Western Graduate&PostdoctoralStudies

Western University
Scholarship@Western

Electronic Thesis and Dissertation Repository

8-19-2015 12:00 AM

Estetica Urbana de una polarizacion

Edgar E. Yanez, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Alena Robin, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Edgar E. Yanez 2015

Follow this and additional works at: https://ir.lib.uwo.ca/etd

Part of the Architectural History and Criticism Commons, Art and Design Commons, Fine Arts Commons, and the Modern Literature Commons

Recommended Citation
Yanez, Edgar E., "Estetica Urbana de una polarizacion" (2015). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 3094.
https://ir.lib.uwo.ca/etd/3094

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlswadmin@uwo.ca.

ESTÉTICA URBANA DE UNA POLARIZACIÓN. TRANSFORMACIONES DE LA CIUDAD DE CARACAS DURANTE LA REVOLUCIÓN BOLIVARIANA (1999-2013)

(Thesis format: Monograph)

by

Edgar Yánez Zapata

Graduate Program in Hispanic Studies

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy in Hispanic Studies

The School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada

© Edgar Yánez Zapata 2015

Resumen

La reflexión posmoderna sobre la ciudad contemporánea sugiere verla como objeto histórico y cultural que demanda aproximaciones múltiples para su estudio en la búsqueda de elementos que definan sus rasgos físicos, identidad y sentido. Este trabajo examina los cambios experimentados por la ciudad venezolana de Caracas durante la Revolución Bolivariana entre los años 1999 y 2013, dominados por el mandato de Hugo Chávez Frías (1954-2013). Marcado por una profunda polarización (comúnmente interpretada como política), este período trajo cambios estéticos, espaciales que han afectado la vida y percepción de la ciudad. A partir de un discurso neopopulista inspirado en la idea de refundación de la república bajo un modelo socialista, la Revolución Bolivariana ha desnudado temas que inciden en el sentido y arraigo urbanos como son la identidad, la segregación racial o la lucha de clases que se suman a las diferencias políticas. Desde la reflexión sobre cambios en el espacio urbano y el estudio de la producción de arte, se propone que la polarización sociopolítica, sumada a problemas arraigados en la cultura del venezolano, han definido el paisaje de Caracas en un grado mayor que cualquier intervención arquitectónica o urbanística hecha durante el período. Bajo una mirada semiótica, esos y otros temas como los nuevos imaginarios urbanos, la intolerancia, el miedo a la violencia y una nueva concepción de la propiedad privada, son problematizados para plantear que desde el principio de la "práctica significante," y de "satisfacción del deseo" propuestos por Julia Kristeva desde la literatura y el psicoanálisis, Caracas se ha redefinido en varios sentidos que este trabajo reúne y analiza.

Palabras clave: Caracas, Venezuela, Revolución Bolivariana, polarización sociopolítica, populismo, sentido, estética, semiótica, Kristeva, ciudad, arte, grafiti, fotografía.

Abstract

The postmodern reflection on the contemporary city suggests considering it as a historical and cultural object that requires diverse approaches to its study in the search for elements that define its features, identity and meaning. This work examines the changes in the Venezuelan city of Caracas during the Bolivarian Revolution during the years 1999 through 2013, under the rule of Hugo Chavez Frias (1954-2013). Stressed by a profound polarization (commonly interpreted as political), this period brought aesthetic and spatial changes, which have affected the life and perception of the city. From a neo-populist discourse inspired by the idea of the establishment of the republic under a socialist model, the Bolivarian Revolution has stripped issues that affect the sense and urban rooting such as identity, racial segregation or class struggle in addition to political differences. Reflecting on changes occurred in the urban space and the study of the production of art, it is proposed that the social and political polarizations, linked to problems rooted in the culture of Venezuelans, have defined Caracas's landscape to a larger extent than any architectural or urban intervention made during this period. Through a semiotic approach, these and other issues such as new urban imaginaries, intolerance, fear of violence and a new conception of private property, are problematized to argue that according to the notions of the "signifying practice," and "satisfaction of desire," proposed by Julia Kristeva from literature and psychoanalysis, Caracas has been redefined in several ways, which are collected and analyzed in this work.

Keywords: Caracas, Venezuela, Bolivarian Revolution, social and political polarization, populism, sense, aesthetics, semiotics, Kristeva, city, art, graffiti, photography.

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi familia. A mi esposa Sonia y mis hijos María Victoria y Daniel Alejandro por acompañarme en esta larga travesía, por su amor, ayuda y apoyo constantes. Sin ellos, ningún esfuerzo tendría sentido. A Dios y mis padres por acompañarme desde la distancia en la tierra y el cielo. También agradezco al *Department of Modern Languages and Literatures* por la oportunidad que me ha brindado de realizar este programa y ganar experiencia en muchos sentidos. Quiero agradecer a mi supervisora Alena Robin por su tiempo, paciencia y consejos, así como a los compañeros del Seminario de Tesis (2014-2015) por sus importantes consejos. Mi respeto y agradecimiento a las profesoras Constanza Burucúa, Luz María Hernández Sáenz, María del Carmen Suescún Pozas y al profesor Rafael Montano por haber leído el trabajo y por sus valiosas acotaciones y recomendaciones para el presente y el futuro.

Agradezco profundamente las muestras de solidaridad de Joyce Bruhn de Garavito, Victoria Wolff, Laurence De Looze, Rafael Montano, Juan Luís Suárez, Melitta Adamson, Yasaman Rafat, Marjorie Ratcliffe, Pietro Pirani y Sylvia Kontra. Mi eterno agradecimiento a Donna y Jack Millar, gentiles embajadores canadienses y mejores amigos. Gracias también a Pasquale Palombo y a la hermosa comunidad que representa. Desde acá envío un gran abrazo de agradecimiento a algunos compañeros de Western que dedicaron un poco de su valioso tiempo para añadir un toque latino a la vida en esta hermosa tierra de largos inviernos y esperados días de sol.

A Sonia, María Victoria y Daniel,

arbotantes de mis sueños

Índice

Resumen …...…..…..……..……...…..…. i

Abstract …...…..…..……..……...……... ii

Agradecimientos …...…..…..……..…...……. iii

Dedicatoria …...…..…..……..….....……. iv

Índice …...…..…..……..….....……. v

Lista de figuras ...…..…..……....…...……. ix

Introducción …...…..…..……...…..…...…….. xiv

Capítulo 1 …… 1

1 Caracas, Revolución Bolivariana, populismo y polarización: un punto de partida …..…..…..……..…...……..…. 1

1.1 C4r4c4s en letras y números ….…..……..…… 2

1.2 La Revolución Bolivariana y los imaginarios urbanos ….…… 8

1.3 El perfil populista de la Revolución Bolivariana ….…….…… 20

1.4 La polarización sociopolítica durante la Revolución Bolivariana …… 28

1.5 Notas historiográficas ……..……..… 38

Capítulo 2 …….……. 47

2 El populismo chavista y su impacto en la ciudad …….. 47

2.1 Caracas: rasgos de una posible identidad …..……...… 50

2.2 El populismo y sus huellas en la ciudad ….…….. 62

2.2.1 Las calles como *locus* del populismo ……..……..…… 66

2.2.2 Ciudad y propaganda ……..……..…… 70

2.2.3 La economía informal. Permisividad y cambios en el espacio urbano ..…...……..… 72

2.2.4 Los programas sociales de la revolución y la ciudad ….....…...…… 78

2.2.5 Conflictos urbanos entre propiedad privada y "justicia social" ….… 83

2.2.6 Marginalidad, propiedad y arraigo en las montañas caraqueñas ...… 86

2.2.7 La vivienda de interés social y la revolución ……....…… 90

Capítulo 3 …….. 96

3 Trazos de la polarización sociopolítica en "La sultana del Ávila" ……...…… 96

3.1 ¿Sí o No? Referendo presidencial y radicalización de la polarización ……. 99

3.2 Prácticas sociales de violencia urbana …….…….. 111

3.2.1 Obstrucciones en la "Sucursal del cielo" ……....…...…… 112

3.2.2 Presencias paramilitares en el paisaje urbano …..……..… 115

3.2.3 Protestas urbanas y la transformación de los no-lugares ……...… 119

2.2.4 Cacerolazos. Ecos efímeros de la inconformidad ……...…...…… 123

3.3. El miedo a la violencia, arraigo y sentido en la ciudad ……... 126

Capítulo 4 …….. 145

4 Políticas culturales y nuevos lenguajes visuales de la polarización. El arte y la búsqueda de identidad ……..……..… 145

4.1 El arte de las calles prerrevolucionarias ……....…….……. 147

4.2 Políticas culturales de la revolución y la refundación de la patria ……..... 156

4.3 Nuevas estéticas en las calles caraqueñas ……..… 164

4.4 Estéticas de lo efímero: paroxismo, catarsis y radicalización sobre el asfalto ……...……...… 170

4.5 La ciudad desde el arte. Estéticas y lenguajes de la inconformidad ..…...…..… 181

4.5.1 Estética de la violencia en la obra de Nelson Garrido …...…...…… 184

4.5.2 Modernidad e identidad en la obra de Alexander Apóstol …...…… 190

4.5.3 Proyecto "Esperanza" de J.R (movimiento *Inside out*) .....…...…… 195

4.5.4 Arqueología de la violencia en la obra de Juan Toro Diez …...…… 198

4.6. La ciudad y la praxis del arte en tiempos de la revolución .....……...…… 201

Capítulo 5 …….. 204

5 El grafiti de la polarización sociopolítica en Caracas …..…….…..… 204

5.1 Notas sobre grafiti y arte urbano ……..…...……. 205

5.2 El grafiti y otras formas de arte urbano en la Caracas de la Revolución Bolivariana ……..… 211

5.3 Propuesta taxonómica del grafiti caraqueño de la polarización ……...… 216

5.4 La semiosis como método ……..……...…… 222

5.5 Análisis de casos de grafiti caraqueño ……..……...… 226

5.6 Iconografía heroica de importación en el grafiti ……...… 252

5.7 Teatralidad del grafiti caraqueño en la Revolución Bolivariana ……..…… 254

Capítulo 6 …….. 259

6 La ciudad y la imagen de Venezuela en el contexto internacional …...…...…… 259

6.1 La precariedad como estética ……...……. 261

6.2 Censuras y autocensuras en la Bienal de Venecia ……...…..…… 266

6.3 Ciudad socializante versus ciudad alienante .....…..…… 274

6.4 La Torre de David. Consagración de una "ocupación" ..……..…… 277

6.5 El grafiti en Venecia. ¿Oportunidad para el arte o para la revolución? …… 291

6.5.1 ¿Arte, arquitectura o propaganda? ……..……...…… 296

Conclusiones ……....…….….. 301

Bibliografía ……..…….….. 309

Imágenes ……..…….…….….. 329

Curriculum Vitae …….…….….. 403

Lista de figuras

Nota: Cada imagen o figura está identificada con sus respectivos créditos fotográficos

Fig. 1. Caracas de día ……...… 330
Fig. 2. Caracas de noche ……...… 330
Fig. 3. Localización de Caracas en el mapa de Venezuela …….. 331
Fig. 4. Mapa de municipios y parroquias de Caracas …….. 331
Fig. 5. Paseo Los Ilustres ……...…….. 332
Fig. 6. Ciudad Universitaria de Caracas ……...…….…….. 332
Fig. 7. Escudo nacional de Venezuela ……...…….. 333
Fig. 8. Escudo nacional de la República Bolivariana de Venezuela ……..…….. 333
Fig. 9. Logotipo celebración del Bicentenario de la independencia de Venezuela ……. 334
Fig. 10. Hugo Chávez y Mahmoud Ahmadinejad ……..……. 334
Fig. 11. Concentración multitudinaria en Avenida Bolívar de Caracas …….. 335
Fig. 12. Avenida Francisco Fajardo, Caracas …….. 335
Fig. 13. Urbanización El Silencio, Caracas ……...…….. 336
Fig. 14. Ejemplo de concentración masiva del chavismo ……... 336
Fig. 15. Ejemplo de concentración masiva de la oposición ……..…….. 337
Fig. 16. Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012 …....…….. 337
Fig. 17. Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012 …....…….. 338
Fig. 18. Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012 …....…….. 338
Fig. 19. Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012 …....…….. 339
Fig. 20. Ejemplo de propaganda del Gobierno venezolano …….....…….. 339
Fig. 21. Ejemplo de propaganda de la oposición ….....…….. 340
Fig. 22. Buhoneros en el bulevar de Sabana Grande en Caracas ….....…….. 340
Fig. 23. Publicidad de Las Misiones ….....…….. 341
Fig. 24. Módulos de la Misión Barrio adentro ……...…….. 341
Fig. 25. Misiones: “Simoncitos” ….....…….. 342
Fig. 26. Ejemplo de edificaciones de Mercal-PDVAL …….....…….. 342
Fig. 27. Ejemplo de edificaciones de Mercal ….....…….. 343
Fig. 28. Ejemplo de edificaciones de Mercal (Mercalitos comunales) ……..... 343

Fig. 29. Ejemplo de Mercal ambulante ……..... 344
Fig. 30. Colas frente a edificio de Mercal ……..... 344
Fig. 31. Invasión de terrenos en Municipio Metropolitano, Caracas ……..……..... 345
Fig. 32. Invasión de terrenos en Municipio Baruta, Caracas ……..……..... 345
Fig. 33. Edificio abandonado en Caracas ……..…..……..... 346
Fig. 34. Edificio abandonado en Caracas ……..…..……..... 346
Fig. 35. Ejemplo de rancho en barrio de Caracas ……..... 347
Fig. 36. Edificios de vivienda de interés social ……..……..... 347
Fig. 37. Edificios de la Gran Misión Vivienda ……..…….…..... 348
Fig. 38. Ejemplo de propaganda chavista por el "No," Referendo 2004 ……..….. 348
Fig. 39. Ejemplo de propaganda opositora por el "Sí," Referendo 2004 ……..….. 349
Fig. 40. La Urbina y Petare al este de Caracas y El Ávila al fondo ……..….. 349
Fig. 41. Ejemplo de Guarimba ……..…….…….…..... 350
Fig. 42. Ejemplo de Trancazo ……..…….…….…..... 350
Fig. 43. Colectivos Bolivarianos en Caracas …..…..…….…..... 351
Fig. 44. Colectivos Bolivarianos en Caracas …..…..…….…..... 351
Fig. 45. Colectivos Bolivarianos en Caracas …..…..…….…..... 352
Fig. 46. Homenaje a caídos en protestas …..…..……..…….…..... 352
Fig. 47. Rejas en ventana de vivienda humilde …..……..…….…..... 353
Fig. 48. Protección de balcones residenciales …..……..…….…..... 353
Fig. 49. Estudio mundial sobre homicidios, Informe UNU 2013 ……..….. 354
Fig. 50. Portones de seguridad …..……..…….…..... 355
Fig. 51. Operativos policiales en los barrios …… 355
Fig. 52. Edificio la Francia abandonado …..……..…….…..... 356
Fig. 53. Bloques de la parroquia 23 de Enero, Caracas …….……..…….…..... 356
Fig. 54. Grafiti de Chávez con héroes nacionales …….……..…….…..... 357
Fig. 55. Mural en Estación Metro Ciudad Universitaria, Caracas …….……..…….…..... 357
Fig. 56. Mural de Mateo Manaure en avenida Libertador …….……..…….…..... 358
Fig. 57. "La Esfera de Seúl" de Jesús Soto ……..……..……..…….…..... 358
Fig. 58. Uso de la bandera nacional en vestimenta oficialista …..……..……..…….…..... 359
Fig. 59. Uso de imagen "Corazón de mi patria" …..……..……..…….…..... 359
Fig. 60. Uso de la bandera nacional en vestimenta opositora …..……..……..…..…….…..... 359

Fig. 61. Alejandro Cegarra, Serie *Viviendo el legado de Hugo Chávez* …….. 360
Fig. 62. Alejandro Cegarra, Serie *Viviendo el legado de Hugo Chávez* …….. 360
Fig. 63. Alejandro Cegarra, Serie *Viviendo el legado de Hugo Chávez* …….. 361
Fig. 64. Alejandro Cegarra, Serie *Viviendo el legado de Hugo Chávez* …….. 361
Fig. 65. Leonardo Monteleone, Serie *Los amores de Chávez* ……..… 362
Fig. 66. Leonardo Monteleone, Serie *Los amores de Chávez* ……..… 362
Fig. 67. Leonardo Monteleone, Serie *Los amores de Chávez* ……..… 363
Fig. 68. Leonardo Monteleone, Serie *Los amores de Chávez* ……..… 363
Fig. 69. Campaña *S.O.S*, Venezuela ……...…..… 364
Fig. 70. Campaña *S.O.S*, Venezuela ……...…..… 364
Fig. 71. Campaña *Mejor desnudos que callados,* Venezuela …….. 365
Fig. 72. Spencer Tunick en Caracas ……...…….. 365
Fig. 73. Spencer Tunick en Caracas ……...…….. 365
Fig. 74. Campaña *Un mundo sin mordazas*, Venezuela …….. 366
Fig. 75. Campaña *Un mundo sin mordazas*, Venezuela …….. 366
Fig. 76. Protesta callejera por la inseguridad personal ……..…….. 367
Fig. 77. Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas …..…….. 367
Fig. 78. Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas …..…….. 368
Fig. 79. Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas…..…….. 368
Fig. 80. Nelson Garrido, *El atraco a la Virgen María y el niño Jesús* ……..….. 369
Fig. 81. Nelson Garrido, *La Vírgen de Caracas* …….. 369
Fig. 82. Nelson Garrido, Serie *pensamiento único* ……...….. 370
Fig. 83. Nelson Garrido, Serie *pensamiento único* ……...….. 370
Fig. 84. Nelson Garrido, Serie *pensamiento único* ……...….. 371
Fig. 85. Nelson Garrido, Serie *pensamiento único* ……...….. 371
Fig. 86. Alexander Apóstol, *Soy la ciudad* ……...….. 372
Fig. 87. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido* ……..…… 373
Fig. 88. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido* ……..…… 373
Fig. 89. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido Ranchos* ……..…… 374
Fig. 90. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido Ranchos* ……..…… 374
Fig. 91. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido ST* ……..…… 375
Fig. 92. Alexander Apóstol, Serie *Residente Pulido ST* ……..…… 375

Fig. 93. JR, *Proyecto Esperanza* ……..……..……...….. 376
Fig. 94. JR, *Proyecto Esperanza* ……..……..……...….. 376
Fig. 95. JR, *Proyecto Esperanza* ……..……..……...….. 377
Fig. 96. JR, *Proyecto Esperanza* ……..……..……...….. 377
Fig. 97. Juan Toro Diez, Serie *Plomo* ….....……. 378
Fig. 98. Juan Toro Diez, Serie *Nadie se atreva a llorar, dejen que ría el silencio* …...… 378
Fig. 99. Juan Toro Diez, Serie *Nadie se atreva a llorar, dejen que ría el silencio* …...…. 378
Fig. 100. Ejemplo de grafiti firma o tag …...…….…….. 379
Fig. 101. Ejemplo de grafiti firma elaborado …….…….. 379
Fig. 102. Ejemplo de grafiti de Estado …….…….. 380
Fig. 103. Ejemplo de grafiti paroxístico …..…….…….. 380
Fig. 104. Ejemplo de grafiti eslogan …..…….……..…….…….. 381
Fig. 105. Ejemplo de grafiti aforístico …..…….……...…….…….. 381
Fig. 106. Ejemplo de grafiti alegórico …..…….……...…….…….. 382
Fig. 107. Ejemplo de grafiti discriminador ….……...……...…….…….. 382
Fig. 108. Ejemplo de grafiti alienante …...……...…….…….…….. 383
Fig. 109. Grafiti *Tarzán tú que hablas con los animales* ….……..…….. 383
Fig. 110. Grafiti *Los que quieran patria, vengan conmigo* …….……..…..… 384
Fig. 111. Grafiti *La Piedrita venceremos*, 23 de Enero Caracas …….……..…..… 384
Fig. 112. Grafiti *La Piedrita venceremos*, 23 de Enero Caracas …….……..…..… 385
Fig. 113. Grafiti *La Piedrita venceremos*, 23 de Enero Caracas …….……..…..… 385
Fig. 114. Grafiti *S-T* …..…….……..……..…….. 386
Fig. 115. Grafiti *S-T* …..…….……..……..…….. 386
Fig. 116. Grafiti *Ah muchacho pa' bobo 1* ……..……..…….. 387
Fig. 117. Grafiti *Ah muchacho pa' bobo 2* ……..……..…….. 387
Fig. 118. Grafiti *S-T* …..…….……..……..…….. 388
Fig. 119. Grafiti *Ah muchacho pa' bobo 3* ……..……..…….. 388
Fig. 120. Grafiti Llegó la hora. *Capriles presidente* …..…..……..…….. 389
Fig. 121. Grafiti *Ratonsky, hay un canino* …..…….……..…….. 389
Fig. 122. Grafiti *Chávez está muerto, díganlo* …….……..…….. 390
Fig. 123. Grafiti *Yo soy Chávez* ……..……..……..…….. 390
Fig. 124. Grafiti *Sanando con los espíritus de la sabana* ……..…….. 391

Fig. 125. Grafiti *Sanando con los espíritus de la sabana* ……..…….. 391
Fig. 126. Grafiti *Viva el cáncer* …….…….. 392
Fig. 127. Grafiti *Con Chávez todo, sin Chávez plomo* …….……..…….. 392
Fig. 128. Grafiti *Fidel no es Cuba y Chávez no es Venezuela* ……..…….…….. 393
Fig. 129. Grafiti *Última cena* ……..……..…….…….. 393
Fig. 130. Grafiti He resucitado, Patria socialismo o muerte ……..…….…...…….. 394
Fig. 131. Ejemplo de grafiti con iconografía importada ……..……..……...…….. 395
Fig. 132. Ejemplo de grafiti con iconografía importada ……..……..……...…….. 395
Fig. 133. Meyer Vaisman, *verde por fuera, rojo por dentro*, instalación …...…….…….. 396
Fig. 134. Meyer Vaisman, *verde por fuera, rojo por dentro*, instalación …...…….…….. 397
Fig. 135. Meyer Vaisman, *verde por fuera, rojo por dentro*, instalación …...…….…….. 397
Fig. 136. Javier Téllez, *León de Caracas*, happening, instalación y video ...…….…….. 398
Fig. 137. Javier Téllez, *León de Caracas*, happening, instalación y video ...…….…….. 398
Fig. 138. Andrés Agusti, video, Bienal de Venecia ...…….…….. 399
Fig. 139. Doménico Silvestro, *Ciudad socializante versus ciudad alienante* ……..….. 399
Fig. 140. Iwan Baan, *Torre de David*, Bienal de Venecia ……..…..….. 400
Fig. 141. Alejandro Cegarra, *Torre de David*, Bienal de Venecia ….……..…..….. 400
Fig. 142. Alejandro Cegarra, *Torre de David*, Bienal de Venecia ……...…..….. 401
Fig. 143. Designboom. Montaje exposición *Torre de David gran horizonte* …...……... 401
Fig. 144. Muestra de grafiti venezolano en la Bienal de Venecia ……...……... 402
Fig. 145. Muestra de grafiti venezolano en la Bienal de Venecia ……...……... 402

Introducción

Etimológicamente, la palabra "ciudad[1]" no se refiere a un conjunto de estructuras dispuestas en el paisaje, sino al reconocimiento de la presencia humana en éste y a la convivencia en un espacio-tiempo histórico y cultural. Hablar de ciudades es por tanto vislumbrar sociedades materializadas o atrapadas en geometrías arbitrarias. Es referirse al lenguaje, la comunicación, la expresión, el arraigo y el desarraigo. Se trata de contemplar el tiempo detenido en redes multidimensionales de significación y sentido. Hablar de ciudades es hurgar en la herencia, la continuidad y la memoria.

Este trabajo diserta sobre las varias ciudades que conviven en Santiago de León de Caracas (Fig. 1, 2), capital de Venezuela, país rebautizado en 1999 como la República Bolivariana de Venezuela. Éstas serán llamadas en lo sucesivo Caracas y Venezuela, respectivamente, por razones de economía de espacio y por tradición. El tiempo contemplado en este estudio es el de la génesis y consolidación de la Revolución Bolivariana, proceso que vio partir en marzo del año 2013 a su principal líder e ideólogo, el teniente coronel Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013). En ese período iniciado en 1999 Caracas sufrió algunas de las más importantes transformaciones estético-espaciales de su historia contemporánea. La naturaleza de esos cambios expone la importancia de fenómenos de diversa naturaleza en la construcción de la ciudad posmoderna. Esta es asumida en los términos planteados por Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1982), es decir, como un sistema espacial compuesto por muchas partes en el que reside una memoria colectiva atrapada entre manifestaciones propiamente

[1] La palabra ciudad "viene del latín *civitas*, que era como los romanos llamaban a la ciudadanía romana. Esta palabra está formada con el sufijo –tat (dad = cualidad, como en afinidad, dignidad, serenidad) sobre la palabra *civis* (ciudadano). Los ciudadanos (*cives*) se diferenciaban de otros hombres libres (*peregrini*, o extranjeros) pues tenían ciertos derechos y obligaciones. Las palabras *civitas* y *cives* vienen de una raíz indoeuropea (**kei*) que significa inclinar y en otro sentido echar raíces" (Etimologías Web).

arquitectónicas y otras de naturaleza simbólica que funcionan como hitos urbanos. La ciudad opera como un artefacto complejo que se nutre de eventos que tejen redes de interacción y significación.

A través de diversas aproximaciones a la estética y a los procesos de comunicación y expresión en la ciudad, el trabajo se enmarca en los estudios culturales latinoamericanos. Éstos son entendidos desde la visión antropológica que resume Carlos Reynoso en "una subsunción de las disciplinas académicas de la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación y la crítica literaria, en el marco general de la condición posmoderna" (Reynoso 19). Desde esa noción se propone la idea de confrontar los hallazgos de varias disciplinas con el análisis de fenómenos espaciales y estéticos a partir de su identificación en el espacio urbano y en lenguajes expresivos desarrollados por algunos artistas visuales contemporáneos. El afán de esa convergencia de visiones es encontrar nodos de generación de significación en el paisaje urbano y para el estudio de procesos urbanos que, como se afirma en *Comunicación, cultura y ciudad* (1995), suceden "en el contexto del cruce de matrices culturales, permeados además por el constante proceso de modernización y globalización" (Pereira 12). Este amplio modelo de aproximación es utilizado aquí como vehículo para insertar elementos estéticos y culturales a la discusión sobre la ciudad de Caracas dentro de un contexto regional, con la idea de aportar a la reflexión sobre la ciudad latinoamericana, no pocas veces enfrentada a complejas coyunturas históricas y sociales.

Caracas ha sido analizada desde diversos indicadores y enfoques sociológicos, históricos, económicos, arquitectónicos y urbanos que han servido de base a este estudio y que serán presentados en las notas historiográficas en el capítulo 1. Por ello, el principal aporte de esta investigación es analizar a la ciudad desde los procesos de significación y sentido resultado

de prácticas políticas como el populismo y de procesos sociopolíticos como la polarización. El análisis semiótico marca desde el método, la diferencia de enfoque respecto a otros estudios publicados. A través de este método se explora la identidad y los nuevos sentidos de Caracas desde los principios de "práctica significante" y de "satisfacción del deseo[2]" conceptos heredados de teorías lingüísticas, literarias y psicoanalíticas de Julia Kristeva y de las adaptaciones hechas por Juan Carlos Pérgolis para el estudio de la ciudad latinoamericana.

Como arquitecto y artista interesado en la producción de arte en y desde el espacio urbano ofrezco este estudio como una aproximación a la actualidad venezolana desde la estética de su ciudad. Ello con el propósito de plantear cómo desde manifestaciones artísticas que tienen a la ciudad como escenario o que se nutren de la reflexión en torno a ella, se puede entender la compleja red de significados que el espacio urbano genera. Se ha tomado Caracas como caso de estudio no solo por tratarse de la capital y por ser la ciudad más dinámica y poblada[3], sino además por ser históricamente la sede del ejercicio centralista del poder político en Venezuela. Tanto en la era democrática como en gobiernos dictatoriales, la centralización del poder ejercido desde Caracas ha afectado y continúa afectando al resto del país en lo político, legislativo, económico y social. Esta ciudad ha sido el escenario principal, aunque no exclusivo, del despliegue populista de la Revolución Bolivariana, por lo que puede sugerirse que Caracas actúa en buena medida como sinécdoque de "la ciudad" venezolana durante este período, obviamente con las especificidades de cada caso.

---

[2] Juan Carlos Pérgolis acota en su libro *Ciudad deseada: el deseo de la ciudad y su plaza* (2005): "el concepto de practica significante que propone Kristeva se articula interiormente a través de dos instancias: los procesos materiales, es decir, el modo de producción de signos y el deseo o los procesos significativos. Porque práctica significante y modo de producción no implican una dicotomía a reconciliar, sino la 'pertenencia intrínseca de un modo de producción de signos en el modo de producción del conjunto socioeconómico" (Pérgolis *Ciudad deseada* 43).

[3] Al inicio del capítulo 1 se presentan algunos datos sobre la dimensión y perfil de la ciudad de Caracas.

En la búsqueda de elementos que han propiciado cambios en la ciudad en este período, se ha constatado la preocupación de varios autores como Jesús Herrera (2004), Gisela Kozak (2014) o Winthrop Wright (1990) en señalar la existencia de antecedentes de segregación racial y de lucha de clases en el país:

> In their own minds Venezuelans substituted economic discrimination for racial discrimination. Rather tan attribute their antiblack feelings to racial attitudes of racism, Venezuelans argued that they did not like blacks because they lived in poverty . . . . Whiter Venezuelans refused to see themselves racists. Instead, they claimed that they discriminated against individuals for economic reasons alone. For them race remained largely a social concept, for when a black escaped poverty, he or she ceased to be socially black. (Wright 5)

Estos y otros antecedentes, que serán señalados más adelante, han marcado en grados variables las relaciones de percepción y convivencia social que fueron subrayadas durante el inédito contexto histórico dominado por la figura de Hugo Chávez, y sirvieron de justificación y motor político al proyecto revolucionario a partir de la oferta de justicia social en el país.

Desde una aproximación a la ontología misma de la ciudad y su contemporaneidad, este estudio plantea que Caracas ha sufrido más cambios estético-espaciales y de sentido debido a la polarización sociopolítica y al ejercicio populista del poder, que a la arquitectura o a la planificación urbana durante este período. Si bien la ciudad en sí misma ofrece múltiples lentes de aproximación dada la complejidad de su conformación (así lo demuestra el perfil de los estudios que han sido incorporados a la reflexión), la polarización permite hacerlo desde la confrontación de pares dialécticos opuestos, basados en concepciones antagónicas de la

realidad física, histórica y simbólica de la ciudad. La polarización genera en el espacio urbano relaciones de autodefinición y de reconocimiento de "el otro," o lo que Sartre definiría como la *intersubjetividad* de los individuos: "el otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo . . . Así descubrimos en seguida un mundo que llamaremos la intersubjetividad, y en este mundo el hombre decide lo que es y lo que son los otros" (Míguez 13). Sartre también se refiere al condicionamiento que ejerce el medio social sobre el individuo (en este caso representado por aliados y oponentes) y cómo éste "se vuelve hacia él para condicionarlo; eso es –y no otra cosa- lo que hace su realidad . . . " (Míguez 12). Ese reconocimiento recíproco entre los individuos y su entorno es uno de los puntos de partida que dan unidad a este estudio, y que permiten encontrar elementos de comunicación y expresión comunes en las categorías estético-espaciales analizadas.

El trabajo está organizado en seis capítulos en los que se cubren diversos aspectos ligados a la estética de la ciudad. En el capítulo 1 se establece el marco teórico e historiográfico y se introducen los temas centrales en torno a los cuales se desarrolla el estudio: Caracas, la polarización, el populismo y la Revolución Bolivariana. Allí se exponen los enfoques ofrecidos por varios autores fundamentales, de manera que el lector tenga suficientes elementos para la comprensión de asociaciones que posteriormente son hechas en torno a la estética de Caracas. Estos temas se mantienen a lo largo del trabajo como hilos conductores del discurso y son complementados con la interpretación espacial y la lectura semiótica de fenómenos espaciales y prácticas urbanas en la ciudad.

En el capítulo 2 se hace un análisis sobre la identidad de Caracas desde asuntos ligados a su planificación urbana y a la forma en que se ha ido poblando desde el siglo XX, teniendo

como voces centrales las reflexiones sobre la ciudad moderna y posmoderna de Bruno Zevi, Rem Koolhaas, Peter Eisenmann y Aldo Rossi. Las nociones planteadas desde el estudio de la ciudad posmoderna son confrontadas con elementos extraídos de la sociología y la semiótica para intentar dibujar el perfil de la identidad de Caracas en la revolución. En este capítulo también se estudian los cambios estéticos, así como las nuevas categorías espaciales y prácticas urbanas nacidas del ejercicio populista del poder por parte de Hugo Chávez. El análisis semiótico se incorpora para exponer cómo esta nueva fenomenología de la ciudad ha ayudado a moldear su identidad durante el siglo XXI.

El capítulo 3 se centra en la idea de que Caracas ha sido afectada por las consecuencias de la polarización sociopolítica a raíz del surgimiento de territorios basados en conquistas políticas:

> Las consecuencias han sido la creación de feudos y guetos urbanos en la ciudad que responden a las diferencias sociales y políticas, la territorialización de los conflictos políticos, la aparición de espacios altamente segregados, la pérdida de libertad para desplazarse en la ciudad dado el alto riesgo de ser identificado con el "otro", el creciente deterioro de los servicios y calidad de vida de los ciudadanos y el surgimiento de los espacios del miedo y de la violencia. En síntesis, la pérdida del derecho a la ciudad: la exclusión, des-democratización y des-ciudadanización. (García-Guadila 47)

Otras categorías espaciales y estéticas nacidas de la polarización como las protestas, la represión, enfrentamientos entre ciudadanos, bloqueos al libre tránsito o grupos civiles armados, entre otras, han incidido negativamente en la estética de la ciudad y en su sentido, promoviendo el desarraigo. Este capítulo también hurga en las heridas causadas por

desencuentros históricos ya esbozados desde el capítulo 1, donde los rastros de una historia de segregación racial y de lucha de clases heredada de la Colonia se acentúan producto del enfrentamiento de clases durante la revolución. Desde una aproximación histórica se estudian los momentos y eventos que potenciaron la actual fractura de la sociedad venezolana entre afectos y opositores a la Revolución Bolivariana. Finalmente, el capítulo estudia el miedo a la violencia como un elemento que ha definido la forma de vivir la ciudad durante el día y la noche, y cómo éstos inciden en su estética de manera concreta. Aquí la reflexión adopta los principios antes mencionados de Julia Kristeva y Juan Carlos Pérgolis para el estudio de los fenómenos de la significación en la ciudad.

El capítulo 4 está dedicado a los cambios experimentados por el arte en la ciudad. La implementación de nuevas políticas culturales ideadas por la revolución, centradas en la búsqueda de una nueva identidad cultural y como eco de la idea de refundación de la patria desde el proyecto socialista, impactó el arte producido en la ciudad. Esta sección se centra estrictamente en el arte originado en y a partir de la ciudad. Para cerrar el capítulo, se analiza la obra de una breve selección de artistas que desarrollan lenguajes expresivos desde la reflexión sobre Caracas. La obra de Nelson Garrido, Alexander Apóstol, R.J, y Juan Toro Diez aborda desde diferentes lenguajes fotográficos, temas expuestos a lo largo de la investigación: el miedo a la violencia, los conflictos de identidad de la ciudad o la criminalidad, entre otros. De esta manera se intenta demostrar que desde la praxis del arte contemporáneo, la ciudad posee formas de expresión nacidas del análisis de sus temas más intensos.

El capítulo 5 estudia el grafiti en las calles caraqueñas como una presencia tangible de la polarización desde el acto creativo. A partir del análisis de la intencionalidad de sus

diferentes mensajes, se hace una propuesta taxonómica del grafiti de la polarización, y se estudian casos concretos que tuvieron eco en los medios de comunicación durante momentos críticos de este período. Aquí se plantea que el grafiti y otras formas de arte urbano han servido a la revolución como herramienta adoctrinadora, de propaganda, y de ataque al oponente, mientras que para la oposición el grafiti ha servido de propaganda política y también de ataque. Confrontados desde el análisis de su retórica visual, en los términos de Roland Barthes[4], los discursos de los grafiti chavistas y opositores plantean narrativas basadas en opuestos dialécticos que dan una idea del pensamiento y discurso existente en las calles. Esas narrativas congeladas en las paredes caraqueñas a través de la intertextualidad y el carácter escenográfico del grafiti son analizadas como parte imprescindible del texto urbano durante estos años.

El capítulo 6 propone la idea de que la ciudad ha sido un elemento fundamental en la imagen de Venezuela en el exterior a través de su arte. Allí se estudia la participación del país en la Bienal de Venecia y se destacan momentos donde la censura ha protagonizado episodios de polarización motivados por obras que han puesto a prueba la tolerancia del Estado venezolano. El capítulo intenta demostrar que Venezuela fue moldeando una participación en la Bienal a la medida de conveniencias políticas, por lo que el importante evento ha servido como efectiva propaganda del ideario y logros revolucionarios, más que como escenario de promoción del arte nacional. La polémica participación de Venezuela en el año 2013, a tres

[4] Barthes propuso en *Retórica de la imagen* (1989) un método de análisis en el que se establecen los diferentes niveles de denotación y connotación de imágenes en función de la emisión de mensajes de contenido lingüístico e icónico. Barthes planteó esa interpretación de manera similar a un texto literario, adaptando elementos de la retórica del lenguaje: "De este modo la retórica de la imagen (es decir la clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que está sometida a las exigencias físicas de la visión (diferentes de las exigencias fonatorias, por ejemplo), pero general en la medida en que las no son más que relaciones formales de elementos. Si bien esta retórica no puede constituirse más que a partir de un inventario bastante vasto, puede, sin embargo, preverse desde ahora que encontraremos en ella algunas de las figuras ya señaladas por los antiguos y los clásicos." (Barthes *Retórica* 10)

meses de la muerte de Hugo Chávez, con una representación del grafiti caraqueño, evidencia una nueva actitud de la revolución hacia las artes y su difusión en los más importantes escenarios. También se insiste en este capítulo en la importancia de la ciudad como signo cultural que no podía escapar de ser eco de la polarización, aun como objeto estético en un entorno expositivo, lo cual se evidencia en las protestas generadas en torno a las selecciones oficiales, así como en la polémica premiación del caso conocido como "La Torre de David."

De esta manera, se ofrece una aproximación amplia a la ciudad de Caracas desde el hecho creativo y del análisis de significados difícilmente medibles desde la estadística y otros parámetros tradicionales. Si bien el espacio urbano y las artes visuales no son las únicas ventanas posibles de aproximación a la ciudad, estas fueron seleccionadas no solo por representar intereses personales cultivados por muchos años, sino también porque universalmente tienen una relación simbiótica de larga data, lo que permite que sus límites se desvanezcan en formas de arte en la ciudad, arte inspirado en la ciudad, o la ciudad como obra de arte.

