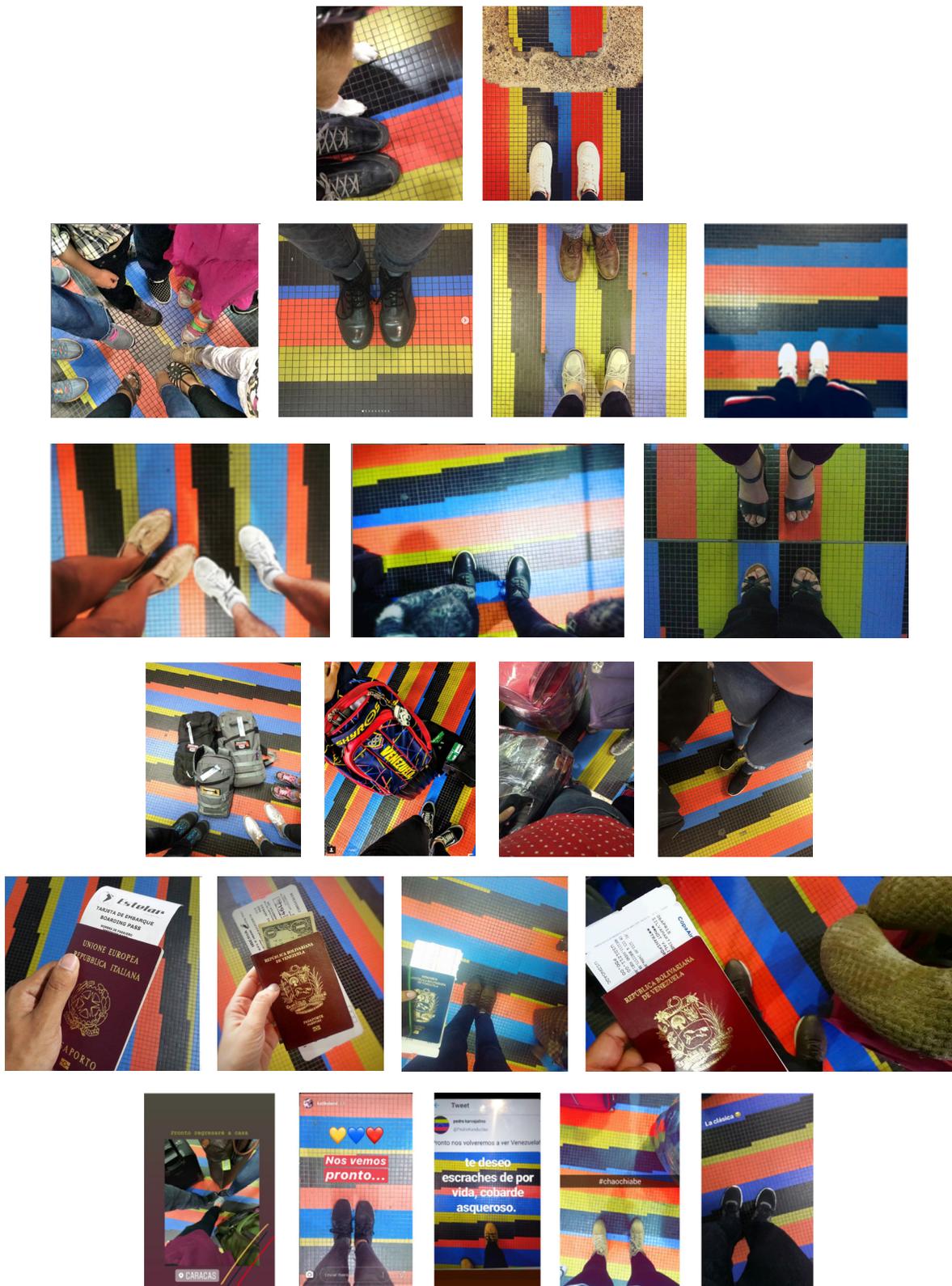


Imagen 4. Usuarios y usuarias de redes sociales. (Selección propia de imágenes, 2019)

