

# Arlequinas, Diosas y Titánides. Las mujeres en tres obras de Ángel Hernández.

Harlequins, Goddesses and Titans. Women in Three Works by Ángel Hernández.

DOI: 10.32870/arbolq.v1.n2.1.25b

Leopoldo Tillería Aqueveque

Universidad Bernardo O'Higgins

(CHILE)

CE: [leopoldotilleria@gmail.com](mailto:leopoldotilleria@gmail.com)

ID: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Recepción: 25/03/2025 Revisión: 14/04/2025 Aprobación: 26/05/2025



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional  
[CC BY-NC 4.0 \(Atribución-NoComercial\)](#)

## Resumen

El artículo, realizado desde el prisma de la filosofía del arte, se aproxima a la obra pictórica del artista visual venezolano contemporáneo Ángel Hernández, para constatar la hipótesis de que en su arte el fundamento estético corresponde a la tensión dionisiaca-apolínea de talante nietzscheano, expresada en su estilo figurativo-abstracto. Para ello, se utilizó el método de caso, con la variante de caso paradigmático y una muestra de tres obras recientes del artista latinoamericano. Las principales conclusiones ratifican la hipótesis inicial, sugiriendo, por ejemplo, que el fundamento apolíneo de las obras, en términos de que lo que hay detrás de la parsimonia metafísica de las mujeres de Hernández (v.g. una perfecta simulación de las mujeres de Godward) es, a fin de cuentas, una suerte de simulacro. Tal revelación no es sino la conexión con la idea del Nietzsche de Sils-Maria que comprendió a Apolo como el dios del simulacro precisamente frente a la dirección desmembradora de Dioniso. Una de las metáforas concluyentes reza así: Arlequinas, Diosas, Titánides: las figuras de las mujeres en las obras de Hernández.

**Palabras clave:** Apolo. Dioniso. Figuracionismo-abstracto. Obra de arte. Silueta. Voluntad de arte.

**Cita parentética:**  
(Tillería, 2025, p. \_\_)

## Lista de referencias:

Tillería, L. (2025). Arlequinas, Diosas y Titánides. Las mujeres en tres obras de Ángel Hernández. *Revista árbolQestional*. 1(2), 3-20. DOI: 10.32870/arbolq.v1.n2.1.25b

### Abstract

The article, written from the prism of the philosophy of art, approaches the pictorial work of the contemporary Venezuelan visual artist Ángel Hernández, to confirm the hypothesis that in his art the aesthetic foundation corresponds to the Dionysian-Apollonian tension of Nietzschean disposition, expressed in his figurative-abstract style. For this purpose, the case method was used, with the variant of the paradigmatic case and a sample of three recent works by the Latin American artist. The main conclusions confirm the initial hypothesis, suggesting, for example, that the Apollonian foundation of the works, in terms of what lies behind the metaphysical parsimony of Hernández's women (e.g. a perfect simulation of Godward's women) is, after all, a kind of simulacrum. Such a revelation is but the connection with the idea of Sils-Maria's Nietzsche who understood Apollo as the god of simulacrum precisely in the face of Dionysus' dismembering direction. One of the conclusive metaphors reads as follows: Harlequins, Goddesses and Titans: the figures of the women in the works of Hernández.

**Keywords:** Apollo. Dionysus. Abstract Figurative Art. Work of Art. Silhouette. Will to Art.

### Agradecimientos:

A aquello que los griegos llamaron *poiesis*, y que Ángel Hernández refleja en sus mujeres con una perfección que ningún apolinismo o dionisismo podrían explicar del todo, salvo en una mirada absolutamente esencial que no estoy tan seguro que podría ser hecha por el ojo humano.

### Introducción.

Cuando se enfrenta desde la filosofía del arte la tarea de interpretar el propio concepto de arte, surgen de inmediato ciertas dificultades que la tradición posmoderna ha ocultado (deliberadamente o no) a los ojos del filósofo del arte. Tal tradición, por nombrar sólo algunas, está representada por las aproximaciones de la estética, de los estudios culturales (Salomone, 2007; Grossbergg, 2009), de la semiótica (Torres, 2003; Mosquera, 2009; Rastier, 2021), del poscolonialismo (Follari, 2005; Guadarrama, 2009; Harambour y Bello, 2021) y de la misma crítica del arte (Ansa, 2016; Salanova, 2024).

Dichas dificultades pueden resumirse en un único aserto, para este caso, entregado por Heidegger en *El origen de la obra de arte*. Sostiene el filósofo de Friburgo: "Qué sea el arte nos lo dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte" (Heidegger, 1996, p. 1). De modo que puede deducirse que el problema para emprender un filosofar sobre el arte viene dado justamente por la esencia de eso que llamamos arte. Heidegger (1983) dirá más tarde en su opúsculo *La pregunta por la técnica* que

esta esencia puede hallarse sólo en el corazón de la *poiesis* arcaica, muy cerca del arte arcaico, y –nosotros agregaríamos– apegado al mito.