El lenguaje en sus múltiples formas retóricas es el hilo conductor entre la ciudad, las artes visuales y otras aproximaciones como las que pueden hacerse desde el cine, la música o la literatura, y que incluyen dimensiones narrativas que demandan estudios específicos, dados los recursos, medios y políticas culturales involucradas en su producción. No obstante, el video, el performance y las acciones en vivo reseñadas en este estudio como parte de la historia visual de Caracas, incluirán al movimiento, el tiempo y la música como elementos que problematizan la reflexión desde variados lenguajes del arte contemporáneo.

Capítulo 1. Caracas, Revolución Bolivariana, populismo y polarización: un punto de partida

A Caracas no se la habita, se la padece.
Para atravesarla de punta a punta del reloj
es conveniente sumergirse
en cualquiera de las recetas del aturdimiento.
La idea, después de todo,
Es padecerla creyendo que se la disfruta.
Héctor Torres, Caracas muerde (51)

En este capítulo se confronta lo ya transitado por diversos autores en torno a temas como el populismo, la polarización sociopolítica y la Revolución Bolivariana, para entender su influencia en la transformación de Caracas y proponer nuevas aproximaciones de análisis. Por ello, más que una profundización en estos temas como fenómenos políticos, en este trabajo importará su impacto en lo urbano y en la identidad y sentido de Caracas. El estudio del discurso de Hugo Chávez no importará tanto por su contenido lingüístico o semántico, sino por la forma cómo éste, hecho palabra en el grafiti, en la legislación o en los medios de comunicación, influyó en la redefinición espacial y simbólica del espacio urbano. Más que analizar el populismo como estrategia electoral o de gobierno, importará su incidencia en la generación de nuevos imaginarios que promueven la demarcación de territorios en la ciudad. Más importante que confrontar las cifras de adhesión o rechazo a la Revolución Bolivariana, importa a este estudio el reconocimiento propio y de "el otro" como aliado o enemigo dentro de una sociedad en crisis, lo cual tiene manifestaciones concretas en la ciudad. Por ahora, y a manera de presentación para el lector no familiarizado con Caracas, ésta será brevemente visitada desde algunos elementos indispensables para conocerla como sujeto de estudio.

1.1 C4r4c4s en letras y números

Caracas fue fundada por Diego de Losada el 25 de julio de 1567 con el nombre de Santiago de León de Caracas, y es desde el año 1578 la capital de Venezuela, el país más septentrional de Sudamérica (Fig. 3). El nombre de Caracas es un homenaje a la tribu indígena *Valle de Los Caracas* que poblaba una zona cercana a la actualmente ocupada por la ciudad cuando llegaron los españoles.

La ciudad está ubicada a 1.000 metros sobre el nivel del mar en la región norte costera del país. Está limitada en sentido norte por la cadena de montañas de la Cordillera de la Costa, la cual tiene su punto más alto en el pico Naiguatá a 2.765 metros sobre el nivel del mar.

Actualmente, Caracas está conformada por un núcleo central al que se fueron adosando desde la periferia poblaciones pertenecientes a estados vecinos. Transitando la ciudad se puede cruzar en un tiempo relativamente corto porciones de los estados Miranda, Vargas y el Distrito capital (Fig. 4).

Según el más reciente censo venezolano del año 2011, registrado en la base de datos del Instituto Nacional de Estadística, Venezuela tenía para entonces una población estimada de "28.946.101 habitantes en áreas urbanas y rurales, incluyendo su población indígena" (Instituto Nacional de Estadística Web). Según la misma fuente, el Distrito Capital (conformado por el Municipio Libertador), núcleo de la ciudad de Caracas, de unos 800 Kilómetros cuadrados, tiene una población de 1.942.652 habitantes. No obstante, la ciudad también abarca los Municipios Baruta, Sucre, Chacao y el Hatillo del vecino Estado Miranda, llevando la población a unos dos millones y medio de habitantes. Por otro lado, la *Gran Caracas*, que es la versión extendida del área metropolitana alcanza unos 1900 Km^2, más del

doble del núcleo original. La Gran Caracas está comprendida por el Distrito Capital, el litoral Varguense (Estado Vargas), los Altos Mirandinos (zonas de montaña del Estado Miranda), Los Valles del Tuy (zonas planas del Estado Miranda) y las poblaciones de Guarenas y Guatire de ese mismo estado. La suma de esas poblaciones que hacen vida en la ciudad y usan estos poblados como dormitorio, eleva la cifra a casi 6 millones de habitantes.

Como se puede observar, desde su configuración Caracas presenta límites espaciales complejos que hacen que sus sistemas de transporte y otros servicios sean administrados por 5 alcaldías correspondientes a cada municipio (Libertador del Distrito Capital y Baruta, Sucre, Chacao y el Hatillo del Estado Miranda). Políticamente, estas alcaldías han estado a lo largo de este período, bien sea bajo el control del chavismo[1] o de la oposición. Esto ha demandado la coordinación de acciones y el trámite signado por lo político, de sus respectivos presupuestos ante la administración central, además de la gestión de ingresos propios.

Caracas ha tenido una dependencia importante de lo político a lo largo de su historia. Existió a lo largo del siglo XX notable incidencia del poder presidencial en la estética de la ciudad. El culto a la figura presidencial ha prevalecido tanto en gobiernos democráticos como dictatoriales. Los gobiernos del caudillo y militar Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), por ejemplo, dieron a Caracas un aire parisino y neoclásico inspirado en la *Belle Époque*. Así recibió la ciudad al siglo XX, llena de monumentos que aún hoy se conservan como testigos de una "herencia" europea importada por un presidente obsesionado por lo clásico.

[1] El término *Chavismo* se refiere al pensamiento de Hugo Chávez, que se resume en una ideología de izquierda, que se basa en el poder de las masas, el antiimperialismo, el nacionalismo. *Chavistas* serán entonces los partidarios del pensamiento de Chávez. La ideología en cuestión ha estado presente en los partidos políticos pertenecientes al Polo Patriótico y en el Partido Socialista Único de Venezuela (PSUV) fundado por Hugo Chávez (EcuRed Web).

Como señala el investigador Lorenzo González Casas, el nacimiento de la modernidad en Caracas es complejo y responde a factores internos y externos

> La estructura urbana de Caracas es producto de una dialéctica interna entre formaciones discursivas importadas y condiciones específicas del lugar. Considerando que todos los esfuerzos de modernización urbana han estado inspirados en fuentes extranjeras, es posible trazar en cada fase del desarrollo de la ciudad un conjunto característico de influencias foráneas, acompañadas por activas reacciones locales. De esta manera, la transformación de la ciudad se produce de manera acumulativa (modernidad por estratos superpuestos) . . . por la sucesiva implantación de ideas y esquemas urbanísticos de hispanos, francobritánicos y norteamericanos. (29)

Dentro de esas influencias foráneas, la presencia en Caracas de rasgos del Estilo Internacional de la arquitectura moderna, promovido desde Europa y Norteamérica en los años 30, coincidió con los gobiernos democráticos que sucedieron las prolongadas dictaduras de Juan Vicente Gómez (1857-1935), que en las primeras dos décadas del siglo XX vieron el nacimiento de la industria petrolera venezolana. Durante los gobiernos de Isaías Medina Angarita (1897-1953) entre 1941 y 1945, Rómulo Betancourt (1908-1981) entre 1959 y 1964, Raúl Leoni (1905-1972) entre 1964 y 1969, entre otros, Caracas entra en la modernidad y se inician importantes programas de infraestructura.

Algunos gobiernos dictatoriales que se intercalaron en el complejo proceso de democratización del país también fueron parte importante del nacimiento y consolidación de la Caracas moderna. Los gobiernos de Carlos Delgado Chalbaud (1909-1950) entre 1948 y 1950, o el de Marcos Pérez Jiménez (1914-2001) entre 1953 y 1958 son ejemplo de

dictaduras militares que también dejaron un importante legado de infraestructura en la ciudad. Marcos Pérez Jiménez, por ejemplo, desarrolló en cinco años algunas de las mayores obras que aún sirven a la ciudad de Caracas. Grandes proyectos urbanos como la autopista que conecta Caracas con la población de La Guaira en el litoral caribeño, el teleférico de Caracas, el paseo Los Ilustres (Fig. 5), La Ciudad Universitaria[2] (Fig. 6), entre muchas obras, son aun consideradas entre las más importantes obras de arquitectura de la ciudad. El gobierno de Pérez Jiménez también fue testigo de importantes inmigraciones europeas después del fin de la II Guerra Mundial, especialmente de España, Italia y Portugal. La referencia a la obra de estos regímenes militares en la construcción de la ciudad es importante para señalar que la Revolución Bolivariana sería el siguiente gobierno de origen militar, aunque democrático que ha tenido el país, y que heredó el legado urbano de gobiernos anteriores.

Durante las primeras tres décadas del siglo XX se produjo el éxodo de los campos a Caracas y otras grandes ciudades, debido a su rápido crecimiento por la explotación de hidrocarburos en el país. Las ciudades también parecían ofrecer oportunidades de empleo y crecimiento personal que no siempre resultaron ciertas. Sin embargo, esa población se mantuvo arraigada a Caracas y allí comenzó el problema de los asentamientos informales que vive la ciudad en la actualidad. Cuando Pérez Jiménez llega al poder en 1953 ya los asentamientos llevaban un par de décadas tomando cuerpo: " . . . a finales de la década de los treinta, comenzaron a aparecer en forma violenta los primeros síntomas de la problemática habitacional en la ciudad capital, donde se concentró gran cantidad de habitantes ubicados en casas de vecindad

[2] Esta importante obra fue inaugurada parcialmente en 1954 durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, pero fue iniciada en 1943 durante el mandato de Isaías Medina Angarita.

y la aparición de los primeros ranchos[3] al oeste de Caracas" (Colmenares 31). Como sostiene Geiza Colmenares, esos asentamientos habían cobrado dimensiones colosales, lo que demandaba acciones urgentes por parte del nuevo gobierno:

> . . . en 1953, el número de ranchos ascendía a 53.616 habitados por 310.972 personas, cifra que equivalía al 38,5 por ciento de la población del Área Metropolitana de Caracas . . . el 92 por ciento de las viviendas estaba construido con materiales de desechos, y su valor de construcción por unidad, oscilaba entre 1.000 y 2.500 bolívares . . . . (Figueroa citado en Colmenares 32)

No obstante, esas cifras de 1953 habrían sido mayores de no haberse iniciado algunas acciones que el gobierno del militar e ingeniero Carlos Delgado Chalbaud[4] había iniciado para enfrentar la crisis en 1948: "La iniciativa del régimen en esta materia se instrumentó hacia cuatro iniciativas fundamentales: eliminación de las moradas urbanas insalubres, revisión de las políticas del Estado en torno a la dotación de vivienda, reorganización del Banco Obrero, creación de la Comisión Nacional de Urbanismo" (Colmenares 36). Marcos Pérez Jiménez enfrentó el problema continuando las iniciativas nacidas de los *Planes de Vivienda* como parte de las políticas de Estado en esa materia. Allí se consolida la tradición de la construcción de viviendas en el país que lamentablemente algunos gobiernos posteriores continuaron de forma inconsistente. La vivienda en Venezuela dejó de ser en la era democrática una prioridad y los diferentes gobiernos han usado la oferta de su construcción con fines proselitistas, es decir como comodín usado en las campañas

[3] Los ranchos son construcciones humildes que pueblan las laderas de las montañas en Caracas de manera similar a las favelas de Río de Janeiro en Brasil, o a las chabolas de otras ciudades latinoamericanas. Se trata de construcciones no planificadas y generalmente producto de autogestión, construidas con materiales tales como ladrillos, bloques de cemento, cartón, láminas de zinc o de vallas publicitarias encontradas en la calle, etc.

[4] Carlos Delgado Chalbaud fue asesinado en 1950.

electorales para ofrecer más viviendas que el candidato opositor. Lamentablemente, esa inconsistencia permitió la consolidación en Caracas de un cinturón de miseria en todos sus flancos y con mayor concentración en la zona oeste. Irónicamente, los militares que iniciaron los planes de vivienda no lo hacían para perpetuerse en el poder, ya que habían accedido a él tomando el atajo de la imposición. Hugo Chávez, el próximo militar en acceder al poder cuarenta años más tarde y por la vía democrática, no ofreció soluciones a la altura de sus posibilidades económicas y a la magnitud de un problema que se agravaría el primer año de su gobierno con la tragedia ocurrida en el Estado Vargas que se verá en el capítulo 2.

Mientras el Estado anuncia cifras difícilmente corroborables en cuanto a la construcción de viviendas, el estudio *Vivienda, producción y déficit* (2007), señala una disminución del número de unidades construidas, así como de una menor inversión por parte del Estado a este respecto:

> Según ese estudio, que muestra la actividad en los primeros años de la Revolución, la construcción de viviendas decreció de 61.795 unidades en 1998 a 32.193 unidades en en 2005. También indica que el año con el menor número de viviendas construidas fue el 2003, con apenas 8.811 unidades. (Zambrano 3)

El mismo trabajo señala que el mayor número de viviendas construidas en el período contemplado por el estudio (1978-2005) fue 98.532 unidades en 1992, precisamente el año en el que Hugo Chávez intentó derrocar al presidente Carlos Andrés Pérez. Estas cifras indican que aun con el impulso del apoyo popular que acompañó la llegada de Chávez al poder y con la atención especial que el problema de vivienda demandaba a raíz de la tragedia de Vargas, ésta no parecía ser prioridad de su gobierno.

Mucho más puede decirse de Caracas, pero de esta manera se introduce un tema importante en la discusión como es la aparición de los asentamientos informales que como se verá más adelante continuará trayendo cambios de diversa índole a la ciudad. La importante población asentada en las zonas marginales de Caracas definirá en gran medida el comportamiento político hacia la ciudad por parte de los diferentes gobiernos y se constituirá en un gran problema no resuelto por la democracia venezolana por más de medio siglo.

1.2 La Revolución Bolivariana y los imaginarios urbanos

La Revolución Bolivariana ha sido estudiada desde muchas ópticas y posturas. Este trabajo se centrará en los factores que han contribuido a la modificación de la fisonomía y sentido del paisaje caraqueño, como por ejemplo, los nuevos imaginarios contenidos en una idea de refundación de la república. Sin embargo, es esencial ofrecer un mínimo de información para su ubicación en el contexto histórico-político en el cual se origina la revolución.

La llegada de Hugo Chávez a la escena política venezolana no sucedió en las mesas electorales como suele pensarse debido al consistente número de triunfos electorales obtenidos entre 1998 y el 2012. Es el 4 de Febrero de 1992, día de su fallido intento por derrocar al entonces presidente constitucional Carlos Andrés Pérez (líder del partido político Acción Democrática), cuando los venezolanos le conocen a través de las cámaras de televisión. Luego de ser arrestado anunció su rendición y resaltó el carácter temporal de la derrota sufrida. Su legendaria y breve expresión: “por ahora,” se convirtió desde ese momento en poderoso eslogan que aun hoy utilizan sus seguidores. Sus opositores políticos, no obstante, la consideran una frase de mala suerte (o pavosa) por recordar el fatídico día en que el país conoció al futuro líder de la Revolución Bolivariana. Aquel breve discurso televisado también anunció la que una vez en el poder, sería una de sus prácticas populistas

predilectas y más exitosas: el contacto con el pueblo a través de los medios, especialmente la televisión. Chávez pagó condena en el centro penitenciario de Yare desde 1992 y en 1994 fue liberado junto a algunos de los militares que lo acompañaron en la fracasada aventura golpista: "En el intento de golpe militar - que culminó con 14 muertos - participaron 5 tenientes coroneles, 14 mayores, 54 capitanes, 67 subtenientes, 65 suboficiales, 101 sargentos de tropa y 2.056 soldados alistados; los participantes fueron dirigidos por Hugo Chávez y Francisco Arias Cárdenas, Yoel Acosta Chirinos, Jesús Urdaneta y Miguel Ortiz Contreras" (Avendaño Web). La liberación fue hecha por el socialcristiano Rafael Caldera, quien ganó las elecciones en 1993 y así quiso mostrar una apertura de su gobierno que incluía el perdón de quienes habrían actuado supuestamente en nombre del pueblo. El delito fue anulado a través del sobreseimiento de causa, y se tornó en acto heroico justificado en el descontento popular. La condición puesta entonces para otorgar el indulto a los militares fue su renuncia a las fuerzas armadas.

Para las elecciones presidenciales de 1993 (para el período 1994-1999), había un gran desgaste de los partidos tradicionales y se vivía una tensa calma en el país, no solo por el intento de golpe de Chávez un año antes, sino por demostraciones de descontento popular por la implementación de fuertes medidas económicas en el gobierno de Pérez. Estas medidas fueron de hecho exigidas por el Fondo Monetario Internacional a causa de la gran deuda externa del país en ese entonces. Consciente de esas tensiones, Rafael Caldera ganó las elecciones despojándose de Copei, partido político que había fundado en 1946. Para esa contienda electoral Caldera fundó Convergencia en 1993, partido fugaz que contó con el apoyo de varios grupos de izquierda. Esa fue la oportunidad perfecta para conformar alianzas con sectores políticos inclinados a proyectos sociales y con líderes que tuvieran poca o ninguna responsabilidad en las políticas neoliberales recientemente protestadas. Esa

disociación con el gobierno de Carlos Andrés Pérez garantizó el respaldo electoral de un pueblo decepcionado y sediento de justicia social. La estrategia de Caldera en su campaña electoral ante el Chiripero[5] (así llamaba a sus seguidores) fue simple y universalmente efectiva: decir lo que el pueblo quería escuchar. Caldera, por otro lado, no podía iniciar un gobierno con presos políticos pertenecientes al tan desprestigiado gobierno de Pérez. Cabe la metáfora de su papel como el Poncio Pilatos de tal coyuntura, al liberar al condenado y contentar al pueblo, sólo que en esa ocasión el liberado no sería Barrabás, sino quien tras su muerte sería ocurrentemente llamado "El Cristo de los pobres de Latinoamérica."[6]

A pesar de la cierta estabilidad con la que gobernó Rafael Caldera, su discurso no calaba en las masas populares y el país necesitaba una suerte de milagro para liberarse de muchos años de corrupción e ineficacia. Ese milagro, sin embargo, no habría de esperarse de él, ya que su pasado político de varias décadas era difícil de borrar solo con sus recientes alianzas y oratoria. Esto contribuyó al crecimiento de expectativas en un liderazgo diferente y nuevo, fuera del esquema de los fracasados partidos políticos. Sin embargo, Caldera gobernó gozando de cierta estabilidad política y luego sería sucedido por Hugo Chávez a partir de Febrero de 1999.

---

[5] La metáfora del pueblo como "chiripas" fue usada en 1982 en la canción *La patria buena* del músico venezolano Ali Primera, conocido como el "cantor del pueblo venezolano." La canción alude a la fuerza presente en la unión de las masas desde su primera estrofa: "Hacen falta muchos golpes para matar al chiripero, y con uno solamente se mata la cucaracha, apréndete la guaracha y lucha por la unidad, que toda la gente va con la esperanza en la mano, buscando darle a la Patria caminos de dignidad, buscando darle a la Patria caminos de dignidad." En el futuro la música de Primera se convertiría en la banda sonora por excelencia de la Revolución Bolivariana.

[6] En ocasión de un homenaje póstumo en el "Cuartel de la montaña" en Caracas (donde descansan los restos de Hugo Chávez), Nicolás Maduro, entonces vicepresidente, pronunció la polémica frase "Ha muerto el Cristo de los pobres de América Latina."

Chávez ya había sembrado la semilla de su liderazgo en aquellos breves minutos en televisión dos años atrás: "Chávez y su movimiento, hasta ese momento *outsiders* y/o marginales de la política venezolana, obtendrían el triunfo electoral al expresar lo que pareció en ese momento ser las aspiraciones de la mayoría: construir una *democracia participativa,* rechazar las políticas neoliberales y expulsar del poder a los partidos corruptos e insensibles" (López-Maya 199). Fue ése el contexto en el que Hugo Chávez ganó sus primeras elecciones presidenciales en 1998 y se inició en el mundo político con un contradictorio discurso que hablaba de inclusión social, a la vez que no ocultaba su origen militar y ofrecía cambios que desdibujarían cualquier paisaje político conocido:

> The campaign style of Chavez was intensely personal and direct. He played strongly on his association with the 1992 coup attempts, using the red beret from his military uniform as a metaphor of leadership and commitment to change. The media facilitated the promotion of the individual over organizational forms. His ideas were labeled *Chavismo*, and his supporters *Chavistas*. No other candidate in the presidential race was afforded this level of personal elevation. (Buxton 231)

Concordando con Buxton, Chávez siempre fue muy hábil en el uso de poderosos signos que en aquel momento significaban una esperanza de cambio. El simbolismo del uniforme militar, la boina roja, el gesto del puño cerrado y otros, podían ser interpretados fácilmente como significantes de la "mano dura" que pondría fin al caos de los últimos días de la IV república. Sin embargo, las ambigüedades planteadas por el origen militar de su liderazgo en contraste con su búsqueda permanente de aceptación popular a través del discurso (decir lo que "el pueblo" quería escuchar), dejaron ver contradicciones importantes al ser constatados con la realidad del gobierno de Chávez. El tratamiento de graves problemas como la

delincuencia, la corrupción o la ineficiente administración de justicia en el país colocaron a los signos generados alrededor de Chávez en dificultades para su interpretación. Ambigüedades entre significantes como el padre, protector u hombre fuerte, se contradecían constantemente con inexplicables cuotas de permisividad y tolerancia ante esos problemas.

Como afirma José P. Mora en *La invención de la tradición en la Revolución Bolivariana. Aproximación a la historia inmediata en el contexto venezolano actual* (2008), las palabras de Chávez el día de su rendición en televisión[7] estuvieron acompañadas de poderosos significantes que impactaron inconscientemente en la población: "Un rostro aindiado, una conducta ('asumo la responsabilidad') y una frase ('por ahora') dejan un profundo mensaje de reivindicación en el pueblo venezolano" (Mora 8). Esas palabras tuvieron un peso específico en la historia política venezolana, ya que con ellas se inicia la construcción de imaginarios colectivos que fueron la génesis de la Revolución Bolivariana y que han sido eternamente invocados por sus herederos políticos. Como se verá más adelante, en esa construcción está también el origen de nuevos referentes iconográficos, anecdóticos e incluso mitológicos que tendrán repercusión en la estética y sentido de la nueva ciudad (ver capítulo 5).

A esto se suma la auto denominación del movimiento desde ese primer momento como bolivariano, lo que otorgó un sentido nacionalista a la gesta de Chávez y sus hombres. Esto

[7] La transcripción de la intervención de Hugo Chávez en televisión es la siguiente: "Primero que nada quiero dar buenos días a todo el pueblo de Venezuela y este mensaje bolivariano va dirigido a los valientes soldados que se encuentran en el Regimiento de Paracaidistas de Aragua, y en la Brigada Blindada de Valencia. Compañeros lamentablemente, por ahora, los objetivos que nos planteamos no fueron logrados en la ciudad capital. Es decir, nosotros acá en Caracas no logramos controlar el poder. Ustedes lo hicieron muy bien por allá, pero ya es tiempo de evitar más derramamiento de sangre, ya es tiempo de reflexionar y vendrán nuevas situaciones y el país tiene que enrumbarse definitivamente hacia un destino mejor. Así que oigan mis palabras, oigan al comandante Chávez que les lanza este mensaje para que por favor reflexionen, y depongan las armas porque ya en verdad los objetivos que nos hemos trazado a nivel nacional es imposible que los logremos. Compañeros, oigan este mensaje solidario. Les agradezco su lealtad, les agradezco su valentía, su desprendimiento, y yo ante el país y ante ustedes, asumo la responsabilidad de este movimiento militar bolivariano." (https://www.youtube.com/watch?v=VBUo-pYeVfQ)

apeló a los significantes arraigados en el pueblo venezolano de "Libertador" y "Padre de la patria" de Simón Bolívar. A pesar del anonimato de Chávez en el mundo político venezolano hasta ese momento, como afirma José P. Mora, ". . . desde entonces nació un nuevo actor para sembrarse en las masas y personificar un nuevo liderazgo político. Y ese proceso iniciático incorpora la figura de Bolívar como el símbolo de ese despertar. Bolívar fue arrancado de las estatuas para ser incorporado en el pueblo vivo" (9). Este hecho ayuda a la comprensión del uso constante de la figura de Simón Bolívar a lo largo de su carrera política. También explica por qué de manera consistente y creciente se retoma en el país un culto a los símbolos patrios y una revisión de la historia local. Esto se hará a través del discurso diario de Chávez, hecho palabra en televisión, en pancartas y grafitis en las calles, así como en sus programas transmitidos por radio y televisión, en la imagen corporativa de sus programas sociales, al igual que en textos y materiales escolares.

No obstante, la intención de rescatar la figura de Bolívar como poderoso símbolo en el imaginario colectivo también trajo consigo una banalización de su imagen. Entre frecuentes anécdotas televisivas, Chávez hizo, por ejemplo, exhibiciones fetichistas al mostrar al aire la espada de El Libertador y regalar su réplica a mandatarios amigos. Sus "alocuciones-eventos," que incluían la exaltación y banalización de símbolos también supuso riesgos: "Poner a Bolívar al alcance de la mano en el sentido *light* puede ser un riesgo, pues cuando el encanto se pierde también puede despacharse la identificación con el símbolo" (Mora 5). Para el pueblo identificado con el carisma y carácter ocurrente de Hugo Chávez, esos manejos simbólicos eran interpretados como gran amor y admiración hacia la figura del prócer y la patria. Desde una perspectiva menos condescendiente, éstos bien pueden ser interpretados como manipulación para lograr la transferencia de atributos simbólicos de poderosas reliquias para provecho político.

La figura de El Libertador, presente en todo material utilizado en las primeras etapas de la educación en Venezuela, perpetúa su presencia en la memoria colectiva. Las visitas a su casa natal en el centro de Caracas son lo más cerca que los venezolanos puede llegar a sus objetos, incluida la espada que recibió junto al título de Libertador. Su fuerza como objeto-símbolo en cuanto significante de gloria emancipadora, triunfo en batalla o de inmortalidad del guerrero, conferiría entonces un aura de poder especial a quien la sacara de su vitrina de museo. Las constantes alocuciones de Chávez en los medios de comunicación, que mencionaban a Bolívar, sembraron en el pueblo una idea-signo de "familiaridad" entre símbolos patrios (Bolívar como "libertad," y Chávez como "nueva libertad" desde la revolución). De hecho, la revolución fue siempre presentada por Hugo Chávez como una liberación de los venezolanos de la IV República[8], y como refundación del país, que en 1999 cambiaría su nombre a República Bolivariana de Venezuela al renacer como V República. De allí se origina la nada fortuita creencia popular de que Chávez era la reencarnación de Bolívar, tema que se verá más adelante representado en imágenes de grafiti y arte urbano (Fig. 130).

En contraste con cualquiera de sus predecesores (Antonio Guzmán Blanco o el mismo Carlos Andrés Pérez, entre otros), fueron muchas las ocasiones en las que Hugo Chávez apeló a la fuerza de algunos arquetipos presentes en El Libertador. Sin embargo, como refiere José P. Mora, "La dependencia arquetipal de Bolívar no siempre ha conducido a caminos ciertos; a veces ha sido deformada por quienes han manipulado al pueblo políticamente. Por ejemplo, se ha aprovechado la dependencia arquetipal mesiánica para desarrollar una cultura de la dependencia en el pueblo venezolano" (Mora 6). Chávez, sin embargo, no se conformó con

[8] Se denomina IV República al período de 169 años que va de 1830 a 1999. Inicia con las acciones de José Antonio Páez, quien "mostraba sentimientos en contra de la Gran Colombia, logra separarla mediante la cosiata e instituirla como nación independiente creando la 'República de Venezuela'. Sin embargo, sin dejar de ser independiente, en 1864 Venezuela cambia su nombre a 'Estados Unidos de Venezuela'. En 1953 el nombre es revertido a 'República de Venezuela" (Scribd Web). Durante ese perído el país tuvo más de veinte constituciones, las cuales eran prácticamente creadas por cada gobernante.

la alusión a imágenes arquetípicas, sino que además inició la construcción de otras a partir de éstas. Las alteraciones hechas al escudo nacional, por mencionar un ejemplo, no se detuvieron en la modificación de elementos iconográficos específicos (Fig. 7, 8). El cambio de posición del caballo de Bolívar, por ejemplo, fue luego utilizado como elemento gráfico donde la silueta (mirando y galopando a la izquierda), se metamorfosea en la silueta roja de América del Sur (Fig. 9). Se puede afirmar que Hugo Chávez edificó un complejo simbólico alrededor suyo que devino en la construcción de su propia imagen y la de la Revolución Bolivariana.

Entre palabras e imágenes, el pueblo ha estado viviendo dentro de un proceso simbólico que como afirma Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo,* consiste en el "vivenciar en imagen y de la imagen" (45). No obstante, en un colectivo que ansiaba cambios urgentes, una dependencia arquetipal inadvertida acarrearía los consiguientes peligros que también Jung llegó a advertir: "El peligro principal consiste en sucumbir al influjo fascinador de los arquetipos. Las mayores posibilidades de que esto suceda se dan si uno no toma conciencia de las *imágenes arquetípicas*" (Jung 45). La asumida significación de Chávez como "Padre" o protector de la Patria, en cuanto heredero o sucesor de Bolívar, muestra cómo para sus seguidores el líder de la revolución adquirió nuevos y poderosos significados. Esos significantes fueron alimentados por el discurso chavista desde los primeros días de la revolución. Como señala Enrique Krauze en *El poder y el delirio* (2008), en su discurso Hugo Chávez recurrió a diversos estilos y recursos retóricos:

> En febrero de 1999 Hugo Chávez tomó una famosa línea de Pablo Neruda y la convirtió en el eje de su discurso inaugural, con Fidel Castro sentado a su diestra en el estrado . . . Sermón y homilía pronunciados ante todo lo humano y lo divino, texto

> larguísimo, apasionado, sentido, justiciero, apoteósico, colmado de citas de Bolívar aplicadas al presente, pleno de tonalidades religiosas . . . Chávez anunciaba (en el sentido cristiano) que su llegada al poder no era solo un triunfo elctoral o político, ni siquiera un triunfo histórico. Era infinitamente más: una epifanía, una parusía, la vuelta a la vida de los muertos y de la Patria, la resurrección, la resurrección anunciada por el apóstol Pablo (Neruda): 'Es Bolívar que resucita cada cien años. Despierta cada cien años cuando despiertan los pueblos.' (Krauze 175)

También hubo excesos en el afán de identificación de Chávez con Bolívar que vieron su punto crítico en la exhumación de los restos mortales del Padre de la Patria en el año 2010. A solicitud de Chávez, y dentro del marco de una fuerte confrontación con Colombia (gobernada entonces por Álvaro Uribe), la exhumación supuestamente perseguía averiguar las "verdaderas" causas de la muerte de Bolívar. Esto, ante la sospecha de Chávez de que Bolívar no habría muerto de tuberculosis como siempre se ha pensado, sino víctima de un atentado en Colombia. Este acto, además, sumó argumentos a la polarización en el país al abrir el debate sobre los abusos de poder de Hugo Chávez, y generó leyendas urbanas como "la maldición de Bolívar." Estas versiones cobraron mayor fuerza una vez se supo el padecimiento de cáncer de Hugo Chávez y su fatal desenlace, al igual que el de otras personas cercanas a él, algunas presentes en el acto de exhumación.[9]

Los programas sociales de la Revolución Bolivariana constituyen otro importante núcleo de

[9] En la prensa escrita y digital, en artículos y caricaturas, se especuló sobre el destino trágico de varias de las personas que participaron directa o indirectamente en la exhumación de los restos de Simón Bolívar en el 2010: El diputado Luís Tascón (murió de cáncer de colon en agosto de 2010), el diputado William Lara (murió en un accidente automovilístico en septiembre de 2010), Alfredo Müller, presidente del Partido Socialista Único de Venezuela (murió en el 2010), Lina Ron, popular activista femenina de la revolución (murió de un infarto en el año 2011), el contralor de la República, Clodosbaldo Rusián (murió en La Habana en junio de 2011), y Hugo Chávez, quien murió de cáncer en el 2013. Por ocurrente que parezca, otras versiones hablan de que la exhumación era parte de un ritual babalao (o Babalawo) cubano, debido a la afinidad de Chávez con la isla. La vestimenta blanca de los participantes o su realización después de la madrugada contribuyeron a esas versiones.

producción de imaginarios. Las "Misiones," (ver capítulo 2) las cooperativas, los comités de tierras urbanas y rurales, los núcleos de desarrollo endógeno (NUDES), los "Simoncitos" (escuelas y liceos bolivarianos), son señalados por Margarita López Maya (2010) como "gestiones socioeconómicas relevantes en los primeros once años de gestión" (207). Esa década estuvo marcada por una combinación entre una intensa confrontación política y la implementación de programas socioeconómicos que suponían una forma de gobernar "para impulsar . . . formas de participación de los individuos y las comunidades organizadas en la gestión de los servicios" (López-Maya 207). Independientemente de las intenciones de estos programas, el hecho a resaltar es su rol revisionista de la iconografía venezolana, la cual se manifestará de inmediato en el espacio urbano (Fig. 24, 25). De un listado de 29 misiones, publicado por el gobierno venezolano en el año 2014, pueden extrarse nombres que llevan consigo poderosas cargas simbólicas; "Misión Robinson, Misión Ribas, Misión Sucre, Misión Negro Primero, Misión Piar, Misión Negra Hipólita, Misión Guaicaipuro, Misión José Gregorio Hernández, etc." (Chávez y Maduro 125-26). Como resalta Yolanda Salas (2004), al referirse a algunos de los nombres dados a las misiones, éstos "tienen sus referentes en la historia patria fundacional de la nación, con ello se apela a un nuevo espíritu fundacional, resignificado, sobre el cual debe asentarse la nueva república" (94). Debe agregarse que a medida que el marco referencial ideológico de la revolución se fue ampliando y ajustando, fueron incluyéndose y excluyéndose nombres de las misiones que iban de la mano con el también cambiante discurso de Hugo Chávez.

En resumen, la Revolución Bolivariana ha centrado sus esfuerzos en la construcción de una plataforma ideológica y programática que persigue no solo la solución de problemas sociales, sino la instauración de un nuevo orden y valores. Esto se ha hecho a través de la idea de estarse concretando "el proyecto truncado que el Padre de la Patria no pudo culminar porque

la ‘oligarquía’ de entonces se lo impidió” (Salas 95). También se ha logrado a través de lo que Salas llama una segunda temporalidad, es decir, la siembra de una memoria hacia las luchas armadas de los años sesenta en América Latina que buscaban la consolidación de proyectos sociales inspirados en la igualdad social. Esto ha permitido la incorporación en el imaginario colectivo de íconos foráneos que son clave dentro de esas luchas y que vendrán a sumarse a la iconografía criolla. Por ello no es extraño encontrar en las calles de Caracas los rostros de Ernesto “Che” Guevara, Manuel Tirofijo Marulanda o Fidel Castro, compartiendo paredes con héroes venezolanos como Francisco de Miranda, Antonio José de Sucre o algún personaje indígena como el cacique Guaicaupuro (Fig. 131).

Por otro lado, la conciencia sobre la existencia de una marcada injusticia social en el país atizada desde el discurso revolucionario, moldeó en la población un espíritu que se ha traducido en dos vertientes: mayor conciencia del pasado histórico o resentimiento social. Como afirma Salas: “La unión de estas dos temporalidades, localizadas en el espacio de la reivindicación social de los desposeídos y de ser considerados proyectos inconclusos, permite la reinterpretación y resignificación del pasado. Se trata de una memoria que se construye en la utopía y el mito, lugares donde asienta su proyecto de futuro” (96). De allí se generó un complejo universo de signos que fueron utilizados en un constante proceso de ideologización, paroxismo o protesta en las calles de Caracas, a través de discursos de diversa naturaleza sensorial. Los medios de comunicación y la ciudad han sido los escenarios naturales de esos discursos antagónicos a favor o en contra de la revolución.

Como se ha visto, el proceso liderado por Hugo Chávez tiene antecedentes que explican su origen militar, y algo que no debe perderse de vista es que su permanencia en el poder también ha implicado el retorno de la figura del militar en el ejercicio del gobierno. Todo ello

nace de un suceso no democrático como fue el golpe de Estado contra Carlos Andrés Pérez, un presidente elegido democráticamente: "The military rebellion against the democratically elected government . . . is of great significance since it confirms that the armed forces have remerged as a political actor" (Trinkunas 207). Tal vez por ello Chávez siempre insistió en reclamar su título como el más democrático de todos los presidentes venezolanos por las continuas elecciones ganadas. También supo conjurar sus fantasmas golpistas adjetivando a sus oponentes como tales y celebrando la fecha del golpe contra Pérez como un acto heroico y no como el delito que lo habría mantenido en la cárcel por un tiempo mayor que el que le tomó concretar su sueño revolucionario.

Por estas razones el liderazgo de Chávez está lleno de contradicciones y de una moralidad flexible desde la que puede ser visto como un pionero o como un político más:

> Rather than representing some form of abomination on the democratic landscape as the traditional parties depicted him, in reality Chavez represented politics as usual in Venezuela. His message, approach and 'format' demonstrate only continuity with a failed model founded by A.D[10]. That Venezuela turned against a tide of global integration and free market reform is one of the most overt aspects of this continuity. Chavez is a populist, but this is a strategy being deployed to maintain a pre-existing system of distribution and representation, rather than to overturn it. (Buxton 232-33)

Como se verá en los capítulos 2 y 5, la ciudad ha sido durante la revolución el catálogo de la imaginería nacida del proyecto de refundación de la nación revolucionaria, y su papel escenográfico nunca fue tan explícito en la historia de Caracas como en la primera década del siglo XXI y más allá.

[10] Siglas del partido político Acción Democrática, de perfil social demócrata.

1.3 El perfil populista de la Revolución Bolivariana

Si la Revolución Bolivariana es el fenómeno político, el populismo ha sido su marca y método. Es lógico pensar que no podría ser de otra forma por tratarse de un movimiento fundado en lo popular y en la atención prioritaria de las clases desposeídas. Sin embargo, el populismo tiene otras implicaciones que tienen que ver con la forma cómo se ejerce el liderazgo desde el gobierno. Esas prácticas son de gran interés especialmente porque definen los canales de comunicación entre el gobernante y las masas, y demandan condiciones especiales tanto del líder populista como de su audiencia. El populismo de la Revolución Bolivariana ha logrado elaborar un entorno lleno de espectacularidad, histrionismo e incluso sensualidad que ha sido determinante en la construcción de estéticas urbanas. Por peyorativo que pueda parecer, es innegable que el arraigado espíritu *panem et circenses* como método de aproximación a las masas ha sido efectivo para los gobernantes y pueblos que han cumplido con el perfil requerido. Antes de Hugo Chávez, otro recordado gobernante populista venezolano fue irónicamente Carlos Andrés Pérez, sin embargo, su liderazgo carismático en la época de la "Venezuela Saudita"[11] de los años 70, no fue suficiente para remontar la época de vacas flacas de la década de los 80 en su segundo gobierno. Su imagen de hombre dinámico y "caminante" que recorrió todos los pueblos de Venezuela estrechando manos y besando niños, se tornó en la del temido ogro que inspiró la gesta chavista. No obstante, el populismo de Carlos Andrés Pérez palidecerá en la memoria colectiva ante la estatura alcanzada por Hugo Chávez en esa materia.