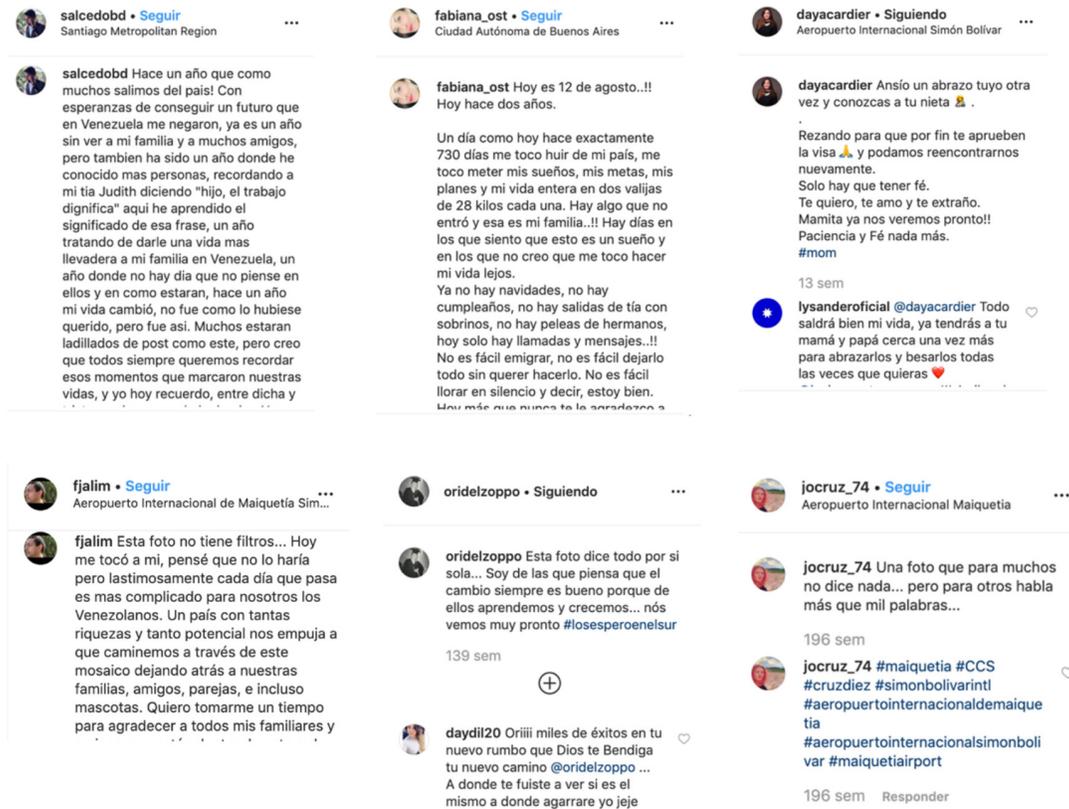


Imagen 5. En las mismas publicaciones, textos personales en torno a la partida migratoria acompañan la imagen y dan pie a una serie de comentarios de otros usuarios de las redes. Muchos de estos textos son publicados años después del momento de la partida (cuando fue tomada la fotografía), como un ejercicio de memoria y de conmemoración. Así, se genera toda una suerte de conversación en torno a la despedida, a la familia, al cambio. Los comentarios que inmediatamente identifican esta imagen como el registro de alguien que acaba de migrar me dejaron claro que dichas fotografías se habían convertido en una suerte de iconografía, en una forma de comunicar la partida definitiva.