Por eso, la pintura del artista visual venezolano contemporáneo Ángel Hernández<sup>1</sup> resulta un terreno fértil donde hacer la pregunta, no por tal esencia del arte, sino por las condiciones de su *poiesis*, es decir, por los fundamentos estéticos de su manifestación pictórica. Y esto, en una afirmación que podría perfectamente convertirse en una especie de axioma de este artículo, lejos, eso sí, de cualquier posibilidad de rozar el campo de la crítica de arte, por más a la mano que esta cláusula se muestre.

Hay en liza un segundo objetivo en este escrito, y es el referido a reconocer el “estado del arte” de cierta pintura latinoamericana, entendiendo, en todo caso, que el compromiso del artículo tiene lindes obligados desde el punto de vista del tamaño de la muestra y una tarea sensible en la aplicación de un estudio filosófico combinado con un método híbrido.

La obra de Hernández, siendo figurativa en su inmensidad, coquetea con el estilo abstracto en varias de sus composiciones. Eso desde una perspectiva, si se quiere, formal o estilística. Sin embargo, el fondo del asunto es otro, encarnado en la *poiesis* del arte del venezolano. ¿Responden las obras de Hernández a alguna visión de mundo o del arte que domeñen aquellas mujeres de aspecto triste que aparentan ser protagonistas solitarias de sus *collages*, acrílicos o acuarelas, o de sus técnicas mixtas?

Así entonces, la hipótesis de este trabajo está pensada como sigue: “El fundamento estético de la obra del artista visual contemporáneo Ángel Hernández corresponde a la tensión dionisiaca-apolínea de talante nietzscheano, expresada en su estilo figurativo-abstracto”.

---

<sup>1</sup> Ángel Hernández (1994) tomó conciencia del arte como disciplina a los 15 años, cuando empezó a hacer algunos trabajos sobre lienzo y a organizar mejor sus ideas. Durante su adolescencia se dedicó a comprender los principios básicos del Arte Académico y Clásico. Su formación universitaria en Arquitectura le permitió durante varios años reflexionar sobre el arte con una visión más amplia y crítica. Como arquitecto aprendió una mejor manera de producir ideas, analizarlas y desarrollarlas, y es gracias a esta disciplina que su arte visual es actualmente un resultado interdisciplinario, en el que reinterpreta los valores del arte con un enfoque contemporáneo, abordando temas en torno al espacio y la figura humana, especialmente la femenina. Define su metodología de trabajo como una serie de procesos creativos que no están limitados ni distanciados y que dependen de relaciones interdisciplinares conectadas con su aprendizaje y experiencias. Se define como un creador de Arte Contemporáneo. Sus mayores inspiraciones son la Figura femenina, la Moda, el Retrato clásico y la Poesía. Sus temas esenciales son el Retrato, la Ilustración de moda, la Abstracción, la Deconstrucción y la Composición. En cuanto a las técnicas que utiliza, las principales son el Dibujo (Lápiz de grafito, Lápiz de color, Carboncillo), la Pintura (Acuarela, Tinta, Acrílico) y el Collage (Collage analógico, Collage digital y Técnica mixta). Su enfoque o estilo lo define como Arte figurativo, Arte abstracto y Arte contemporáneo (Hernández, 2025).

### Enfoque teórico y metodológico

Desde la óptica teórica, el escrito adquiere un fundamento explícito en el pensamiento sobre el arte de Friedrich Nietzsche, en especial, en su canon fundado en la confrontación entre Dionisos y Apolo, como deidades productoras de la obra de arte griega. La razón de esta determinación teórica se basa en una consideración preliminar de las obras seleccionadas, en las que la figura de la “mujer melancólica” del artista venezolano emerge tensionada por un juego de colores y de dimensiones colosales (lo dionisiaco) y por una suerte de parsimonia formal, donde se trata de imponer la línea perfecta y completa o la figura mesurada (lo apolíneo) respecto de la totalidad de la obra, dando como resultado, paradójicamente, una pintura cuya médula queda, por así decir, atrapada entre lo orgánico y lo artificioso.

Las dos obras principales de Nietzsche que utilizaremos serán *La voluntad de poder* (2000) y *El nacimiento de la tragedia* (2019). Asimismo, recurriremos a la obra de Pierre Louÿs, *Afrodita* (1997). Algunas ideas claves de Nietzsche, expuestas parafrácticamente, serían las siguientes:

1°. Las apariencias apolíneas, en las cuales Dioniso se objetiva, no son ya un mar eterno, un cambiante mecerse, como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero no condensadas en imagen: ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario (Nietzsche, 2019).

2°. La verdad de Dionisos usa el velo del mito como símbolo de sus conocimientos, y esto lo expresa tanto en el culto público de la tragedia, como en los ritos secretos de las festividades dramáticas (Nietzsche, 2019).

3°. No se trata de si hay o no sujeto u objeto, sino de una cierta especie animal que no prospera sino es bajo el imperio de una cierta regularidad de sus percepciones (Nietzsche, 2000).