[11] La Venezuela Saudita es el nombre dado popularmente a la era de bonanza económica, debida al inmenso caudal de "petrodólares" por concepto de la exportación de crudo durante el primer gobierno del Carlos Andrés Pérez entre 1974 y 1979. La novela "La Venezuela Saudita" de 1975, del escritor Sanín (Alfredo Tarre Murzi) llevó esta expresión al ámbito literario.

El populismo es un tema clave en esta trilogía que incluye a la Revolución Bolivariana y a la polarización sociopolítica, ya que ha sido materia prima, estrategia y método en la creación de eventos reales y virtuales en los medios de comunicación y la ciudad. Los generosos regalos (petróleo, escuelas, hospitales, bibliotecas, ambulancias, etc.) hechos a países como Bolivia, Ecuador, Argentina o Cuba no fueron solo una estrategia para sumar aliados en la región. Su efecto ha sido innegable en la creación de la imagen de un país al que le sobran los recursos y que está listo para ayudar a los más necesitados sin importar dónde se encuentren. Incluso una nación "enemiga" de la revolución como los Estados Unidos, ha gozado de la generosidad financiera de Venezuela. Como fue reseñado por la prensa internacional, el día de Acción de Gracias de 2005 Chávez anunció:

> Queremos ayudar a los más pobres de Estados Unidos . . . En invierno hay gente que se muere de frío en Estados Unidos. Dicho y hecho: como ayuda humanitaria de emergencia, Venezuela suministra desde el pasado martes combustible muy barato (entre 60 y 80 centavos más barato que en los puntos de venta) a 45.000 hogares, hospitales, escuelas . . . de Boston y Nueva York. (Monge Web)

Los supuestos regalos corporativos de la revolución a países extranjeros trajeron mucha controversia en Venezuela por cuanto el país ha estado en permanente crisis económica, lo que hacía inexplicable tales inversiones en la consolidación de una imagen internacional. De acuerdo a otros autores esos gastos cobraron dimensiones destacables:

> From 2005 to 2007 alone, Chavez gave away a total of $39 billion in oil and cash; $9.9 billion to Argentina, $7.5 billion to Cuba, $4.9 billion to Ecuador, and $4.9 billion to Nicaragua were the largest sums Chavez gave. Also on the dole: Uruguay, Brazil, many of the Caribbean nations, Vietnam, Syria, and Malaysia. Even rich

> countries have their hands out. Former London mayor Ken Livingstone (a long time hard-left socialist formerly known as "Red Ken") inked a deal in 2007 to fuel London buses with Venezuelan oil and to subsidize the travel of low-income Londoners. (Schoen y Rowan 83)

Es difícil precisar la exactitud o confiabilidad de las fuentes que permiten tales estimaciones, y en el caso de Cuba Hugo Chávez siempre sostuvo que en lugar de regalos se trataba de convenios e intercambios con la isla. No obstante, en el ámbito local e internacional se generaron grandes polémicas al respecto. No solo a través de esas operaciones sino a través del discurso, Chávez destacó en el exterior por sus espectaculares apariciones en organismos como la Organización de Estados Americanos (OEA) y en eventos regionales. De esa manera, mientras creaba polémica en el exterior entretenía a un pueblo que esperaba ansioso su regreso para celebrar la última ocurrencia, ofrenda o demostración de fuerza en tierras foráneas. Al retornar al país, Chávez sacaría provecho de sus recientes *performances* en el exterior y a través de concentraciones públicas o en su religiosamente celebrado programa semanal Aló Presidente, contaba las anécdotas del viaje y las transformaba en apoyo del pueblo. El programa transmitido en radio y televisión todos los domingos inició el 23 de Mayo de 1999 y alcanzó su emisión 331 en ocasión de sus diez años de transmisión. Con una duración que iba de dos a ocho horas cada semana, Chávez usó ese espacio para atender llamadas escuchadas al aire e incluso legislar con la presencia de su gabinete de ministros en pleno. Ésta fue una de las marcas que definió su estilo único como neopopulista latinoamericano.

En su trabajo *Venezuela Imprevisible. Populismo radical y globalización* (2003), Steve Ellner confronta los rasgos del "populismo clásico" con los del "neopopulismo," en el que

encajan algunos líderes latinoamericanos como Alberto Fujimori en Perú o Carlos Menem en Argentina durante los años 90. No obstante, algunas diferencias importantes marcarán el estilo de cada uno. Según Ellner, los populistas clásicos suelen incorporar una

> . . . retórica *antiestablishment* y el intento de incorporar los sectores desfavorecidos al sistema político y proporcionarles un trato justo. Por otra parte . . . desarrollaban políticas sociales favorables a los subprivilegiados, especialmente a la clase trabajadora, así como políticas de intervención estatal en la economía, incluyendo la sustitución de importaciones. (Ellner, *Venezuela imprevisible* 18)

También destaca Ellner que, en contraste con el populismo clásico, el neopopulismo suele operar con una base social conformada por miembros de la economía informal en lugar de una clase trabajadora organizada. Contrasta la implementación de políticas neoliberales con el modelo de sustitución de importaciones e intervencionismo del Estado, propio del populismo clásico. En el caso específico de Venezuela, además de estos elementos claramente identificables, se sumarán otros a la fórmula neopopulista bolivariana. Nuevamente, el origen militar de la revolución, por ejemplo, dejó su impronta en la forma en la que se distribuyó el poder y liderazgo dentro de las filas del gobierno. Ese origen también marcó el estilo "duro" de Chávez que justificó innumerables demostraciones desde la palabra que han sido un signo importante en su trato con el pueblo y la oposición a su gobierno, así como ha promovido la demarcación de territorios en la ciudad. Este rasgo del populismo de la revolución ha sido compartido por otros gobernantes regionales como Rafael Correa en Ecuador, Evo Morales en Bolivia o Daniel Ortega en Nicaragua, líderes que también ". . . encarnan una manera de practicar la política basada en el hostigamiento y descalificación de los adversarios, la manipulación y control de las instituciones arbitrales, y el

desconocimiento del Estado de Derecho" (Márquez 12). Hugo Chávez utilizó una efectiva fórmula de discurso duro contra sus opositores y una actitud paternalista con sus seguidores.

El populismo en la revolución se ha edificado sin duda en torno al carisma de Chávez y al manejo de algunos arquetipos explotados sin mesura de recursos. Sus figuras de patriarca, protector o guerrero (además de los mencionados anteriormnente), constantemente llamando a la batalla, calaron en un pueblo necesitado de una suerte de mesías. Esa dependencia de la figura de líder populista por parte del pueblo, va a ser también signo de debilidad al verse los riesgos que tal fenómeno supone. En su trabajo sobre el populismo venezolano, Louise Sundell sintetiza estos riesgos desde la óptica del antropólogo Michael Maccoby:

> el gran peligro . . . se presenta cuando el líder carismático narcisista no tiene sólidas anclas de autocontrol, autoconocimiento y respeto por el otro, así que es muy agresivo, inestable, impredecible y –en consecuencia- muy poco confiable. Por ello, las amenazas percibidas, le producen rabia y la impulsividad en el discurso y la acción. Mientras que los logros le alimentan el sentimiento de grandiosidad, poder y gloria. (Sundell 15)

Este elemento presente en la personalidad y discurso de Hugo Chávez va a ser determinante en dos sentidos: en la confrontación (que a veces luce forzada para contentar al pueblo) y la asunción de contar con un apoyo incondicional de éste que autoriza y justifica cualquier acción. Esto tuvo repercusiones en el paisaje urbano, por ejemplo, en la forma en que Chávez asumió las acusaciones de su supuesta vinculación con fuerzas paramilitares colombianas o su relación con líderes del Medio Oriente. Su adhesión (probablemente difícil de entender incluso para algunos de sus seguidores) a principios, ideales o liderazgos foráneos, ha sido registrada ampliamente a través de los medios de comunicación y el arte urbano. Su amistad

con polémicos líderes mundiales como Sadam Huseim, Muamar el Gadafi, Mahmud Ahmadineyad (Fig. 10), Vladimir Putin o Manuel "Tirofijo" Marulanda, entre otros, es un interesante objeto de estudio que habla de construcciones simbólicas con visos de *performance* en un diálogo oriente-occidente alrededor del ejercicio autoritario del poder.

Chávez fue un maestro en el arte de la provocación, el reto y la polémica, lo que dice más de su personalidad que de un interés auténtico en velar por los intereses nacionales, aunque estos fueran, supuestamente, la razón primera y última de su discurso. Cabría preguntarse ¿en qué se benefició la revolución y el país con la amistad de Chávez con estos líderes? Lo que sí es innegable va a ser el "endurecimiento" de su figura en el escenario local y mundial, que verán en estas relaciones muestras de poder y apoyo internacional. Al igual que la fuerza de una reliquia como la espada de Bolívar, sus fotografías al lado de estos líderes funcionan como transferencias de atributos entre signos. Para sus seguidores ese mensaje cumplirá un papel tranquilizador al connotar que hay un escuadrón de hombres fuertes respaldando la revolución, mientras que para la oposición este cumplirá un papel intimidante y preocupante. Para la ciudad, esos nuevos rostros pasarán a engrosar una nueva iconografía que se hará presente en el grafiti y en los medios de comunicación.

Otro rasgo del populismo de la Revolución Bolivariana presente en manifestaciones y concentraciones públicas, es un discurso marcado por un fuerte "totalitarismo epistémico," término acuñado por Stuart Hall. En el libro *Discurso y poder en Stuart Hall (2013)*, el investigador Eduardo Restrepo resume esta idea de Hall que ayuda a entender la naturaleza del discurso de Hugo Chávez:

> El totalitarismo epistémico serían quienes, al partir del hecho mismo de una única verdad . . . derivan a una actitud de rechazo a cualquier problematización de esta

> premisa y a cualquier modalidad de conocimiento que no la comparta. En contraste, el relativismo epistémico es que no hay verdad como tal porque todo son verdades relativas a los históricos sistemas de conocimiento (o culturales) en los que se produce la verdad. De ahí, concluye el relativismo epistémico que no hay verdades más adecuadas o mejores que otras, sino relativas a los sistemas (o regímenes) en los cuales se han constituido. Todo vale igual. (20)

Si bien la oposición venezolana ha cometido innegables errores y excesos (ver capítulo 3), sería injusto e impreciso decir que su discurso es equiparable al de Hugo Chávez en agresividad, contundencia, léxico, recurrencia y manejo de recursos (histriónicos, económicos y logísticos). Sin embargo, ambos han habitado las calles de Caracas en espacios y tiempos diferentes, llegando a coincidir en infelices desencuentros que han acarreado saldos lamentables en repetidas ocasiones.

Las concentraciones masivas (Fig. 11) fueron un elemento vital de la revolución para la reafirmación del liderazgo de Chávez y del proceso, ya que "promueven desde el Estado un tipo de movilización y organización social y política que sigue una dinámica de arriba hacia abajo y privilegia la figura personalista del líder, que confronta a las elites tradicionales mediante el discurso dicotómico oligarquía-pueblo" (López-Maya 199). Las concentraciones públicas han sido durante y después de Hugo Chávez una suerte de catarsis colectiva mezclada con rito o sesión fotográfica, necesaria para el portafolio promocional de los grupos en pugna. Esto se estudiará en detalle en el capítulo 2 dedicado a la presencia del populismo en la ciudad.

Finalmente, hay que llamar la atención sobre un elemento clave en la generación de eventos desde el populismo: el manejo del término "pueblo." Este será un elemento generador de alta

polarización en el país que encenderá las calles, tanto de inspiradora luz roja para los chavistas, como de esperanzada luz tricolor para la oposición (identificada con el amarillo, azul y rojo de la bandera). La idea de que el pueblo es sinónimo de "población," versus el pueblo visto como "la porción de ésta que apoya la revolución," será de gran éxito en la empresa divisionista del país, que hará uso maniqueo, y a discreción de esta dicotomía. Esto se evidenciará de múltiples formas que van desde la conformación y designación de las instituciones públicas, rebautizadas en su totalidad[12], hasta nuevas formas de exclusión social a partir de las preferencias electorales.

En una novedosa resemantización de términos, "la mayoría electoral" ha sustituido al vocablo "pueblo." "La minoría," en cambio, sinónimo de "escasos" o "escuálidos," representará a un ente homogéneo que no pertenece al pueblo y que es llamado "la oposición." Sintetizando desde los pares dialécticos del vocablo pueblo, la relación queda así:

"Pueblo" = Chavismo y "No pueblo" = Oposición,

Lo que anula la relación:

Chavismo + Oposición = "Pueblo,"

Ya que uno de los signos queda sin su correspondiente par opuesto y por tanto pierde sentido.

Esta concepción de democracia al servicio solo de la mayoría (aun cuando los márgenes electorales hayan llegado ocasionalmente a ser estrechos), que ha excluido al resto del país, ha sido el detonante de serias confrontaciones en las calles. La conformación de un sistema

[12] Desde los inicios de la Revolución Bolivariana, todos los Ministerios (preexistentes o creados) tendrán nombres comenzados en; "Ministerio del poder popular para …" Esto formará parte del *branding* revolucionario que estará presente en documentos de identidad, legales, comerciales, etc.

monopolizado de poderes (no todos de elección popular), será el marco legal que permitirá un ejercicio de poder que ha sido rechazado no solo a nivel local sino internacional. Basta recordar la frase pronunciada al respecto por el expresidente de Costa Rica y premio Nobel de la Paz, Oscar Arias en una entrevista realizada el 2 de Febrero de 2007. En ocasión del otorgamiento de poderes especiales para gobernar que la Asamblea Nacional venezolana había concedido a Hugo Chávez dos días antes, Arias dijo: "Hay una diferencia sencilla entre un dictador y un demócrata: si el demócrata no tiene oposición su deber es crearla, mientras que el sueño del dictador es eliminar toda oposición" (El Universal. com. *Nacional y política* Web).

1.4 La polarización sociopolítica durante la Revolución Bolivariana

Es fundamental estudiar el fenómeno de la polarización sociopolítica en Venezuela para entenderlo como consecuencia histórica de concepciones divergentes sobre democracia y justicia social, y no como producto de una coyuntura política. Su conocimiento es también importante para comprender eventos recientes y las tendencias socioeconómicas y culturales dominantes en el país, teniendo a la ciudad como centro de atención.

Desde el inicio de la Revolución Bolivariana en 1999, todos los sectores venezolanos han hablado de la existencia de polarización. Hay consenso sobre la dramática división del país entre chavismo y oposición, y también se insiste en la necesidad de reconciliación entre ambos grupos, aunque pocos tienen idea de cómo hacerla posible. El origen de la polarización política es comúnmente atribuido al discurso de Hugo Chávez y cada vez menos se recuerda a la Venezuela política anterior al proceso revolucionario. Muchos opositores que han vivido ambos períodos se lamentan recordando el pasado de prosperidad de un país que vio truncado su desarrollo debido a la irrupción en escena de Hugo Chávez y su proyecto

socialista. Esta irrupción puede ser interpretada por los diferentes grupos como un cambio necesario y deseable o como un retraso en el tiempo o accidente histórico que nunca debió suceder. Los seguidores de Hugo Chávez ven a la Venezuela del pasado como una realidad llena de exclusión social y privilegios para pocos: una realidad que no debe volver jamás. Estas ideas fueron continuamente reforzadas desde el discurso chavista, así como en el grafiti, y resaltaban la aspiración de perpetuación de la revolución en el poder. Esto garantizaría que el regreso de ese pasado regido por los liderazgos de la IV república (representado por los partidos políticos) no tuviera lugar, lo cual alimentó una particular concepción de democracia dedicada a cumplir el mandato del líder supremo de: "no volverán." Esa es, a grandes rasgos, la Venezuela dividida durante la revolución, unida solo en los roles de supervivencia y de evitar el ingreso en las fatales estadísticas de inseguridad y violencia. Es una Venezuela de metas opuestas, la que aspira la perpetuación del proyecto revolucionario y la que espera alternarse en el poder algún día.

Algunos rasgos presentes en la polarización venezolana pueden ser encontrados en procesos vividos en otros países latinoamericanos. La investigadora Mireya Lozada (2004), por ejemplo, al hacerse eco de las palabras de Ignacio Martín-Baró (sacerdote jesuita español asesinado en El Salvador en 1989), resalta algunos indicadores de la realidad polarizada de El Salvador, luego de diez años de guerra civil:

> Estrechamiento del campo perceptivo (percepción desfavorable y estereotipada: "nosotros-ellos"); fuerte carga emocional (aceptación y rechazo sin matices); involucramiento personal (cualquier hecho afecta a la persona); quiebre del sentido común (posiciones rígidas e intolerantes suplantan la discusión, el diálogo o debate de posiciones diversas); cohesión y solidaridad al interior de cada grupo y conflicto

> latente o manifiesto entre grupos opuestos; familias, escuelas, iglesias, u otros espacios sociales de convivencia se ven obligados a posicionarse en algunos de los polos; personas, grupos e instituciones sostienen las mismas actitudes de exclusión, rigidez o enfrentamiento presentes en la lucha política. (Lozada 195)

En el artículo escrito a cinco años del inicio de la Revolución Bolivariana, Lozada señala que ya para entonces esos indicadores estaban presentes en el caso venezolano y eran signos de conflictos de larga data. No hay duda de que esos problemas han sido desnudados y acentuados por discursos polarizados generados desde el gobierno de Hugo Chávez y en menor escala por la oposición. Son discursos que aluden a problemas raciales y de clase, y muestran profundas heridas en la sociedad venezolana:

> La polarización ha revelado una marcada distancia social, una percepción estereotipada de los grupos, una diferenciación que subraya diferencias de clase, género, raza, ideologías, pero también las características que en el plano subjetivo y afectivo toma la exclusión, y las formas sutiles o grotescas de discriminación, racismo, sexismo, clasismo entre grupos que permiten justificar y legitimar formas también sutiles o grotescas de violencia. (Lozada 200)

Sin embargo, el origen de la polarización sociopolítica venezolana suele ubicarse en el Caracazo del año 1989, que fue la revuelta social que antecedió el intento de golpe de estado contra Carlos Andrés Pérez en 1992. Como se dijo anteriormente, este acontecimiento originado raíz de la crisis económica de 1983 a raíz de las medidas implementadas por Pérez a solicitud del Fondo Monetario Internacional, se recuerda como la mayor explosión social sucedida en la era democrática, la cual evidenció problemas subyacentes que fueron la génesis de la Revolución Bolivariana. Las cifras oficiales del gobierno de Carlos Andrés

Pérez, hablaban de 276 muertos en los sucesos del Caracazo. La prensa venezolana reseñó el hallazgo de no menos de 80 cadáveres en fosas comunes en Caracas. Se especuló también que luego de los hechos hubo entre 2000 o 3000 desaparecidos, de manera que de acuerdo al Comité de los Familiares de las Víctimas (COFAVIC) no hay certeza del número exacto de muertos y heridos de los sucesos del 27 de Febrero de 1989[13].

Ese evento histórico es recordado como "el día que bajaron los cerros de Caracas" para protestar por una grave situación generada por ". . . una severa crisis de reservas internacionales, déficits tanto fiscales como de balanza comercial y de pagos y una deuda externa que . . . resultaba impagable" (Lander 5). En ese contexto el gobierno de Pérez firmó con el Fondo Monetario Internacional una "Carta de Intención" de donde surgieron las medidas que desataron la revuelta social.

Un resultado inmediato del paquete de medidas implementado es conocido como el Viernes negro,[14] importante devaluación en 1983 del bolívar (moneda venezolana desde 1879 a 2007, cuando se transformó en el bolívar fuerte). La crisis económica de ese año estaba solapada con una crisis social que, como afirma Jesús María Herrera Salas, marcó el regreso de la "visibilidad" del racismo en Venezuela. Herrera señala que la bonanza petrolera de los años

[13] La existencia de cifras contradictorias entre las emanadas por los organismos de gobierno, medios de comunicación, oposición y de instancias internacionales, hace muy compleja la aseveración en números de datos relacionados a temas diversos en Venezuela. Esto se verá más adelante en el manejo de las cifras de homicidios en el país o de los desaparecidos en tragedias naturales por parte del gobierno, e incluso en la discrepancia de resultados electorales constantemente impugnados por los grupos interesados.

[14] El bolívar venezolano se cotizaba desde 1980 a 4.30 por dólar estadounidense. A partir del *Viernes Negro* (18 de Febrero de 1983), la devaluación ubicó al bolívar en 7.50 por dólar. A manera de comparación, y según cifras del Banco Central de Venezuela (BCV), para el primer semestre del año 2015 el cambio referencial del bolívar fuerte (Bf) frente al dólar es de 6.3 (equivalentes a 6.300 bolívares de 1983). Sin embargo, por la existencia de control de cambio en Venezuela, la autorización de la tasa oficial de Bf 6,3 será para la compra de divisas para rubros estrictamente limitados, por ello existen otras tasas oficiales paralelas de 12; 51,9 y 191,304 Bf por cada USD para otros rubros. El dólar en mercado negro (con el que funciona el comercio) se ubicó en mayo de 2015 en 400 Bf por cada USD.

70, gracias al alza de los precios del crudo, ocultó un fenómeno de racismo en el país que tiene antecedentes en la colonia y desde allí se ha manifestado de diferentes formas a lo largo de la historia venezolana, lo que encontró terreno fértil en tiempos de la revolución:

> existe en Venezuela un profundo racismo no sólo hacia los habitantes afroamericanos e indígenas del país sino también, y muy particularmente, hacia los sectores populares en general, los cuales son continuamente descalificados por las clases altas y medias como "tierrúos", "niches", "zambos", "negros", "indios", "pata en el suelo", "chusma." (Herrera 117)

Ampliando la referencia hecha por Herrera al origen de la segregación racial en Venezuela, Whinthrop Wright señala este se definió en efecto durante la Colonia como consecuencia de la división por castas y un marcado sistema de subordinación marcado por la "pureza" del origen entre razas dominantes y aquellas que les servían:

> Race, as such, became a systematic factor in the division of colonial sociate into different castes. Spaniards originally based their social structure on economic and cultural criteria, which emphasized such characteristcs of legitimacy of origins. The use of limpieza de sangre (purity of bloodline) allowed them to distinguish themselves from illegitimate individuals in subordinate groups . . . But even though ethnicity and caste played central roles in determinig social status, race entered into the equation by readily identifying the subservient castes, which comprised Africans, Indians, and their mixed racial descendants. (Wright 22)

El tema de la "visibilidad" del racismo en tiempos de crisis en Venezuela, como señala Herrera, es de importancia para subrayar que además del componente político o ideológico

de la polarización en Venezuela durante el mandato de Hugo Chávez, hay otros componentes a considerar que hacen más compleja la ecuación, ya que como señaló Wright, hay una relación histórica entre la división por clases y por razas, es decir que al menos en el caso venezolano, hay una asociación histórica entre esos dos elementos. El retorno de esos elementos a la realidad social durante la revolución tuvo un antecedente cercano en el fenómeno conocido como el Caracazo, sucedido en 1989.

Los sucesos del Caracazo desataron el miedo en "el otro," originado en estereotipos que se extenderán hasta los días de la revolución y ambos bandos verán peligros potenciales en el contrario. Coincidiendo con María Pilar García-Guadilla, puede afirmarse que además de los asuntos raciales, la percepción mutua de los grupos polarizados se debe a conflictos de clases, más que ideológicos o políticos:

> Según las encuestas de opinión pública realizadas recientemente, el imaginario social venezolano de la clase media y alta representa al pobre como "un criminal y un delincuente" y a los Círculos Bolivarianos que supuestamente agrupan a los adeptos al presidente Chávez como "violentos y terroristas." A su vez, el pobre percibe a la clase media y alta también como "delincuente, corrupta y explotadora;" en sus propias palabras, la clase media y alta son los "escuálidos oligarcas." (García-Guadilla, *Organizaciones sociales* 46)

Esto resalta, como afirma la investigadora Mireya Lozada, que en la polarización cada bando culpa exclusivamente a "el otro," debido a "una marcada negación a asumir la cuota de responsabilidad ciudadana que corresponde a cada sector tanto en la escalada de la crisis, como en sus causas" (201). El discurso político reforzó a diario esta noción mientras validó una nueva conciencia histórica que borró y redibujó el pasado sociopolítico a discreción. La

crisis existente fue vista como algo que otros provocaron y que una suerte de nueva raza, ahora en el poder, ha sido testigo a distancia del deterioro sufrido. Hay que resaltar que salvo la generación que participó por vez primera en las elecciones de 1998, el país electoral estaba entonces conformado en su mayoría por antiguos seguidores de los dos partidos tradicionales y algunos de la históricamente izquierda minoritaria. Sería irreal pensar que una izquierda nostálgica aislada, ajena al sistema de los partidos políticos, fue la que dio el triunfo electoral a Chávez. De ser así, la unión de esas agrupaciones habría sido una auténtica opción electoral en el pasado, cosa que no sucedió en cuarenta años. Por el contario, esos grupos solían pactar con quienes tuvieran la mayor opción electoral cada cinco años, y así tener alguna cuota de participación en los gobiernos de Acción Democrática y Copei. Debe destacarse que el MBR200 (Movimiento Bolivariano Revolucionario 200), creado por Chávez en 1997, transformado luego en MVR (Movimiento Quinta República), y poco más tarde en Polo Patriotico,[15] aglutinó a la izquierda venezolana en 1998. También se sumaron adecos y copeyanos (así se hacían llamar los seguidores de los dos partidos mayoritarios) descontentos quienes agrupados bajo ese nuevo nombre que ya los definía como un "polo," dieron el triunfo a Hugo Chávez.

El discurso del futuro líder de la revolución en su primera campaña electoral de 1998 fue apoyado incluso por sectores que luego fueron parte de la oposición. Sus palabras parecían interpretar los deseos de toda la población, y prometían resolver los errores y vicios de la llamada democracia bipartidista nacida del Pacto de Punto Fijo.[16] Una vez en el poder, la

[15] El "Polo Patriótico" es una coalición de partidos políticos de izquierda que apoyó a Hugo Chávez en los diferentes procesos electorales del país desde 1998.

[16] El Pacto de Punto Fijo fue un acuerdo político suscrito por los tres partidos políticos (Acción Democrática (AD), Social Cristiano (Copei), y Unión Republicana Democrática (URD) cuyos líderes, nacidos del movimiento estudiantil, participaron en el derrocamiento del dictador Marcos Pérez Jiménez en 1958. Se trataba de una declaración de los principios políticos según los cuales se regiría políticamente el país desde ese crítico

radicalización del discurso de Chávez se enfocó en culpabilizar a "el otro" (representado por la oposición y la IV república) de todos los males del país. También sus políticas radicales, implementadas sin ocultar un espíritu de retaliación, sirvieron para ganar el apoyo de parte de la población, pero a la vez "fueron un alerta a las antiguas esferas de poder que de inmediato llamaron a las manifestaciones activas" (La Fontaine 95). Si bien debe admitirse que ese momento no fue el primer antecedente de la polarización sociopolítica en Venezuela, sí señala el inicio de un proceso de radicalización y generación de identidades entre grupos que definirá el futuro de la revolución. Esa definición será tan marcada que incluso generará un léxico específico de identificación y calificación propia y del adversario.

En su artículo *Enemigo o Rival* (2014), Gustavo La Fontaine, se basa en la *Teoría de Identidad Social* de Henri Tajfel y John Turner (postulada en 1979), para señalar que la conformación de *endogrupos* (individuos que comparten ideas y propósitos) y *exogrupos* (individuos ajenos a los primeros), sucede gracias a dos factores que pueden identificarse en el caso venezolano:

> sentido de pertenencia, que hace alusión al acto consciente del sujeto de saberse parte del grupo y vinculación emocional del individuo hacia el grupo y los demás miembros de éste. La combinación de estas validaciones es denominada por Tajfel (1982) como Identidad Grupal y es la condición fundamental que se ha de presentar dentro de un contexto social para que se defina como grupo. (La Fontaine 93-94)

A pesar de contar con un origen geográfico y cultural común, esos grupos actúan en base a referentes completamente diferentes, donde prevalecen las diferencias de clase o raza sobre

---

momento, y "ante la responsabilidad de orientar la opinión pública para la consolidación de los principios democráticos" (Analítica.com).

cualquier posible convergencia sociocultural. Esto es importante para entender la violencia generada desde la polarización, y para no limitar su interpretación como producto exclusivo de la ineficacia del Estado en la administración de seguridad y justicia. Sin negar esa responsabilidad de garantizar ambos derechos constitucionales, la violencia es un fenómeno sociocultural, donde la manipulación de los grupos a través de los discursos políticos ha funcionado como catalizador. Refiriéndose al estudio de la violencia política generada en situaciones de polarización y etnocentrismo, La Fontaine también alude a la *Teoría del mundo justo* (postulada por Lerner en 1980) y *La Teoría del manejo del terror* de Greemberg de 1992. Ambas "se fundamentan en la necesidad intrínseca del hombre por proteger el entorno social que guarda un significado positivo (sistema deseable, necesario o justo) cuando se ve amenazado. Una consecuencia de esta visión es la justificación del castigo y la validación de la opresión como medios para mantener el orden" (La Fontaine 94). Esto supone entonces la edificación de un sistema de valores (o al menos una nueva categorización de éstos), donde la violencia se vería justificada o validada, lo cual ha acarreado graves situaciones de ingobernabilidad. No solo los enfrentamientos directos entre ciudadanos, sino aquellos donde han participado los órganos de seguridad del Estado, han devenido en graves problemas de represión y de intervención de grupos paramilitares. En el capítulo 3 se verá que estos conflictos tendrán consecuencias de demarcación territorial geográfica, temporal e ideológica en la ciudad.

Debe insistirse en que la polarización como fenómeno en Venezuela no se reduce a la deseada asunción de diferencias ideológicas entre grupos. El miedo a la violencia en sus múltiples formas se ha apoderado del país. En consecuencia, la conformación de nuevos imaginarios sociopolíticos en medio de la polarización, se alimenta de lo que Ramón Guillermo Aveledo describe como el *miedo político* o

> el temor de la gente a que su bienestar resulte perjudicado. Bienestar real o aparente, mucho o poco, pero en todo caso propio, dado que el miedo es subjetivo . . . Si hay un miedo político puede haber una política del miedo. El miedo puede paralizar, inhibir, pero también puede movilizar ante la amenaza. Sea mediante la inhibición o la movilización, siempre el propósito es dominación por la manipulación. (19)

Esa dominación no solo sucede desde el discurso del gobierno y los líderes opositores, sino aún más importante, desde los propios actores urbanos en la convivencia diaria. A manera de ejemplo, Aveledo cita (15-16) los resultados de un estudio realizado por el analista de opinión Alfredo Keller, en el que se concluye que "el factor miedo" manejado como estrategia electoral del gobierno, fue determinante para su triunfo en las elecciones presidenciales del 7 de Octubre de 2012 (últimas en las que participó Hugo Chávez pocos meses antes de morir). Esa estrategia consistió en la siembra en la opinión pública de mensajes tales como que el voto no era secreto, que los empleados públicos podrían perder su empleo, que los programas sociales emprendidos por la revolución serían eliminados de ganar la oposición o que el gobierno era invencible electoralmente. Incluso llegó a difundirse que en un eventual triunfo de la oposición, serían implementadas férreas medidas económicas que podrían desencadenar una guerra civil. Puede afirmarse que desde 1999, tanto el oficialismo como las fuerzas opositoras han generado miedos y han sido víctimas de los mismos debido tanto a agentes internos como externos. Allí debe destacarse una sostenida manipulación desde los medios de comunicación y del manejo interesado y poco objetivo de la información desde los diferentes discursos:

> el miedo se manifiesta por una multitud de factores, la oposición teme a los fantasmas del comunismo representado en los enfrentamientos armados de América Latina por

> casi un siglo, así como la injerencia e implantación del modelo cubano, visto como retrogrado y opresivo, por su parte la esfera oficialista teme el dominio del imperialismo americano, el control económico de esta nación y la implantación a la fuerza de sus valores, robando al pueblo su soberanía. (Lozada, 2004)

La polarización originada en la coexistencia de modelos antagónicos de país y de percepción de la realidad histórico-política va a ser clave en la configuración, percepción y representación de la nueva ciudad. Este fenómeno también ha permitido tanto al gobierno como a la oposición justificar su existencia como grupos; necesarios para promover, proteger y mantener realidades subjetivas opuestas. Igualmente ha traído dividendos políticos que requieren estudios específicos, pero también ha traído importantes cambios a la estética de la ciudad de los que se ocupa este trabajo en los siguientes capítulos. Allí se profundizará en el estudio de los nuevos imaginarios y otros procesos nacidos en este complejo momento histórico. Esto con el ánimo de demostrar que la nueva ciudad se ha transformado no solo por la introducción de elementos iconográficos, nuevas espacialidades o nuevos usos, sino incluso por manifestaciones y conductas y prácticas sociales nacidas de la polarización. Estas reacciones serán también formas diversas de vivir la ciudad que irán de la celebración, catarsis, violencia o miedo, y se revelarán como estructuras paralelas que conviven con la arquitectura en el paisaje urbano.

1.5 Notas historiográficas

A continuación se presenta un resumen de los autores más importantes encontrados en el proceso de investigación que permiten ubicar este estudio en un contexto actualizado. Metodológicamente se mencionarán los autores en base a los temas tratados en el trabajo aunque sus estudios provengan de disciplinas diversas. Hay una jerarquización por la

importancia de la contribución brindada por estas investigaciones a este estudio, por lo que las menciones no están organizadas cronológicamente. En la introducción se presenta en forma resumida el enfoque teórico empleado en cada capítulo, sin embargo, como algunos de ellos se componen de más de un tema (por ejemplo identidad y populismo, o polarización y búsqueda de sentido) aquí se suministra la información sobre los autores que fueron esenciales en cada tema del análisis.

Caracas ha sido ampliamente estudiada por varios investigadores y fundamentalmente desde indicadores socioeconómicos, demográficos, urbanísticos o sociológicos. Una publicación muy importante para este trabajo fue *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja* (2012) editado por Arturo Almandoz, donde varios autores presentan estudios actualizados de la infraestructura de la ciudad y de problemas ligados a su urbanismo y a la herencia de la modernidad. Los trabajos de investigación de Negrón (2012), González-Téllez (2012) o Lozada (2004), también han brindado información determinante en este sentido. Un estudio que ha sido fuente de inspiración por su enfoque fenomenológico fue *Informal City. Caracas case* (2005), interesante recopilación de datos, reflexiones e imágenes sobre Caracas, hecha por Alfredo Brillembourg como parte del colectivo Urban-Think Tank (2005), autores del controversial proyecto Torre de David, ganador de la Bienal de Venecia en el año 2012 (ver capítulo 6).

Las polémicas reflexiones de Rem Koolhaas sobre el rol y praxis de la arquitectura en el espacio urbano, son también abordadas y confrontadas para tratar el tema de la identidad de la ciudad. En obras como *La ciudad genérica* (2007) o *El espacio basura* (2012), Koolhaas plantea ideas que cuestionan el papel de la arquitectura en el espacio urbano, que escapan de categorizaciones y enfoques tradicionales. Esas ideas son confrontadas con algunas

aproximaciones al espacio urbano de Peter Eisenman (2006). Ambos autores pertenecen al inevitable corpus teórico sobre la arquitectura y la ciudad contemporánea y soportan algunas ideas en torno a nuevas categorías espaciales e identidad de Caracas. Nociones sobre la lectura de elementos gráficos en las calles o transformaciones en las relaciones llenos-vacíos, entre otros, son parte del amplio repertorio abordado por estos teóricos del espacio urbano. También son incorporados principios planteados por Aldo Rossi (1982), tales como el *locus*, entendido como lugares o eventos que dentro del contexto tienen un poder especial y actúan como referentes urbanos, como es el caso de los monumentos, aunque sin limitarse a ellos:

> Rossi distinguishes some differences between locus and context. Usually locus is the conditions and the qualities of a space necessary to understand an urban artifact. On the other hand, architecture shapes a context, which again constitutes changes in space. To Rossi context is associated with some illusion and has nothing to do with the architecture of the city as it depends on the necessary permanence of function." (Nilufar 4)

Este principio brinda la oportunidad de considerar elementos de orden no arquitectónico, pero que actúan como referentes o hitos no solo espaciales sino de la historia reciente de la ciudad por estar ligados a algún evento memorable. También de Rossi se adopta la idea de la necesidad de entender la ciudad a partir de su estética (por su incidencia en el sentido) más que desde una aproximación histórica: To Rossi historical methods are weak as they isolate the present from the past. Urban aesthetics constitute a science founded in meaning inherent in the preexisting building stock of the city (Nilufar 5). Esta aproximación coincide con el interés de la búsqueda que se hace en el trabajo de identificar signos que actúan como referentes en la construcción de identidad y sentido en la ciudad, considerando las

características preexistentes de la ciudad (su estructura y estética dominante) más que hacer una indagación o inventario exhaustivo y comparativo de obras arquitectónicas entre gobiernos precedentes y el período estudiado. Obviamente, algunas acotaciones necesarias se harán al respecto, sobre todo para subrayar algunos momentos importantes en la constitución de la ciudad que inciden en su estructura, identidad y sentido.

Algunos trabajos de investigación en arquitectura como el de Irazábal y Foley (2012), se han ocupado de estudiar y confrontar la obra de los diferentes gobiernos venezolanos en cuanto a infraestructura, vivienda o servicios. Hay un interés innegable en ubicar con datos y cifras concretas la inserción de la Revolución Bolivariana en la historia política venezolana. La investigación sobre el espacio público y la polarización de Mireya Lozada (2004) ha ayudado a definir aspectos psicopolíticos que han intervenido en esa nueva estructura de la ciudad que son incluidos en este estudio. Las nociones propuestas por María Pilar García-Guadilla (2006, 2012) sobre una territorialidad política y una "geografía de guerra," así como el nacimiento de "guetos urbanos," son esenciales en el corpus teórico revisado para la realización de la investigación. Esto ha permitido grandes cambios no solo territoriales, sino también de sentido de pertenencia; por ende de arraigo y de su contraparte, el desarraigo.

Las virtudes y fracasos de los programas de asistencia y desarrollo social implementados por la revolución también han sido ampliamente estudiados. Las investigaciones sobre pobreza y gobernabilidad en Venezuela de Haydée Ochoa (2013), o las ideas de Nelly Arenas (2006) sobre el concepto de "Comunidad total" en las políticas sociales, son importantes referentes en este trabajo por la reincorporación de elementos iconográficos en la ciudad. Los modelos ideológicos de la revolución, así como sus estrategias de propaganda y política exterior, son otros de los temas explorados por investigadores como Javier Castillo Briceño, quien enfatiza

la existencia en el país de una guerra "hiperreal" a través del periodismo de propaganda. Boris Muñoz (2009), por su parte aporta ideas en torno al concepto de "cesarismo mediático" para definir el estilo discursivo del líder de la revolución. A partir de estas y otras reflexiones se hará una categorización de diversos fenómenos en la ciudad y de allí surgirá la fisonomía del nuevo paisaje caraqueño.