### El cuarto de espejos: hiperabundancia e intermedialidad

En “No existen medios visuales” William J.T. Mitchell cuestiona la existencia de los habitualmente llamados medios visuales a partir de una revisión de la noción de pureza medial. El autor se pregunta “¿Por qué insistimos en referirnos a determinados medios como si fueran exclusivamente visuales? ¿Se trata simplemente de una manera abreviada de decir que en ellos predomina lo visual? Y de ser así, ¿qué significa exactamente la predominancia?” (2007, p. 405). Mitchell parte de que todos los medios son un entretrejo de elementos semióticos, perceptuales y sensoriales que dialogan entre sí, por lo cual propone estudiar cómo se mezclan, qué función cumplen al interactuar y qué construyen una vez relacionados, sin negar, por supuesto, las distinciones entre ellos, pues la tesis de Mitchell no niega la existencia ni la diferencia entre los medios visuales, pero sí su especificidad y su pureza.

*Cromointerferencia de color aditivo* es una instalación que participa de la espacialidad arquitectónica, del habitar humano y del tránsito del espacio público, es una obra cuyo medio es, de por sí, mixto. Mosaico, escultura y arquitectura están relacionados al punto de no distinguirse y es, precisamente, esta obra la que se fotografía y exhibe en Instagram, una plataforma donde conviven fotos, videos y textos. Si además pensamos en el cuerpo migrante y fotógrafo que aparece sobre la

obra de Cruz-Diez, estamos ante la tríada indivisible que Hans Belting plantea en *Antropología de la imagen*: imagen-medio-cuerpo. Según Belting, medio e imagen son inseparables, ya que la imagen es una experiencia que acontece en nuestros cuerpos gracias al medio que nos la presenta. Al percibir una imagen, estamos necesariamente viendo su medio, mientras la imagen *ocurre* en nuestro cuerpo, que es, al mismo tiempo, medio de nuestra propia imagen y de aquellas que almacenamos. Así, la tríada está constantemente funcionando como experiencia.

Ya he mencionado que de las fotografías de migrantes venezolanos destaca el recorrido virtual de las imágenes, pues se han capturado para su posterior exhibición en la web, por lo cual el destino, el uso y la sociabilidad a la que se someten dichas fotografías trazan un camino que nos lleva a pensar en torno a la recepción y la comunidad de las mismas. Mitchell señala que “los materiales y la tecnología forman parte del medio, pero también las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones, y los mercados” (p. 399). La tecnología, los espacios sociales digitales y la naturaleza de los distintos medios que interactúan en estas imágenes conducen el análisis hacia esa categoría *mixta* a la cual se refiere Mitchell, pues se trata de un fenómeno en el que se relacionan el medio visual de la fotografía, el medio arquitectónico de la obra, el medio del lenguaje escrito e incluso el medio del cuerpo. Se trata de un fenómeno intermedial que alude constantemente al tránsito y a la circulación, no solo desde lo retórico sino también en el objetivo de su interacción.

Pero ¿cómo definir estas fotografías? Mitchell, Nicholas Mirzoeff y Fred Ritchin, entre otros autores, han teorizado que la posfotografía constituye una nueva era de la fotografía, que desde sus inicios anunció una mutación importante en los modos de producción, circulación y recepción de este arte, de donde surge también una nueva epistemología que busca pensar cómo los sucesos tecnológicos instalan nuevas prácticas de la imagen (post) fotográfica y establecen usos disímiles a los de la fotografía análoga. En *La furia de las imágenes* Joan Fontcuberta define la posfotografía como “la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (1997, p. 7).

Este tipo de imágenes se producen masivamente y circulan a gran velocidad gracias a los hábitos que hemos creado alrededor de ellas y a su fácil acceso. Así, desarrollamos una manera de vincularnos con el mundo que consiste en demostrar nuestras vivencias a través de la exhibición de estas imágenes: las producimos, las alteramos, las compartimos, las contemplamos. De allí que hayan “cobrado demasiada fuerza” (Fontcuberta, 1997, p. 8) y que su circulación desate respuestas masivas, rechazos y viralidades.