4°. Esta síntesis caracteriza el ápex del mundo griego: originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal manera moderó a Dioniso que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza divina. Se constataba así el increíble idealismo del ser helénico (Nietzsche, 2019).

Por otra parte, se ha escogido el método de caso único (Stake, 2007), correspondiendo éste al artista visual venezolano Ángel Hernández<sup>2</sup>. La muestra seleccionada consistió en tres de sus obras, elegidas mediante un muestreo teórico: *Another Story To Be Told* (2022), *The Eternal Return* (2023) y *You Took My Love Away* (2024). De acuerdo con Flyvbjerg (2006), el caso escogido satisface el criterio de caso paradigmático, es decir, un caso que teóricamente permite desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés del estudio.

En cuanto al enfoque, se aplicó una breve hermenéutica filosófica, coincidiendo con la propuesta por Heidegger en varios de sus textos. Para nuestros efectos, tomamos los presupuestos hermenéuticos del alemán planteados en *Ser y tiempo* (2002). Según Heidegger, el ente que somos cada uno de nosotros ha obtenido en las páginas previas de esta obra una elucidación completa de su todo estructural (o cuidado), cuestión que lo deja (o nos deja) en condiciones óptimas para ejecutar propiamente la hermenéutica como método de comprensión e interpretación de cada una de las formas de relacionarse del mismo Dasein con el resto de los entes (en su clásica forma de estar-en-el-mundo)<sup>3</sup>.

### Arlequina

Una primera cuestión que salta a la vista en una mirada cuidadosa sobre las tres obras, es que en ellas la protagonista siempre es una mujer, para completar la metáfora, con un rostro vacío e impenetrable. De hecho, en los tres casos, desde el prisma de las formas del rostro, éste parece logrado sólo a medias, como si el resto de su fisonomía se hubiese quedado a trasmano, como el propio ánimo o alma de la modelo.

La primera obra que observaremos es *Another Story To Be Told* (ver Figura 1), es decir, “Otra historia para ser contada”, hecha con técnica de crayón y collage sobre papel. Sus medidas, al igual que las de las otras dos obras, son de 29,7 x 21 cm.

<sup>2</sup> Ángel Hernández ha autorizado por escrito, vía Instagram y correo electrónico, la inclusión de las imágenes de sus obras en este artículo de investigación.

<sup>3</sup> *Nota bene*: como se entiende, pese a que la inercia nos lleva a querer generalizar nuestros hallazgos a la totalidad o gran parte de la obra de Hernández, es condición del método usado, más allá del enfoque hermenéutico aplicado, restringir esta percepción de resultados únicamente a las obras que forman la muestra. De ahí que cuando se hable de la obra del autor, nos estemos refiriendo siempre sólo a lo hallado en las tres obras ya indicadas.

Descriptivamente, vemos en la pieza de Hernández la figura “incompleta” de una mujer con la mirada taciturna y vestida con una especie de vestido con una forma aglobada y un diseño similar al que usan los arlequines, donde prevalecen los rombos y el color blanco. En este caso, los rombos –de distinto tamaño, pero todos visibles al espectador- están pintados en tonos negros, rojos, blancos y celestes.

El vestido, que se insinúa más que se pinta, parece traído de la *Belle Époque* francesa y muestra una singularidad que juega con el simbolismo o el surrealismo: en una diagonal, que cruza el cuerpo de la mujer desde la cadera derecha hasta su hombro izquierdo, el artista ha pintado una suerte de escalada (en miniatura) de bloques de departamentos en tonos negros y blancos, dando la impresión de que los propios rombos se van transformando en estos bloques posibles de ser habitados por personas diminutas inexistentes en el cuadro.

**Figura 1:** *Another Story to be Told*



Fuente: *Another Story To Be Told* (2022), Ángel Hernández, crayón y collage sobre papel, 29,7 x 21 cm. (A. Hernández, comunicación personal, 26 de febrero de 2025).

Como se dijo, lo más probable es que esta franja de bloques sea un guiño a la condición de arquitecto de Ángel Hernández, quien, como se deduce, quiso sintetizar en la misma obra las ideas de mujer, moda y arquitectura.

¿Cómo se conecta esta descripción de *Another Story To Be Told* con una argumentación que pueda ratificar total o parcialmente nuestra hipótesis?

Por una parte, mediante los siguientes aspectos que reflejan lo dionisiaco nietzscheano en la obra del venezolano:

1°. La fisonomía de embriaguez de la protagonista, sumada a una psicología de la enajenación y al uso distorsionado del espacio de la obra, le dan a la pintura la connotación de un convite a lo arlequinesco, a una *performance* contenida que apenas ha alcanzado a expresarse en el vestido a rombos de la mujer.