El estudio de asuntos ligados al populismo, la polarización política en Venezuela y la Revolución Bolivariana, así como a la creación de imaginarios y sus significados, traducidos en fenómenos entonces medibles desde la estética, demanda aproximaciones sociológicas, psicológicas, políticas o antropológicas. Los trabajos de Mireya Lozada (2004) sobre la polarización política en Venezuela, han sido de gran importancia para entender las "distancias sociales y visiones estereotipadas de grupos" (Lozada 200), que otros autores como Magdalena Valdivieso (2010) estudian desde la presencia de elementos machistas en la confrontación y en la representación del "heroísmo" en el país. Temas trabajados por autores como Gustavo La Fontaine (2014) o Tulio Hernández (2005), permiten precisar el origen de algunas distorsiones que, aun a los propios venezolanos los aleja de su realidad histórica, y que derivan en polarización. Los conflictos políticos transformados en conflictos de clase, estudiados por varios autores como Miguel Ruiz o María Pilar García-Guadilla (2012), explican el origen de concepciones antagónicas del país, lo cual tiene consecuencias concretas en la ciudad. Además de estos autores destacan las contribuciones de López-Maya (2006), Aveledo (2013), Bermúdez (2000), Bermúdez y Sánchez (2009), Nava (2009), Trinkunas (2005), Cannon (2009), Schoen y Rowan (2009), Ellner (2003, 2008), Buxton (2001), Krauze (2012), Acosta y Gorodeckas (2009), Villazana (2008) y Jungemann (2014), entre otros.

Del complejo universo de ideas de Julia Kristeva, ligadas al lenguaje, la semiótica y el psicoanálisis en la interpretación de textos de naturaleza múltiple, desarrolladas en trabajos como *The Powers of Horror* (1982), *This Incredible Need to Believe* (2009), *Abjection* (2004), entre otros, han sido fundamentales en este estudio. Estos y otros trabajos de los que investigadores, como el arquitecto colombiano Juan Carlos Pérgolis (2000, 2011, 2015) o Armando Silva (2006), han tomado elementos prestados de la literatura, lingüística o el psicoanálisis y han ampliado el corpus teórico sobre el estudio de la ciudad. Ambos autores son fundamentales para la aproximación que aquí se hace de Caracas en la búsqueda de su significación. En sus trabajos, Pérgolis hace referencia a ciudades reales como Santa Fe de Bogotá, y también se pasea por la utopía. En sus estudios enfatiza lo humano y su poder transformador del paisaje urbano. Al tomar prestados algunos principios de las teorías de Kristeva sobre el lenguaje, Pérgolis atribuye poderes similares al deseo como un punto de inflexión entre la ciudad y sus habitantes. Ya no en el lenguaje, como inicialmente propuso Kristeva, sino en lo urbano, la satisfacción del deseo "construye" la realidad desde que sus habitantes se involucran y aferran a ella a partir de la experiencia. Estas ideas serán fundamentales en el estudio de la Caracas contemporánea y la resemantización de su espacio y sentido durante la revolución.

El miedo como elemento real o infundido, esencial en la construcción de imaginarios, y conectado a las reflexiones de Kristeva y Pérgolis sobre el arraigo en la ciudad, es estudiado por autores como Ramón Guillermo Aveledo (2013), mostrando cómo este ha influido incluso en los resultados electorales en el país. Aveledo destaca la existencia del "miedo político" y de "políticas de miedo," conviviendo con otras formas causadas por problemas concretos como la inseguridad personal y por visiones radicalizadas hacia "el otro." Las concepciones del nuevo Estado venezolano y la revolución, en constante revisión y auto

denominación como socialista, militarista, democrática, cívico-militar, autocrática, pacífica pero con armas, etc., son estudiadas desde diversas perspectivas en trabajos como *El poder y el delirio* (2012) de Henrique Krauze o por Margarita López Maya (2010).

El estudio de los cambios en las políticas culturales son también relevantes en este estudio, en cuanto estos definieron el rumbo de la producción y confrontación artística en el país desde la primera década del siglo XXI. El tema ha sido trabajado por varios autores, aunque centrados no necesariamente en las artes visuales, sino en otras disciplinas creativas. Entre ellos destacan Gisela Kozak Rovero (2015) y Libia Villazana (2008), quienes hablan del vuelco sufrido por políticas culturales que se han tornado en cultura politizada, o en la insistencia de la revolución en la creación de una identidad nacional a través de las artes. Ambas autoras son fundamentales en este trabajo para entender los cambios de estrategias y escenarios en el terreno de las artes visuales de Venezuela, pero centrando el interés en las manifestaciones ligadas a la ciudad.

Otros aportes importantes en esta sección del estudio son los trabajos de Téllez (2003), Benjamin (2008), Gasparini (2013), Calzadilla (2013), Belting (2007), Morales (2009), Apóstol (2003, 2006), Calabrese (1991), Calvino (2000), Jung (1970), Madriz (2013), Silva (1987, 2006), Barthes (1989), Auerbach (2001), entre otros. Algunas de las ideas sobre el control de los medios de Noam Chomsky (2008) son también revisadas para la comprensión de los nuevos roles de un arte representativo, que nace de una intención inclusiva de lo popular, y desemboca en un arte propagandístico al servicio de la causa política. Esto implica una novísima redefinición en el país de modalidades como la pintura mural, el *performance* o el *happening*, convertidos en arte institucional y de estado, o en arte de protesta y catarsis en las calles.

Para el estudio del grafiti caraqueño se utilizó el método de análisis retórico de la imagen desarrollado por Roland Barthes (1989). Este método es tradicionalmente usado en arte y comunicación visual para la decodificación y diseño de imágenes complejas. Aquí se utiliza para estudiar la polarización representada en diversas formas de arte, incluido el arte urbano. Más que como objeto estético decorativo, el grafiti es considerado en este estudio como soporte y recurso comunicacional (de propaganda o estrategia ideologizante), expresivo (de protesta o apoyo), e incluso como elemento escenográfico. En el período estudiado, el grafiti será visto también como objeto diseñado, sin preocupación por el gesto o la expresión en sí mismos, la abstracción o la demarcación territorial por firma, y será analizado desde categorías inéditas en la Caracas prerrevolucionaria. El trabajo *El grafiti en la V República Venezolana. Estudio del grafiti sobre asuntos públicos* (2003) realizado en los primeros años de la Revolución Bolivariana por el investigador Iván Abreu, ha sido muy importante en este estudio. A través de ese estudio se pudo conocer el contenido visual y lingüístico de piezas que han desaparecido en el tiempo pero que quedaron registradas y recogen el pensamiento político de la ciudad en momentos específicos, cobrando así un carácter testimonial.

A partir del estudio y diálogo entre textos de los diversos autores recientemente mencionados, este trabajo se plantea ahondar en la identidad y sentido de Caracas desde la conjunción disciplinar. En el estudio de la compleja realidad de la ciudad, la semiótica, frecuentemente utilizada en la comprensión de los mecanismos de creación de significado y sentido a partir del lenguaje, es una herramienta primordial en esta aproximación a la ciudad. De allí se puede afirmar que este enfoque, centrado en los mecanismos de percepción y de creación de sentido en la ciudad es el principal aporte de este trabajo a las investigaciones existentes sobre Caracas.

Varias hipótesis se plantean en este estudio. Una de ellas es que la polarización sociopolítica y el populismo han generado grandes cambios en la ciudad durante el período estudiado. De allí que elementos ajenos a la arquitectura e infraestructura del paisaje urbano son considerados como factores de gran influencia en la ciudad y que han dejado signos identificables de su presencia, los cuales son señalados en el estudio. Otra noción manejada es que Caracas ha sufrido procesos problemáticos en la consolidación de su estructura a lo largo de los años, que sumados a un ejercicio desacertado del diseño urbano ha traído caos e improvisación al ya existente. Finalmente también se plantea la hipótesis de que la existencia de problemas nacidos del crecimiento informal de la ciudad, producto del éxodo masivo desde la provincia desde los años 30, sumados a las heridas de segregación racial y lucha de clases heredadas de su pasado colonial, han despertado con vigor desde el discurso populista de la revolución. Esto también ha incidido en cambios importantes de identidad y sentido, especialmente porque se traducen en nuevas territorialidades urbanas, conflictos relacionados con la propiedad privada y finalmente con el miedo a la violencia producto de problemas de inseguridad personal a los que se suman las visiones estereotipadas de "el otro," es decir del oponente sociopolítico.

En el siguiente capítulo se estudiarán dos temas fundamentales como son la manifestación del populismo en el espacio urbano y una primera aproximación a la definición de la identidad de Caracas.

Capítulo 2. El populismo chavista y su impacto en la ciudad

People can inhabit anything.
And they can be miserable in anything and ecstatic in anything.
More and more I think that architecture has nothing to do with it.
Of course, that's both liberating and alarming.

Rem Koolhaas (Heron Web)

La palabra ha sido el alimento del alma de la Revolución Bolivariana. Desde su discurso Hugo Chávez inspiró sentimientos de arraigo al ideal bolivariano y dio esperanza a las clases menos favorecidas del país, pero también alimentó el odio entre clases hurgando heridas que son parte de la identidad del venezolano. Esto sucedió a través del discurso, del contacto diario con el pueblo y con el uso de los medios de comunicación para comunicar o legislar, todo ello en actitud constante de espectáculo. Autores como Collete Capriles (2004) y Rafael Uzcátegui (2010) han estudiado signos de espectacularidad en la revolución y hacen interesantes comparaciones de la figura de Hugo Chávez como pastor religioso que predica ante las masas, entre otras metáforas ligadas a sus presentaciones públicas. Tiene sentido hacer estas asociaciones cuando el tono de un discurso antiimperialista es acompañado en el escenario por la presencia ocasional de personajes como Sean Penn, Danny Glover, Oliver Stone o Naomi Campbel, todos admiradores de las ideas de Chávez para combatir la miseria, vistas desde un mundo que viaja en limosinas.

Pero no solo de presentaciones espectaculares y programas de televisión han vivido los venezolanos en la revolución desde 1999, también han tenido que construir sus ciudades mientras las viven a ritmo vertiginoso. Esta sección del trabajo se encargará de entrar en el

mundo de esa ciudad del siglo XXI, construida a partir de la palabra hecha discurso, promesa, decretos y también de logros bolivarianos.

Metodológicamente y como fue expuesto desde el inicio del trabajo, se irán incorporando a la discusión ideas provenientes de disciplinas diversas, que permiten visualizar elementos ligados a la arquitectura y el urbanismo, o persiguen decodificar significados escondidos tras los textos visuales y espaciales de la ciudad, así como de su identidad. Comulgando en intereses con el investigador colombiano Armando Silva, quien ha estudiado a fondo la ciudad latinoamericana, debe decirse que la complejidad de ésta como objeto de estudio cultural, justifica su aproximación desde,

> . . . disciplinas que, como la lingüística, la semiótica, la antropología o el psicoanálisis, se interesan por comprender niveles de elaboración cultural, según el uso y la interiorización que de una práctica hace el hombre, nos lleva a proponer una recategorización de lo urbano, emplazándolo en aquello que responde a ser "sujeto - real e imaginario- de una ciudad." (Silva, *Imaginarios* 15)

Este trabajo asume la tarea de encontrar claves en la nueva Caracas que permitan dibujar su identidad y sentido, y esto se apoya en la creencia que desde la experiencia individual la ciudad va a ser construida, visualizada, amada u odiada. La determinación en este estudio de incluir ambas versiones del sujeto real-imaginario marca una aproximación que va de lo científico a lo poético como extremos. Esto se hará al reconocer en "la palabra" poderes transformadores de construcción y destrucción (como una forma de elaboración de sentido) en la ciudad.

Las “construcciones” urbanas, tanto reales como imaginarias desde la experiencia, no van a depender exclusivamente del paisaje arquitectónico, sino de la historia personal, escrita con la tinta de cada logro y fracaso en el texto-ciudad. Desde esa perspectiva es fácil comprender por qué si para algunos sujetos la ciudad es un infierno para otros la misma “realidad” pueda ser un paraíso. El turista emocionado que hace fotografías de la arquitectura vivirá una ciudad por la que se reza en ese instante en la iglesia que está tras su lente, o que muere en un moderno hospital que aparece en filmaciones de fragmentos urbanos. Con estas ideas, en esta sección del trabajo se desea desarrollar una de las hipótesis enunciadas en la introducción y el capítulo 1, con la que se plantea que el populismo ha traído importantes cambios a la estética de Caracas por medio de intervenciones nacidas de la forma en que Hugo Chávez ejerció el poder. Las adjudicaciones de tierras en las zonas marginales, la creación de un marco legal que redefine la propiedad privada y promueve la invasión de inmuebles y terrenos, la construcción de edificaciones destinadas a programas de asistencia social, los programas de vivienda de interés social, entre otras, serán manifestaciones populistas en la ciudad. Por otro lado, en este capítulo también se desarrolla la idea de que la historia urbanística de Caracas, definida por hechos sociales como el éxodo masivo a la capital desde la provincia en los años 30 del siglo pasado, sentó las bases de su futuro desarrollo y crecimiento. El surgimiento de un cordón marginal que ha convivido desde entonces con una estética moderna dominante desde la segunda mitad del siglo XX, ha definido la identidad de una ciudad caótica y de grandes contrastes.

El ejercicio populista del poder en la revolución traerá nuevos elementos e imaginarios a ya conflictiva estructura de la ciudad, incidiendo finalmente en su identidad. Por ello, este capítulo se centra en discutir la presencia del populismo en la ciudad y la definición de su identidad, como asuntos centrales en la configuración de Caracas. Es importante señalar que

si bien la polarización política es el otro elemento que ha incidido en el paisaje urbano, la delimitación hecha en este y el próximo capítulo responde al énfasis dado al origen de las diferentes intervenciones. A manera de ejemplo, la invasión de terrenos urbanos tendrá un origen populista, aunque en la práctica también genere polarización sociopolítica al enfrentar a los ciudadanos en torno a conflictos sobre la propiedad privada. En cambio, la adjudicación de títulos de propiedad en los barrios marginales, tendrá un origen populista pero sin producir enfrentamientos entre los diferentes sectores del país. Otras intervenciones nacidas de un espíritu de protesta, retaliación e inspiradas en nociones prejuiciadas sobre "el otro," deberán ser adjudicadas estrictamente a la polarización sociopolítica, y por ello serán analizadas en el siguiente capítulo. Populismo y polarización irán de la mano y en ocasiones se separarán para mostrar su alcance en la construcción y sentido de la ciudad.

2.1 Caracas, rasgos de una posible identidad

En el clásico libro *Saber ver la arquitectura* (1948), Bruno Zevi hablaba en pleno furor de la modernidad, de las diferentes interpretaciones que pueden darse de la arquitectura. También hacía advertencias sobre las limitaciones y barreras que dominaban su estudio desde la academia: "la arquitectura está demasiado ligada a la vida como para que sus prejuicios no se reflejen directamente sobre la vida: las perspectivas de la arquitectura, de su crítica, son las perspectivas de la comunidad moderna" (Zevi 159). Según este influyente crítico, la arquitectura puede ser interpretada desde lo político, filosófico-religioso, científico, materialista, técnico, fisio-psicológico, formalista y espacial (Zevi 109-54). Todas esas posibles dimensiones coexisten y pueden ser vistas en un solo edificio pero hay que "saber verlas," o aprender a apreciarlas de manera similar como se hace con la música o las bellas artes. Zevi sentenciaba: ". . . hasta que la historia de la arquitectura no haya roto los vínculos

filológicos y arqueológicos, la arquitectura del pasado no adquirirá una historicidad, es decir una actualidad, ni suscitará intereses ni emociones vivas" (Zevi 159-60). Ahora bien, si se consideran todas esas posibilidades de aproximación a la interpretación de un edificio, ¿Qué sucede cuando éste es observado dentro del contexto urbano?, ¿Cuál es su papel en la ciudad? Zevi ya presentía desde la modernidad la necesidad de definir lo que pronto sería uno de los centros de interés del análisis posmoderno: la identidad de la arquitectura, o aún mejor, la identidad de la ciudad.

Toda ciudad tiene una identidad o aspira tener una. Esa aspiración puede ser en sí misma una forma de identidad. En algunas ciudades la historia vista a través de su arquitectura juega un papel fundamental, en otras la identidad será definida por factores no históricos. La ciudad de Las Vegas sería un ejemplo de una ciudad no histórica estudiada por Robert Venturi en el libro de crítica posmoderna *Aprendiendo de Las Vegas* (1998). Allí Venturi resalta otros posibles roles no historicistas de la arquitectura en la ciudad que van de la publicidad, escenografía, espectáculo e incluso como forma de arte contemporáneo. Así como hay ciudades que nunca terminan de construirse, las hay que nunca terminan de definir su identidad, sin lograr tener algo por lo que puedan ser recordadas y eventualmente reconstruidas, al menos desde la memoria. Caracas tiene una identidad, pero, ¿Cuál es y cuándo se originó?, ¿Puede acaso hablarse de su identidad desde una coyuntura política específica como la Revolución Bolivariana?, o ¿ ésta ha sido definida por procesos históricos y culturales prolongados en el tiempo?

Ampliando la reflexión de Zevi hasta la dimensión urbana, no hay que olvidar que comúnmente la identidad de las ciudades se asocia a los hitos arquitectónicos y monumentos que conforman su "historia física." Esa identidad es la vendida en folletos turísticos, Internet,

textos escolares o en otra literatura. De esa noción de identidad nacen eslóganes que son la marca de la ciudad y ocasionalmente de las instituciones asociadas ella, tal es el caso de "París, la ciudad luz," "Chicago, la ciudad de los vientos," o "Nueva York, la ciudad que nunca duerme." Sin embargo, puede decirse que todo intento por definir la identidad de una ciudad en un eslogan y con pretensiones de permanencia en el tiempo va a ser una empresa limitada. Como señala Rossi en *La arquitectura de la ciudad*, hay una tendencia a definir a las ciudades desde el reconocimiento de sus monumentos como signos del pasado, y que, son al mismo tiempo mostrados como signos de desarrollo. Se trata de un juego entre mostrar la persistencia y evolución al mismo tiempo desde la contemporaneidad:

> The persistence of a city is revealed through monuments, physical signs of past. Rossi advocates that the dynamic process of the city tends more to evolution tan preservation. In this evolution process monuments are preserved and also continuously presented as propelling elements of development. One can experience the form of the past in monuments and monuments as urban artifacts become an important element of the city, which helps to constitute the total picture of an urban context. (Nilufar 4)

Con estas ideas en mente se puede pensar que es entonces posible, desde un momento histórico concreto (como se intenta en este trabajo), definir los rasgos que dibujan la identidad de la ciudad, siempre y cuando no se aspire a su persistencia en el tiempo, dado su carácter dinámico y cambiante.

En el pensamiento posmoderno de la arquitectura hay elementos importantes para la reflexión sobre la identidad de la ciudad desde discursos no funcionalistas como sucede desde la modernidad, o estilísticos como suelen encontrarse en la historia del arte. Rem

Koolhaas, uno de los arquitectos más polémicos por sus ideas sobre el papel de la arquitectura contemporánea, plantea en su libro *Ciudad Genérica* que:

> En la medida en que la identidad deriva de la sustancia física, de lo histórico, del contexto y de lo real, en cierto modo no podemos imaginar que nada contemporáneo-hecho por nosotros le aporte algo. Pero el hecho de que el crecimiento humano sea exponencial implica que el pasado se volverá en cierto momento "demasiado pequeño" para ser habitado y compartido por quienes estén vivos. Nosotros mismos lo agotamos. (6-7)

Desde esta apreciación de Koolhaas puede trazarse un paralelo entre las dimensiones físicas e históricas de la ciudad y puede otorgárseles "límites" de tiempo y espacio. El pasado contenido en la vieja arquitectura podrá eventualmente limitar el crecimiento de la nueva ciudad en otras dimensiones. Caracas tiene un pasado colonial concentrado en unas cuantas manzanas de su centro histórico y un enorme tejido modernista limitado en sentido norte-sur por la topografía montañosa. Parte de ese pasado colonial ha sobrevivido sin ser devorado totalmente por la *matrix* moderna que terminó dominando la ciudad en el siglo XX, sin embargo mucho de su memoria urbana desapareció con el crecimiento súbito de la ciudad. El escritor y dramaturgo José Ignacio Cabrujas, citado en *Tiempos superpuestos: Arquitectura moderna e "indigenismo" en obras emblemáticas de la Caracas de 1950* (2008), describe la demolición de parte de la memoria urbana a mitad de siglo, y provee una clave sobre el nacimiento de una identidad dominada por la falta de planificación,

> La sensación era tumbar y tumbar, edificar y edificar, pero sin que las personas que edificaran allí, en ningún momento, pensaran en la permanencia de los sitios. Por lo tanto para mí es fácil ahora decirlo; que Caracas es una ciudad provisional; que

> Caracas está construida sobre la base de una vieja manera de hablar de los caraqueños, de una vieja tradición caraqueña, que es "mientras tanto" y "por si acaso." (Cabrujas citado en González y Marín 266)

La Caracas histórica no tenía más remedio que abrir espacio a la explosiva expansión urbana que desde los años 40 y hasta los 70 marcó el ritmo de su crecimiento demográfico debido a factores externos que imprimieron una dinámica insospechada a la otrora pequeña ciudad limitada por montañas. Sus límites geográficos provocaron el crecimiento a partir del uso de tierras ya ocupadas por la Caracas histórica, por ello la lamentable demolición de partes importantes de su patrimonio:

> La ciudad se convierte en un polo para la inmigración nacional e internacional, pues no en balde este período coincide con la Segunda Guerra Mundial. Hasta la década de los años 70 del siglo XX, esta tendencia se manifestó en el aumento constante de la tasa de concentración demográfica de la población nacional en la capital. Para el año 1971 se alcanzó un valor máximo de 24,53%, es decir que uno de cada cuatro venezolanos vivía en el Área Metropolitana de Caracas. (De Lisio 219)

Teniendo en cuenta el importante dato histórico y retomando la idea de Koolhaas sobre la identidad, puede plantearse la existencia de una "dimensión múltiple de la ciudad" que define las diferentes formas en las que ésta ha crecido. Los factores políticos y socioculturales definen el crecimiento de cualquier ciudad y pueden llegar a plantear paradojas nacidas de esta convivencia, por ello hay elementos socioculturales que inciden en lo físico y viceversa. No obstante, los factores políticos suelen definir los cambios de una manera no siempre exitosa. En Caracas, por ejemplo, a pesar de sus limitaciones geográficas, el crecimiento en sentido este-oeste continúa sucediendo hasta el siglo XXI, mientras que en sentido norte-sur

todo ha sido construido con arquitectura improvisada sobre las montañas. El crecimiento desproporcionado y repentino de la ciudad no es suficiente para definir una identidad más allá del carácter improvisado como señaló Cabrujas, lo que permitió errores en su traza urbana como la división de la ciudad en su ya limitado sentido norte-sur con la introducción de la autopista Francisco Fajardo en los años 50 (Figura 12). Hasta hoy, la ciudad intenta recuperarse de errores urbanos como este que limitan el acceso peatonal franco norte-sur y dan prioridad al recorrido de la ciudad desde el automóvil.

En esta búsqueda de la identidad de Caracas se puede acudir a la metáfora de Koolhaas y en su insistencia sobre el peso hecho por el arraigo de identidades preexistentes, que en el caso de Caracas sería la de una arquitectura inspirada en su pasado colonial:

> La identidad es como una ratonera en la que cada vez más y más ratones tienen que compartir el cebo original, y que un examen más minucioso muestre que tal vez haya estado vacía durante siglos. Cuanto más poderosa es la identidad más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción. La identidad se convierte en algo así como un faro: fijo, excesivamente determinado, solo puede cambiar su posición o la pauta que emite a costa de desestabilizar la navegación . . . . (8)

Como trajo a colación el comentario de Cabrujas recientemente visto, la arquitectura preexistente a la explosión moderna, apenas le sobrevivió, por lo que el crecimiento de Caracas no fue limitado por un pasado arquitectónico de gran arraigo. Eso habla de una ciudad que no se construye desde referentes históricos, sino que plantea una yuxtaposición a ellos. La retícula en damero de la Caracas previa a la modernidad ha sido el único elemento visible en el núcleo de la ciudad, pero luego otros trazados fracturarían e impedirían la

continuidad de la trama original. Desde un punto de vista estético, la modernidad en Caracas ha marcado el "estilo" prevaleciente a lo largo de su historia contemporánea. Esa modernidad nace de una idea de desarrollo importado a través de una estética limpia, económica y funcional. En sus casos más felices, a esta arquitectura se incorporarán (a manera de reinterpretación formal y espacial) elementos de la arquitectura autóctona en su lenguaje. Este fue el caso de la obra de Carlos Raúl Villanueva en los años 40 y 50 (Figura 13). Villanueva tuvo éxito al incorporar al lenguaje de la modernidad, principios de la arquitectura tradicional venezolana como los patios internos, los corredores techados, o los zaguanes que funcionaban como transiciones entre el exterior y el interior:

> La arquitectura moderna venezolana, deudora en gran medida de la atmósfera creada en torno a la reinterpretación del pasado utilizando los recursos propios del presente, ofrece una amplia gama de variantes en las que se ven respondidas buena parte de las preguntas que se formuló Villanueva en 'El sentido de nuestra arquitectura colonial,' y que al unísono él mismo fue despejando en la medida que avanzó la construcción de la Ciudad Universitaria. (Calvo, El sentido 52)

En efecto la Ciudad Universitaria de Caracas (Fig. 6) representa un hito en la historia arquitectónica y urbanística de Caracas y es referente obligado del período de mayor fertilidad y aportes de la arquitectura venezolana. En su trabajo Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica (2007), Azier Calvo resalta que la arquitectura realizada durante los años que marcan la mitad del siglo XX, son esenciales para identificar los mayores aportes a la identidad de la ciudad, a menos en términos de su mejor arquitectura, la cual no desmiente, sino más bien acoge diversas influencias foráneas; ". . . gracias al volumen y a la calidad porcentual de lo construido durante el período 1941-1958, Venezuela tiene allí su

principal legado patrimonial. En otras palabras, Venezuela para bien o para mal concentra en poco más de treinta años lo que para otras culturas ha tomado siglos de acumulación paciente y respeto por el pasado (Calvo, Venezuela y el problema 488). Además de Villanueva, Caracas tendrá otros exponentes como J. Miguel Galia (1919-2009), Tomás J. Sanabria (1922-2008) o Fruto Vivas (1928) quienes, entre otros, representan varias generaciones de arquitectos interesados en la interpretación y adaptación del lenguaje de la arquitectura moderna a las condiciones climáticas venezolanas al incorporar elementos locales.

A un nivel modesto, la austeridad de los rasgos racionalistas de la modernidad han estado presentes incluso en la arquitectura doméstica, obviamente sin las sabias adaptaciones de los grandes maestros. A la creación de esa cultura constructiva también contribuyó la llegada al país de maestros constructores de España e Italia que formaron parte de la inmigración europea en los años 40. Las huellas de sus técnicas constructivas han estado presentes desde entonces incluso en la consolidación y autoconstrucción de viviendas humildes en la barriadas caraqueñas. Atrás quedó la imagen bucólica de ciudad que nace de la fusión de haciendas cafetaleras y cacaoteras que se sumaron para hacer la metrópoli desde la periferia. La vieja *Caracas de los techos rojos*, *La sultana del Ávila* o *La sucursal del cielo*[17], serán recordadas en el siglo XXI como evocaciones de lo sublime de la naturaleza, en los términos que Kant definió desde La Ilustración como una aproximación sensible "sometida a una condición de conformidad con la naturaleza" (Kant 77). Esta relación definió la identidad de la vieja ciudad fundada a los pies de maravillosas montañas. Sin embargo, a pesar de la inmutable monumentalidad del paisaje, Caracas comenzó a mirarse a sí misma en una búsqueda de su identidad contemporánea.

[17] Estos son algunos de los nombres que ha recibido Caracas a lo largo de su historia, entre los que también se cuenta *La cuna del Libertador.*

Mientras la bonanza económica traída por la renta petrolera acentuó la presencia de la modernidad en la arquitectura de Caracas, del repentino y masivo éxodo desde la provincia nació una arquitectura marginal, osada y eternamente improvisada que ha dominado el paisaje durante todo el siglo XX hasta hoy. Una ciudad dentro de otra que reclama su legitimidad y cuota de progreso que desde su llegada no ha logrado. Allí se encuentran rasgos de una identidad basada en el accidente demográfico y asentamientos espontáneos atrapados en la metrópoli. Esa identidad de ciudad de rasgos de la arquitectura racionalista que convive con lo improvisado y porta genes de aspiración de modernidad se acentuó hacia los últimos años del siglo XX con cambios marcados desde lo sociopolítico. Estos cambios pusieron al descubierto la ineficacia de la planificación urbana de Caracas y mostraron muy poca sensibilidad en la atención de problemas sociales que han definido a la ciudad en varias dimensiones. Puede entonces añadirse a la fórmula de identidad, el contraste de clases sociales, la improvisación y la fractura (física, estética y social) a la que se sumarán manifestaciones populistas y polarización en tiempos de la revolución.

En una sociedad altamente polarizada como la venezolana en el siglo XXI, las tensiones creadas no solo por divergencias ideológicas sino entre la dimensión histórica y física de la ciudad hacen que sus habitantes sientan que "ya no caben en ella." En el próximo capítulo se verá en profundidad que la polarización sociopolítica promovió la demarcación de territorios ideológicos e incidió en las relaciones de arraigo en la ciudad. No obstante, no hay que perder de vista que la "ciudad política," aquella con poder sobre la "ciudad histórica" (en la que debe incluirse toda herencia del pasado por decadente que sea), ha decidido con sus acciones el destino estético de la ciudad. Éstas irán desde conservar el patrimonio histórico desde los monumentos, hasta crear o imponer un nuevo semblante dentro del contexto preexistente.

Si en algo ha sido constante la historia de Caracas es en su relación extrema con la política. Como ya se mencionó, el presidencialismo ha marcado su fisonomía y ni siquiera la Revolución Bolivariana rompió esa tradición, por el contrario la llevó al límite, no tanto por el alcance de su obra pública que contrastará en cantidad e impacto con la de gobiernos anteriores. Los catorce años de la administración de Hugo Chávez no van a ser recordados por grandes aportes a la infraestructura de la ciudad, porque probablemente la consolidación de su proyecto político socialista, concentró su atención, tal vez amparado en la idea de garantizar su permanencia por largo tiempo en el poder. Esto permite pensar sobre la preeminencia, una vez más, de la arraigada cultura venezolana de dejar las cosas para un después que se puede prolongar en el tiempo. Eso justifica que con la revolución, la fisonomía de la ciudad cambió a partir de intervenciones efímeras, la presencia de propaganda, el reciclaje de edificios para albergar proyectos de acción social, la redistribución de tierras y propiedad privada, entre otras intervenciones efímeras que se estudian en este capítulo. En resumen, debe insistirse en que los cambios estéticos introducidos por la Revolución Bolivariana no se han traducido en una nueva identidad de la ciudad desde lo arquitectónico o lo histórico, sino más bien desde lo sociopolítico.

La Revolución Bolivariana, en su afán de refundación de la nación, convirtió a la ciudad en soporte de su imaginario visual que funcionó como escenario del mensaje bolivariano en forma de propaganda institucional, como estrategia aforística o como "decoración" urbana. Esto se manifestó tanto en el grafiti como en el uso de colores y otros elementos visuales que conformaron el repertorio visual de la revolución en la ciudad que serán estudiados en los capítulos 4 y 5. En consecuencia, la ciudad ha sido el "escenario" lógico de la revolución y de su perfil populista: Acaso ¿dónde más está el pueblo sino en las calles?

Sin embargo, considerando la ciudad que antecede a Hugo Chávez y en los términos históricos que refieren en diferentes sentidos Rossi o Koolhaas, puede hablarse de una Caracas con una estética dividida. Una ciudad con un cuerpo moderno que convive con otro informal, espontáneo y marginal, ambos "vestidos de revolución" a través de intervenciones escenográficas, bien sea efímeras o permanentes. Vista así, la heterogeneidad ya existente Caracas se ha visto acentuada por contrastes estéticos que han hecho aun más "visible" en la presencia de las clases pobres en la ciudad.

La heterogénea identidad en tiempos de la revolución resaltará la presencia de aquel temido "otro" del Caracazo, que volvió a bajar de los cerros, esta vez para quedarse y con poder político. Desde ese antecedente histórico se afianzará la noción de polarización y el miedo a la violencia, la exclusión y la autoexclusión que incorporarán elementos negativos a la identidad que se intenta definir:

> La violencia ocupó nuestra identidad y nos autoexcluía. No había cuento, anécdota, narración de los venezolanos sobre ellos mismos y su cotidianidad que no fuese negativa: 'Venezuela es un desastre,' 'La gente es floja, maleducada, ladrona, viva … Esa afirmación por lo general no refiere a uno, al hablante, sino al otro, a los otros. No nos admitimos como colectivo. Culpamos al otro de las faltas, y esas faltas nos justificaban de cometer las propias . . . Nosotros no somos los otros, pero sin los otros no hay nosotros. (S. González 208)

Entonces ¿La identidad de Caracas ha estado marcada más por desaciertos (improvisación, inadvertencia, polarización, violencia) o debe más bien asumirse que la nueva identidad presenta el semblante más sincero de su historia contemporánea por resaltar los contrastes que siempre existieron? Vista pragmáticamente desde la estética o la arquitectura, el balance

sobre la identidad de la ciudad es negativo, ya que Caracas presenta signos innegables de decadencia como la modificación de usos o perdida de espacios públicos emblemáticos, el deterioro de algunas obras de arte de la ciudad, así como la demarcación de territorios que han modificado su vivencia durante el día y la noche. De allí puede afirmarse que ni la revolución ni los gobiernos previos han resuelto los desequilibrios nacidos de la exclusión y la desigualdad, así como sus manifestaciones en la ciudad, la cual ha aprendido a vivir con sus cicatrices.

Vista desde los polos políticos, la identidad de Caracas en la revolución oscila entre ser un gigante monumento al mal gusto, o por el contrario es la materialización de los ideales revolucionarios. La ciudad es entonces un eco físico de la polarización en un país donde se camina, respira y muere fácilmente. Lo moderno, lo decadente, lo marginal, la estética revolucionaria, la ciudad dividida por la polarización y la violencia, han edificado una suerte de Babel tropical difícil de vender en un eslogan.

Desde un enfoque semiótico, la definición de la actual identidad de la ciudad puede centrarse en la percepción distorsionada de los signos urbanos e incluso de los referentes históricos dentro de un grupo humano dividido. Dentro del imaginario del venezolano, nadie se negará a que una avenida o plaza lleve el nombre de Simón Bolívar, pero probablemente no todos estarían de acuerdo si el nombre propuesto es Hugo Chávez. La polarización como fenómeno crea filtros en la percepción de los signos afectando sus posibles significados. Por otro lado, la transferencia de significantes negativos en "el otro," hace imposible una aceptación de la realidad histórica, física y social de la ciudad como elemento transformable desde la experiencia individual, ya que los "otros" lo arruinarán todo. El signo urbano y la experiencia humana han vivido una relación conflictiva que impide la identificación desde la

individualidad con la totalidad de la ciudad-objeto histórico. Solo son aceptados fragmentos de ella por lo que se opta por vivir en guetos mientras se toman medidas de seguridad y protección ante "el otro." Se trata de un proceso cultural complejo que demanda grandes transformaciones para lograr cambios que ni el discurso político, ni los recursos económicos, parecen tener alcance suficiente.

2.2 El populismo y sus huellas en la ciudad

Venezuela es un país dado a las estadísticas.
Cómo y con cuales criterios fue hecha la medición
no es especialmente importante,
sobre todo si nos coloca entre los diez primeros países en "algo" . . . .
Hasta los políticos echan mano de datos que anuncian,
por ejemplo, que los venezolanos somos conmovedoramente felices,
hombres y mujeres flotando en bienestar,
vitalidad y la más pura alegría.
Que otras cifras – inseguridad e inflación –
también nos pongan en primeros lugares más bien refuerza nuestro éxito,
pues no cualquier sociedad cuenta con tanto talento
para enfrentar la adversidad con estupendo espíritu.
Sería pues un modo de estar en el mundo
afincado en una profunda consonancia con lo que nos rodea

Gisela Kozak (*Ni tan chéveres ni tan iguales* 17).

Generalmente, los gobiernos intervienen la ciudad a través de planes rectores, políticas y obras concretas de infraestructura, prestación de servicios, mantenimiento de edificaciones nuevas o heredadas, ornamento, así como políticas ambientales y culturales. Como se dijo anteriormente, el gobierno de Hugo Chávez no se caracterizó por una gran obra de

infraestructura, sin embargo, es innegable que algunos programas y políticas de inclusión social adelantados por la revolución persiguieron favorecer a las clases menos favorecidas hasta entonces: "Chavez's ambitious social and economic programs have a marked community focus and are designed to incorporate lower-class neighborhoods (barrios) into the nation's life" (Ellner, *Rethinking Venezuela* 132). Dentro de esas iniciativas, el estilo populista de Hugo Chávez tomó rumbos no siempre constructivos, y que subrayaron la polarización sociopolítica, lo cual no impidió que estos programas trajeran beneficios a la población de menores recursos.

Es importante resaltar que las necesidades existentes en Venezuela, producto de los desequilibrios causados por la desigualdad social, no son exclusivos en el país, y una mirada a Latinoamérica mostraría realidades similares en países como Brasil, México, y en general en las grandes ciudades de la región. El punto a resaltar con la mención de los contrastes sociales en este trabajo no tiene un carácter de originalidad, sino de peculiaridad en el contexto histórico local, dado que la aparición de manifestaciones en la ciudad como respuesta a estas necesidades e inspiradas en el discurso político son atribuíbles a la Revolución Bolivariana. Mucho se puede decir sobre las cualidades o carencias estéticas de estas manifestaciones, pero es el afán de este trabajo identificar los elementos derivados del populismo y la polarización, que hayan incidido de manera importante en la significación e identidad de la Caracas contemporánea.

El populismo se ha hecho presente en el paisaje urbano de Caracas y otras ciudades venezolanas con intervenciones que han incidido en la percepción y dinámica de algunos espacios urbanos y trajo nuevas concepciones de la propiedad privada. Se propone el siguiente resumen de tipos de intervenciones identificables en la ciudad, considerando no su

impacto estético y su origen en la idea de lograr justicia e inclusión social. También se incluyen eventos urbanos protagonizados por el líder de la revolución que forman parte de la memoria colectiva de Caracas. Sin embargo, los breves ejemplos que se mencionan no pretenden de modo alguno servir de inventario o sintetizar el impacto a nivel cuantitativo de intervención de las categorías incluidas.

Puede decirse que el populismo se ha hecho presente en Caracas a partir de:

• La celebración de eventos políticos a gran escala donde las calles y otros elementos del mobiliario urbano sirven de escenario. Un ejemplo de esta categoría son los mítines como el celebrado por Hugo Chávez en el cierre de su campaña electoral presidencial el 4 de octubre del año 2012 (reseñado más adelante) que se inició en la Avenida Bolívar y se extendió a otras seis avenidas del centro de Caracas.

• La monopolización del espacio público con fines de propaganda institucional y electoral. La presencia de propaganda institucional en sectores como Petare, Catia, Caricuao, las parroquias El Valle y 23 de Enero, por solo mencionar algunos.

• La construcción y reciclaje de edificios existentes para los programas sociales (Misiones). Un ejemplo es el acondicionamiento de escuelas primarias y secundarias para los programas de alfabetización de adultos a través de la Misión Robinson o el acondicionamiento de viviendas para funcionar como centros de venta de alimentos a través de la misión Mercal.