Fontcuberta sostiene que la posfotografía es un nuevo orden de imágenes que consta de tres factores fundamentales: 1) inmaterialidad y transmisibilidad, 2) profusión y disponibilidad, y 3) aporte decisivo al saber y la comunicación. Las imágenes posfotográficas determinadas por estos tres factores habitan en “el territorio de la comunicación, el agente que relega los valores materiales de la imagen [y que] antepone la profusión, la inmediatez y la conectividad”: internet (Fontcuberta, 1997, p. 14).

Si pensamos en el lugar virtual de la posfotografía, no queda duda de que estamos atrapados en y por las imágenes, que se multiplican y difunden a una velocidad impredecible gracias a internet. Estamos pensando en Instagram, una plataforma donde conviven el ego, los recuerdos, las denuncias sociales, la moda, el periodismo y todo lo que genere identidades, tendencias, dinero y comunidad. Por eso, no es descabellado que las fotos de la diáspora venezolana hayan encontrado uno de sus destinos en esta aplicación.

De este modo, las imágenes sobre la obra de Cruz-Diez en el aeropuerto de Maiquetía son posfotográficas porque su sistema de producción es digital; porque se les da un uso social

a las imágenes en las redes sociales; porque para que la interacción se cumpla es necesario entrar a los portales de imágenes y ver otros cientos; porque implican el uso de la tecnología y del aparato productor de imágenes, así como del que nos permite exhibirlas y contemplarlas; porque su composición es compartida masivamente por cientos de personas que interactúan virtualmente a pesar de que su partida no está ocurriendo en el mismo momento; y porque constan, ante todo, de una naturaleza virtual cuyo único soporte es la pantalla.

Estética y compositivamente, la mayoría son autofotos, precisamente, de emigrantes. Desde un ángulo picado, encuadran los pies sobre la obra como los dos elementos principales, a los cuales se les suman otros como el equipaje o el pasaporte. Si bien es posible hallar otro tipo de composiciones y formatos (algunos videos, gifs, diversos planos generales), es curioso que el anonimato se mantiene casi siempre: solo alcanzamos a ver los pies, pero se esconde cualquier otro rasgo identitario. No vemos rostro, no reconocemos género ni edad. Tampoco se expone la vastedad de la obra; más importante parece fotografiar que sobre ella hay un cuerpo que está a punto de partir. El cuerpo del mismo "fotógrafo".

Según Fontcuberta, "la selfi instaure una nueva categoría de imágenes" (1997, p. 83) en la cual es común que:

la voluntad lúdica y autoexploratoria prevalezca sobre la memoria. Tomarse fotos y mostrarlas en las redes sociales forma parte de los juegos de seducción y de los rituales de comunicación de las nuevas subculturas urbanas post-fotográficas (...). Así, estas fotos funcionan como mensajes para enviar e intercambiar más que como recuerdos para guardar (1997, pp. 50-51).

En este sentido, las fotografías de la migración venezolana en el aeropuerto de Maiquetía poseen una naturaleza *sélfica* no solo porque son autofotos, sino también porque reside en ellas un carácter ritual de intercambiar mensajes a través de una imagen que evidencia el cuerpo del fotógrafo/emigrante, quien da cuenta de la experiencia de la diáspora. Más que un recuerdo, estas fotos son una manifestación de la participación en el proceso migratorio y, desde su concepción, están destinadas a ser compartidas a partir de su naturaleza digital. El noema barthesiano *esto ha sido* muta en la posfotografía hacia un *vean esto que viví* (Barthes, 1989).

### El rito de paso

Ahora bien, una vez referido el ritual comunicacional de la posfotografía, la producción de estas fotos en el contexto de la diáspora como un comportamiento ritual apunta también al instante previo a la partida, en el que ocurren las despedidas, justo cuando el viajero está a punto de convertirse en emigrante.