2°. Guardando las respectivas distancias, pero al mismo tiempo poniendo en juego una metáfora imprescindible, los espectadores de *Another Story To Be Told* nos disponemos en algo parecido a una danza de la contemplación, en torno precisamente a una obra que nos transmite (sin una pizca de lenguaje formalizado) la magia dionisiaca. Tal como Nietzsche (2019) lo reivindica:

El poder de aquéllos [los servidores de Dioniso] los transforma ante sus propios ojos, de modo que se imaginan verse como genios naturales renovados, como sátiro. [...] En esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisíacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca. [...] el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, [...] en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiro que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. (p. 28)

Por otra parte, la obra de Hernández muestra una faceta apolínea insoslayable:

1°. Lo que transfiere la obra del artista, como sentido metafísico último, es una suerte de simulacro: una mujer que simula estar en una dimensión melancólico-contemplativa, vestida con un atuendo que simula una especie de vuelta a la moda del periodo victoriano (de hecho, la mujer del cuadro podría ser perfectamente una réplica moderna de una de las mujeres pintadas por el artista victoriano

John William Godward), y que, por último, en un giro inesperado de la moda, simula también vestir un disfraz de arlequín que se confunde, en su esencia blanquecina, con la tonalidad del fondo del cuadro.

Este panorama hace todo el sentido del mundo con la probabilidad de que Apolo haya sido comprendido por el Nietzsche de Sils-Maria como el dios precisamente del simulacro frente a la dirección desmembradora de Dioniso:

La metafísica de Apolo coincide con la *psyché* del Nietzsche de la caída, donde el verdadero carácter mortífero y sombrío del dios coquetea con la razón perturbada del filósofo. La forma de este delirio es el simulacro. Así pues, Apolo pasaría a ser el símbolo mítico más importante del simulacro de la voluntad de poder, dicho genealógicamente, la fuerza creadora de la voluntad de arte. (Tillería, 2019, p. 147)

2º. Si Apolo, por otro lado, es aceptado como el dios de la cordura y del conocimiento, o el de la síntesis entre la medida y la creación artística, es bastante obvio que la tensión dionisiaca del cuadro de Hernández sea morigerada por estas mismas fuerzas apolíneas dispuestas por los crayones del pintor.

3º. ¿Fuerzas apolíneas? Recurriremos una vez más al propio Nietzsche (2019) para incorporar una metáfora estético-metafísica que pueda avenirse con la presenciación de *Another Story To Be Told*:

Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. (p. 29)

Lo que queremos decir con esta metáfora es que la “dama arlequina” puede convertirse, así sin más, en esta virgen que a su vez se ha transformado en una servidora intemporal de Apolo, y que, para remate, ha elegido vivir “fuera de todas las esferas sociales” (donde bullen las masas de cantores dionisiacos).

En esta especie de diáspora individual, la mujer arlequina, sin embargo, sería parte insustituible de la lírica coral de los helenos. Las líneas rojas, negras y azules (marcadas con distinto grado de densidad y grosor por los crayones de Hernández) funcionan a la perfección como límites del onírico mundo

apolíneo de la escena, en definitiva, de las apariencias apolíneas, de la claridad y la solidez de la forma épica plasmada sobre el lienzo.

Por último, debemos pronunciarnos estilísticamente sobre esta superposición entre lo figurativo y lo abstracto en la primera obra del venezolano.

1°. Afirmemos, sin la menor duda, que la pintura observada es una obra figurativa, si lo figurativo, como se ha dicho, se refiere a esculturas y pinturas clara o específicamente derivadas de objetos reales, lo que las hace representativas y donde el término arte figurativo a menudo se utiliza en contraste con el arte abstracto (Katz, s.f.). Como la definición vista no se refiere al grado o nivel o exactitud de la representación (respecto del objeto de la realidad), la “dama arlequina” es, pues, una obra figurativa.

Pero ¿posee componentes abstractos? ¿Y si los tiene, cómo lo hace siendo una obra figurativa?

Dentro de innumerables definiciones de lo que es arte abstracto, escogeremos una que sobresale por su sencillez y, paradójicamente, por su relación con el arte figurativo. Citamos *in extenso*:

El arte abstracto es el contrario del figurativo [...]. Por tanto, la abstracción no representa “cosas” concretas de la naturaleza, sino que propone una nueva realidad. [...]. El arte abstracto existe independientemente de la realidad, la aleja. El arte abstracto no representa nada en realidad, pero como eso es imposible [...] los artistas abstractos tiraron (tiran) por dos vertientes diferenciadas: Por un lado, al *arte abstracto expresivo*: subjetivo y espontáneo, improvisado a veces, donde el protagonismo es de la expresividad del artista, que prescinde de estructura y se vuelca en el gesto, el material y el sentimiento que provoca la obra. [...]. Por otro está el *arte abstracto geométrico*: que pretende ser objetivo y universal, planificado, en la que la composición es estructurada y que evita toda expresividad mediante el uso de la geometría<sup>4</sup>. (Calvo, 2015)

En suma, el arte abstracto nos ofrece nada menos que una nueva realidad, improvisada unas veces (arte abstracto expresivo) y geometrizada otras (arte abstracto geométrico). En ambos casos, no hay, en principio, figuras u objetos de la realidad reconocibles en la representación.