• Los programas de vivienda de bajo costo en la periferia de la ciudad y poblados cercanos para aliviar tensiones sociales. Complejos como Ciudad Zamora en el Estado Miranda y otros barrios creados como parte de la "Gran misión vivienda" son ejemplos de estas intervenciones que si bien no incidieron directamente en la estética de la ciudad,

contribuyeron a transferir a otras localidades asentamientos de difícil construcción en Caracas. Sin embargo, algunas intervenciones dentro de Caracas, como Ciudad Tiuna en la parroquia El Valle, fueron inauguradas después del año 2013.

• La promulgación de legislación específica que promovió intervenciones en la ciudad, como la invasión de tierras "ociosas" e inmuebles abandonados en Caracas, así como en otras ciudades venezolanas. Esas ocupaciones se produjeron en sectores como Las Minas de Baruta, Chacao, La Parroquia San José, San Bernardino, al igual que edificios como el Centro Comercial Sambil en la parroquia La Candelaria, o la Torre Confinanzas (Torre de David) en el centro de la ciudad, entre otros.

• La promulgación de leyes para formalizar la tenencia de la tierra, así como la consolidación de viviendas en los barrios. Pueden citarse los sectores El Valle, Antímano, Caricuao, Coche, La Vega, Macarao entre otras zonas del oeste de la ciudad donde han sido otorgados títulos de propiedad.

• La apropiación del espacio público para actividades del comercio informal. Pueden mencionarse espacios en el centro de Caracas, también los bulevares ubicados en el eje del sistema Metro de Caracas, como por ejemplo los bulevares de Sabana Grande o Catia en el este y oeste de la ciudad respectivamente.

Todas esas intervenciones tienen en común un origen en el discurso político, ya que a través de éste se promovieron acciones en la ciudad, algunas legales y otras anárquicas, que sin duda han afectado su vivencia y las relaciones entre las comunidades afectadas. Transformado en legislación, el discurso populista tuvo en la revolución un papel fundamental como interventor del espacio y de creación de nuevos significados en la ciudad,

donde lo estético y lo social iban de la mano. Puede afirmarse, de hecho, que la estética social de la revolución, aquella derivada de la acción en los barrios, aunada a la estética de propaganda extendida a toda la ciudad, fue el legado de Hugo Chávez a Caracas. Cualquier otro logro o fracaso ligado a su acción de gobierno no está dentro de los alcances e intereses de este estudio. Por ello, no se trata de evaluar si la gestión de Hugo Chávez fue beneficiosa para los venezolanos, sino que se trata de medir estrictamente su impacto en la estética y significación de la ciudad.

2.2.1 Las calles como *locus* del populismo

El carácter espectacular de la revolución es uno de los temas más tratados desde la literatura venezolana de la última década. Autores como Collete Capriles (2004), Rafael Uzcátegui (2010) o Gisela Kozak (2014), logran explicar cómo el discurso de Hugo Chávez se afianzó en elementos de la identidad del venezolano. La Avenida Bolívar de Caracas, por ejemplo, lugar de encuentros políticos (mítines) durante décadas, debido a sus dimensiones y céntrica ubicación, ha visto pasar a líderes políticos multicolores[18]. Adecos, copeyanos, chavistas y opositores se han concentrado allí para hacer demostraciones de su poder de convocatoria que son luego medidas por el volumen de la masa humana en función de cuadras ocupadas. A través de los medios se sabe al día siguiente "quién metió más gente en la Bolívar," y así se tiene una idea de quién puede ganar las próximas elecciones. Por supuesto, el grupo no favorecido por las imágenes culpará a Photoshop por el truco mediático. El intenso ritmo

[18] Los mítines políticos en Venezuela son una tradición de toda su democracia. Todos los líderes deben pasar la prueba del contacto con el pueblo en las tarimas sobre las calle. Generalmente convocados para una hora específica, las personas comienzan a reunirse horas más temprano para estar cerca del escenario. Vestimentas, accesorios, maquillaje, instrumentos musicales, pitos, máscaras, cualquier cosa es válida en estos encuentros. Los mítines son uno de los rituales sociales venezolanos más esperados en tiempos de campaña electoral. Antes de Hugo Chávez, tal vez el otro presidente con grandes dotes histriónicas fue Carlos Andrés Pérez. Sus blancas concentraciones tenían gran poder de convocatoria y allí se mezclaban personas de diferentes clases sociales en un ambiente festivo.

electoral planteado por la agenda revolucionaria, marcado por frecuentes elecciones presidenciales y por otros conceptos (elecciones a las alcaldías, gobernaciones, etc.), mantendrá algunas calles y avenidas de Caracas en frecuente ocupación. La calle cambia de uso para convertirse en el escenario de los líderes y en palco para la audiencia, y frecuentemente en salón de fiesta del pueblo al mejor estilo carnestolendo.

Como fenómeno estético, hay varios elementos a resaltar en las concentraciones de calle. El carácter efímero de estos eventos demanda el uso reiterado de signos multisensoriales donde prevalecen lo cromático y otros elementos gráficos (Fig. 14) para "crear ambiente" y afianzar el interés por el signo central: el líder. Hugo Chávez al llegar al escenario solía saludar a la "marea roja," color que unificaba a su audiencia. Los cuantiosos recursos económicos empleados (con cifras siempre especuladas extraoficialmente por la prensa y desmentidas por el gobierno) en estos encuentros permitían el suministro gratuito de *kits* de marcha que incluían franelas, gorras, silbatos, calcomanías, etc. Esto garantizaba la unidad y consiguiente impacto estético de la concentración. Aunque con menores recursos, la oposición hizo su parte, pero obviamente no pudo competir con el poder económico del Estado. El uso del tricolor patrio contrastaba con la monocromía chavista (Fig. 15), y zonas de la ciudad se teñían del color del día, lo cual se evidencia en el registro visual hecho de esos eventos.

En el pasado, las campañas se ganaban con propaganda pagada en televisión y los mítines se reservaban para la recta final. Era una forma muy costosa de hacer publicidad. En la revolución, el ya espectacular contacto de Hugo Chávez con el pueblo a través de interminables y constantes cadenas de radio y televisión, lo mantenía en actitud de propaganda constante. Los encuentros de calle permitieron al pueblo presenciar "en vivo" al líder como superestrella sobre el escenario. La oposición también tuvo muchos encuentros

masivos y los canales de televisión, aunque no puedan transmitir en cadena el discurso opositor, difundían imágenes en los noticieros nocturnos que resumían la experiencia social.

El espectáculo en las calles venezolanas es un elemento de cohesión donde las conciencias se hacen una y se siente el mismo espíritu y gusto estético que se experimenta cuando se asiste a un concierto de música popular. Arropado bajo un evento urbano memorable, el espectáculo es una forma concreta de ver a "la sociedad" (o una parte de ella), ya no como un ente abstracto, sino como uno vivo, atrapado dentro de un gigante acto de ilusión:

> El espectáculo se presenta al mismo tiempo como la sociedad misma, como una parte de ésta y como instrumento de unificación. En tanto parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y todas las conciencias. Precisamente por estar separado este sector atrae la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que el lenguaje oficial de la separación generalizada. (Debord 8)

En esas concentraciones espectaculares dominadas por el sentimiento colectivo de unidad y euforia, serán el escenario perfecto para la construcción de identidades nacionales, plantear problemas ideológicos, consentir al pueblo; o simplemente para evangelizar a las masas. Hugo Chávez manejó el espectáculo de calle como ningún político venezolano. La memorable concentración en octubre del 2012 en ocasión del cierre de la última campaña presidencial en la que participó Chávez, reunió todos los elementos posibles en un espectáculo (música en vivo, Chávez bailando en el escenario, fuegos artificiales, invitados especiales, y por supuesto el esperado discurso). Esta concentración, adornada además por una lluvia incesante dio lugar a tomas fotográficas memorables (Figuras 19, 20, 21):

> El 4 de octubre de 2012, el pueblo venezolano desbordó siete avenidas de Caracas y sus alrededores, en un apoteósico cierre de campaña del mandatario socialista, en medio de una intensa lluvia que, sin embargo, no logró minar el respaldo de su pueblo a pocos días de la contienda comicial. (Diario República Web)

Los colores rojos fueron desdibujados por una lluvia torrencial bajo la cual el líder y sus seguidores se mantuvieron hieráticos. Un detalle curioso es que en esta oportunidad Chávez no vestía traje militar, boina o camisa roja, es decir algunos de los signos más poderosos comunes en sus apariciones públicas. Vestido de negro, con aire civil, parecía estar de fiesta o de alguna manera protagonizando una despedida. Con la mirada en alto en una suerte de comunión con los elementos o en actitud de oración, hacía recordar las escenas finales de la película Blade Runner bajo la lluvia, que mostraban un personaje producto de la ingeniería genética (o replicante) que sabía de su inminente fin y pedía más vida a su creador (Fig. 19). La imagen de Chávez dio la vuelta al mundo y el evento quedó registrado en la memoria colectiva de la ciudad, entre muchos otros nacidos en las calles de Caracas.

El populismo de Hugo Chávez tuvo en estos momentos muestras de la dimensión de su liderazgo y su resonancia en el pueblo. De manera similar, en sus alocuciones semanales en el programa de radio y televisión Aló Presidente, la relación discurso y acción de gobierno estuvo distorsionada por la luz de las candilejas y las cámaras, es decir al entorno que alimenta la espectacularidad. A este respecto, la escritora Collete Capriles en su libro *La revolución como espectáculo* añade: “Reseñando la iracunda reaparición mediática de Chávez en su rito dominical, debería haber dos presidentes. Uno para el pueblo, así, cantante de rancheras y grosero, y otro, de verdad, para los demás” (Capriles 140).

2.2.2 Ciudad y propaganda

La colocación de propaganda política en las calles caraqueñas ha sido un elemento importante en los cambios estéticos de Caracas. Antes de la revolución, éste fue un recurso exclusivo de los procesos electorales. Ningún gobierno de la IV república convirtió a la ciudad en valla publicitaria permanente, no solo para promocionar candidatos y celebrar triunfos electorales, sino para mostrar constantemente los logros del gobierno. Al menos esto no sucedió en las proporciones que la revolución introdujo en la ciudad.

El rojo ha sido el color dominante en el paisaje caraqueño que, contrastado con el verde complementario de las montañas donde mueren todas las perspectivas, ha sido el telón de fondo de la ciudad. En un país sometido a procesos electorales constantes, la propaganda ha servido para reforzar por repetición y magnitud el carácter promocional oculto tras material visual en apariencia informativo. Por no medir el impacto en la ciudad e ironizando con la estética de propaganda que desde la posmodernidad Robert Venturi plantea en su libro *Aprendiendo de Las Vegas*, la ciudad adquiere significación de objeto promocional de la revolución donde se puede decir que "el rótulo es más importante que la arquitectura" (Venturi 35). Vista de esta manera, ciudad y propaganda conformarán un *continuum* visual que marca el tono de narrativas paralelas al discurso arquitectónico, de allí su carácter intertextual. En ocasiones, las vallas llenas de eslóganes y frases populares, han funcionado como eco del discurso político y han mostrado los logros revolucionarios (Fig. 20).

La propaganda electoral de la revolución ha estado caracterizada por la reafirmación del liderazgo de Hugo Chávez y ha mostrado a su allegados como herederos de ese liderazgo. Esto funcionó eficientemente en las campañas electorales, ya que la fotografía de Chávez con los candidatos de su partido funcionaba como transferencia de atributos de liderazgo. Esto

tuvo su climax en la campaña presidencial del 2013, donde incluso luego de su muerte, la imagen de Chávez apareció en la propaganda de Nicolás Maduro quien fue mostrado como su inmediato sucesor político, como de hecho sucedió:

> Los candidatos aparecen explícitamente en las propagandas acompañados por el presidente Chávez . . . por lo general incluyen una concentración política numerosa en la que los participantes muestran los iconos de la revolución bolivariana (fotografías del Libertador Simón Bolívar, la Bandera Nacional, el puño en alto, y la fotografía de Hugo Chávez y los símbolos de los partidos). (Morales y Marín 15)

En el material promocional de la oposición, por su parte, ha permanecido el uso del tricolor patrio (Fig. 21) o eventualmente el color amarillo del principal partido opositor, Primero Justicia, cuyo fundador el abogado Julio Borges, también fue conocido a través de un reality show transmitido por televisión. La alusión a la existencia de "un camino," como alternativa ante la revolución, ha sido el principal eslógan en las imágenes opositoras de Henrique Capriles Radonski. La bandera venezolana ha sido el símbolo permanentemente usado por ambos grupos.

La transparencia ha sido el elemento abstracto afectado por la concentración de publicidad electoral e institucional en las calles caraqueñas. Los espacios entre edificios o desde las autopistas muestran fragmentos de publicidad que modifican cualquier fotografía hecha al perfil de la ciudad. Los edificios de *courtain wall* ya no solo reflejaban otra arquitectura y el paisaje circundante, sino también la publicidad. El cielo desde la escala del peatón se ha visto entrecortado por las gigantes vallas promocionales, institucionales o de propaganda colocadas antes, durante y después de los procesos electorales.

La oposición venezolana, no obstante, ha mantenido su imagen publicitaria presente estrictamente en las campañas electorales. Por otro lado, el énfasis de la propaganda oficialista se concentró, aunque no exclusivamente, en los barrios del oeste de la ciudad y en las zonas identificadas con el chavismo, donde funcionó como refuerzo publicitario constante. Puede decirse que la propaganda oficialista no parece estar dirigida a la captura de nuevos adeptos, sino para mantener viva la llama de los ideales revolucionarios en el pueblo chavista.

2.2.3 La economía informal. Permisividad y cambios en el espacio urbano

Como fue señalado en el capítulo 1, el carácter neopopulista (en los términos de Steve Ellner) de la Revolución Bolivariana la ha garantizado el apoyo a la economía informal en cuanto a la promoción de la idea de independencia económica personal, en contraste con el modelo populista clásico. Esto produjo una permisividad sin precedentes del comercio informal o buhonerismo en las calles caraqueñas, especialmente en los primeros años de la revolución. Ya existían buhoneros antes de Chávez, sólo que la dimensión alcanzada por la actividad en el siglo XXI ha tenido gran impacto en la estética y dinámica urbana. A lo largo de la década, las presiones ejercidas por los comerciantes formales y por organizaciones sociales que hacen vida en el bulevar, fueron redimensionando y regulando la que llegó a ser una práctica en apariencia incontrolable. Por citar solo dos ejemplos, bulevares de Catia (en el oeste de la ciudad) y el de Sabana Grande (en el este) (Fig. 22) vieron recortadas sus perspectivas y modificado su flujo de tránsito. Estos espacios también presenciaron enfrentamientos entre vendedores informales y comerciantes establecidos. En el pasado reciente, el bulevar de Sabana Grande era el lugar por excelencia para las tertulias y encuentros urbanos, con librerías, cafés, cines y otros locales comerciales que llenaban de vida ese sector de la ciudad.

La permisividad populista se sustentó en ofrecer opciones de trabajo a quienes no tenían otras posibilidades, sin embargo, ésta vino a ser una solución temporal a un problema y la creación de otros. Además, el discurso presidencial que incitaba a la división de clases, promovió la "independencia" laboral por medio de la economía informal. Esto en la práctica no resultaba del todo cierto, ya que muchos buhoneros pasaron a depender de quienes tenían el capital para la compra de mercancías. De esa manera, el pueblo se liberaba de trabajar para "la oligarquía" y en muchos casos pasaban a trabajar para mafias creadas en torno al buhonerismo:

> Las limitaciones del mercado laboral venezolano, sin obviar los cambios que a nivel mundial ha experimentado la organización del trabajo y la regulación de las relaciones laborales . . . la ausencia de planes urbanos comprensivos, la permisividad y arbitrariedad de las autoridades en la aplicación de las normativas existentes, las conveniencias de quienes proveen a los informales de su mercancía y de quienes se lucran de permitir su permanencia, son algunos de los factores que explican el agravamiento de esta situación. (Cartaya et al 2)

Conformados por el vacío resultante de la construcción de bloques de edificaciones con usos diversos, los bulevares funcionan como conectores de polos que impulsan el desplazamiento humano. El flujo constante en sentido longitudinal estará tejido por innumerables cruces transversales hacia elementos o eventos "distractores" que generan vida urbana en el bulevar. En la medida en que el vacío sea interrumpido o bloqueado por nuevos elementos que funcionen como polos, toda la dinámica descrita se ve limitada o alterada. Las plazas, también concebidas como vacíos dentro de la masa construida de la ciudad, funcionan como sitios de llegada y reunión. Actúan generalmente como polos de atracción de otros recorridos

como los bulevares, aunque algunas plazas desde la época de la Colonia también han albergado la actividad comercial (generalmente artesanal y de agricultura familiar) en momentos específicos y luego recobran su sentido de espacio de reunión. El comercio informal con presencia permanente en las plazas y bulevares pasa a anular el sentido comunitario de vivencia del espacio público con fines recreativos y de encuentro, y pasa a dominar la actividad comercial. En resumen, es la sustitución de un uso por otro. Sin embargo, no debe perderse de vista que en la configuración del espacio público de la plaza y el bulevar, el sentido se pierde cuando se llena el vacío de manera permanente. De esa manera un nuevo uso elimina la condición primigenia del espacio, lo cual es un sin sentido en términos urbanos, ya que los espacios públicos no son simples contenedores de actividades como sucede en el ámbito privado o en los edificios de oficina, sino que son generadores de eventos y sirven de telón de fondo para la vida en la ciudad.

Como se señala en la publicación *El comercio en las calles de Caracas: Un problema con múltiples aristas*, "la llamada economía informal es de gran importancia por cuanto involucra uno de cada diez trabajadores a nivel nacional" (Cartaya et al 2). A nivel de Caracas, la proporción será aún más dramática que en el resto del país ya que

> debido a su magnitud (se estima que aproximadamente el 21 % de la fuerza de trabajo de la ciudad capital depende directa o indirectamente de la existencia de comercio en las calles) y a una conformación en . . . personas que no tienen futuro como empresarios, el aparato productivo nacional y, más específicamente el mercado laboral en la ciudad, debe ser capaz de generar puestos de trabajo alternativos. (Cartaya et al 13)

Estos factores, agravados por la actitud populista del gobierno permitió que la presencia de la economía informal cobrara proporciones que luego requirieron medidas para solventar problemas de coexistencia en el espacio urbano. La actividad económica informal mantuvo un ambiente de conflictividad en los espacios públicos como bulevares y plazas a lo largo de la década, en ciclos de temporalidad e intensidad intermitentes.

En el pasado era frecuente ver la persecución de vendedores que a la vista del cliente recogían su puesto de venta en fracciones de segundo como en un acto ilusionista, llegándose a desarrollar técnicas que pasaron a ser parte del imaginario de la ciudad. El "canto de zona" donde unos vendedores avisaban a otros con señas acordadas si se acercaba la policía, era uno de los sonidos dominantes de los bulevares. El populismo chavista permitió que se afianzaran los vendedores informales, lo cual fue agravando el problema y trajo conflictos entre los comerciantes que pagaban impuestos por el ejercicio de la actividad, mientras veían cómo sus vitrinas eran ocultadas por un mercado paralelo. La colocación de paraguas de playa, mesas y otra parafernalia, hicieron del bulevar o la plaza una versión de la informalidad constructiva del barrio traída al valle capitalino.

A lo largo de la década surgieron planteamientos de las alcaldías para controlar esta actividad, cuyas dimensiones escapaban de sus manos y para evitar males mayores. En el año 2004, por ejemplo, el alcalde del Municipio Libertador, Freddy Bernal, aprobó un decreto para "poner orden al comercio informal" (Radio Nacional de Venezuela Web). Entre otras cosas, las disposiciones prohibían la ubicación de puestos en las salidas de las estaciones del sistema Metro y paradas de autobuses, así como la construcción de estructuras permanentes y prevían sistemas de recolección de basura. Además, se prohibía instalar puestos de venta en "sitios emblemáticos como la Casa Natal del Libertador, Plaza Bolívar y sus alrededores,

Asamblea Nacional, Catedral de Caracas, Iglesia San Francisco y Palacio de Justicia" (Radio Nacional de Venezuela Web). Estas propuestas buscaron poner orden en el caos y más tarde surgieron soluciones de reubicación de la actividad comercial informal por largo tiempo amparada en los espacios públicos. En el año 2012, varias ferias o mercados, habilitados en edificios como la Bolsa de Caracas, albergaron a estos comerciantes informales. Algunos de esos mercados o ferias eran nuevas versiones del centro comercial tradicional creados a partir de la economía informal en lugares altamente competitivos. Ejemplos de estos centros creados después del año 2010 e intensificados en el año electoral 2012 son los mercados Manuelita Sáenz en el bulevar de Sabana Grande, La Hoyada en la Avenida Fuerzas Armadas, San Jacinto en la Plaza del Venezolano, La Feria de Bellas Artes en las cercanías de los principales museos de la ciudad. Tanto los puestos informales que aun permanecen en los espacios públicos como los mercados y ferias populares han utilizado el Metro de Caracas como transporte de mercancía a lo largo de la ciudad, lo que cambió la fisonomía y flujo de este sistema público.

A nivel estético, el primer efecto de la presencia de buhoneros en bulevares y plazas es el corte de las perspectivas, que afecta la percepción del espacio urbano. Para el traseúnte, la visión está limitada a pocos metros, por lo tanto se altera la relación de escala con los edificios circundantes. Obviamente, ya el vacío no está tan vacío, no solo por la presencia de construcciones efímeras, sino por la saturación de otros elementos como el color, la música, el pregón o cualquier grafismo producto de estrategias de venta, que ocupan el espacio del vacío. La luz eléctrica suele ser tomada de elementos del alumbrado público y los baños de los locales formales existentes son masivamente utilizados, con lo que la actividad comercial informal es subsidiada en el uso del espacio y los servicios. El problema, además, cobra matices de lucha de clases y cuestiona la responsabilidad del Estado en la garantía de los

derechos ciudadanos, más allá de las preferencias ideológicas. El discurso político tuvo un papel importante en este sentido.

A nivel semiótico, se produce una identificación diferente del espacio al cambiar su uso y morfología. La "vivencia" del espacio urbano es alterada en lo que el biólogo Jakob Von Uexkull llamó el *Umwelt*, es decir "la manera en que el entorno es percibido, en que el mundo es vivido, el mundo fenomenológico, el universo subjetivo y donde cada acción que implique percepción le da sentido a objetos sin sentido, dentro de una atmósfera subjetiva que opera a nivel individual" (Hoffmeyer 624). Para el vendedor informal, el bulevar o la plaza son ahora "su" lugar de trabajo, y por tanto desarrolla un sentido de pertenencia. Para el vendedor establecido, su relación con el lugar cobra nuevo sentido, así que debe decidir entre convivir con "el otro," puede protestar, o cerrar sus puertas y desplazarse a locales comerciales en espacios cerrados. Para el peatón, su relación con el espacio se ve alterada en las formas en que es vivido desde su percepción sensorial (perspectivas visuales, escala, olores, sonidos). La inserción de nuevos signos en el espacio urbano, así como la adquisición de nuevos significados a los existentes, alterarán las semiosis[19] individuales en el lugar. Los peatones que no aceptan la nueva situación simplemente excluyen el lugar dentro de sus rutinas, mientras que nuevos visitantes vienen atraídos por la actividad comercial. Ambos fenómenos suceden en una suerte de desplazamiento sufrido por el cambio de uso y sentido, que se puede resumir así:

Arquitectura (actividad comercial) + Vacío = Espacio público (Tránsito)

$\neq$

Arquitectura (actividad comercial) + Vacío (actividad comercial) = Espacio mixto (Tránsito y permanencia)

[19] Para Charles Sanders Pierce la *Semiosis* es el proceso de interpretación de signos en el que intervienen valores subjetivos originados en lo afectivo. La *Semiosis* es entendida así como un proceso donde los roles de significado y significante de los signos son intercambiables e ilimitados.

En este esquema la ubicación de la actividad comercial dentro de las edificaciones que definen el vacío generan el espacio público básicamente de tránsito longitudinal (hacia polos de atracción) y transversal (hacia los comercios), mientras que la actividad informal insertada en ese vacío lo transforma en un espacio con uso y sentido mixto (tránsito y comercio). La historia de la ciudad ha dado muestras del desacierto populista en alentar desde el discurso y la permisividad (los vendedores informales deben ser autorizados por las alcaldías para ejercer legalmente) esta actividad. Los intentos posteriores de solucionar el problema y proponer espacios y dinámicas alternas dan fe de que aún para el Estado, la buhonería pasó a ser un problema social con implicaciones estético espaciales importantes.

2.2.4 Los programas sociales de la revolución y la ciudad

La acción social del gobierno de Hugo Chávez se centró alrededor de los programas conocidos como las Misiones que han tenido importante presencia en la ciudad, especialmente en los barrios. Estos instrumentos fueron diseñados para cubrir necesidades específicas como la alfabetización, culminación de estudios medios para adultos, programas de salud en los barrios, alimentación, entre muchas otras. El origen del concepto "Misión", como lo explica la investigadora Neritza Alvarado, está asociado a una estrategia de alcance masivo y además de estricto cumplimiento:

> la definición del propio presidente de la República, en su argot militar, devienen en un imperativo estratégico y táctico: "Una misión es una orden que no puede dejar de cumplirse cueste lo que cueste. Uno de los elementos fundamentales de ese concepto es la integralidad y eso no se obtiene por una mera proclama, eso hay que trabajarlo." (Chávez citado en Alvarado 91)

Un elemento importante de las Misiones es que no dependen de los gobiernos locales (gobernaciones y alcaldías), sino del poder central. Esto ha permitido su funcionamiento autónomo de las fuerzas políticas que rigen los territorios donde operan. Su independencia económina y admisnistrativa las libera de posibles conflictos originados por la polarización.

Como se expuso en el capítulo 1 (sección 1.2), las Misiones también han tenido un rol importante en el proceso de difusión de imaginarios de la revolución, dentro de su proyecto de refundación de la patria. Figuras de la historia venezolana dan nombre a muchas de las Misiones y sus logotipos son utilizados para identificar los locales donde funcionan, por tanto, esas imágenes forman parte de la estética de la ciudad (Fig. 23). A un nivel de significación urbano, las Misiones han sido también centros de reunión comunitarios, es decir son el equivalente de asambleas o centros sociales a pequeña escala. Por esto, ellas proponen también una forma de interacción social en la revolución. Esta condición ha tenido un rol determinante en los procesos electorales, ya que las Misiones han actuado también como centros de operación y comandos de campaña del chavismo.

La Misiones funcionan en locales diversos. Algunas operan en viviendas o edificaciones acondicionadas, y otras en locales construidos especialmente para su propósito. La Misión Barrio Adentro, por ejemplo, cuenta con edificaciones para la atención médica en los sectores de bajos recursos económicos. Por ello, los pequeños módulos de salud donde funcionan tienen una presencia concreta en el contexto urbano (Fig. 24). Su simple y económica arquitectura no merece mayores comentarios, pero sí su impotancia como elemento simbólico de la acción de la revolución materializada en un objeto en el paisaje. Esto es importante desde el punto de vista semiótico porque remite de nuevo al arraigo a los lugares en función de eventos, o como en este caso a referentes que devienen en significantes

de un proceso social en marcha. Estos elementos son hitos en los barrios, y a través de ellos se puede hacer un seguimiento de la presencia de la revolución en los distintos sectores de la ciudad. Esta Misión nació en Caracas, gracias a un convenio con el gobierno cubano y luego se extendió al resto del país por orden presidencial:

> "la madre de todas las misiones" fue concebida inicialmente como un plan piloto de desarrollo integral de las comunidades, inaugurada el 16 de abril de 2003, mediante un acuerdo de cooperación suscrito por la Alcaldía de Caracas con el gobierno cubano, en el marco del Convenio Integral Venezuela-Cuba . . . siendo elevada a la categoría de misión (cobertura masiva en todos los municipios de todos los estados del país), por decreto presidencial a fines de ese mismo año 2003. (Alvarado 98)

Según Alvarado, el programa está diseñado para proveer un médico por cada 250 familias, y su extensión obligatoria a nivel nacional da una idea de la dimensión y presencia de esta Misión. Un dato interesante es que este programa produjo fricciones entre el gremio médico venezolano y el gobierno. Los médicos han estado en desacuerdo con varios aspectos de Barrio Adentro, sin embargo, como señala Alvarado, el gobierno "convocó a los médicos venezolanos a participar en este programa, quienes se opusieron rotundamente con el amparo de sus gremios. A causa de esta negativa, fue solicitada la colaboración del gobierno cubano, quien de inmediato envió a misión a sus médicos comunitarios" (Alvarado 99). Esto remite al clima de polarización vivido en el país, y las consecuencias que puede tener en el emprendimiento de iniciativas de cualquier naturaleza que demanden la coordinación de acciones compartidas entre los polos.

Probablemente el diseño de sus modulos carezcan de interés arquitectónico, pero al igual que otras intervenciones de la revolución en la ciudad, su importancia ha sido mayor en los

procesos de creación de significación dentro de esos sectores y en un contexto urbano extendido van a funcionar con una estética reconocible e identificable con el servicio que prestan.

La mayoría de las Misiones han funcionado en locales y viviendas acondicionados para las sus funciones. Las Misiones Robinson, Ribas y Sucre, dedicadas a la educación, por ejemplo, operan en escuelas y liceos del Estado en horarios diferentes a las clases regulares. No obstante, la Misión conocida como "Simoncitos," dedicada a la educación preescolar en los barrios, tiene edificaciones especialmente diseñadas para su función (Fig. 25).

Probablemente la Misión social con mayor presencia numérica y gran dinámica en la ciudad es la destinada a la alimentación. Mercal es la red de mercados creada en el año 2003 por la Revolución Bolivariana como parte de la Misión Alimentación, con la idea de garantizar la distribución y venta de alimentos eliminando intermediarios. Para entender la dimensión de este programa a nivel nacional e imaginar su impacto en la estética no solo de Caracas, sino del resto del país, se recurrirá a un estudio realizado por Agustín Morales Espinoza, dónde presenta datos extraídos del Ministerio de Alimentación:

> Mercal se proponía desde sus inicios satisfacer (a través de 80 centros de acopio, 300 módulos tipo I, 600 módulos tipo II, 6.000 bodegas asociadas y 200 bodegas móviles), los requerimientos de una cifra cercana a 8 millones de consumidores . . . para marzo de 2005 operaban en el país más de 13.000 puntos de venta y más de 4.000 casas de alimentación, en los que expendían un promedio de cuatro mil toneladas mensuales de alimentos a unos 10 millones de consumidores. (Ministerio de Alimentación citado en A. Morales 56)

Los módulos tipo I y II son variables de los locales de venta directa de alimentos y los 13.000 puntos de venta incluyen módulos ambulatorios que realizan operativos en las ciudades en momentos específicos de la semana. A partir del año 2008, Mercal comenzó a operar paralelamente al programa PDVAL (Productora y distribuidora Venezolana de alimentos) creado con la idea de producir y distribuir alimentos, mientras Mercal se dedicaba a su venta (Fig. 26).

La presencia estética de Mercal en la ciudad va a producirse de tres maneras: por medio de edificaciones construidas para tal fin (Fig. 27), con el reciclaje de edificaciones o viviendas en barrios pequeños (Fig. 28) y con puntos móviles, es decir vehículos acondicionados para la venta (Fig. 29). En diferentes sectores de Caracas han aparecido edificaciones de un solo nivel de estilo funcionalista muy simple que semejan almacenes o casas grandes con techos a dos aguas. Estas edificaciones, al igual que las otras modalidades de puntos de venta, son revestidas con material gráfico corporativo que hace alusión a los colores de la bandera y a la revolución.

Tal vez uno de los elementos más significativos del fenómeno Mercal, es su presencia alrededor de la ciudad, ya que no solo se ubica en los barrios pobres, sino que tiene un alcance mayor que las demás Misiones y además se desplaza por la ciudad a través de los operativos móviles. Un elemento que identifica a Mercal son las largas colas (filas de personas) que se forman frente a sus puertas. Como hecho estético, las colas trazarán una presencia lineal en el paisaje urbano y de aparición a veces impredecible, ya que los mercados móviles pueden instalarse en cualquier calle a lo largo del día (Fig. 30). Las largas colas frente a los locales de Mercal son un signo de su presencia y además índice de lo que sucede en el interior. Si la cola es muy larga probablemente signifique que algún producto

esperado acaba de ponerse en venta y las colas se multiplican al saberse el dato. Mercal ha sido muy atacado por las imágenes divulgadas de personas haciendo colas durante horas enteras, lo cual hace referencia una vez más a los temidos imaginarios de que en Venezuela se esté llegando a las figuras conocidas en Cuba como las libretas de racionamiento. En los medios siempre se hacen este tipo de comparaciones a través de imágenes fotográficas de las calles de ambos países. Como se ha insistido en este trabajo, la idea es solo hacer referencia a la presencia de estas figuras nacidas de la revolución y su impacto en la ciudad, de manera que comparar calidad arquitectónica con la función que cumplen escapa del alcance de este proyecto.

2.2.5 Conflictos urbanos entre propiedad privada y "justicia social"

La invasión de terrenos e inmuebles "ociosos" ha sido una modalidad de intervención urbana que ejemplifica como niguna otra, la combinación entre el discurso populista y su impacto en la polarización. Estas invasiones tienen un antecedente inmediato en la aprobación por parte del gobierno de Chávez de la Ley de Tierras y desarrollo rural promulgada en el año 2001. A través de ese instrumento se ha regido el destino de tierras rurales a las que no se estaba dando uso. Muchas familias lograron así tener lotes de terreno para ser trabajados o con fines de vivienda y de esa manera combatir el latifundio y hacer justicia social.

En el año 2009, Chávez anunció hacer lo mismo con las tierras urbanas que estuvieran en condición de abandono, es decir, que fueran consideradas tierras "ociosas," lo que trajo como consecuencia invasiones de terrenos en Caracas y en mayor proporción en otras ciudades de la provincia por haber menores costos de tierra y por tener más zonas urbanas sin

desarrollar[20]. Ante el anuncio hecho en televisión por el presidente de que esta figura se aprobaría en breve y que de esa manera todo aquél que no tuviera una vivienda propia obtendría así la opción de comenzar con el terreno. Instantes después del anunco iniciaron invasiones masivas en todo el país. Al día siguiente amanecieron los terrenos urbanos "ocupados" con múltiples objetos, tales como mobiliario, tiendas de campaña, etc. (Fig. 31). Las familias colocaban una identificación donde reclamaban ese terreno acogiéndose a la nueva ley, que en ese momento era apenas un proyecto (Fig. 32). La urgencia de las acciones del pueblo generó una movilización de todo el país, incluido el gobierno, ya que la ley tuvo que ser aprobada con carácter de urgencia en agosto del año 2009: "Under the law, idle land was subject to expropriation (article 42) while owners of underutilized land were given two years to grow crops in accordance with a national plan and were obliged to pay (Rethinking Venezuela Ellner, Steve 112-113). Esta situación se tradujo en anarquía por el breve lapso dado a los propietarios para "justificar" el ocio de sus lotes de terrenos antes de perderlos por la vía de la invasión. No es difícil imaginar de que manera esta nueva figura subrayó la polarización por enfrentamientos entre ciudadanos.

Es importante destacar que esta figura exhibió frontalmente la actitud de la revolución ante la propiedad privada, lo cual nunca formó parte de la oferta electoral de Hugo Chávez ni fue previsto en la Consitución aprobada por su gestión en 1999. Sin embargo, estas políticas fueron surgiendo de manera improvisada al calor del discurso y pensamiento populista, lo cual recuerda la manera improvisada en que Caracas fue consolidándose. Esta fue una de las primeras y mayores muestras de radicalización de la revolución, que además demostraba que

[20] En este video publicado en YouTube se observa a Hugo Chávez celebrando los logros alcanzados con la adjudicación de tierras rurales y haciendo el anuncio a través de su programa Aló Presidente de lo que sucedería con las tierras e inmuebles urbanos: https://www.youtube.com/watch?v=_O5ccDbf0P4

de requerirse, se contaba con el poder político para generar el marco legal necesario para concretar cualquiera de esas acciones,

> programs and policies embody a new definition of private property and challenge powerful economic groups in ways that the reformist and populist governments never dared to do. Thus the Lands Law and the policy of expropriation of companies reflect the Chavez government's rejection of private property as an absolute right devoid of social responsibilities. (Ellner, *Rethinking Venezuela* 132)

En Caracas, a raíz del anuncio de contarse con un instrumento legal para conseguir un lugar propio, se inició la invasión de edificios que estaban abandonados o declarados "elefantes blancos" sin destino cierto. Chávez desde la televisón ordenaba la expropiación de edificios mientras las cámaras le seguían el paso por las calles de Caracas[21]. Su sentencia ¡exprópiese! pasó a ser parte hasta de chistes en la población. Producto de esas expropiaciones algunos edificios se encontraron pronto en muy malas condiciones dentro de diferentes zonas de la ciudad (Fig. 33). Otros fueron luego abandonados ante presiones de los vecinos, con lo cual los edificios invadidos pasaban a ser una ruinas urbanas (Fig. 34).

Luego de concretarse los procesos de reclamo de terrenos por parte de sus propietarios, algunos lotes debieron ser expropiados y devueltos. Eso sucedía en caso de demostrarse cual sería el destino para el mismo, lo que requería tener proyectos previamente aprobados para su construcción en el lugar. Otros terrenos invadidos fueron, en efecto, destinados a la

[21] Este video publicado en Youtube muestra la transmisión hecha por el canal de televisión del Estado, Venezolana de Televisión, donde Chávez ordena expropiaciones en el casco histórico de Caracas frente a las cámaras: https://www.youtube.com/watch?v=jOjvJAfIMSI

construcción de viviendas, algunas financiadas por el gobierno y otras por la vía de la autoconstrucción o por recursos autogestionados.

2.2.6 Marginalidad, propiedad y arraigo en las montañas caraqueñas

Respecto al tema de las construcciones informales en las montañas caraqueñas hubo a lo largo de la histórica democrática venezolana, la idea de que su presencia sería efímera, mientras éstas crecían en cantidad, consolidación y arraigo. Como señala Ian Bruce en *The Real Venezuela*, para los políticos venezolanos de la IV república, los barrios siempre fueron una indeseada presencia "temporal" en la ciudad, a pesar de haber crecido y haberla mantenido a lo largo de más de cincuenta años:

> Land ownership had always been an issue in the barrios, because one of the reasons successive governments gave for not attending to the communities' needs was that they had no ownership rights. Right at the beginning of the urban explosion, when the barrios began to grow exponentially, the first government of Carlos Andres Perez had a policy of deliberately trying to camouflage their existence behind pretty, remodeled facades. Traditional urban planners worked on the assumption that sooner or later these popular neighborhoods would have to disappear, because they were built on dangerous terrain and made the city look ugly. (30)

Después de tantos años, los sentimientos de arraigo demandaban derechos sobre la tenencia de la tierra, a los que Chávez prestó especial atención. Para él, más importante que la asistencia para la mejora de la vivienda, la propiedad sobre ésta y el terreno fueron prioritarias dentro de una nueva legislación diseñada con tal propósito. Esto marca un

precedente importante, ya que con esa iniciativa la revolución reconocía "la existencia" de esa realidad y necesidad en los cerros de Caracas ignorada por años:

> . . . Chavez announced Decree 1666, urging all public institutions to support the "organized communities" in regularizing land occupancy and ownership in the barrios . . . "it was the first time any government had explicitly acknowledged that the *barrios* are not invisible, that they are there and that their residents have the same rights as everyone else, including the right to property." (Martínez citado en Bruce, 30-31)

Este elemento es muy importante, ya que formalizó la propiedad del inmueble, y esto generó un importante proceso de arraigo por nacer una nueva relación con la ciudad. Independientemente de cualquier juicio político o ético que se pueda hacer, o incluso desde cualquier apreciación ligada a la conveniencia urbanística de estas medidas, la nueva legislación produjo un efecto positivo que promovió cambios estéticos desde lo individual. Como se dijo anteriormente al tratar el tema de la identidad de Caracas, la propiedad de la vivienda mostró un lado probablemente más "sincero" de la realidad de la ciudad, en vez de ofrecer intervenciones cosméticas que pretendan ocultar la marginalidad como se hizo en el pasado.