Los emigrantes venezolanos y autores de nuestro *corpus* producen estas fotografías a partir de una serie de acciones que consideramos rituales porque están simbólicamente reguladas por la misma comunidad migrante y sus allegados. En este sentido, no se trata de un ritual sagrado ni de una ceremonia llevada a cabo a través de alguna institución o autoridad que ejerza un orden determinado o escrito. Más bien, se trata de un proceso que los emigrantes empezaron a compartir y repetir sistemáticamente, hasta convertirse en una serie de conductas propias de la comunidad migrante venezolana<sup>3</sup>. Al respecto, la noción de ritual que han trabajado los investigadores Alex Martoni y Hernán Ulm nos sitúa en un campo de la antropología

<sup>3</sup> Especialmente de la comunidad que emigra en avión por el aeropuerto de Maiquetía, lo cual no es posible para todos los venezolanos que hoy salen del territorio.

contemporánea que lo vincula más a la vida cotidiana que a ceremonias sagradas o religiosas, que son las que tradicionalmente ha estudiado la antropología desde sus inicios. En palabras de Ulm:

O conceito de ritual, restrito inicialmente à análise do sagrado e do religioso, foi relido na antropologia contemporânea, sob a perspectiva complementar do performativo e da performance, expandindo os seus limites para abranger todo tipo de condutas regidas por um sistema de regras que produzem efeitos imanentes a elas mesmas: desse modo, um processo ritual não é verdadeiro ou falso por relação a alguma coisa exterior a ele (por relação a objetos que ele teria de capturar ou configurar), senão eficaz ou ineficaz (bem ou mal sucedido) em relação àqueles objetos e (às condutas em relação a eles) que as próprias regras concebem. É a própria imanência que constrói um horizonte comum de sentido (Ulm, 2018, p. 2)<sup>4</sup>.

Esta serie de regulaciones simbólicas que llevan a cabo los emigrantes venezolanos ritualizan la partida, la salida del país y la despedida que implica, es decir, lo que se está ritualizando es, en esencia, una separación.

En *Los ritos de paso* (2008 [1909]), Arnold Van Gennep (1873-1957) sostiene que la vida humana consiste en transcurrir etapas que se presentan de forma sucesiva y que establecen cambios en nuestro estatus social. Estas etapas determinan la organización de nuestra vida, por lo que pueden estar relacionadas con ciclos naturales, con categorías religiosas o profanas. El paso entre estas etapas se ritualiza como el tránsito entre dos estatus distintos: uno previo, en el que ya se está, y otro posterior, que se adquiere a través de ciertas regulaciones culturales llevadas a cabo en ceremonias de distintos tipos. Estas ceremonias son las que Van Gennep denomina ritos de paso por el carácter transitorio que celebran. El autor sostiene que

es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra: de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada (2008, pp. 15-16).

Así, Van Gennep establece tres fases en las cuales se dividen estas ceremonias de transición:

1. Fase de separación, en la cual los transformados son extraídos de su cotidianidad.
2. Fase de margen, en la que los transformados son cambiados a un estado entre todos los posibles ámbitos.
3. Fase de agregación, en la cual los ya transformados son nuevamente reincorporados a la sociedad con su nuevo estatus, y son nuevamente aceptados con su identidad modificada (Fischer-Lichte, 2016, p. 80).

Dentro de estas fases, especialmente en la fase de separación, se encuentran los ritos de paso material, que consisten en la transición de un territorio a otro, aun cuando las fronteras entre dichos lugares no sean manifiestas en la realidad como en el mapa. Van Gennep establece

<sup>4</sup> El concepto de ritual, inicialmente restringido al análisis de lo sagrado y lo religioso, fue releído en la antropología contemporánea, bajo la perspectiva complementaria de lo performativo y la actuación, ampliando sus límites para abarcar todo tipo de conductas regidas por un sistema de reglas que producen efectos imanentes en sí mismos: así, un proceso ritual no es verdadero o falso en relación con algo externo a él (en relación con los objetos que debería capturar o configurar), sino efectivo o ineficaz (exitoso o no) en relación a esos objetos y (a la conducta en relación con ellos) que conciben las reglas mismas. Es la inmanencia misma la que construye un horizonte común de sentido (Ulm, 2018, p. 2).

que el paso de un territorio a otro está “acompañado de formalidades diversas, de orden político, jurídico y económico; pero también de tipo mágico-religioso” (2008, p. 30).