2°. Sin embargo, a la luz de lo que expresa *Another Story To Be Told*, postulamos que la obra combina ambos estilos, presentándose, por ende, como una composición figurativa-abstracta tal como lo

---

<sup>4</sup> Las cursivas son nuestras.

sugiere nuestra hipótesis inicial. Según esto, habría algo así como una distribución de los espacios de la obra para cada uno de los dos estilos, o bien una suerte de superposición. En lo concreto, coincidimos acá con la apreciación de Contreras (2023), quien manifiesta que efectivamente hay casos donde la abstracción se funde con la figuración, y nos damos cuenta de que las capas inferiores de una obra de arte (despojadas de toda concreción cognitiva) requieren ser detalladas con el mismo nivel de mimo y exhaustiva reflexión que los elementos figurativos superficiales que las contienen.

Es lo que ocurre con la obra de Hernández, sólo que este nivel de detalle y mimo no es parte del imaginario estético del venezolano. Al contrario, justamente hay una esfera de la obra en que, por decirlo así, lo abstracto se adueña del territorio *poiético* y produce lo que Contreras (2023) llama alteración o subjetivación, al transmitir el artista su propia visión, enfatizando y distorsionando características específicas como el contraste, la temperatura del color o las diferentes posibilidades compositivas (en nuestra obra, el rostro de la mujer, los detalles de su cuello, las manos de la arlequina, el volumen de la figura, algunos tramos de las líneas de sus mangas, la exposición casi monocolor de la obra, los rombos, etc.).

### Diosa

En la segunda obra de Hernández, *The Eternal Return*, o sea, “El eterno retorno” (ver Figura 2), notamos múltiples dimensiones de figuras humanas, unas entrando y otras saliendo como del vientre de las otras.

*The Eternal Return* es la representación de una gran silueta de una mujer que alberga entre sus brazos (en una dimensión mucho menor) la silueta de una segunda mujer, que contiene, a su vez, una suerte de casa o iglesia a la que van ingresando –distanciadamente- personas o, mejor dicho, figuras superficiales de personas en tonos rojo, azul y amarillo, pintadas con la distintiva materialidad de la acuarela. Ambos íconos principales están dibujados bajo el mismo concepto: un insípido contorno con crayones rojos y azules, que les dan una apariencia completamente blanca, como si fueran, desde otra perspectiva, dos divinidades que han dejado de ser veneradas y a quienes sus adoradores no se deciden aún por ir a reconocerlas como tales.

Ese mismo vacío ontológico parece haberlas decidido a exponerse sólo con la materia de sus ensombrecidos rostros (en amarillo y celeste) y el resto de sus cuerpos nuevamente confundidos con el fondo blanco alabastro. Coincidentemente, la misma idea, aunque con variaciones en el estilo, la representan, entre otras, las siluetas de mujeres incompletas de Anya Rubin, las de cuerpos nebulosos de Leonor Fini, las de rostros apenas bocetados de Joan Barceló, en fin, aquellas que sólo dan la espalda al observador como las pintadas por Anne Brenner.

Mientras tanto, en la “línea del horizonte” la acuarela define algo parecido a un límite tierra-cielo, con un cielo escarlata que funciona como contorno de la diosa mayor.

Aguzando la hermenéutica, caemos en la cuenta de que en la obra de Louÿs (1997), *Afrodita*, hay un pasaje que describe a la perfección a esta deidad femenina principal:

Danza con gravedad, moviendo los hombros, la cabeza y sus hermosos brazos. Parece sufrir en su estrecho envoltorio y revelar aún más la blancura de su cuerpo a medias descubierto. Su respiración hincha su pecho, su boca no puede cerrarse ya, sus párpados ya no pueden abrirse. Un fuego creciente hace enrojecer sus mejillas. (p. 158)

**Figura 2: *The Eternal Return***



Fuente: *The Eternal Return* (2023), Ángel Hernández, tinta, acuarela, gouache y collage sobre papel, 29,7 x 21 cm. (A. Hernández, comunicación personal, 26 de febrero de 2025).

Porque la gravedad y la incandescencia aparentan ser atributos cardinales de la mujer en *The Eternal Return*. O, transformado a nomenclatura nietzscheana, habría que reconocer que Apolo y Dioniso, cada uno a su manera, se han adueñado de una región particular y propiamente divina del ser de la obra.

Sin embargo, no podemos antes sino constatar una de las nociones del encuadre teórico, lanzada por Nietzsche a propósito de la persistencia de la voluntad de poder. Se decía ahí que no se trataba de si había o no sujeto u objeto, sino que más bien de una especie animal (nosotros) que no prosperaba sino era bajo el imperio de una cierta regularidad de sus percepciones (ciencia, doctrina filosófica, medios de comunicación, crítica de arte). Pues bien, exactamente eso es lo que sucede con *The Eternal Return*.