Es importante señalar que uno de los conflictos éticos que siempre deben enfrentarse cuando se habla de la consolidación de los barrios es la dotación de servicios necesarios para dignificar las condiciones de vida en la ciudad. Por ese hecho, siempre ha existido el debate entre la necesidad de reubicar a las familias residentes en los barrios hacia zonas previamente urbanizadas o por el contrario llevar los servicios a la montaña y consolidar desde allí los barrios. Ambas opciones son complejas y tal vez allí radica la causa de la poca efectividad

del tratamiento de este problema durante décadas. Los habitantes consolidados en los barrios tienen una vida hecha en la capital y probablemente no deseen ser reubicados. Por otro lado, el difícil acceso a ciertos lugares dentro de los barrios, hace muy compleja y costosa la dotación de servicios a esas comunidades. Es un dilema de compleja solución que muchos gobiernos han optado simplemente por obviar de sus agendas políticas.

Para Hugo Chávez, el asumir al barrio dentro de la ciudad, no como una realidad indeseada, sino mejorable, simplificó su acción de gobierno. De allí que no solo la tenencia, sino la consolidación de la vivienda en el barrio pasó a ser un asunto de la revolución. Desde la ciudad "formal," muchos de los cambios estéticos sucedidos en el interior de los barrios ni siquiera fueron percibidos. Sin embargo, desde la investigación se pueden vislumbrar esos cambios a través de datos concretos: "In the capital district of Caracas alone, where to percent of the population live in barrios or popular neighborhoods, there were 1.298 CTUs[22]. About 75 per cent of these had completed their land surveys, and about half the families in these-that is, 90,000 families-had already legalized their land ownership" (Bruce 32-33).

Mientras la arquitectura de la clase media, tanto residencial como comercial, ha debido cumplir con ordenanzas para que su habitabilidad y usos sean aprobados, la arquitectura de los barrios marginales no ha estado sujeta a esas restricciones. Construcciones hechas en insólitas laderas desafiando toda ley física, pueblan los cerros de Caracas (Fig. 35), unidas por caminos y escalinatas que parecen llevar al cielo, lo que en ocasiones lamentablemente sucede. En estos populosos sectores de la ciudad la construcción de viviendas opera bajo un principio de consolidación en el tiempo, utilizando técnicas constructivas basadas en saberes populares, heredados por generaciones:

[22] CTUs o Comités de tierras urbanas (Bruce 31)

> La casa de un piso, sin fundaciones, con losa de piso corrida y cerramiento de bloques, representa para las familias de estos barrios una buena vivienda. Aunque ha sido hecha de materiales durables, deciden demolerla parcial o totalmente, porque para colocar un segundo piso saben que deben colocar cimientos más profundos; esto les permite colocar otros pisos que muchas veces son convertidos en nuevas unidades de vivienda. (Rosas 275)

La implementación de programas y ayudas sociales en la revolución ha aumentado el poder adquisitivo de las familias pobres, lo que ha incidido en la consolidación de muchas viviendas en los barrios. En el trabajo de Beate Jungeman, *Políticas públicas y participación popular en Venezuela. El difícil camino de la construcción de una idea democrática más allá del liberalismo*, se señala que los ingresos de los pobres han sido los más altos en mucho tiempo:

> Los datos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) (2013) muestran que en el año 2012 Venezuela fue el país latinoamericano con mayor disminución de la desigualdad social en la distribución de ingresos, es decir, con menor concentración de riqueza. Un estudio sobre el gasto público social entre 1999 y 2009 indica que: especialmente la población de menos recursos, tuvo una mejora importante e ininterrumpida de sus ingresos durante casi cinco años. Y esta es una experiencia que los venezolanos, sobre todo los más pobres, no tenían desde hacía más de veinte años. (Aponte citado en Jungemann 104-05)

Desde una perspectiva semiótica, los procesos de arraigo derivados de la construcción en el tiempo han aportado a la vivienda marginal consolidada, el significado de triunfo personal. Las familias de los barrios pobres han tenido en su vivienda un "proyecto de vida" que no

cesa con el paso de generaciones. Por el contrario, la herencia que suele dejarse a los hijos puede ser la construcción de un piso o una habitación adicional donde la familia se va "acomodando" a medida que crece en el tiempo en su pequeño castillo en la montaña. Por otro lado, el arraigo que genera la pertenencia, permite intervenciones constructivas de mayor consolidación y mejoramiento de las viviendas. Esto también conlleva un compromiso comunitario en la medida en que el sentido de pertenencia procura la valorización del barrio, sea cual fuere en el tiempo. El sentido de pertenencia ha sido una de las formas concretas en que la revolución ha incidido en la ciudad, aunque por su ubicación marginal, su presencia no sea notable en las fotografías turísticas ni sea registrada como parte de la "arquitectura oficial" de la ciudad.

2.2.7 La vivienda de interés social y la revolución

El 15 de Diciembre de 1999, durante el primer año de gobierno de Hugo Chávez, sucedió un deslizamiento de tierra en las montañas que separan a Caracas del mar Caribe, hacia una vasta zona del estado Vargas. El deslizamiento se produjo al otro lado de las montañas que limitan a Caracas en su sentido norte. Lluvias incesantes que se prolongaron por varios días, provocaron inundaciones y el debilitamiento de zonas de la montaña. Grandes masas de lodo y otros materiales cayeron en tal proporción que inundaron grandes zonas del litoral vargasiano. Por semanas se rescataron sobrevivientes y también se localizaron cadáveres a varias millas de distancia en el mar Caribe. El gobierno nacional reportó entre 5.000 y 7.000 muertos, cerca de 94.000 personas damnificadas y 130.000 reubicadas. En Internet aun se pueden ver reportajes que hablan de cifras extraoficiales de más de 100.000 muertes, lo cual no coincide con lo reportado oficialmente. Hubo gran movilización por todo el país para intentar ubicar a los miles de damnificados, y para reunir a los miembros de familias que

fueron separadas durante la confusión. Algunas personas fueron dadas por desaparecidas y luego eran encontradas con vida en otras ciudades. Niños que no pudieron ser reunidos con sus familiares, ya que estos habían sido declarados como desaparecidos, estaban al cuidado de otras familias cuando más tarde aparecían su familiares para reclamarlos. Todo esto habla de un drama de grandes dimensiones que obligaba al gobierno a proveer viviendas a estas personas en algunas zonas cercanas a Caracas. Sin embargo, siempre se ha criticado a la gestión de Chávez el no haber actuado en consonancia con la magnitud del problema, es decir, que la demanda de vivienda como producto de la tragedia no había sido satisfecha. Algunos de los damnificados de la tragedia se sumaron a los asentamientos cercanos en las laderas de Caracas agravando el problema existente de los barrios informales en los cerros.

La necesidad de vivienda nunca ha sido satisfecha a plenitud en Venezuela, no al menos en su era democrática. También debe decirse que el tratamiento electoral dado al tema no ha contribuido a la solución del déficit de vivienda. Esto significa que la oferta de su construcción durante las campañas electorales ha traído votos y beneficios políticos, pero no se ha mantenido en el país una actitud consistente en torno a esa necesidad. Las connotaciones electorales dadas a este tema, hace que las cifras mostradas por los diferentes gobiernos sean poco confiables. Esos datos son generalmente reseñados para efectos de propaganda gubernamental, o por el contrario, son señalados por sus adversarios políticos para hacer una mejor oferta a futuro.

Tradicionalmente, la vivienda de interés social, es decir de bajo costo de producción y venta, se ha regido por los planes del Banco Obrero, programa que nació durante las dictaduras militares de finales de los años 40 y hasta 1958. Ese programa planteaba la construcción de viviendas austeras de esquema racionalista, donde las familias recibían una unidad básica que

cumplía con las condiciones mínimas necesarias para su habitabilidad. Con el tiempo las familias agregaban mejores acabados de acuerdo a sus recursos. De acuerdo a su estudio sobre la problemática de vivienda en Venezuela, Víctor Fossi señala que para finales de la década de los 70 el país tenía cubierta buena parte de la demanda de vivienda,

> El Banco Obrero y el programa de vivienda (PVR) habían promovido entre la construcción directa o indirecta de 505.285 viviendas . . . Si consideramos que una parte de las viviendas construidas por el PVR están en localidades que han pasado a ser urbanas . . . las viviendas promovidas por el sector público daban albergue a una cuarta parte de la población urbana del país . . . . (Cilento citado en Fossi 120)

Por otra parte, desde el Estado venezolano de ese entonces se estimuló la participación del sector privado en la construcción de vivienda, lo cual, unido a la inconsistencia del sector público de ir dando respuesta al problema en base a la demanda, trajo gran especulación en la oferta privada. Esa especulación se extendió no solo a la venta de inmuebles, sino también a su alquiler.

El gobierno de Hugo Chávez, al igual que sus predecesores, continuó la tradición constructiva de viviendas de interés social, pero también heredó la inconsistencia en el ritmo de respuesta dado al problema. A raíz de su discurso populista, Chávez debía actuar frenando la especulación protagonizada durante años por el sector privado. Para ello formuló una ley en el año 2011 que protegía a los inquilinos, pero no podía limitar los precios ofrecidos para la venta de vivienda por parte del sector privado, quien se había dedicado exclusivamente a la producción para los sectores medios y altos, de manera que las clases bajas pasaron a depender totalmente de la respuesta del Estado. La nueva ley ponía en riesgo la propiedad privada al generar derechos de propiedad por parte de los inquilinos sobre el inmueble, por lo

que no era una buena idea ofrecer inmuebles en alquiler. Sus propietarios preferían vender sus casas o apartamentos antes que arriesgarse a perderlos. Por ello, los potenciales inquilinos no podían alquilar y mucho menos comprar. El problema se hizo más complejo por una desproporción en la relación oferta-demanda agravada por las políticas populistas mencionadas. La supuesta solución a un problema trajo otro que el Estado debía afrontar con urgencia.

La construcción de viviendas de interés social[23] en Caracas después de los años 70 ha sido cada vez menor debido a los altos costos de la tierra y por la poca cantidad de lotes disponibles. Por ello, el gobierno de Hugo Chávez creó ciudades habitacionales (Fig. 36) como parte de la Gran Misión Vivienda, para atender este problema en zonas cercanas a la ciudad: "156 mil viviendas en 2011; 200 mil, en 2012; y entre 2013 y 2017, un promedio de 330 mil viviendas por año y para ello no se han escatimado esfuerzos por parte del Gobierno Revolucionario" (Venezolana de Televisión Web). Estas viviendas han sido adjudicadas a familias de bajos recursos con financiamiento a largo plazo y en condiciones de pago convenidas (Fig. 37). La vivienda en la revolución pasó a ser un asunto prioritario hacia los últimos años de Chávez en el poder y su impacto en la ciudad se manifiesta en el alivio de tensiones sociales (menos invasiones, expropiaciones, etc.). Un ejemplo de este efecto es el desalojo del edificio invadido La Torre de David que será analizado en el capítulo 6. Sus miles de habitantes fueron reubicados en Ciudad Zamora, en las afueras de Caracas y así se alivió un punto de tensión en la zona central de la ciudad. Puede decirse, entonces, que la

[23] Las *viviendas de interés social*, también llamadas *soluciones habitacionales* en Venezuela, son viviendas de bajo costo, destinadas a la clase obrera y en general para personas de los estratos más pobres de la población con escasos ingresos. Generalmente son ubicadas en grandes lotes de terreno ubicados en las afueras de las ciudades o incluso en ciudades aledañas, que son usadas como ciudades dormitorio. Las viviendas de interés social son siempre parte obligada de las ofertas electorales en Venezuela.

construcción de viviendas de interés social en las afueras de la ciudad ha tenido doble efecto positivo y es una forma de intervención que bien vale la pena destacar.

En este capítulo se han expuesto dos temas fundamentales en este estudio sobre Caracas, como son los aspectos que han incidido en la configuración de su identidad y la presencia de la revolución en la ciudad ligada al ejercicio populista del poder. Debe insistirse en que muchos de los indicadores mencionados sobre la conformación de los asentamientos informales en Caracas no son exclusivos del caso venezolano. Tampoco lo son algunas de las categorías de intervención del espacio aquí presentadas. De hecho, si se considera el comportamiento de las grandes ciudades latinoamericanas se encontrarán interesantes coincidencias. No obstante, debe resaltarse que los procesos políticos involucrados en la definición de las ciudades a través de decisiones urbanísticas, regulaciones sobre los usos y tenencia de la tierra, van a definir las particularidades de cada ciudad. Por ello se insiste en que el peculiar carácter de la Revolución Bolivariana dentro de la historia de la ciudad trajo cambios que son de especial atención en su historia contemporánea. A manera de ejemplo, la presencia de buhoneros en las proporciones que se han producido en esta década son un fenómeno notable en el contexto caraqueño, pero probablemente lucirá pequeño de compararse con el comportamiento del fenómeno en ciudades con mayor densidad. De esa manera se trata de enfatizar su carácter peculiar en el contexto local. Para cualquier caraqueño, éste ha sido un tema relevante en su paso diario por la ciudad y queda registrado como parte de la memoria de la ciudad, en el registro fotográfico o en cualquier otra aproximación de interpretación creativa. Para el turista, éste será un bulevar más que visita.

A través de los diferentes ejemplos mostrados se ha querido destacar que a pesar de no haber hecho un aporte significativo a la arquitectura o el urbanismo de la ciudad, la revolución tuvo

una presencia, identidad y sentido que este trabajo intenta reunir en un todo unido por las características estéticas, que buenas o malas, son las características que definen este período. Puede afirmarse que a pesar de su origen militar y capacidad demostrada en los procesos electorales y en el desarrollo de programas como las Misiones, la revolución no ha tenido una presencia en la ciudad que pueda competir con la magnificencia, escala y pertinencia de las obras de las dictaduras militares del los años 50. Ni siquiera los gobiernos posteriores a ese período y que ancedieron a Hugo Chávez lo hicieron, sin embargo su presencia en la ciudad ha sido a partir de las categorías introducidas en esta sección del trabajo.

Debe también aclararse que este breve inventario no pretende mostrar toda la obra de gobierno de Hugo Chávez que se pueda rastrear en la ciudad, ya que eso ameritaría un estudio dedicado a mostrar cada logro. Aquí se han mostrado exclusivamente aquellas categorías que han nacido del discurso populista y que han tenido una presencia simbólica e impacto social importante, más allá de cualquier virtud arquitectónica. Ya que el interés del estudio es analizar la identidad y sentido de la ciudad a través de los lentes de la polarización y el populismo, cualquier otro criterio no será considerado. En todo caso, es importante señalar que en la investigación hecha, la totalidad de los estudios encontrados sobre la revolución se centran en exaltar la obra social de la revolución y su obra de infraestructura tiene, cuando es mencionada un carácter secundario.

Capítulo 3. Trazos de la polarización sociopolítica en la "Sultana del Ávila"

Mujer, a mi cuñado lo llamaron "negro desagradecido, sin la revolución serías un esclavo,"
porque lo vieron con una camisa de Primero Justicia[24].
Que peligro, chica, el salió a vengarse llamando "chavista de mierda"
a cuanto motorizado y taxista se le atravesó ese día.

Gisela Kozak, *Ni tan chéveres ni tan iguales* (115-16).

Dicen que los polos contrarios se atraen y que los idénticos se repelen. En base a ese principio, y por lúdico que suene, puede decirse que Caracas no sigue una lógica física o que probablemente goza de un alterado magnetismo. Tal vez esa ilógica magnética explique por qué aún en las peores situaciones, el venezolano continúe afirmando que Venezuela es "el mejor país del mundo." Las canciones de Juan Luís Guerra que hablaban del amor vestido de lino y de franela, para referirse a la difícil relación entre un chico pobre y un chica rica en la gran ciudad, ya son recuerdo en ritmo de merengue de un pasado reciente, donde además de las diferencias sociales, no existían abismos ideológicos insalvables. Las ideas políticas no eran el centro de todas las discusiones e incluso existía la posibilidad de declararse apolítico, neutral e incluso apático ante el tema. En la nueva Venezuela no existe el nihilismo político o ideológico como opción, por lo que ante el riesgo a ser juzgado o incluso segregado por grupos con posturas claramente definidas, son pocos quienes se mantienen al margen de los acontecimientos en una sociedad polarizada. El cambio hiperbólico en la adjetivación de las

[24] "Primero Justicia" es el más importante partido opositor a la Revolución Bolivariana, del que salieron líderes políticos como Leopoldo López, Julio Borges o Henrique Capriles Radonski quien han tenido la mayor opciones de triunfo electoral para la presidencia de Venezuela.

diferentes clases sociales, asociadas a posturas políticas divergentes, ha sido un importante signo de la polarización sociopolítica y marca un triste inicio del siglo XXI en Venezuela.

Esta sección del trabajo ubica históricamente el inicio de la radicalización de este fenómeno, ya que desde allí se pueden precisar cambios importantes que se han traducido en nuevas territorialidades demarcadas por triunfos electorales, así como por prácticas urbanas que han aportado significantes negativos a Caracas. Esto se traduce en que la polarización sociopolítica ha colocado signos de su presencia en la ciudad que son identificados y analizados en este capítulo, y que se suman al repertorio de cambios estéticos iniciado en el capítulo anterior donde se habló de la presencia del populismo en la ciudad. A ese creciente repertorio se agregarán en los próximos capítulos las estéticas urbanas desarrolladas desde el grafiti y otras formas de arte, para completar así un panorama del paisaje caraqueño durante este conflictivo período, visto estrictamente desde sus manifestaciones estéticas. No debe perderse de vista que, como se expuso en el capítulo 1, la polarización no debe ser entendida como consecuencia de un hecho político aislado, sino por el contrario, como el recrudecimiento de problemas arraigados en la cultura venezolana, como son la lucha de clases y la segregación racial heredadas de la Colonia. Estas son sin duda herencias terribles que no pueden ser desatendidas para comprender la magnitud del fenómeno y sus consecuencias en la ciudad.

El no reconocimiento de esa herencia, lo cual se inicia en una total exclusión de la discusión del tema en la educación formal en Venezuela como algo que debe ser superado, sea tal vez una de las causas de su prolongada e inadvertida presencia en el tiempo, lo que ha marcado la conducta del venezolano en sus prácticas sociales. Como señala Winthrop Wright en *Café*

con leche. Race, Class and National Image in Venezuela, libro fundamental para entender este fenómeno, la vida en el país se ha traducido en una "democracia racial:"

> For the cities, racial democracy actually meant that all black and colored individuals could whiten themselves and their descendants socially through a number of steps, including specific economic, and cultural measures as well as through actual racial mixing with whites. Their use of the platitudes of racial democracy did not obviate the elite's deep-seated mistrust of Venezuela's multiracial masses, whom they still considered incapable of self-government. (112)

El discurso radical de la revolución logró revivir estos asuntos en las nuevas generaciones, a partir de la idea de una refundación de la patria y de hacer justicia social, culpabilizando a sus oponentes por un pasado de carencias y desequilibrios que el nuevo proceso solventaría. Todo ello a través de un ejercicio autoritario del poder que impondría "la voluntad del pueblo" por encima de todo, y de todos los posibles responsables de la exclusión social. Ese principio de adjetivación definido por: "opositores" = culpables, también fue aplicado a su opuesto dialéctico: "chavistas" = víctimas, en un ejercicio de simplificación que trajo serias consecuencias y aun más exclusión, o una redirección de ésta. Así, para lograr la inclusión del pueblo, se excluirá al oponente, de manera que "el país," como signo no funcionará como posible contenedor de ambos significantes.

Como se vio en el capítulo anterior, sin haber hecho aportes significativos a la infraestructura de Caracas, el estilo populista de la revolución se concentró en la consolidación de sus programas sociales y además replanteó el uso y significado de espacios y estructuras preexistentes. En esta sección se verá que la polarización se encargó (y aún lo hace) de dividir la ciudad en territorios con fronteras de visibilidad variable que han afectado la

percepción del espacio, así como las condiciones de tránsito, seguridad personal y el ejercicio de otros derechos ciudadanos. Finalmente un sentido general de desarraigo originado por la violencia y como ésta es percibida, así como por los imaginarios asociados al temor hacia "el otro," han dado forma física y sentido al paisaje de la Caracas contemporánea. Esta aproximación se hará desde el estudio de los elementos históricos y sociales involucrados y desde el análisis de los nuevos signos surgidos en la ciudad y de su papel en el desarraigo urbano.

3.1¿Sí o No? Referendo presidencial y radicalización de la polarización

La polarización sociopolítica no solo ha afectado las relaciones ciudadanas en el espacio público, sino también a nivel privado desde el seno de familias que han sufrido fracturas en su estructura a causa de las diferencias políticas entre chavistas y opositores. El ambiente vivido en el país durante los años 2002 y 2004, alrededor de varios eventos que se expondrán en breve y que culminan con la realización del primer y único referendo revocatorio presidencial en la historia democrática venezolana, fue clave en la radicalización de la polarización. Esa nueva figura, contemplada en la Constitución aprobada en el primer año de gobierno de Hugo Chávez, fue incluida para poder interrumpir el ejercicio de cualquier mandatario en caso de descontento del pueblo ante su gestión. Chávez no podía imaginar entonces que este instrumento sería intentado en su contra cuatro años más tarde.

El referendo revocatorio presidencial del año 2004 consistía en preguntar si las funciones como presidente de Hugo Chávez debían cesar, o si por el contrario era el deseo popular su continuación en el poder. Solo tenía que responderse con un "Sí" o un "No" a la siguiente

pregunta: "¿Está usted de acuerdo con dejar sin efecto el mandato popular, otorgado mediante elecciones democráticas legítimas al ciudadano Hugo Rafael Chávez Frías, como presidente de la República Bolivariana de Venezuela para el actual período presidencial?" (Consejo Nacional Electoral Web). Para tramitar su realización ante el Consejo Nacional electoral (CNE), la oposición recogió más de tres millones de firmas que debían cumplir ciertas condiciones. Ese proceso fue complejo y lleno de obstáculos, lo cual trajo mucha inestabilidad a la vez que expectativas y gran movilización de la población:

> . . . se necesitaban firmas de por lo menos 20% de los electores registrados (2.436.083 firmas válidas) para activar el referendo. El 19 de diciembre, alrededor de 3.4 millones de firmas fueron presentadas al CNE para su verificación, después de haber sido organizadas y fotocopiadas por los partidos políticos de oposición. El CNE inició la verificación de esas firmas el 13 de enero de 2004. Luego de una controvertida decisión que invalidó cerca de 900.000 por poseer "caligrafía similar" . . . . (The Carter Center 14)

Luego de la eliminación de un importante número de las firmas presentadas, con lo cual no podía proceder la solicitud, se inició un proceso llamado "reparo" donde las personas podían confirmar su deseo de solicitar el referendo, la oposición logró así cumplir el requisito del número de firmas. En consecuencia, fue convocado el referendo en el cual para vencer, debían cumplirse otras importantes condiciones: "a) obtener por lo menos un voto 'Sí' más que el número absoluto de votos que lo eligieron (a Chávez): 3.757.773 + 1 (los votos 'Sí' indicaban la voluntad de revocar al presidente Chávez); y b) obtener más votos 'Sí' que votos 'No" (The Carter Center 14). Los resultados no favorecieron a la oposición y Hugo Chávez se mantuvo en el poder, saliendo fortalecido por una mayoría notable. El informe global de

observación del referendo revocatorio presenta las siguientes cifras definitivas: "5.800.629 votos 'No' (59,0958 por ciento) y 3.989.008 votos 'Sí' (40,6393 por ciento), quedando derrotada la petición de revocar al Presidente de la República" (The Carter Center 14).

Para la campaña electoral por el "Sí'' o el "No," las calles se llenaron con dominante propaganda oficial, grafiti y presencia del chavismo en las calles a favor del "No" (Fig. 38). La propaganda opositora buscaba el voto por el "SÍ," es decir: "Chávez 'sí' debe cesar sus funciones como presidente," pero curiosamente, a pesar de que existían poderosas razones y un esfuerzo importante para lograr la convocatoria de realización del referendo, la propaganda opositora se resumía a la sílaba "Sí" (con una carga semántica positiva) y sin más explicaciones (Fig. 39). El chavismo por su parte, agregó al "NO," es decir: "Chávez 'no' debe cesar en sus funciones como presidente," algunos hábiles elementos de reafirmación del mensaje que se convirtieron en eslóganes del chavismo, tales como "Uh, ah, Chávez NO se va."

El resultado de la consulta popular mostró no solo en números, sino en distribución territorial de los votos, las diferencias sociales que ya se conocían desde antes de la revolución, pero que a tres años de gobierno mostraban una dimensión actualizada. En el balance sobre el referendo revocatorio, hecho por los investigadores Luís Lander y Margarita López Maya, se exponen las características de dos polos perfectamente definidos en la geografía electoral de Venezuela:

> Los resultados . . . mostraron de nuevo que somos una sociedad fragmentada en dos pedazos, cuyos límites económicos, sociales, espaciales, culturales y políticos se trazan principalmente desde una lógica de clase. Quien es pobre es chavista, pues allí tiene la esperanza de un cambio para él o para sus hijos; el discurso y el proyecto

> bolivariano lo incluyen, le dan una identidad y una pertenencia desde la cual puede moverse en un planeta cada vez más globalizado por el capital financiero trasnacional. Si es de clase alta o "rico," es antichavista, pues allí prometen un imaginario occidental y moderno que es fundamentalmente blanco anglosajón y con el cual se identifica plenamente. La democracia que comparte es la liberal. (Lander y López Web)

Independientemente de las generalizaciones hechas por los autores sobre las preferencias de cada grupo, debe concordarse en que existe una obvia fragmentación de la sociedad y ésta se manifiesta como un problema de clases y raza. De acuerdo a estos mismos autores el comportamiento del sector correspondiente a la clase media se movió entre ambos extremos pero con tendencia hacia el antichavismo por su aspiración a ascender en la pirámide de clases. No obstante, debe destacarse que Hugo Chávez había ganado sus primeras elecciones en 1998 contando incluso con el apoyo de quienes decepcionados de las viejas políticas neoliberales, aspiraban un cambio pero no sospechaban su futura actitud y estilo de gobierno radical y excluyente. Ese año electoral se encontraron la clase media y baja bajo una misma aspiración, y Chávez parecía ser el hombre que arreglaría el corrompido mundo político del país de finales del siglo XX. Sin embargo, a tres años del inicio de la revolución, algunas opiniones habían cambiado y ante la inminencia de la realización del referendo, muchas familias se encontraban bajo un clima de tensión o incluso de confrontación política. Como se explicó anteriormente, el ambiente electoral venezolano siempre ha estado regido por intensas pasiones a favor o en contra de los líderes políticos y en su historia republicana ha existido un culto a la figura presidencial, por lo que los aspirantes a esta posición han sido no pocas veces, el tema de mesa y sobremesa en el ámbito privado. Esto da una idea del nivel de las tensiones y desencuentros vividos en las calles entre perfectos desconocidos en el marco

del referendo revocatorio presidencial del 2004.

El temor del chavismo a perder el poder en el referendo revocatorio no era gratuito. La oposición llevaba más de un año dando demostraciones de poder de dimensión y alcance históricos. La celebración de una huelga general convocada por la Central de Trabajadores de Venezuela (CTV), mantuvo al país paralizado en sus actividades productivas y comerciales por varias semanas. Una marcha multitudinaria convocada por la CTV se desplazó el 11 de abril del año 2002 desde el este de la ciudad por las principales arterias viales para llegar al palacio de Miraflores (sede del gobierno) y exigir la renuncia de Hugo Chávez. Ese evento desembocó en un golpe de estado que duró apenas 48 horas, tiempo en el cual Chávez estuvo secuestrado en la isla venezolana La Orchila. El golpe fracasó por desacuerdos entre los militares involucrados y Hugo Chávez retornó al poder, pero a finales de ese mismo año se produjo un paro de la empresa petrolera PDVSA que se prolongó hasta abril del año siguiente (2003), con la esperanza de lograr la salida de Chávez por la quiebra económica de la industria que genera los principales ingresos del país.

Todas estas acciones anticonstitucionales fueron frustradas y respondidas no solo con el retorno de Chávez al poder con gran respaldo popular, sino con el despido de más de 18.000 trabajadores especializados de esa industria. Tras sucesos tan graves y traumáticos, el país se encontraba en caos y frente a las urnas electorales para decidir si Chávez debía seguir o no en el poder, y las calles se encontraban bajo el signo intermitente de la protesta y confrontación entre afectos y opositores a la revolución. Contrariamente a lo esperado, cada uno de los pasos dados por la oposición resultaron en el fortalecimiento de la figura de Chávez, en una radicalización de sus políticas y en un sentimiento de superioridad del chavista por haber superado todos esos obstáculos. Tantas torpezas políticas pueden interpretarse como

producto de un liderazgo opositor debilitado que no supo interpretar la situación sociopolítica más allá del deseo de la salida de Chávez del poder.

Los argumentos esgrimidos por la oposición para el inicio de esa cruzada antichavista se centraban en los abusos de poder, en su discurso radical y excluyente, la monopolización del poder en el Estado por el debilitamiento de la autonomía de los poderes ejecutivos, legislativos, electorales y de justicia, así como por la militarización del mundo político. Todos esos elementos parecían cerrar las opciones concertadas o posibles salidas democráticas a la crisis nacional. De hecho, la credibilidad del sistema electoral venezolano (regido por el Consejo Nacional Electoral) continúa siendo muy baja después de múltiples sospechas de parcialización del ente comicial en la gran cantidad de procesos electorales celebrados en el país desde 1999, y por la manera en que son elegidos sus miembros. A lo largo de la década, personas ligadas a ese organismo han sido designadas en importantes posiciones administrativas del gobierno. Jorge Rodríguez, por ejemplo, quien fue uno de los tres rectores principales del CNE durante el referendo del 2004, fue vicepresidente de la república entre el 2007 y el 2008 y alcalde del municipio Libertador de Caracas desde el 2008 hasta la actualidad (su segundo término expira en el 2017).

Los rasgos no democráticos de la Revolución Bolivariana han sido de hecho los bastiones de la oposición venezolana en la solicitud de la salida del poder de Hugo Chávez ante la idea de que no basta conseguir una ventaja electoral mientras las instituciones no tengan independencia y los procesos puedan ser confiables. Como se mencionó en el capítulo 1, desde la academia varios autores no han dudado en comparar el gobierno de Hugo Chávez con otros de perfil neopopulista y autoritario, como por ejemplo la gestión de Ernesto

Fujimori en Perú, así como por un cuestionable perfil democrático en la arquitectura del poder:

> Yet, both governments also display traits that can only be identified as democratic; both presidents were elected with large majorities, both introduced new constitutions which were approved by the people in referendums, both went on to be re-elected with large majorities under the new constitutions. Chavez indeed has won three presidential elections (1998, 2000, 2006) and a recall referendum against his rule (2004). Under both presidents Peru and Venezuela had institutions normally associated with democracies; courts, elected assemblies, full universal suffrage, political parties, 'free' media, etc. . . . (Cannon 112-13)

El carácter autoritario y el origen militar de la revolución son dos elementos que no pueden ser menospreciados en el análisis. Desde su primera aparición pública uniformado como paracaidista, Chávez dejó claro en 1992 que su gesta iniciaba como un movimiento armado al que luego convenientemente le sumó el calificativo de cívico-militar. Irónicamente, un evento anticonstitucional como un golpe de Estado se celebra cada 4 de Febrero como una fecha patria en Venezuela. En cuanto al autoritarismo en gobiernos democraticos, el investigador Barry Cannon esboza algunas de las formas en las que éste se manifiesta, que coinciden con el estilo de gobierno de Hugo Chávez:

> Most comparisons made between Fujimori and Chavez emphasize their supposed shared authoritarianism. Tanaka states, for example, that: "Fujimori as much as Chavez (took) advantage of institutional reforms which, while they were formally democratic, constitute authoritarian governments in practice." More specifically, these accusations center on two areas: human rights and institutions. Attacks on the

> media are emphasized, as are the use of threatening and insulting language against the opposition. (Cannon 112)

Los elementos encontrados en las apreciaciones de Barry Cannon son compartidos por Douglas Schoen y Michael Rowan, quienes llegaron a ver en esas características del ejercicio del poder de Chávez un riesgo regional e incluso mundial. Sin entrar a especular sobre esos posibles alcances del poder de Hugo Chávez para entonces, sí debe compartirse la idea de que la definición de "democracia," aplicada al caso venezolano en tiempos de la revolución, basada sólo en criterios del número y frecuencia de elecciones ganadas, no solo es limitada sino ingenua. Tal apreciación desestimaría el hecho de la no independencia de los poderes públicos y la menoscabada credibilidad del sistema electoral y de justicia del país. A esto debe sumarse que las funciones dadas a las Fuerzas Armadas y su cada vez mayor interacción con la vida civil, ha contravenido las previstas en la Constitución Nacional: "The deliberate expansion of military jurisdictional boundaries by President Chavez has been accompanied by a breakdown in the institutions designed to control and oversee military activities" (Trinkunas 207).

Todos los elementos expuestos apuntan a la existencia de una crisis institucional donde el origen militar del liderazgo de Hugo Chávez jugó un papel esencial, y que hablan de una democracia con graves desequilibrios. Schoen y Rowan resumen así los vicios que pueden apreciarse en el gobierno de Chávez y que se han visto diluidos tras los logros que algunos de sus programas sociales han tenido en una población excluida históricamente y que la revolución ha atendido a pesar de la exclusión de otra importante porción del país:

> Chavez has governed like anything but a democrat. He has moved at every turn to consolidate power into the hands of his own office, remark the other branches of

> government into rubber stamps responsible solely to him, strip away his rival's influence in and out of government, limit freedom of the press, and transform his office into a personal fief with unlimited powers for the length of his life. (44)

La oposición, por su lado, continuó cometiendo errores tácticos como su intento de sabotear las elecciones de representantes a la Asamblea Nacional en el año 2005, al promover la abstención de quienes adversaban a Hugo Chávez, basándose en la poca credibilidad de las instituciones. La táctica se centraba en la creencia de que los organismos rectores de la justicia, como el Tribunal Supremo, tomarían en cuenta el descontento de la población no chavista y declararían nulos los resultados electorales, pero contrariamente esto fue convenientemente desestimado con grandes silencios. De esa forma, la Asamblea Nacional fue dominada desde entonces por el chavismo y desde allí no solo se ha aprobado cualquier iniciativa propuesta por Chávez, sino que se le otorgaron poderes especiales de legislación cada vez que él lo requirió.

La referencia al discurso populista y excluyente de Hugo Chávez es imprescindible en su contribución a la polarización del país, ya que si bien es cierto este fenómeno no nace con la revolución sí se hace muy visible y es manipulado a conveniencia política. Más allá de la simplista apreciación de que la oposición es una homogénea masa que no forma parte del pueblo y que además no comparte interés alguno con el "soberano," representado en el chavismo, ésta incluye a quienes han creído que los ideales originales se distorsionaron a pocos años de la revolución. Desde el discurso presidencial nacieron adjetivaciones y neologismos para referirse al "enemigo" y desde la oposición el chavista ha sido considerado como un ser dependiente del gobierno por pertenecer a programas sociales que garantizan ingresos económicos y otros beneficios a las clases pobres.

Bajo todo ese clima de tensión que se inicia en el año 2002 y que desemboca en la solicitud y posterior celebración del referendo revocatorio en el 2004, Venezuela vivió momentos traumáticos en sus calles que contribuyeron a la construcción psicológica de la imagen y dimensión de los polos. Además de los enfrentamientos producto de protestas en las calles, los procesos políticos ligados al referendo presidencial trajeron prácticas antidemocráticas ejercidas desde el poder político que profundizaron la polarización. Una de ellas fue la publicación en Internet, por parte del diputado chavista Luís Tascón, de una lista donde cualquier persona podía ver quienes habían solicitado el referendo contra el presidente con solo introducir números de cédula de identidad[25] (propios o ajenos). La "lista Tascón,"[26] supuestamente elaborada para asegurarse de que ningún chavista fuera incluido fraudulentamente como solicitante del referendo para así abultar los números, fue luego usada para amedrentar e incluso a la hora de solicitar empleo. El propio Hugo Chávez se refirió a lista en varias ocasiones, denotando que la oposición era fácilmente identificable desde los datos obtenidos en la recolección de firmas, entonces en manos del gobierno[27]. Tascón pasó a ser uno de los primeros políticos chavistas en enfrentarse directamente a la oposición a través de ese instrumento. Odiado por casi medio país electoral, Tascón murió víctima de cáncer el 12 de agosto de 2010. Como puede verse, el referendo revocatorio presidencial del 2004 marcó un punto de inflexión en la polarización sociopolítica del país al colocar sobre la mesa los argumentos, métodos y determinación de cada bando. Esto trajo en breve el incremento de acciones de calle y el renacimiento de tribus urbanas desaparecidas

[25] La Cédula de Identidad es el documento de identificación nacional equivalente al Número de Seguro Social en Norteamérica. Allí aparecen datos como la firma personal, la fecha de nacimiento y la nacionalidad (venezolano por nacimiento, por nacionalización o extranjero).

[26] La "lista Tascón" aún puede ser visitada en Internet en el enlace: http://www.aporrea.org/actualidad/n4550.html

[27] En este video publicado en YouTube se puede ver el tono en que Hugo Chávez se refería a la recolección de firmas: https://www.youtube.com/watch?v=3fFpJwoxKOI

desde los años 70, que serán estudiadas a continuación, y que han sembrado desde entonces, miedo en la población a través del amedrentamiento. Por otro lado, el referendo ayudó a definir un nuevo mapa de las preferencias políticas en Venezuela, a partir de entonces dividida en dos versiones de país, uno chavista y otro opositor. Caracas, por ser la capital y la más poblada es por excelencia la ciudad venezolana que mejor muestra la sectorización del apoyo o rechazo al chavismo desde su estructura espacial.

A grandes rasgos, puede decirse que Caracas está ocupada por el chavismo en su lado oeste y por la oposición en el este. Sin embargo, esto no es preciso ya que también en el este de la ciudad hay grandes barrios como Petare o Chapellín que están dominados por las clases populares que siempre han apoyado al gobierno (Fig. 40). Contrariamente, en el centro y oeste de Caracas será más difícil encontrar zonas opositoras aisladas en las barriadas. Algunas urbanizaciones otrora de la clase media del oeste de Caracas, como El Paraíso o San Bernardino se deterioraron drásticamente después de los sucesos del Caracazo y muchas personas se desplazaron a otros lugares de la ciudad, del país o incluso emigraron al exterior.