Dentro de estas ceremonias entre lugares aparece la figura del umbral, que Van Gennep define como un lugar límite que inaugura el mundo exterior y culmina el territorio de procedencia. Dicho límite adquiere un carácter cuando menos simbólico que lo constituye como el elemento primordial del ritual. Atravesar el umbral significa agregarse a “un mundo nuevo” (Van Gennep, 2008, p. 37) y sufrir una importante transformación en el estatus social. Tanto en las civilizaciones antiguas que Van Gennep menciona como en las sociedades actuales, estos ritos van “acompañados de formalidades diversas” (2008, p. 30) que regulan y validan la transición, que solo se logra una vez traspasada esta zona límite.

Dado que salir de un país en avión implica una serie de procesos burocráticos y jurídicos, podemos pensar determinadas zonas del aeropuerto como umbrales. Aunque el aeropuerto no constituya esencialmente la línea fronteriza tal y como la vemos en el mapa, abordar un avión, traspasar las puertas de migración y sellar el pasaporte significa salir del país, aun cuando se siga sobrevolando el territorio, o aun cuando después de pasar las oficinas de migración todavía se esté sobre el mismo suelo. Hay un documento que jurídicamente indica que ya no se está en ese país y, en este sentido, el Estado, a través de sus representantes, otorga un cambio de estatus que se legitima en este trámite de registrar la identidad del individuo y sellar su documento. Este es el tipo de experiencias que podemos pensar como ritos de paso material en cuanto implican pasar de un lado a otro y entre los cuales hay un umbral, un lugar límite que designa dónde termina un territorio y empieza otro. Este umbral es atravesado por quien cambia de mundo mientras realiza una serie de formalidades que dan por hecha la transición.

Como hemos dicho anteriormente, en el Aeropuerto Internacional Simón Bolívar la obra de Cruz-Diez atraviesa el corredor principal del primer piso y finaliza justo ante las puertas de migración, donde los viajeros se despiden de sus acompañantes para sellar sus pasaportes. Es allí donde se producen las fotografías que aquí analizamos. El rito de paso, que en cualquier aeropuerto se efectúa una vez traspasadas las puertas de migración, en Maiquetía empieza, especialmente para los emigrantes, en *Cromointerferencia de color aditivo*, antes de llegar al lugar del rito jurídico.

El piso de Cruz-Diez es el umbral, el límite entre dos territorios. Estar sobre él es estar en Venezuela y traspasarlo, es salir. Estas fotos son parte y resultado del rito de separación que se da en ese umbral: los migrantes se despiden de sus familias y de su país sobre *Cromointerferencia de color aditivo*, que funciona como el escenario del paso material. Tomar la foto es, por supuesto, parte de este ritual de despedida que, a su vez, conforma una práctica ritual más grande que la del aeropuerto: la de la posfotografía. Si bien la transición hasta convertirse en emigrante se cumple en el momento de sellar el pasaporte o subirse al avión, el ritual de la foto como despedida culmina cuando esta se publica para sumarse a las otras que circulan en la red.

Las fotografías que genera la diáspora venezolana son el manifiesto de parte de la comunidad migrante, que, al publicarlas, quiere decir: me fui, atravesé el umbral, crucé hacia lo desconocido. Estas fotos son resultado de los desplazamientos forzados, pero también de un mundo globalizado, de internet y de la tecnología, que hoy permiten a los emigrantes reiterar sus afectos y compartir virtualmente la nostalgia. Rastro de un rito de paso material que en nuestros tiempos encuentra forma de posfotografía, estas fotos funcionan como una forma de incorporarse a una comunidad virtual desde una experiencia que es fundamentalmente solitaria e individual, aun cuando se trate de un fenómeno masivo.