Tanto nosotros como el genio artístico de Ángel Hernández (incluida su obra) nos vemos forzosamente atenidos a determinadas regularidades (o leyes de nuestra razón) que ordenan o determinan o, incluso, distorsionan (en el dadaísmo, simbolismo o surrealismo, v.g.) nuestras percepciones, valga la redundancia, sobre el arte. Así, por ejemplo, el destello de la belleza de *The Eternal Return* parece estar ligado sobre todo al dominio del escarlata por sobre cualquier otra tonalidad. Y no sólo eso: las enormes dimensiones de la protagonista principal (que virtualmente puede engullir todo lo que está a su alrededor) dan cuenta de una especie de deformidad muy parecida a la que se presenta en lo sublime matemático de Kant (1992).

Tal sería, pues, el arrebato dionisiaco en la obra del venezolano. En la antítesis entre el escarlata y el blanco alabastro de la obra, Dioniso se comporta como el dios del ardor vital y de la disolución del ser (Tillería, 2019). Eso explicaría, en nuestra hermenéutica, la ausencia o la extinción del resto de las partes que idealmente debiera mostrar la figura humana. Pero como ha sentenciado el filósofo de Röcken, no se trata (al menos no en el círculo de la voluntad de poder) de humanos sino de animales.

El reino de Apolo, a su vez, se revela en que, pese a esta suerte de disolución o desintegración de la imagen de las diosas de Hernández, sobrevive, justamente fruto de las técnicas utilizadas (acuarela y *collage* sobre papel), la unidad de la fisonomía no sólo de la pintura en general sino de sus protagonistas en particular. Escribe Nietzsche (2019): “Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium*

*individuationis* [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia” (p. 49).

Esta gran imagen femenina conteniendo otra imagen femenina y al conjunto de seres y objetos que se hallan en las inmediaciones del ombligo de este gran ícono, como si se tratara de un símil de la estatua del Gran Buda de Leshan, no despierta sino la sensación de que toda la obra es un perfecto simulacro de la jerarquía del mundo intuido por el genio del artista. Es decir, de la estratificación de magnitudes del ser, al menos del ser del arte. Tal como parojojalmente se ha dicho sobre la oscuridad de Apolo:

La metafísica de Apolo coincide con la *psyché* del Nietzsche de la caída, donde el verdadero carácter mortífero y sombrío del dios coquetea con la razón perturbada del filósofo. La forma de este delirio es el simulacro. Así pues, Apolo pasaría a ser el símbolo mítico más importante del simulacro de la voluntad de poder, dicho genealógicamente, la fuerza creadora de la voluntad de arte. (Tillería, 2019, p. 147)

¿Hay diferencias en la manifestación de lo figurativo o de lo abstracto?

En principio no. Haciendo un parangón con el análisis de Contreras (2023), vemos que mediante el ejercicio de penetrar sensiblemente en toda la superficie de *The Eternal Return*, encontramos un espacio de poder sobre la Naturaleza que nos permite desdibujar las líneas que separan la figuración de la abstracción.

### **Titánide**

La tercera pieza de Hernández, *You Took my Love Away*, “Te llevaste mi amor” (ver Figura 3), es una acuarela realizada con lápiz, tinta y *collage* sobre papel. Desde lo composicional, nos encontramos acá, como era esperable, con el rostro en primer plano de una mujer muy similar en forma, color y tensión emocional a la diosa mayor de *The Eternal Return*.

La efigie ocupa más de los dos tercios del espacio del papel, dejando en la parte inferior una franja color tierra donde se divisan tres pequeñas estructuras mitad bote, mitad casa. Sobre este mar que no da visos de ser mar, se ve apenas bosquejado un remedo de muelle, por donde una persona camina hacia el

comienzo del puente (además de otras doce que están pintadas como manchas oscuras sobre algún punto aleatorio de estas aguas estancadas y terrosas).

Como en una serie japonesa de gigantes de los sesenta, desde la línea del horizonte se levanta el rostro colosal de la mujer en amarillo Narciso. Frente a ella, casi reemplazando su ojo derecho, Hernández ha pintado de espaldas a nosotros y con una débil línea a carboncillo la silueta de una segunda mujer, cuyas líneas inferiores van a dar al medio de estas aguas descoloridas. Su tamaño es tan pequeño que da la impresión de ser, por así decir, su propia hada madrina.

De modo que aquí observamos, de nuevo, un híbrido figurativo-abstracto donde las figuras encontradas de ambas mujeres, aunque con tamaños y colores diferentes, sumadas a esos personajillos que apenas vemos en el tercio inferior de la superficie, tornan la obra en una expresión eminentemente figurativa. Ahora bien, hay ciertos rasgos de abstracción que, si bien nos cuesta identificar, están ahí como confabulando contra el Figuracionismo del artista: varias formas geométricas en rojo y negro, algunas líneas que casi desaparecen del cuadro y que cuelgan de la silueta del hada madrina, en fin, las propias manchas amarillo Narciso que representan la sombra de la Titánide.