En su trabajo *De la colonia al socialismo del siglo XXI*, María Pilar García-Guadilla, compara la vida en la Caracas del pasado con la del presente como "una sociedad de clases sin lucha de clases" (García-Guadilla, *Caracas: de La Colonia* 183). En contraste, la autora habla de la Caracas contemporánea como polarizada y segregada:

> . . . es hoy una ciudad dividida y polarizada socialmente y altamente segregada desde el punto de vista espacial y de desempeño de las actividades. Los espacios de convivencia social se han homogeneizado de forma polarizada y segregada dividiéndose en 'espacios de los pobres y espacios de la clase media; esta polarización tiende a coincidir con los espacios de quienes apoyan al presidente

> Chávez y aquellos que se le oponen. (García-Guadilla, *Caracas: de La Colonia* 183)

En este pasado, si se quiere reciente, al que se refiere García-Guadilla, estas clases bien podían encontrarse en las calles abiertamente y sin temores e incluso coincidir en un mítin político de algún candidato de los dos grandes partidos tradicionales, Acción Democrática (AD) y Copei. Sólo desde la llegada de Hugo Chávez a la escena política, antiguos seguidores de esas viejas fuerzas, transformados súbitamente en chavistas, pasaron a conformar un bloque enfrentado a cualquier opción política que no apoyara a la revolución.

En otro de sus trabajos, la misma autora apunta un elemento clave para comprender cómo se fueron consolidando algunas prácticas urbanas derivadas de una "justificación" de la violencia, y producto de los imaginarios sociales nacidos de la polarización sociopolítica:

> estos imaginarios sociales, que están reforzados por la elevada polarización política frente al gobierno del presidente Chávez, sirven de justificación a la exclusión y a la violencia. Por tanto, la violencia, sea ésta real o percibida, produce crisis o rupturas en los planos personales, familiares y sociales y tiende a deslindar el discurso de la praxis para enfrentarla. (García-Guadilla, *Organizaciones sociales* 48)

Dos elementos importantes en la cita son la exclusión y la percepción de la violencia, a lo que debe sumarse la forma arbitraria como ésta es procesada por los diferentes grupos y experimentada en la ciudad. Como se verá seguidamente, algunas prácticas urbanas violentas y antidemocráticas, nacidas de los acontecimientos ligados al referendo, golpe de estado, y el paro petrolero, y otras inspiradas en el pasado venezolano de mediados del siglo XX, aportaron significantes negativos a Caracas. El impedir el acceso a calles, avenidas o autopistas, lanzando y destruyendo objetos, por ejemplo, ha sido una práctica justificada en el

derecho a la protesta que pasa por encima de otros derechos constitucionales como el libre tránsito, la seguridad personal o la propiedad privada.

La exclusión ha estado presente en ésta y otras prácticas anárquicas en el paisaje caraqueño, y ha sido protagonizada en ocasiones por quienes realizan marchas y protestas contra el gobierno o quienes sabotean esas acciones. Por ello, la percepción de los diferentes niveles de violencia también va a ser subjetiva y sólo objetivándose cuando hay desenlaces fatales y se hacen visibles los límites, lo que a su vez justifica la radicalización de acciones futuras. Las respuestas represivas a las protestas bien sea por parte de los órganos de seguridad o de grupos civiles adversos, han alimentado la presencia de la violencia en un ciclo continuo a lo largo de la historia de la revolución, recrudeciendo en momentos específicos que serán mencionados a continuación.

3.2 Prácticas sociales de violencia urbana

Del complejo marco histórico recientemente expuesto, las calles de Caracas y otras ciudades venezolanas se llenaron de toda esa historia de aspiraciones, frustraciones y resentimientos, traducidas en una anarquía urbana que traza líneas de humo en el cielo, fuego en la tierra y el asfalto, así como rejas en las ventanas por temor a "el otro." Las prácticas urbanas ya ensayadas en las calles en los momentos coyunturales mencionados, se multiplicaron e hicieron presentes en las formas que se señalan en esta sección.

Es importante destacar que si bien estas manifestaciones sociales en el ámbito urbano no contribuyen a la construcción de la ciudad como lo hace la arquitectura y la planificación urbana, sí lo hacen en cuanto a la estructura de su significación. La ciudad ya no será vista como antes y aun para el caraqueño arraigado desde su nacimiento, y atado a una historia de

sensaciones y recuerdos espaciales y multisensoriales, la polarización ha traído cambios importantes en la percepción y arraigo urbanos con graves consecuencias. Estas prácticas urbanas van a afectar la percepción de la ciudad, y los procesos de semiosis de cada caraqueño van a ser afectados notablemente por encontrarse - parafraseando el título de la novela de Héctor Torres, *Caracas muerde*, viviendo la "crónica de una guerra no anunciada" (3).

3.2.1 Obstrucciones en la "Sucursal del cielo"

Una de las manifestaciones más frecuentes de la polarización en las calles han sido las Guarimbas y Trancazos. Concebidas como barreras urbanas hechas por la acumulación de objetos, basura o incluso vehículos y neumáticos quemados, las guarimbas funcionan como trincheras desde donde se protesta y se enfrenta a la policía u otros cuerpos de seguridad. No obstante, el término guarimba no es originario de tiempos de la revolución:

> El historiador Robert Alonso explica que el término comenzó a utilizarse como sinónimo de refugio, cuando en Venezuela mandaba el militar Marcos Pérez Jiménez (1953). En aquel entonces, la resistencia cívica diseñó un método de subversión: Se operaba en contra de la dictadura para luego correr en busca de seguridad en el interior de las iglesias. En aquella oportunidad no se hablaba de trancar o tomar las calles, la idea era hacer actos de sabotaje cercanos a las iglesias para luego correr hacia ellas, donde se refugiaban antes de que los tocaran los esbirros del régimen. (La Vanguardia Internacional Web)

Las guarimbas (Fig. 41) son una práctica no solo venezolana sino de otros países en situaciones de conflicto, que toma por sorpresa las calles temprano en la mañana y a lo largo

del día pueden ir disipando o por el contrario pueden mantenerse por semanas. Estas prácticas, aparte de otras, fueron utilizadas con intensidad en el marco de la solicitud del referendo revocatorio y el paro petrolero, y a partir de allí se mantuvieron en el tiempo, y recrudecieron luego de la muerte de Hugo Chávez. Esta forma de protesta urbana pasó a ser un signo de altos momentos de tensión dada su naturaleza violenta y antipopular, ya que además de llamar la atención de las autoridades se atenta contra la paz ciudadana. El mismo Hugo Chávez incitó a sus seguidores a participar en guarimbas ". . . en 1996, cuando lideraba la campaña electoral e invitaba a los venezolanos a 'resistir' en las manifestaciones contra los partidos de derecha" (La Vanguardia Internacional Web).

Estas prácticas presentan varias lecturas posibles desde la semiótica. La obstrucción de flujos en cualquier sistema va a ser significante de conflicto o patología. La continuidad visual alterada por el caos (objetos fuera de contexto), es también una pausa en la percepción del espacio y va a sustituir porciones de la realidad del paisaje (lo normal y lo cotidiano). Hay también una introducción forzada del elemento político en el texto urbano, que al no formar parte de una ficción connotará inestabilidad, peligro o riesgo, todos ellos significantes negativos en cualquier contexto. De tratarse de un evento de ficción, como por ejemplo la filmación de una película de acción en la calle, el mismo signo de obstrucción tendría connotaciones lúdicas, narrativas o de espectáculo, es decir aportaría significantes positivos y memorables.

Por otro lado, considerando los elementos contextuales de orden histórico (coyuntura política, fracaso en procesos electorales, sospechas de fraude, etc.), la obstrucción podrá ser un signo con atributos narrativos. Para el vecino enterado sobre el motivo de la guarimba, ésta tendrá un valor simbólico con un nivel enunciativo por cuanto esa persona comparte (o

al menos conoce) el significado del signo (la causa de la guarimba). Contrariamente, para un visitante de paso, el mismo signo podrá alcanzar un valor narrativo en cuanto la guarimba es un índice que "informa" sobre la existencia de un conflicto sin razón explícita (como lo haría una pancarta en una protesta). La existencia de un problema es leída desde su consecuencia física en el paisaje y esto demanda alguna decodificación. En caso de obtenerse información, el signo cobrará un poder enunciativo que hará "familiar lo extraño" a través de una explicación o narrativa, lo que forma parte de la búsqueda de sentido ante un evento urbano: "turning experience into narratives seems to be a fundamental feature of the human drive to make meaning" (Chandler 90). Por ello, estas manifestaciones de calle tratan de ser evadidas o disueltas ante la presencia de testigos foráneos que puedan percibir signos de tensión que afecten la imagen que se tenga del lugar. La naturaleza efímera de las guarimbas hace imposible su cuantificación, y su localización no estará limitada a sitios específicos de la ciudad, ya que aparecen y desaparecen sorpresivamente cuando y donde sea necesario. A diferencia de las guarimbas, los trancazos (Fig. 42) o barricadas tienen una simbología y manifestación física similar aunque no contemplan necesariamente el enfrentamiento personal, y seguirán precisos principios para su organización, generalmente acordados a través de las redes sociales:

> . . . para la organización . . . hacen circular cinco reglas básicas por mensajes, mails y SMS: 1) Armar células de resistencia de máximo 7 personas (No tiene que ser mucha gente, solo amigos de confianza, 2) Buscar cualquier cosa para trancar las calles (Especialmente autopistas principales, 3) Salir a las 4 am para construir rápidamente la barricada, 4) Una vez armada la barricada, no te quedes defendiéndola, ¡te vas pa' tu casa!, 5) Podemos empezar a hacer una barricada por día mientras todos les vamos

> tomando la maña. Luego podemos hacer varias por día, en nuestras calles más cercanas. (La Vanguardia Internacional Web)

Estas prácticas ya forman parte de la cultura y memoria visual de la ciudad venezolana. Despertadas del largo sueño de las protestas de los años 50 y 60, las guarimbas marcan el retorno en la revolución de una tradición venezolana de perfil antidemocrático que había sido olvidada. Puede decirse que las guarimbas y los trancazos no han aportado nada positivo al paisaje y de hecho han provocado daños a infraestructuras y propiedades privadas como vehículos personales y de transporte urbano. Estas prácticas han tenido por momentos un impacto estético y ambiental y además han sido significantes de crisis e inestabilidad en las calles caraqueñas.

3.2.2 Presencias paramilitares en el paisaje urbano

Los grupos civiles denominados Colectivos no son una figura nueva en la historia política venezolana, pero su proliferación y curiosa relación cercana al gobierno sí pueden ser atribuídas a la revolución:

> Las organizaciones populares o de base han sido sinónimos de movimientos de izquierda en todos los países de América Latina. A comienzo de los años 2000 en Venezuela eran conocidos como círculos bolivarianos, sin embargo, grupos que se autodenominan colectivos existen desde los años 60, procedentes de la lucha armada y recibían la etiqueta de "ñángaras." El colectivo Ali Primera de Monte Piedad nació en 1989, después del "Caracazo." (Fermín Web)

En el pasado los colectivos cumplían un papel similar a las cooperativas comunitarias y se centraban en el trabajo social. En la revolución, su carácter ambiguo y su gran número en las

ciudades, ha incorporado un alto grado de polarización por cuanto esos grupos organizados en las comunidades sirven para ayudar a "proteger" a la revolución, ideológica y físicamente. Chávez llegó a llamarlos "el brazo armado de la revolución" (Fermín Web), por lo que incluso dentro de las fuerzas armadas, los colectivos generaron tensión, ya que suponían la consolidación de grupos armados en la población civil, es decir un ejército paralelo oculto tras la figura de asociaciones civiles comunitarias. Harold Trinkunas habla incluso de un monopolio del Estado de la violencia organizada como forma de "resolver" conflictos políticos a través de esas agrupaciones civiles: ". . . disputes over the control of civilian security forces and the emergence of armed civilian political groups have eroded the state's monopoly on organized violence. These events have taken place in a regime that increasingly lacks institutionalized mechanisms for political dispute resolution among pro and anti-Chavez forces" (Trinkunas 207). Este elemento es importante por cuanto el Estado ha amparado a estos grupos que entre otras actividades, han amedrentado a la población en formas que ni la represión de las fuerzas de seguridad podría ejercer dentro de un sistema de garantías constitucionales. Esa tarea represiva puesta en manos de una población civil armada, y en medio de un marcado clima de polarización, ha generado una peligrosa relación de pueblo contra pueblo, que en situaciones conflictivas genera virtuales golpes de queda en resguardo de la integridad física.

A la poca popularidad de los colectivos se han sumado elementos en el imaginario local respecto a la Revolución Cubana, de manera que estos grupos son considerados por la oposición como signos de una temida "cubanización" de Venezuela. Por ello, los colectivos son comparados frecuentemente con grupos civiles que cumplen funciones de policía militar en ese país. Aunque siempre se ha admitido que los colectivos operan exclusivamente a favor de la revolución, probablemente su dimensión y alcances hayan escapado de las manos del

gobierno de Chávez. La ubicación territorial de los colectivos más radicales de Caracas, hace pensar que estos han funcionado como protectores de la casa presidencial,

> En un informe presentado en audiencia ante la CIDH[28] por la ONG Control Ciudadano en octubre de 2010, se señala que, en Caracas, en un radio de acción de 12 km alrededor del Palacio Presidencial de Miraflores y de la propia sede de la Milicia Nacional Bolivariana funcionan colectivos sociales armados al margen de la ley, afectos al proceso que lidera el presidente Chávez. Estos colectivos sociales armados, pública y comunicacionalmente han exhibido armas de guerra, han amenazado con delinquir y en algunos casos han cometido delitos sin que a la fecha el Estado venezolano haya tomado medidas judiciales efectivas al respecto. Nos referimos entre otros a los colectivos sociales: Coordinadora Simón Bolívar, La Piedrita, Carapaica, Colectivo Montaraz, Tupamaro y Alexis Vive. (López Web)

En el capítulo 5 se presentarán algunos ejemplos de las expresiones de estos grupos a través del grafiti en Caracas (Fig. 111-113). Los colectivos, además de crear sus propias guarimbas, recorren la ciudad en motocicletas con banderas y otro tipo de identificación, pero cuando participan en sabotajes a eventos de la oposición o acciones de amedentramiento (grito de consignas, disparos al aire con armas de fuego, entre otros) lo hacen de manera anónima, cubriendo sus rostros (Fig. 43). Esta ha sido una manifestación concreta de la presencia y fuerza de "el otro" en las protestas de la oposición: "un total de 437 ataques de grupos armados pro oficialistas a manifestaciones ocurrieron entre el 12 de febrero y el 15 de abril de 2014" (López Web).

[28] Siglas de la Corte Interamericana de los Derechos Humanos.

Estéticamente, los colectivos comparten con las guarimbas y trancazos la inclusión de signos negativos en el paisaje urbano. Sin embargo, difieren en varios aspectos en cuanto a su significación. Su carácter de movilidad y el porte de armas añaden innegables cargas simbólicas de violencia que no ameritan mayores explicaciones. Dentro del imaginario urbano estos grupos fomentan la exclusión y son signos de deterioro de una parte de la sociedad que ve en las armas los argumentos para resolver conflictos o para demostrar poderío. Su presencia marca territorios con fronteras invisibles que están dominados por el temor a la agresión física.

Dentro de la semiosis individual, los colectivos son signos de militarización de las calles por parte de miembros de la ciudadanía, lo que recuerda el riesgo latente de una posible guerra civil, ya que exhiben el armamento con que cuenta una parte de la ciudadanía, ante otra probablemente desarmada. Estos grupos también marcan una relación de desigualdad basada en la exclusión, es decir, ellos ocupan un sitial superior en la estructura jerárquica de poder civil conferido por el porte de armas y por un supuesto apoyo desde las esferas del poder (Fig. 44, 45). Su ambigüedad legal, ya que no son considerados delincuentes ni tratados como tales, los hace más temibles y a la vez intocables. Para el Estado, los colectivos serán simplemente agrupaciones civiles, mientras para el ciudadano común serán un signo de amedrentamiento de manos de delincuentes.

En su estructura semiótica los colectivos presentan un conflicto de significación interesante. Poseen significantes ambiguos positivos y negativos (trabajadores colectivos versus grupos violentos). Generalmente son percibidos dentro de sus comunidades de manera diferente a como lo son en el resto de la ciudad. Esto se debe a que su sentido original como grupos comunitarios se distorsiona al descontextualizarse a causa de su desplazamiento por la ciudad

y a los elementos simbólicos que forman parte de su presencia urbana, de manera que es difícil asociarlos a lo comunitario (fuera de sus comunidades) y es fácil (apelando a los imaginarios locales de tipo militar), asociarlos a pandillas o grupos violentos. Su presencia en vehículos ruidosos, vestimenta, rostros cubiertos y armas, tendrán atributos simbólicos y actuarán (como lo señaló Pierce): "by virtue of a law, usually an association of ideas, which operates to cause the symbol to be interpreted as referring to that object" (Pierce citado en Chandler 38). Es una forma de operación del signo tras "la máscara" (significante de lo falso) que oculta otro signo, y que, como ya se dijo, tiene dos escenarios diferentes dentro de la ciudad. Estos signos, sumados al contexto histórico político y por contar con un supuesto amparo del gobierno (que hace presumible la impunidad de sus acciones) convierte a los colectivos en un factor inquietante, estética y psicológicamente, en la fisonomía y significación de Caracas y otras ciudades venezolanas.

3.2.3 Protestas urbanas y la transformación de los no-lugares

En la revolución, el espacio de chavistas y opositores ha estado limitado por acciones en lugares y tiempos concretos. Las marchas y concentraciones públicas se han producido en zonas específicas de la ciudad y alrededor de edificios e hitos que funcionan como banderas de demarcación territorial. Parafraseando a María Pilar García-Guadilla, un edificio emblemático como la sede de Petróleos de Venezuela (PDVSA) ha sido uno de los tantos espacios de reunión del chavismo, mientras que la Plaza Altamira en el este de la ciudad, es entre otros, un bastión de la oposición (*Caracas: de la Colonia* 184-85). Sin embargo, la Avenida Bolívar, principal arteria del centro de la capital ha funcionado como el escenario ocasional de marchas de ambos grupos, para lo cual deben ser autorizados por la alcaldía del Municipio Libertador que rige esa zona de la ciudad.

Desde el punto de vista semiótico, espacios con diversas características y usos adquiere nuevos significados a partir de eventos que entran en contradicción con la esencia de la arquitectura y el urbanismo. A manera de ejemplo, las avenidas y autopistas donde se realizan marchas multitudinarias han dejado de cumplir su rol como "no-lugares" o espacios de tránsito, como los describe Peter Eisenmann,[29] para así adquirir el carácter de plaza pública o teatro abierto. El desplazamiento de grandes masas humanas tras un signo, personificado en un líder político o materializado en una idea (el apoyo o el rechazo a una causa), otorga al no-lugar una condición simbólica de pregnancia en la memoria colectiva. Esa pregnancia viene dada por el uso de signos poderosos que forman parte de una puesta en escena (propaganda, vestimenta, música, bailes, discurso) o en otros signos-eventos (potencialmente positivos o negativos), generados durante estos eventos (bailes, catarsis, heridos o muertos por la represión, sabotaje de la marcha, destrucción de objetos como vehículos, propiedad privada o elementos del mobiliario urbano, etc.). Este conjunto de significantes conformarán una experiencia importante en la memoria de la ciudad originada en un espacio cuyo uso original ha sido alterado. Más tarde, las calles o autopistas vuelven a su habitual condición y función como no-lugares, lo que aporta cambios estéticos en la ciudad con dos niveles de intensidad, uno efímero y otro de mayor permanencia en la memoria colectiva, a partir del saldo dejado (físico o psicológico).

Algunos hechos sucedidos en estas marchas, como por ejemplo los muertos producto de enfrentamientos entre grupos o de represión por parte de los cuerpos de seguridad, serán luego registrados en formas de expresión como el grafiti. De esa manera, el signo nacido de un evento efímero y de origen multisensorial en un no-lugar, adopta otra forma (en este caso

[29] Este teórico de la arquitectura plantea el no-lugar como una consecuencia funcional de la ciudad. Se trata de elementos urbanos sin posibilidad de permanencia y su propósito es servir de conectores entre lugares. Las autopistas, elevados, etc., con ejemplo de ellos.

visual) en un lugar concreto de la ciudad, es decir sobre un soporte estable y escenográfico. A su vez, los medios de comunicación y las redes sociales, que son poderosos espacios virtuales, pueden difundir imágenes tanto del evento-signo original (fotografías de los muertos o heridos) como de los signos derivados de él (grafiti en homenaje a los caídos o reclamando justicia) (Fig. 46). Esto sucede gracias a una compleja y continua semiosis de generación y transformación de la significación y sus soportes que se puede resumir así:

Evento-signo 1 (marcha) > No-lugar (autopista, calle) > signos derivados 1 (violencia, represión, heridos)

Evento-signo 2 = Reacción (Grafiti o pinta) > Lugar (paredes, aceras, edificios)

Evento-signo 3 = (registro y publicación del evento 2) > espacio virtual (redes sociales)

Evento-signo 4 = (reacciones ante evento 3, difusión en la Web) > espacio variable (redes sociales, calle)

Puede observarse que a partir de un primer evento (marcha, protesta) en un lugar de tránsito vehicular, es decir, un lugar no concebido para la permanencia, pueden generarse signos derivados (enfrentamientos, heridos, muertos). En un segundo nivel de significación los signos derivados podrán tener una consecuencia tangible en la ciudad en la forma de grafiti u otro tipo de intervención gráfica en el espacio urbano en protesta contra la represión o la violencia. El registro audiovisual de esas huellas dejadas en la ciudad (signos-índice de las consecuencias del evento original) van a generar, en un tercer nivel de significación, otros signos en espacios virtuales (publicación en las redes sociales de fotografías de grafiti, videos, etc.). Finalmente, las reacciones ante esas imágenes en la Web producirán narrativas y diversas acciones que pueden ir desde su difusión en otras redes y comunidades virtuales (cada usuario es un nodo con bifurcaciones en la red), hasta reacciones que pueden desembocar en protestas de calle. Un ejemplo concreto de este complejo sistema de generación de sentidos fueron las protestas callejeras en Caracas durante el primer trimestre del año 2014. La muerte de estudiantes en algunas de esas acciones suscitaron reacciones en

forma de grafiti, pintas en las calles o altares improvisados en su homenaje sobre aceras y esquinas de Caracas (Fig. 46). La posterior publicación de esas imágenes en las redes sociales (sustituyendo el papel de los medios de comunicación, limitados por prohibiciones legales) no solo trajo reacciones en esos espacios virtuales, sino que sirvieron para convocar nuevas acciones de calle. En el capítulo 5 se estudian algunas estéticas generadas en este tipo de marchas de protesta en la ciudad.

Al igual que otras prácticas, y como señala el investigador Silverio González Téllez, las marchas multitudinarias de protesta en Venezuela marcaron el reinicio de "la política de calle, según la cual las multitudes la tomaron de nuevo para interpelar extrainstitucionalmente a las autoridades . . ." (203). Por ello su importancia como parte de lo que se puede denominar una nueva arquitectura de la significación de Caracas, nacida de la polarización en la Revolución Bolivariana.

La escala de estas manifestaciones, así como su recurrencia, las ha convertido en elementos imprescindibles para entender la dinámica de la ciudad a partir de sus ritos contemporáneos. Obviarlas o menospreciar su importancia por no tener un carácter de intervención arquitectónica sería desligar al objeto-ciudad del evento cultural que también la constituye. Las manifestaciones de celebración vistas en el capítulo anterior, tales como las concentraciones masivas en apoyo a líderes chavistas y opositores, muestran importantes cargas simbólicas con significantes positivos y llenos de un entorno de espectáculo, que contrastan con los significantes negativos aportados por la polarización.

A continuación se verá cómo esos significantes negativos, producto de la percepción de "el otro" como enemigo y riesgo potencial, se han sumado a un problema existente de

inseguridad urbana, y han aportado nuevos significados a la vivencia de Caracas durante el día y la noche.

3.2.4 Cacerolazos. Ecos efímeros de la inconformidad

La ciudad también habla. No solo el corneteo de los carros, los pregoneros, la música de los vendedores ambulantes o las voces ciudadanas, el sonido es también un poderoso elemento estético sensorial. Similar a la sincronía de los campanarios de iglesia que anuncian un evento a una hora convenida previamente (hay una audiencia alerta y que conoce el referente), las cacerolas en Caracas anuncian descontento. La protesta pacífica hecha a través de la percusión de las cacerolas a horas específicas convenidas, llenará el paisaje caraqueño y de otras ciudades con sonidos contrarevolucionarios. Esta ha sido una forma democrática de mostrar descontento, aunque también ha servido en ocasiones como elemento de demarcación territorial e ideológica:

> Las cacerolas en Venezuela son el micrófono de un pueblo que al final de la jornada terminan con abolladuras y huecos. Están en las despensas de cocinas cubiertas de mármol y sobre la leña donde muchos venezolanos preparan lentejas una vez al día. Los cacerolazos . . . masivos tienen el poder para que los ciudadanos expresen su descontento ante un gobierno o las decisiones políticas de éste. En el teflón o el hierro barato muchos ciudadanos han descargado su furia, pero también han llamado a la esperanza. (Terán Web)

Salvo en torno a temas muy concretos donde hay consenso y sufrimiento nacional (falta de agua, luz o problemas de transporte) nadie en un barrio dominado por el chavismo se atreverá a sumarse a los cacerolazos a menos que se esté dispuesto a ser identificado como fuera de

lugar en la comunidad o a poner en riesgo su fidelidad a la revolución. La ocurrencia del venezolano llegó a extremos que los vendedores ambulantes en las calles ofrecían discos compactos con la grabación de cacerolas en plena acción, así desde la comodidad del hogar se podía protestar sin disponer del utensilio. El infaltable equipo de sonido cantaba a la hora convenida por las redes sociales.

Los cacerolazos son un elemento de protesta inaugurado con la revolución, ya que no forman parte de la tradición política venezolana de la IV república, aunque sí se conoce desde antes en países sudamericanos como Chile o Argentina:

> A Chile se le conoce como la cuna del cacerolazo. Se escuchó el 1 de diciembre de 1971, cuando un grupo de mujeres que conformaban el Poder Femenino salió a las calles de Santiago para protestar por el desabastecimiento e inflación de los alimentos que afectaba para ese entonces al país. La falta de alimentos la propiciaron los sectores empresariales que se oponían al mandato del presidente Salvador Allende. Este movimiento contó con el apoyo del dictador Augusto Pinochet, quien asumió el poder en 1973 y a quién a partir de 1983 el pueblo decidió aplicarle la misma fórmula como medida de protesta. (Terán Web)

Hay varios aspectos estéticos y de significación en el tema de las cacerolas. Su proyección en el espacio (generan un eco entre los edificios) y el tiempo (las cacerolas replican los sonidos que llegan de otros lugares) crean un ambiente de unión en torno a una causa. Hay una identificación de grupo a través de un elemento intangible en el espacio urbano. Su duración estará asociada a la intensidad del signo-sonido. A mayor duración, intensidad y alcance territorial mayor el descontento, de manera que hay una sintaxis o lógica métrica en el sonido. Luego se verá que ante la imposibilidad de trazar líneas de polarización concretas por

tratarse de sonidos, la ciudad será "patrullada" por grupos colectivos motorizados que a manera de amedentramiento intentan localizar "dónde se está cacerolenado." A manera de ejemplo, el martes 16 de Abril de 2013 (a poco más de un mes de la muerte de Hugo Chávez), el presidente Nicolás Maduro invitó en cadena nacional a los chavistas para hacer un "cohetazo" a la misma hora que estaba pautado un cacerolazo de la oposición, para así como se dice en el argot venezolano "roncar más duro" y atenuar las protestas (Terán Web). Obviamente la percusión de la ciudad registró dos patrones diferentes a la misma hora, materializando la polarización política a través del sonido repartido por el aire. La presencia de pólvora (asociada tanto a celebración como a armas de fuego) acompañando la intervención sonora del chavismo, contrasta con el inofensivo golpeteo en el metal.

A diferencia de la corporeidad de las marchas donde el cuerpo físico se expone abiertamente, se gritan consignas, se baila y camina con un mensaje global de "Míranos y escúchanos," los cacerolazos tendrán una presencia metafísica y llevarán como mensaje un "escúchanos" desde el espacio íntimo multiplicado como eco en la ciudad.

3.3 El miedo a la violencia, arraigo y sentido en la ciudad

Cuando metió la llave, el corazón le dio un vuelco
al notar que la cerradura tenía unos mordiscos
como de un alicate o de otra herramienta.
Pero estaba cerrada.
Ese viejo mecanismo que no sabía a quién agradecer su invención,
había resistido heroicamente, cumpliendo con su deber.
Y proclamaba con modesto orgullo
que en su casa solo estaban sus hijas

Héctor Torres (23).

Al igual que otras ciudades venezolanas, Caracas ve pasar el siglo XXI entre rejas. Toda construcción empieza y termina con alguna estructura metálica. De corazón de acero y orificios cubiertos con tramas de hierro, la ciudad es un catálogo de cárceles privadas que no distingue clases sociales. Aunque con estéticas diferentes, las viviendas más humildes o los condominios más lujosos tendrán en común armaduras metálicas (Fig. 47, 48) que recordarán en todo momento que se vive en uno de los países más peligrosos del mundo. Dentro del drama que eso implica, el ocurrente humor del venezolano reirá a ratos de su condición de encierro. El tema diario de conversación y de publicación en la prensa es que "la violencia tiene tomada las calles." Es frecuente escuchar que la inseguridad ha empeorado desde que Chávez está en el poder, otros piensan que ésta nació con su gobierno. Pocos aclaran las dudas revisando las estadísticas de violencia cuando apenas hay tiempo para evitar ser parte de la próxima, por lo que la especulación basta para la mayoría.

De acuerdo al *Estudio mundial sobre homicidios* 2013 de las Naciones Unidas, Venezuela ocupaba en el año 2012 (un año antes de la muerte de Hugo Chávez), el nefasto primer lugar en Sudamérica y el segundo de todo el continente en homicidios intencionales (Fig. 49). Con 53,7 muertes por cada 100.0000 habitantes, Venezuela solo fue superada por Honduras con 90,4. Países vecinos como Colombia y Brasil tuvieron 30,8 y 25,2 respectivamente (United Nations, office on drugs and crime 24). Una publicación electrónica de la misma fuente señala que mientras en 1995 la tasa de homicidios intencionales en Venezuela era de 20,3 en 1998 (antes de que Hugo Chávez asumiera su primera presidencia) había descendido a 19,4 (United Nations Web). No obstante, para el ciudadano común no ha sido fácil acceder a esa información desde fuentes locales y en tiempos reales,

> En 2005, el gobierno venezolano dejó de publicar semanalmente las cifras sobre criminalidad y desde entonces ha sido casi imposible obtener datos precisos. Lo único consistente sobre las cifras de homicidios en los últimos años ha sido que siempre han diferido ampliamente según las diferentes fuentes. Según el Observatorio Venezolano de Violencia . . . las tasas de homicidios se han más que triplicado en una década. Según las cifras de la ONU, se han duplicado. A finales de abril, las cifras publicadas por el CICPC, una agencia de la policía nacional, indican que los homicidios alcanzaron un nuevo récord en los primeros cuatro meses de 2013, con un promedio de 58 asesinatos diarios. (Wells Web)

Ante tales cifras, la primera duda sobre el incremento de la violencia puede responderse parafraseando el tono entre bíblico y jocoso de las alocuciones de Hugo Chávez diciendo que: “El que tenga ojos que vea.” No obstante, la segunda duda sobre el origen del problema se aclara con un breve “no.” Sin olvidar que de acuerdo a esos datos la criminalidad aumentó

hasta en un 276,8 % durante su gobierno, este problema no inició con el mandato de Hugo Chávez. Debe decirse que ya desde el Caracazo en 1989, la ciudad comenzó a enrejarse compulsivamente luego de la ola de saqueos a la propiedad privada y por el miedo a "el otro" que vivía en los cerros, lo que dibujó claramente sobre la arquitectura

> la angustia y el miedo que se instalaban en las relaciones de los citadinos. La metrópoli era una escena del apocalipsis: una versión de la "ciudad negativa" asociada a la desintegración social, al conflicto violento, a la decadencia. Ser ciudadano . . . pasó a ser un privilegio de pocos. La vivencia mayoritaria y cotidiana de la desigualdad, la injusticia y la inseguridad hacía desaparecer cualquier vestigio de ciudadanía, y ¿en qué se convertía una democracia sin ciudadanos y sin estado de derecho? (S. González 205)

La respuesta a la pregunta de Silverio González sería la de una democracia con una ciudad polarizada, dividida, enrejada y sin la garantía al derecho a la vida. Las rejas cubriendo ventanas y fracturando la luz parecen una irónica metáfora de las frondosas plantas enredaderas que trepaban paredes y tejían las ventanas de las casas en la vieja Caracas. Al parecer esas ramas se endurecieron con el tiempo siguiendo caminos geométricos, extendiéndose a todos los poros de la arquitectura y se reprodujeron alimentadas por el miedo, ese hijo resentido que cobra con creces los desprecios de una mala madre llamada democracia.

Desde el punto de vista estético, puede decirse que aun desde la ventana más "exclusiva" de la burguesía caraqueña, el paisaje en la revolución ha estado dominado inevitablemente, y parafraseando en tono lúdico a Luís Buñuel, por el "discreto desencanto de la geometría." La modernidad de la ciudad se ha visto obligada a añadir un toque de realidad a sus racionalistas

y económicas fachadas de inspiración lecorbusiana[30]. De no hacerlo, las juntas de condominio en las residencias privadas o las alcaldías, harán su parte para proteger el espacio público o privado de su más temido y frecuente visitante:

> Para el arquitecto Carlos Gómez Llarena . . . con estas acciones la ciudad parece haberse rendido ante la inseguridad: 'Es una capitulación, es como admitir que no podemos, y en lugar de tratar de bajar los índices de inseguridad, se están colocando estructuras fijas, como si se pensara que estarán ahí toda la vida' . . . Este enrejamiento del espacio público representa una tendencia diametralmente opuesta a cualquier ideal de ciudad, pues no solo se estropea el diseño urbano sino que se limitan las opciones del ciudadano. Y que una urbe debe apuntar siempre a la apertura, nunca al claustro. (Brassesco Web)

Las rejas, alcabalas o puestos de vigilancia, altos muros, mallas electrificadas o con púas y otras como las alarmas (con menor incidencia en la estética urbana), son comunes en nueva Caracas, como parte de lo que el investigador Silverio González, denomina "prácticas de inseguridad" (207) (Fig. 50). Pero además de esas intervenciones en las fachadas, la violencia ha definido territorios urbanos con la complicidad de la noche y plantea cambios en la dinámica y estética, pero aún más importante en el arraigo. Caracas ha cerrado sus puertas en lugares y horarios antaño amables, como por ejemplo el bulevar de Sabana Grande, La avenida Casanova o la urbanización San Bernardino, sin mencionar el centro de la capital incluida su plaza Bolívar en horarios nocturnos.

Una suerte de toque de queda anuncia con la noche la hora del "sálvese quien pueda" y en adelante reina el miedo. A la mañana siguiente, cuando llega el sosiego todos están de

[30] Con rasgos de la arquitectura moderna del arquitecto suizo Le Corbusier.

acuerdo en que no se hace lo suficiente para controlar el problema. El miedo ha sido uno de los pocos puntos de coincidencia dentro de la sociedad polarizada porque la violencia es insensible, democrática y además gratuita. Durante la primera década del siglo XXI ha habido consenso sobre la existencia, como afirma el investigador Rodolfo Magallanes, de una infraprovisión de lo que es un derecho constitucional,

> Esta suposición de infraprovisión del bien público "seguridad pública," por parte del Estado venezolano, en momentos de auge de muertes violentas, se refuerza en la medida en que aumenta la preocupación social de los venezolanos por la inseguridad, así como la existencia de una opinión más o menos mayoritaria acerca de la escasa atención y poca efectividad de las acciones estatales destinadas a resolver este problema. (Magallanes 172)

En términos coloquiales la infraprovisión de la seguridad se traduce en una sensación de desamparo e impunidad por la ineficacia de un Estado que todos los días recordaba desde su discurso un paternalismo que insistía en amar y proteger al pueblo. Probablemente en la discrecionalidad y eufemismos con los que por años se ha manejado el término "pueblo" desde el Estado haya residido la confusión sobre a quién debe protegerse de quién.

Como insiste Magallanes en *La violencia en la revolución en cifras rojas y negras*, la criminalidad, no solo en Venezuela sino en países en circunstancias similares, se debe a:

> factores estructurales o macrosociales, entre los cuales destacan principalmente la desigualdad social, tales como la prevalencia de patrones de exclusión o marginación sociales, y la inestabilidad económica (caída del PIB e incrementos del desempleo); por otro lado, factores institucionales, relacionados con la existencia de impunidad y

> desconfianza en las instituciones encargadas de la seguridad, especialmente jueces, sistemas carcelarios y sobre todo organismos policiales. (175)

Esos factores estructurales podrán además estar ligados a otros que el mismo autor cita como circunstanciales y que facilitan la violencia, como "el porte de armas, el consumo excesivo de alcohol, el uso de narcóticos, la falta de espacios de recreación y la falta de iluminación en espacios públicos, por ejemplo, están claramente correlacionados con la ocurrencia de hechos de violencia" (Concha citado en Magallanes 175). Como puede verse, la complejidad del problema no solo ha demandado una acción inmediata y consistente que no ha llegado, sino que desde el discurso político se hizo mucho daño al alimentar el odio entre las clases sociales. Paradójicamente, y a causa de una prolongada crisis económica, esas clases se han ido acercando gracias a una clase media en franco descenso. Desde los sectores políticos de oposición, la ineficacia en el manejo del problema de inseguridad en Venezuela es siempre colocado como elemento de juicio sobre el éxito de los programas sociales de la revolución. No obstante, el tratamiento del tema a nivel político resulta siempre escurridizo porque plantea la criminalización del pueblo soberano y remueve problemas de fondo como las desigualdades y resentimientos sociales (supuestamente cada vez menores gracias a la revolución). El análisis de las causas y costos de la violencia ha ocupado la atención de la academia y de instancias internacionales, mientras el tiempo de la ciudad ha seguido transcurriendo y su rostro físico ha cambiado, así como su imagen mental y afectiva en cada caraqueño.