El movimiento, el desplazamiento y la masividad son hilos conductores de esta investigación: por un lado, el movimiento al que aspira el cinetismo de *Cromointerferencia de color aditivo*, que consiste en caminar para hacer aparecer su vibración; por otro lado, el desplazamiento masivo de migrantes y diaspóricos, así como sus recorridos entre rutas; y, por si fuera poco, la masividad de las imágenes, así como la velocidad con la que se producen y exhiben. La experiencia de la obra, al igual que la de la migración, es íntima, irreplicable e inestable. La vertiginosidad de las imágenes permite, en gran medida, que los desplazamientos migratorios hoy conformen comunidades digitales, construyan una iconografía desmaterializada e interactúen virtualmente a partir de ella. Ambos tránsitos (el de las imágenes y el migratorio) son aspectos fundamentales de nuestro tiempo, del mundo globalizado que vivimos y del desarrollo tecnológico que en gran medida establece nuestras dinámicas de interacción y comunicación.

Van Gennep expone que las transiciones de la vida humana se solapan y entremezclan inevitablemente y, por ende, también sus ceremonias. Lo que empezó siendo un rito de separación termina siendo un rito de agregación en tanto que, al salir de Venezuela, todos se convierten en emigrantes y la foto termina siendo un talismán que los agrupa en la red y los identifica como comunidad.

## Agradecimientos

A Fernando Pérez Villalón, Sandra Accatino, Ana María Risco Neira, Hernán Ulm, Gastón Carreño, Adrián Alvarado Boscán, Ocarina Castillo y Antonio Febles, por las enseñanzas, compañía y contención en todos los ritos de paso que han construido esta investigación.

## Bibliografía

- ACNUR y OIM. (2019). *Plataforma Regional de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela*. Recuperado de <https://r4v.info/es/situations/platform>.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (Vol. 3032). Madrid: Katz.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte*, 18, 79-100. Recuperado de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gill.
- Hernández, J. (22 de agosto de 2018). La Venezuela saudita. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com/el-universal/18268/la-venezuela-saudita>
- Huizi, I. (s.f.). Cultura, artes, modernidad y democracia en el siglo XX venezolano. Algunas reflexiones. Recuperado de [https://www.academia.edu/25842419/Cultura\\_artes\\_modernidad\\_y\\_democracia\\_en\\_el\\_siglo\\_XX\\_venezolano.\\_Algunas\\_reflexiones](https://www.academia.edu/25842419/Cultura_artes_modernidad_y_democracia_en_el_siglo_XX_venezolano._Algunas_reflexiones).
- Inter-Agency Coordination Platform for Refugees and Migrants from Venezuela (2022). Regional Refugee and Migrant Response Plan (RMRP). Recuperado de <https://rmp.r4v.info/>.
- Mitchell, W.J.T. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual truth in the post-photographic era*. Londres: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.
- (2005). No existen medios visuales. En Brea, J.L. (ed.) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-25).
- Pérez-Barreiro, G., y Borja-Villiel, M. (2013). *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

- Reyes, L. M. (1 de julio de 2021). Venezolanos en el Río Grande. *Efecto Cocuyo*. Recuperado de <https://efectococuyo.com/especial/venezolanos-en-el-rio-grande/>.
- Ulm, H. (2018). Rituais da percepção: construções políticas do sensível. En Müller, A., y Martoni, A. (orgs.). *Rituais da percepção* (pp. 13-27). Río de Janeiro: Oficina Raquel.
- Salvador, J. M. (1982). Aproximación a Carlos Cruz Díez (II). Las Fisicromías, Metamorfosis del Color en el Espacio y en el Tiempo.» *El Universal*, 4-3.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.