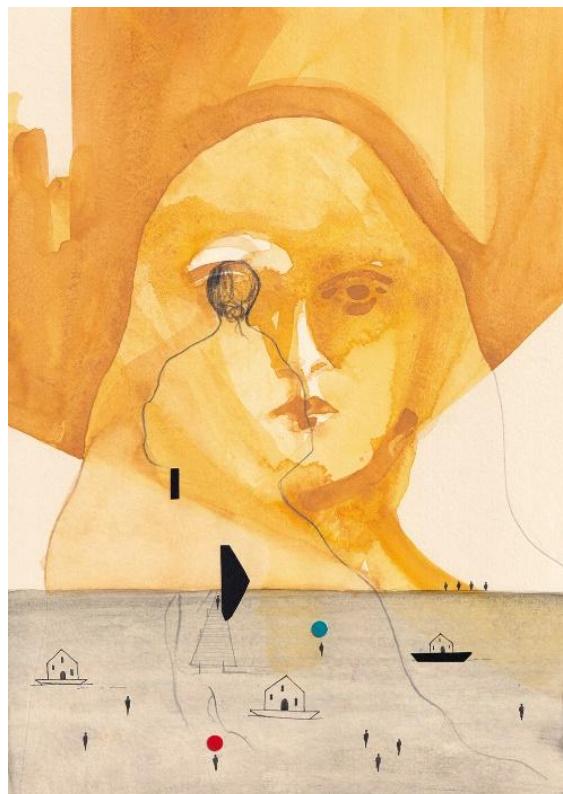
Cotejando nuestra hipótesis de trabajo, digamos que la penetración dionisiaca se aprecia por el lado de una contradicción vital que sortea el mismo dionisismo. En efecto, si vemos en la obra aquellos elementos “frágiles” desde el punto de vista de la existencia, como los individuos diminutos, o las embarcaciones inverosímiles, o ese muelle casi inexistente o, inclusive, aquella estela oscura que parece reflejar a una segunda mujer de cara a la primera y cuyas líneas finales se hunden en una especie de polvo disecado, notamos que hemos enfrentado, como dice Nietzsche (2019), tanto el terrible proceso de destrucción propio como la primitiva crueldad de la naturaleza. Sin embargo, agrega el filósofo germano, a ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí, la vida.

Precisamente, esa acción de rescate vital viene dada por el resto de los elementos “pesados” de la obra, por su densidad dionisiaca: el juego de colores, la proporción de los objetos y la existencia de esa enormidad de rostro que prefigura la presencia de una Titánide color fuego.

Acerca del papel de Apolo en esta obra, tomemos la primera idea seleccionada en el encuadre teórico. Ahí se apunta que las apariencias apolíneas no serían ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero

condensadas en imagen que evocan al dios de la lira; serían, ahora, la claridad y la solidez de la forma épica las que hablan desde el escenario (de la tragedia ática, se entiende).

**Figura 3: You Took my Love Away**



Fuente: *You Took My Love Away* (2024), Ángel Hernández, tinta, lápiz, acuarela y collage sobre papel, 29,7 x 21 cm. (A. Hernández, comunicación personal, 26 de febrero de 2025).

¿No es esto acaso lo que apreciamos en *You Took my Love Away*, en términos de que la presunta condensación de las fuerzas apolíneas (expresadas en una línea por aquí y otra por allá o en la misma pasividad de ese mar amarronado) son transformadas por Hernández, mediante la irrupción de la Titánide color fuego, en una perfecta forma épico-femenina, tanto así que parece recordarnos algún episodio perdido de la Titanomaquia? ¿La imagen de Rea, tal vez, o la de Tetis o la de Febe o la de alguna otra de las hijas de Gea?

## Conclusiones

1. La hipótesis inicial, que establecía que el fundamento estético de la obra de Ángel Hernández equivalía a la tensión dionisiaca-apolínea de corte nietzscheano, expresada en su estilo figurativo-abstracto, se ha validado satisfactoriamente a partir de los argumentos expuestos. Resulta –es obvio- innecesario ir a cada uno de ellos para efectos demostrativos. Sin embargo, nos referiremos a los tres que serían los más determinantes.

El primero es el que atendía al fundamento apolíneo de la primera obra, *Another Story To Be Told*, en términos de que lo que había detrás de la parsimonia metafísica de la mujer de rombos (una perfecta simulación de las mujeres de Godward) era, a fin de cuentas, una suerte de simulacro. Y esta esencialidad de la simulación no era sino la conexión con la idea del Nietzsche de Sils-Maria que entendió a Apolo como el dios precisamente del simulacro frente a la metafísica desmembradora de Dioniso.

El segundo argumento tiene que ver con el fundamento dionisiaco de *The Eternal Return*. Por sobre la apariencia apolínea de inmovilidad de ambas “diosas” (interpretable incluso como una acción de crueldad de la naturaleza), el aparataje dionisiaco concurría, a su vez, con una acción de rescate vital anclada en el resto de los componentes “densos” de la obra: el juego de divinidades, la proporción de los objetos y el vistoso contrapunto entre el escarlata y el blanco alabastro.

El tercero se refiere al asunto del estilo de las obras de Hernández. En la última pintura revisada, *You Took my Love Away*, constatamos una especie de híbrido figurativo-abstracto donde, primero, las dos imágenes femeninas, aunque de tamaños y colores dispares, confieren a la obra una expresión a todas luces figurativa. Este cruzamiento de estilos se da por los rasgos de abstracción que, aunque cuesta identificarlos, se confabulan contra el Figuracionismo del artista. Dichos elementos son varias formas geométricas, además de algunas líneas ultratenues que cuelgan de una de las siluetas y de las propias manchas amarillo Narciso que definen la sombra de la Titánide.

2. Lo que podríamos llamar hallazgos extraordinarios resultan ser, al final del día, observaciones evidentes. Es palmario, por ejemplo, que una muestra de mayor tamaño o un enfoque centrado en una discusión más estilística o idiosincrásica del Figurativismo-abstracto o, yéndonos al método, una hermenéutica que pudiera abordar con mayor calado el problema de la heterogeneidad del arte latinoamericano ofrecería un espesor estético distinto (seguramente más propicio) a la hora de pensar en una investigación desde la filosofía del arte, o bien, desde la estética.
3. Se comprometió la figura de la metáfora como parte del método aplicado. Mezclando la hermenéutica y la voluntad de arte revelada en las obras de Ángel Hernández, enumeraremos las cinco metáforas más sugerentes desprendidas de nuestra hermenéutica:
  - 3.1. Arlequinas, Diosas, Titánides: las figuras de las mujeres en las obras de Hernández.
  - 3.2. Colosos de series japonesas de los sesenta, Hadas madrinas, el Gran Buda de Leshan: nuevas versiones de las mismas representaciones.
  - 3.3. La técnica mixta de Ángel Hernández o voluntad de arte.
  - 3.4. La parsimonia metafísica de las mujeres pintadas por Hernández como simulación perfecta de las mujeres de John William Godward.
  - 3.5. Apolo y Dioniso, nombres griegos para el Figuracionismo y el Abstraccionismo modernos.

#### Referencias:

- Ansa, E. (2016). Crítica de arte, ayer y hoy. *Aisthesis*, (60), 279-285.  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812016000200018](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812016000200018)
- Calvo, M. (21 de enero de 2015). Arte Abstracto. HA! <https://historia-arte.com/movimientos/arte-abstracto>
- Contreras, J. (10 de enero de 2023). Figuración y abstracción: donde los opuestos se encuentran. Escuela de Arte iONA. <https://www.escuelaiona.com/post/figuraci%C3%B3n-y-abstracci%C3%B3n-donde-los-opuestos-se-encuentran>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245.  
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>
- Follari, R. (2005). Lo poscolonial no es lo posmoderno: la estetización llevada al paroxismo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(28), 71-82. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-52162005000100005](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000100005)



Revista

- Grossbergg, L. (2009). Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892009000100002](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892009000100002)
- Guadarrama, P. (2009). Crítica a los reduccionismos epistemológicos en las ciencias sociales. *Revista de Filosofía*, 27(62), 49-85. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-11712009000200002](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712009000200002)
- Harambour, A. y Bello, A. (2021). La Era del Imperio y el colonialismo poscolonial: conceptos para una historia de las fronteras de la civilización en América Latina. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 47(2), 253-282. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-24562020000200253](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-24562020000200253)
- Heidegger, M. (1983). *Ciencia y técnica*. Universitaria.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. *Caminos del bosque*. Alianza.
- Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo* (J. E. Rivera, trad.). Universitaria.
- Hernández, Á. (2025). *Bio*. Ángel Hernández. <https://angelhernandez.art/bio/>
- Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, trad.). Monte Ávila.
- Katz, A. (s.f.). ¿Qué es el arte figurativo? Composition Gallery. <https://www.composition.gallery/ES/glosario/qu-es-el-arte-figurativo/>
- Louÿs, P. (1997). *Afrodita*. Club Internacional del Libro.
- Mosquera, A. (2009). La semiótica de Lotman como teoría del conocimiento. *Enlace*, 6(3), 63-78. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1690-75152009000300005](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300005)
- Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder* (A. Froufe, trad.). Edaf.
- Nietzsche, F. (2019). *El Nacimiento de la tragedia*. Proyecto Espartaco.
- Rastier, F. (2021). Semiosis y metamorfosis. *Lexis*, 45(2). 917-942. <http://dx.doi.org/10.18800/lexis.202102.013>
- Salanova, M. (2024). *La crítica de arte en la actualidad*. Akal.
- Salomone, M. (2007). Estudios culturales o crítica de la cultura: notas sobre la dialéctica y el punto de vista de la totalidad. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12(37), 51-68. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-52162007000200004](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162007000200004)
- Stake, R. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.
- Tillería, L. (2019). Nietzsche contra Nietzsche. *Sincronía*, (76), 135-152. <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxiii.n76.7b19>
- Torres, N. (2003). La semiótica y las lenguas imaginarias. *Opción Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 19(42). 133-138, [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-15872003000300008](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872003000300008)