En su extensa investigación sobre la ciudad de Bogotá, el arquitecto e investigador Juan Carlos Pérgolis ha centrado su interés en la vivencia del espacio urbano, más que en una visión historicista o morfológica de la ciudad. Pérgolis introduce un elemento que a su vez es

tomado de propuestas de Julia Kristeva que se apoyan en la lingüística, filosofía y el psicoanálisis. En comunión con la noción de Pérgolis sobre cómo funciona el arraigo en la ciudad, fundamentada básicamente en lo emotivo, este estudio sobre Caracas adopta la idea de que

> Un habitante se convierte en ciudadano cuando la ciudad satisface sus deseos. Es decir, cuando a través del deseo satisfecho se relaciona afectivamente con la ciudad. Por ese motivo, la ciudad es depositaria de los impulsos de la comunidad que busca satisfacer anhelos de identidad y sentido. (*La ciudad y el deseo* 1)

En el caso de Caracas, este ha sido un elemento clave dada su particular condición de polarización prolongada. Este problema se agudiza al profundizar en la estructura psicológica de la ciudad, especialmente cuando se considera la presencia de una memoria colectiva en constante redefinición, así como de los conflictos de identidad urbana de la ciudad mencionados anteriormente. De acuerdo al principio de satisfacción del deseo, cabría la pregunta: ¿Cuál sería entonces el deseo dominante en una Caracas con búsquedas de identidad y sentido fracturadas por la polarización?

En otro de sus trabajos, Pérgolis plantea desde las ideas de Kristeva sobre el deseo, una pregunta ideal para esta reflexión sobre Caracas: "¿las cosas son lo que significan o son lo que deseamos?" (*Estética del desarraigo* 2). A esto puede sumarse que además del deseo satisfecho, la significación en los procesos individuales de semiosis, estará ligada al reflejo de la ciudad en el terreno subjetivo, por lo que va a depender de la noción que se tenga sobre su sentido e identidad en el plano individual y afectivo. Pérgolis plantea al respecto la existencia de una doble identidad urbana:

> la ciudad tiene dos identidades, como las dos caras de un mismo billete, una está dada por las estabilidades, la seguridad y los movimientos recurrentes, la otra es la ciudad del desarraigo, de las tribus, de los otros, esa temida contraparte de lo establecido, de lo arraigado. Una es la ciudad de la plaza, la otra es la de las calles. (*Estética del desarraigo* 1)

En la condición polarizada de Caracas y su territorialización ideológica y social, el concepto de "tribu" puede ser extendido a la presencia de grupos como los colectivos mencionados anteriormente, y otros provenientes del hampa común. Esos grupos han impuesto un control sobre el espacio público y han promovido el desarraigo de la contraparte (opositores políticos o víctimas de la delincuencia común). La constitución de la ciudad por guetos como también fue señalado, ejemplifica la noción de la doble identidad urbana planteada por Pérgolis. La forma en que la ciudad es percibida y vivida va a estar entonces dominada por prácticas sociales de generación constante de signos en los procesos de semiosis,

> . . . suponemos conductas, comportamientos, uso de los espacios; intuimos la forma de esos espacios en el contexto de la fragmentación actual, pero no conocemos ni la forma significante de los mismos, ni la práctica que se desarrolla con esos significantes; Julia Kristeva propone el concepto de práctica significante en cuya definición reúne el modo de producción de signos con el deseo. Esta articulación con el psicoanálisis exige una nueva visión de la ciudad y una nueva semiótica, ya no de la forma sino del deseo por la forma. (Pérgolis, *Estética del desarraigo* 1-2)

Como ya se ha visto, esas prácticas se han traducido en Caracas en categorías como las guarimbas, trancazos, colectivos, cacerolazos, y además, por supuesto, en el miedo a la violencia, el exilio domiciliario, etc. Debe agregarse que en las semiosis individuales en

Caracas operan también significantes emanados de lo colectivo, lo que supone que la experiencia directa va a ser afectada por otra que forma parte de la memoria colectiva. El transitar una calle en cierto momento del día o la noche está signado no solo por significantes físicos tangibles: "Hay poca luz, puede ser peligroso," sino también afectados por elementos de la memoria colectiva: "dicen que en esta calle matan solo por quitarte el celular."

Las anécdotas familiares o de amigos, los rumores, así como los mensajes en los medios de comunicación o las redes sociales se han convertido en poderosos replicadores de signos que afectan la percepción y definido una idea de ciudad en momentos específicos del día o la noche en zonas determinadas. La polarización sociopolítica ha sido una de las caras más visibles del miedo; como opina el sociólogo Rafael Briceño León, citado en *Caracas: de la colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos,* "los habitantes no se atreven a salir a la calle después del anochecer e incluso en el día, cuando acuden con temor y reserva a los espacios públicos institucionales por toparse con 'el otro,' a quien se ve como el enemigo, puesto que los imaginarios resultantes de la polarización llevan a creer que se puede ser objeto de agresión" (García-Guadilla 188). El asistir a una marcha para protestar en las calles, por ejemplo, tiene varios significados que van del ejercicio de un derecho democrático, encuentro social con quienes piensan parecido, catarsis colectiva, acto heroico o incluso un acto donde se arriesga la vida. Un mismo signo convertido en experiencia genera entonces diferentes significados que dependerán del contexto lugar-tiempo. Si se trata por ejemplo de una marcha previamente amenazada de ser saboteada por grupos adversos en el centro o en el oeste de Caracas, ésta tendrá significados negativos y diferentes a otra realizada en el este de la ciudad donde han sido tomadas previsiones de seguridad y logística por parte de alcaldes que apoyan su realización.

La ciudad y la persona llegan a construir una relación simbiótica donde lo semiótico y lo simbólico son inseparables en los procesos de significación. Como señala Kelly Oliver, al comentar algunas de las ideas de Julia Kristeva, ". . . the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either exclusively semiotic or exclusively symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both" (34). Así, los significantes físicos y los emotivos de la ciudad contienen ambos elementos entrelazados, definiendo una actitud y modo de vivirla a través de una semiosis constante e individual.

El miedo a la violencia en Caracas puede ser considerado y así se plantea en esta reflexión, como un elemento que unifica a la ciudad en un nivel esencialmente simbólico, ya que todos le temen, aunque no por igual. Hay consenso en que la violencia es un problema grave, aunque no todos la han experimentado de manera similar. Desde la persona que sufre un robo o atraco, o que ha sido secuestrada y queda viva para contarlo, hasta el criminal que protege su vida de retaliaciones de bandas enemigas, o los niños que mueren por balas perdidas en enfrentamientos armados en los barrios, la violencia afecta a todos de alguna manera. Esto implica que desde la semiosis individual la violencia es signo de lo que "no está bien y debe cambiar," para así responder a deseos insatisfechos en el que debería ser el espacio de convivencia armónica. Debe resaltarse que el discurso político ha ayudado tan poco o incluso menos que las acciones llevadas a cabo para combatir la violencia durante la revolución:

> En el año 2002, cuando Hugo Chávez lanzó la frase: "¡Cómo hacemos! el que tenga hambre que robe," fue altamente cuestionado por sectores de la oposición política del país. En ese momento, se le acusó de ser permisivo e incitador de la violencia, pues muchas personas vieron en ese mensaje la factibilidad de cometer el delito de forma justificada. (Ramírez Web)

Ese será apenas un ejemplo del tono de un discurso que buscó causar impacto pero que tuvo consecuencias negativas en una audiencia sedienta de justicia social dentro de una cultura sometida a la polarización. Allí se constata el elemento mencionado anteriormente de la justificación de la violencia y como ésta puede ser potenciada desde la palabra. A lo largo de una década, cualquier acierto o desacierto retórico se transformó en parte de los imaginarios sociales a los que ha apelado la subjetividad (consciente o inconsciente) para entender la realidad y dar forma a las prácticas significantes en la ciudad, de allí el gran poder del discurso político.

No solo Hugo Chávez supo de ese poder. Por esa causa algunos líderes de la oposición son presos políticos por haber convocado a la oposición a protestar en las calles en contra de la revolución. Del lado del gobierno, sin embargo, no ha sido arrestada ninguna persona por esa causa, aun contando con méritos acumulados a lo largo de más de una década. Para nadie es un secreto que el discurso presidencial fue incorporando *in crescendo* significantes que aludían, con el uso de la metáfora o de manera directa, el uso de la violencia como vía para defender la revolución en caso de que fuera necesario. Este cambio de tono se puede constatar en el uso de diferentes y contradictorios significantes en eslóganes de autodefinición o reafirmación ideológica. A manera de ejemplo, la revolución llegó a autodenominarse "Revolución bonita," "Revolución del amor," "Revolución pacífica pero con armas," entre muchos otros. El discurso presidencial también llegó a importar tonos foráneos: "La alocución del Presidente se cierra con un tono exhortativo y optimista, signado por el empleo de verbos en futuro: '¡Viviremos y venceremos!' . . . después de su regreso de La Habana este lema substituyó al que hasta ese momento había sido el del socialismo del siglo XXI en Venezuela: 'Patria, socialismo o muerte" (B. Paz 313). En el capítulo 5 dedicado al grafiti se verá que esas expresiones han tenido impacto en la estética urbana, y

durante el día y la noche éstas serán telón de fondo de las bondades y también de los horrores urbanos (Fig. 51), manteniendo latente el pensamiento revolucionario como un susurro al oido, amado por unos y detestado por otros.

La importancia de la violencia radica en su incidencia en la construcción del sentido en la ciudad. Ese sentido tendrá como marco el espacio pero como destino los fines y aspiraciones personales, por ello, a diferencia del alcance colectivo de la identidad de la ciudad, el sentido permanecerá en el plano subjetivo e individual en el "espacio físico," en la manera que lo entiende Julia Kristeva. En la reflexión de Kelly Oliver sobre la obra *New Maladies of the Soul* de Kristeva, apunta:

> Physic space is the space between the human organism and its aims; it is the space between the biological and social. It is the space through which drives move energy between these two interconnected spheres. It is within this physic space that affects materialize between bodily organs and social customs. Our emotional lives depend on this space. Meaning is constituted in space between the body and culture. Our words and our lives have meaning by virtue of their connection to affect. (Oliver xxiv)

En total acuerdo con esta noción, debe agregarse que la dependencia para la vida emocional de ese espacio donde residen los afectos ha marcado definitivamente el nivel de arraigo en la ciudad, por lo tanto de la salud de ese espacio dependen los lazos de unión o desarraigo. Los significantes asociados a la violencia urbana tienen además un impredecible sentido de movilidad que los hace aún más poderosos y destructivos. De allí que su acción no está demarcada por zonas urbanas fijas, sino móviles. De otra manera bastaría no cruzar ciertas fronteras urbanas para estar siempre a salvo. Desde las estadísticas, no obstante, es fácil

identificar focos del origen y refugio de la violencia pero ello no limita su movilidad y actuación en diversos territorios de la ciudad:

> El territorio chavista . . . es el espacio donde los índices de violencia urbana son mayores dada la falta de vigilancia y control policial. Su ubicación marginal se vuelve estratégica a la hora de los conflictos porque en este territorio se pueden cerrar (aislar) las murallas y puertas de acceso a la ciudad y a sus actividades tal como ocurría con las murallas de la Edad Media. (García-Guadilla, *Organizaciones sociales* 47)

Una de las limitantes prácticas frecuentes en el estudio de la ciudad es considerar a la violencia como un elemento separado de la arquitectura y el urbanismo. Además del exilio domiciliar en Caracas, el desarraigo producido por la violencia se ha traducido también en hechos físicos urbanos. Algunos edificios han sido abandonados luego del fracaso de experimentos sociales como las invasiones a inmuebles vistas en el capítulo anterior. Tal es el caso del edificio "La Francia,"[31] ubicado frente a la plaza Bolívar y diagonal al edificio del Capitolio donde sesiona la Asamblea Nacional (Fig. 52). Otra presencia física de la polarización ha sido la radicalización de guetos urbanos como algunas comunidades en el sector 23 de Enero de Caracas[32] (Fig. 53), o la Torre de David (Fig. 140-42) (analizada en el capítulo 6). Estos son algunos brevísimos ejemplos de cambios en la arquitectura a los que se suman otros menos tangibles, pero no por ello menos importantes, ligados a la "práctica

[31] En este video publicado en YouTube se observa a Hugo Chávez ordenando la expropiación de este edificio que estuvo por muchos años ocupado por vendedores de joyas, para ser destinado a otras actividades. Años después el edificio fue abandonado y en la actualidad es una ruina urbana, como se observa en la foto. Video: https://www.youtube.com/watch?v=X-zfD5SKeVQ

[32] El 23 de Enero es una parroquia ubicada en el oeste de Caracas. Es una zona altamente poblada con ranchos y superbloques que datan de la administración del dictador General Marcos Pérez Jiménez. Tiene la reputación de ser uno de los sitios más inseguros y peligrosos de Caracas. En su interior operan colectivos armados como los Tupamaro, la Piedrita y los Montaraz. Su fama es tal, que se dice que ni la policía o el ejército operan allí y todo está bajo el control de sus grupos internos. En el 23 de Enero se encuentra la sede del museo histórico militar donde se encuentran los restos mortales de Hugo Chávez Frías.

significante" recientemente reseñada, que es (desde la semiótica) la forma humana de "hacer ciudad" desde la experiencia individual. Su poder radica en que traduce un ". . . impulso resultado de una experiencia original de satisfacción que produce una huella en la psiquis; por eso, el objeto que pone en juego al deseo, se diferencia del que satisface una necesidad: el objeto del deseo es algo alucinado, algo no hallado o perdido (Pérgolis, *Ciudad deseada* 15).

La ciudad como objeto del deseo se ha manifestado de maneras múltiples en la geografía caraqueña. Para el habitante de los barrios que al fin consiguió el título de propiedad de su parcela en la montaña, o para quien invade una propiedad o terreno, así como para quien compra un lujoso apartamento en las exclusivas urbanizaciones en el este de la ciudad, la ciudad habrá satisfecho importantes expectativas. Contrariamente, para quien experimenta la frustración de apenas sobrevivir en ella, la ciudad es un auténtico infierno. Sin embargo, ambos extremos encuentran en la violencia y la inseguridad signos negativos que frustran la realización del deseo de disfrutar en armonía los logros que se tengan en la ciudad. Las artes visuales (ver capítulo 4), así como otras formas de arte no cubiertas por este estudio, como el cine o la música, hablarán desde sus respectivos lenguajes, de estos temas y su impacto social, es decir, desde su propia práctica significante elaborarán no solo representaciones, sino interpretaciones y propuestas de transformación de la realidad a través de la experiencia estética (Fig. 93-95).

En la conformación de imaginarios sociales y en mostrar visiones críticas de la ciudad, medios como la televisión, con alcance mayor que los espacios donde se contempla el arte, han tenido un rol fundamental en la difusión de la estética, especialmente de las zonas pobres de la nueva ciudad. Por esa capacidad de cuestionar el sentido y transformación estética de

Caracas en una fusión de realidad (el espacio público como escenario) y ficción (la historia narrada), fueron censuradas populares telenovelas que caracterizaban personajes que semejaban representantes del gobierno, incluido el mismo Hugo Chávez. Mostrados en contextos que son parte de la memoria visual de la audiencia, se confería gran credibilidad a situaciones de ficción. Así, la televisión contribuía a la difusión de la imagen de la ciudad y de ideas y críticas en torno suyo. Una nueva generación de programas dramáticos ya no se dedicaba a contar las historias de amores imposibles y tragedias familiares. Entre las telenovelas donde la ciudad era la auténtica protagonista se cuentan *Cosita Rica y Ciudad bendita*[33], ambas con guiones del escritor Leonardo Padrón en los años 2003 y 2007 respectivamente. En ellas se denunciaba la corrupción política o se mostraban las calles de Caracas ocupadas por buhoneros y las mafias que operan en la economía informal:

> El contenido de los medios de comunicación estaba profundamente polarizado en el año 2003. En general, los medios privados . . . eran críticos del gobierno de Chávez y los medios estatales tenían el aroma indiscutible del proselitismo oficialista. El presidente imponía su presencia a través de cadenas en las que atacaba a los medios privados con insistencia. Fue en este ambiente mediático que Leonardo Padrón escribió *Cosita Rica* con dos objetivos: analizar el poder y sus miserias y escribir acerca de la posible reconciliación entre los dos bandos políticos. El público, chavista, antichavista y ni-ni, respondió masivamente siguiendo la telenovela noche a noche. (Acosta-Alzuru Web)

[33] Más información sobre la censura a la telenovela *Cosita Rica* se puede encontrar en este enlace: http://telenovelas-carolina-esp.blogspot.ca/2013/09/diez-anos-despues-de-cosita-rica.html y sobre la censura de *Ciudad bendita* se puede encontrar en este enlace: http://www.network54.com/Forum/471255/thread/1157555461/Censuran+la+telenovela+%26quot%3BCiudad+bendita%26quot%3B

Si bien las propuestas artísticas requieren montajes, dispositivos o espacios apropiados que "no suben cerro"[34] como las telenovelas, también han tenido cuotas de censura directa o indirecta (ver capítulo 4, secciones 4.3 y 4.4), bien sea por parte de las instituciones culturales o por grupos afectos al proceso. Además, como se verá en el capítulo 6, algunas obras llevadas a la Bienal de Venecia que planteaban críticas sobre la ciudad fueron censuradas directamente por el gobierno a causa de poner en entredicho sus logros.

Por su parte, la revolución tuvo como opciones dar solución a los problemas u optar por ocultar las estadísticas y limitar la difusión de imágenes para así, supuestamente, evitar más violencia. Un ejemplo de una iniciativa emprendida desde el gobierno fue el Plan Patria Segura desplegado desde el 2013 por el presidente Nicolás Maduro (sucesor de Hugo Chávez), quien indicó a la prensa en Marzo del 2013 que en un operativo con un despliegue de más de 20.000 efectivos se habían hecho avances significativos:

> la criminalidad está concentrada en 79 municipios del país y confirmó que en el estado Miranda no ha podido concertarse la coordinación policial. El ministro del Poder Popular para Relaciones Interiores, Justicia y Paz, Miguel Rodríguez Torres, informa que gracias al dispositivo el homicidio se redujo en 57 % en Petare. En coche hubo cero asesinatos. (Correo del Orinoco Web)

Sin embargo, "según el Observatorio Venezolano de Violencia (OVV), desde 1999 hasta mayo de 2015 se registraron 252.073 muertes violentas. La dramática cifra ubicó la tasa en 82 homicidios por cada 100 mil habitantes" (Infobae América Web), mientras la censura a la información en los medios escritos y especialmente en la televisión continúa. Habrá que

---

[34] La expresión *subir cerro* en Venezuela significa que algo es de gran popularidad en las clases bajas que generalmente viven en ranchos construidos sobre los cerros.

esperar los próximos reportes mundiales de criminalidad para tener una idea más cercana de las cifras reales.

Todo esto indica que sí existe, aún en un nivel intuitivo, conciencia sobre los procesos de generación de signos que suceden a nivel individual y que afectan la construcción de arraigo en la ciudad. Como se ha visto en este capítulo, la polarización sociopolítica ha tenido, y continúa teniendo luego de la muerte de Hugo Chávez, manifestaciones físicas en el paisaje urbano. Esas manifestaciones son de hecho producto de prácticas significantes individuales que conllevan una valiosa carga semántica y simbólica en la definición de la nueva identidad de la ciudad, e incluso de su valor.

Concordando con Milton Santos, citado en *Políticas públicas y participación popular en Venezuela. El difícil camino de la construcción de una idea democrática más allá del liberalismo*: "Cuando la sociedad actúa sobre el espacio, no lo hace sobre los objetos como realidad física, sino como realidad social, formas-contenido, es decir, objetos sociales ya valorizados a los cuales la sociedad busca ofrecer o imponer un nuevo valor" (Jungemann 120). Esto tiene una lectura simbólica en cuanto involucra sentimientos de arraigo en la ciudad y una lectura pragmática, ya que de hecho zonas urbanas han perdido valor simbólico pero también comercial al deteriorarse e incrementarse su nivel de peligrosidad. Zonas en el este de Caracas como Chacaíto o El Marqués, que tenían gran valor comercial y están ubicadas cerca de barrios marginales han visto decrecer su valor por causa de la violencia. Otras zonas como las urbanizaciones Altamira o La Castellana, regidas por alcaldías opositoras como la del Municipio Chacao, con cuerpos policiales altamente entrenados y equipados, así como con programas de vigilancia y protección comunitaria, han mantenido e incluso aumentado su valor. Las zonas tradicionalmente estables, especialmente de la clase

media alta y clase alta como Prados del este, Lomas de Las Mercedes o Chulavista, ubicadas en hermosas laderas de Caracas, han implementado extremas medidas de seguridad y vigilancia para mantener su valor.

Sin embargo, Caracas continúa leyendo entre retículas de hierro cómo se escribe su historia y cómo se apagan sueños en las estadísticas diarias. El paisaje urbano y las relaciones humanas dentro de él continúan marcadas por sentimientos encontrados que atentan contra una posible convivencia en armonía. El siglo XXI transcurre alimentado por el miedo a las múltiples caras de la violencia, y sin mostrar signos de una posible tregua, que hacen recordar las palabras con las que Italo Calvino cierra su novela *Las ciudades invisibles*:

> El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio. (117)

Como se ha podido ver en este capítulo, la presencia de la polarización en Caracas a través de prácticas urbanas anárquicas, y de la generación de imaginarios sociales ligados a la violencia que han reforzado la ya estereotipada visión de "el otro," ha traido cambios importantes al sentido de Caracas. Cualquier habitante de la ciudad afirmaría que en los últimos años su disfrute se ha limitado a horarios y zonas específicas y las expectativas dentro de la urbe han variado notablemente. Eso coincide con una de las hipótesis planteadas al inicio de este estudio, y es que la polarización, junto al ejercicio populista del poder ha introducido cambios en el paisaje que han sido más influyentes que la arquitectura que pueda

ser adjudicada como obra de infraestuctura de la revolución. Debe recordarse que las mayores inversiones en vivienda, por ejemplo, han sido desarrolladas en la periferia de la ciudad o incluso fuera de su área metroplitana, con un impacto menor en la vida de Caracas que los cambios que se producen en su seno, entre las verdes montañas y aquellas ocupadas por la pobreza.

En el siguiente capítulo se abordarán los cambios sufridos en la ciudad a raíz de las nuevas políticas culturales nacidas de un proyecto de creación de una nueva identidad cultural venezolana. También se analizarán algunas estéticas originadas en las protestas urbanas. Además se estudiarán algunas interpretaciones de Caracas desde el lenguaje de algunos artistas visuales, nacidos de la viejas políticas y escenarios de las artes, que han desarrollado propuestas centradas en la búsqueda de sentido en la Caracas del siglo XXI.

Capítulo 4. Políticas culturales y nuevos lenguajes visuales de la polarización. El arte y la búsqueda de identidad

¿Qué hago yo detrás de mis ojos?

Rafael Cadenas (75)

Walter Benjamin afirmaba que la obra de arte tiene un aura, es decir, "una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse" (Benjamin 16). La obra de arte en la ciudad está además atrapada entre poemas atormentados que caminan y voces bronceadas que venden palabras en papel. Convive con la gente como otro ser que cruza la calle o incluso es parte de ella. Su espacio y tiempo son los de la ciudad y a la vez son otros, pudiendo sobrevivirle en los museos. La ciudad y el arte tienen un pacto de vida e intercambian de piel y origen. El arte puede nacer en la ciudad o más bien inspirarse en ella y puede incluso llegar a ser ella misma. Sí, la ciudad y el arte comparten un aura y memoria. No hay alianza o accidente humano más natural e inevitable.

En capítulos anteriores se ha insistido en que la polarización sociopolítica ha sido un elemento determinante en los cambios sufridos en el imaginario político y cultural, así como en la estructura urbana, simbólica y de arraigo en la Caracas de la Revolución Bolivariana. En este capítulo se resaltan los cambios sufridos por la tradición artística venezolana que había tenido a la ciudad como su escenario, como consecuencia de la implementación de políticas culturales populistas que significaron la desaparición de oportunidades de confrontación y producción artísticas. La idea es demostrar que bajo la excusa de la creación de una identidad nacional a través de la práctica cultural, sucedió con el arte algo similar a estructuras y espacios urbanos que después de ser apropiados para el proyecto revolucionario han resultado en abandono posterior. Además, este capítulo estudiará algunas

manifestaciones expresivas que pueden ser consideradas formas de arte, como producto de la celebración o la protesta pública. Este capítulo hace un acercamiento a las estéticas derivadas de las prácticas sociales de calle expuestas en los capítulos 2 y 3 como expresiones del populismo la polarización en la ciudad. El énfasis en esos capítulos fue dado a sus implicaciones espaciales y de significación y aquí será dado a lo estético. Finalmente, en esta sección del trabajo se analiza la obra de una selección de artistas que interpretan la nueva Caracas y proponen estéticas y narrativas visuales con elementos llamativamente comunes. No se trata de un inventario exhaustivo de la producción artística contemporánea en Venezuela, sino de algunas propuestas con lenguajes representativos del tratamiento de la ciudad como tema en este período.

La idea central es llamar la atención sobre una nueva poética y narrativa urbana que es reconocible y analizable desde el arte. Aquí se propone que las imágenes producidas por estos artistas bien pueden ser utilizadas para "ilustrar" complejas realidades que pueden escapar la representación directa de la realidad, en cuanto en su complejidad contienen elementos de la práctica significante ejercida desde la praxis creativa. Esto con la idea de rescatar el lugar que el arte contemporáneo tiene como instrumento de reflexión y comprensión de hechos culturales a través de estéticas complejas. Como se verá en breve, el origen de estas estéticas se encuentra en una nueva geografía urbana marcada por la territorialidad ideológica y cambios recientes sucedidos en la praxis y espacios del arte. Muchos de estos cambios se han exacerbado, como otros ya estudiados, en tiempos de la revolución, gracias a nuevas políticas y actitudes hacia el arte; aunque como ya se analizó en capítulos anteriores, muchos de los fenómenos ligados a la polarización sociopolítica tienen origen en un pasado remoto de la historia venezolana. Para entender esos cambios sufridos

por el arte en la ciudad, es imprescindible conocer algunos antecedentes que resumen la fisonomía de la relación arte-ciudad en tiempos prerrevolucionarios.

4.1 El arte de las calles prerrevolucionarias

En esta rápida mirada a las corrientes y expresiones artísticas que han mantenido una relación estrecha de inspiración o de acción con Caracas, se constatará cómo éstas han ido variando de acuerdo a los diferentes gobiernos y modelos de país a lo largo de su historia. Desde sus inicios como república en el siglo XIX, existió en Venezuela un conflicto entre la necesidad de buscar referentes culturales con una mirada puesta en lo local y regional, o en Europa como modelo de desarrollo. Natalia Bermúdez y Emilia Sánchez en *Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela*, introducen este elemento clave de la historia cultural venezolana:

> Desde el siglo XIX y antes de la independencia, pensadores como Simón Rodríguez o Andrés Bello planteaban que la liberación política y la independencia no serían exitosas mientras el pueblo no pudiera ser educado y no se llenara de contenido americanista a la educación. La independencia no tuvo los resultados esperados, pues la liberación política no conllevó . . . a la "liberación de la ignorancia." Al contrario, después de la independencia, las ideas de "europeizar" al país y de "civilizar a los bárbaros," tomó una gran fuerza a partir del desarrollo del pensamiento liberal y positivista oficialmente dominante a principios del siglo XX. (Bermúdez Web)

Este pensamiento explica las tendencias dominantes en la cultura y por consiguiente en el arte venezolano durante ese y el siguiente siglo, a la vez que ayuda a entender la génesis de los cambios promovidos por la Revolución Bolivariana a partir de 1999. Como se verá en

breve, los cambios en las políticas culturales impuestos por la revolución inician con la intención de retomar la discusión sobre la definición de la identidad cultural venezolana. También se verá cómo esos cambios enfatizarán la polarización en el sector cultural por la manera en que fueron implementados y su resultado concreto en el paisaje urbano.

El alba del siglo XX trajo el desarrollo económico por la explotación de recursos naturales, así como el éxodo masivo de la población a Caracas desde la provincia en busca de nuevas oportunidades. Esto traerá también conflictos sociales que verán el surgimiento de gobiernos dictatoriales que solo serán superados después de entrados los años 50. A partir de allí puede hablarse de una era moderna en la que se enfatizan los valores democráticos y de inserción del país en un contexto globalizado:

> . . . La cultura era, para pensadores tanto positivistas como liberales (por ejemplo, Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Arturo Uslar Pietri), un elemento importante en el salto que hacia la modernidad y el progreso debía dar nuestro país, así como el antídoto para salir de las dictaduras y no volver a ellas. (Bermúdez y Sánchez Web)

En torno a esas ideas surge el "Círculo de Bellas Artes de Caracas", con el que el arte venezolano entra en la modernidad. El movimiento fue fundado en la primera década del siglo XX por un grupo de pintores, escritores, periodistas y músicos, entre quienes destacan Manuel Cabré (1890-1984), Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), Tito Salas (1887-1974) y Armando Reverón (1889-1954). Estos artistas vieron en el paisaje un motivo de investigación que iba más allá de la representación naturalista. Manuel Cabré, por ejemplo, desarrolló una obra dedicada casi por entero a Caracas y sus montañas. Cabré es llamado aún hoy, "el pintor de El Ávila," montaña que enmarca el valle caraqueño. Armando Reverón,

tpor su parte, desarrolló un paisaje de inspiración impresionista con un alto grado de experimentación que lo mantendrá como artista de vanguardia dentro de la modernidad.

A mediados de los años 40, crece el interés por el arte europeo y sus vanguardias. Esto se debió al fin de la Segunda Guerra Mundial, y por esfuerzos hechos desde la Academia de Bellas Artes de Caracas, fundada en 1887:

> Los pasos que se dieron por entonces para llenar el vacío de información respecto al nuevo arte europeo, frente al cual manteníamos un gran retardo, fueron posibles . . . gracias a la orientación que impulsó desde la Escuela de Artes Plásticas su director Antonio Edmundo Monsanto, antiguo miembro del Círculo de Bellas Artes, pintor y docente ampliamente instruido en el conocimiento del arte moderno. (Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta Web)

De manera similar a otros artistas latinoamericanos como Rufino Tamayo (1899-1991) en México, Wilfredo Lam (1902-1982) en Cuba o Emilio Pettoruti (1892-1971) en Argentina, entre muchos otros, un grupo de artistas venezolanos rompieron la tradición paisajística y figurativa al adentrarse en la abstracción y las vanguardias europeas "reclamaban en su formación una propuesta menos realista y más acorde con los problemas formales de la pintura; rechazaban aquella pintura de corte naturalista y descriptiva y pedían el acercamiento a las propuestas constructivas y sobre todo abstractas del arte" (E. Morales 312).

Así nace en 1945 el movimiento *Los Disidentes*. Estos artistas se movilizan a París - como apunta la investigadora Esther Morales, becados por el gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez - y desde allí absorberán información y se integrarán al curso del arte europeo.

Varios de ellos hicieron importantes aportes en el arte cinético y la abstracción geométrica a nivel local e internacional. Jesús Soto (1923-2005), Alejandro Otero (1921-1990), Mateo Manaure (1926), Pascual Navarro (1923-1986), Luís Guevara Moreno (1926-2010), son algunos de los nombres que tienen el rol protagónico del movimiento. A su regreso al país, murales y esculturas abstractas de mediano y gran formato fueron instaladas en espacios públicos de la ciudad en los años 50. La obra más importante de intervención en la ciudad será el campus de la Universidad Central de Venezuela del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), reseñada en el capítulo 1. Allí convivirá la obra de artistas del grupo de los disidentes con artistas internacionales y marcará un hito de la arquitectura, el arte y la ciudad de Caracas.

Durante los años 60 e inicio de los 70, los artistas exploraron diversos caminos en los que el arte internacional continuó marcando directrices importantes. La hegemonía del arte cinético y abstracto en las obras de arte público por encargo se mantuvo durante este período. Más tarde, sin embargo, la ciudad ofrecería oportunidades para su intervención con obras de permanencia variable a través de los salones de arte, bienales y otros eventos de participación por concurso administrados y financiados por el Estado a través del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) creado en 1974. Entre los años setenta y ochenta, el arte venezolano vivió momentos prolíficos. Los artistas jóvenes, desde los salones de arte tuvieron oportunidades en la ciudad para desarrollar acciones, obras multimedia, ensayos fotográficos, instalaciones, etc. La pintura, el performance y otras propuestas conceptuales fueron de gran importancia en la Caracas de los años ochenta. Una nueva generación de artistas marcó una impronta en el arte urbano, no a través de costosas obras escultóricas, sino por medio de intervenciones efímeras y no convencionales:

> . . . la performance se consolidó como un género de expresión artística que bien podía representar o generar fuertes emociones de agresión. Simular -como en el teatro- o provocar rechazo o aceptación entre el público y el artista. El lenguaje cambió, pero la función sigue siendo la misma que en el arte tradicional: el espectador se "identifica" o no con el artista, pero la separación continúa. El artista propone y dispone. Ordena. (M. E. Ramos Web)

Esta frontera arte-espectador urbano sería pronto desdibujada. El evento *Acciones frente a la plaza* de 1981, es un referente inevitable en la historia del arte de la ciudad de Caracas, ya que planteó abiertamente ante un público acostumbrado a exposiciones tradicionales, nuevas posibilidades de expresión y contemplación del arte. En cada una de las "acciones" llevadas a cabo había un esfuerzo por incorporar a la audiencia para promover auténticas experiencias estéticas. Como apunta la crítico de arte María Elena Ramos en su trabajo *Acciones frente a la plaza* (1995), en esa avanzada fueron fundamentales los artistas Alfred Wenemoser (1954), Theowald D'Arago (1947), Pedro Terán (1943), Yeni y Nan (1948 y 1956), Carlos Zerpa (1950), Antonieta Sosa (1940), Diego Barboza (1945-2003) o Marco Antonio Ettedgui (1958-1981), quienes se habían formado en Europa o en los Estados Unidos.

En la misma década destacó el trabajo pionero de Juan Loyola (1952-1999). Su constantemente censurada obra estaba basada en provocadoras intervenciones urbanas que tenían un profundo carácter de protesta y denuncia de problemas sociopolíticos. Con el uso de los símbolos patrios, Loyola intervenía objetos y elementos de la ciudad que se convertían en blanco de los organismos de seguridad que acudían a retirarlos de la escena. Vehículos abandonados como chatarra en la calle, su propio cuerpo desnudo o elementos del mobiliario

urbano pintados con el tricolor patrio, protagonizaron momentos de arte protesta ante la institucionalidad cultural y política.

En las siguientes dos décadas, las bienales de escultura en el espacio público ofrecieron a los creadores emergentes la oportunidad de presentar proyectos y lograr el financiamiento y exhibición de las obras seleccionadas. Los salones de arte fueron una importante y natural fuente de apoyo a la praxis profesional dentro del país. La Bienal de Arte de Guayana en el estado Bolívar (al sur del país) y la Bienal de Escultura Francisco Narváez, en la Isla de Margarita (al norte de Venezuela), fueron bastiones esenciales en el desarrollo de la escultura y de intervenciones urbanas efímeras durante los años ochenta y noventa.

El desarrollo de importantes proyectos urbanísticos, especialmente de transporte y paisajismo en la década de los 80, marcó el florecimiento del arte público en murales y obras escultóricas, además de trabajos efímeros y arte no convencional. Como bien apunta Simón Noriega, crítico e investigador del arte Venezolano,

> fue en la década de los ochenta cuando se ejecutaron tres de los proyectos urbanísticos más ambiciosos de la Venezuela del siglo XX, es decir: el Parque Vargas, el Metro y el bulevar de la Franja Ruiz Pineda, todos en la ciudad capital. En medio de una inmensa crisis financiera transcurren también los mejores momentos de las expresiones artísticas no convencionales. Es precisamente ahora cuando, de manera definitiva, las instalaciones, el video y el arte de los objetos, entran en los museos y se hacen habituales en las bienales y salones de arte más importantes. (Ammar Web)

Esta coyuntura económica signada por el Viernes negro (ver capítulo 1), demostraba que más que recursos económicos eran necesarias políticas culturales que permitieran el florecimiento del arte público visto desde la óptica del evento memorable, más que del coleccionismo corporativo. Durante una década se mantuvo ese espíritu de crecimiento del arte en la ciudad, aun con altas y bajas. A inicios del siglo XXI vientos de cambio llegaron para el arte público de Caracas.

Este recuento se ha centrado estrictamente en la producción artística asociada a la ciudad y en él se han incluido algunos ejemplos inevitables pero son demasiadas las exclusiones, por lo que no puede considerarse un inventario completo sino apenas referencial. La intención, sin embargo, es conocer el estado de cosas previo al ascenso de Hugo Chávez al poder para poder visualizar los cambios que en su gestión se suscitaron.

Se puede observar que desde el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, el arte venezolano ligado a la ciudad ha sido influenciado de manera importante por corrientes foráneas, especialmente europeas. A partir de los años 70 y hasta los años 90, la mirada se tornó hacia el arte conceptual, especialmente europeo y norteamericano. Países como Alemania, España, Italia o Francia estarán en la lista de prioridades en la agenda expositiva de muchos creadores con tendencias posmodernas, lo que ha dado acceso a la difusión de sus trabajos en la escena internacional.

Debe resaltarse que las principales escuelas de arquitectura, arte y diseño en donde se han formado los artistas venezolanos después de los años 80, han centrado su currículo en conceptos teóricos nacidos en la Gestalt, la Bauhaus o el diseño italiano y el arte

norteamericano. Los programas universitarios en arte[35] son de hecho de creación reciente, de manera que los artistas de Caracas se formaban en academias como el Instituto de Diseño (IDD) de la Fundación Neumann[36] o en otros institutos privados. Otros artistas salieron de las escuelas de arquitectura, de historia del arte o de las escuelas de filosofía por ser opciones de profesionalización con alguna afinidad con el arte. Esto justifica en mucho que desde su formación, muchos artistas han prestado gran interés a aspectos conceptuales y teóricos, por encima de los técnicos.

A grandes rasgos, e independientemente del nivel de coherencia o efectividad de las políticas culturales impulsadas por el Estado venezolano durante los años previos a la revolución, el desarrollo de las artes en Venezuela responde a un deseo de mostrar a una nación moderna y competitiva en el contexto internacional. En su trabajo *Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela,* Natalia Bermúdez y Emilia Sánchez resumen así esa aspiración del arte venezolano:

> La mayoría de los artistas e intelectuales de diversas tendencias . . . van a constituirse en vanguardias importantes en las aspiraciones de formar una sociedad moderna y "civilizada", así como más igualitaria y democrática. La defensa de lo que para entonces se llamaba "progreso," así como de la democracia, se convirtió en la bandera política a partir de la cual se organizan simbólicamente los movimientos de

[35] Los primeros centros educativos venezolanos en ofrecer licenciaturas en artes visuales son el Instituto Superior de Artes Visuales Armando Reverón (creado en 1991 y actualmente integrado a la Universidad Experimental de las Artes, creada en el 2008), la Facultad experimental de arte de la Universidad del Zulia (creada en 1999), y la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Los andes (creada en 1995). Otros centros de enseñanza, como institutos privados de arte y diseño, solo han ofrecido titulación a nivel preuniversitario o técnico, equivalentes al *college* universitario en Norteamérica.

[36] El Instituto de Diseño (IDD) estuvo activo entre 1964 y 1995. Fue el centro por excelencia para la docencia del diseño gráfico e industrial en Venezuela. Fueron docentes en el IDD importantes artistas y diseñadores y por tres décadas fue la alternativa de mayor calidad de su tipo en el país. Algunos de sus egresados conformaron otros centros educativos como el Instituto de Diseño de Caracas o Pro diseño, que dieron continuidad a algunas de las ideas centrales del IDD.

> oposición tanto a las guerras caudillistas, como a las dictaduras que sucesivamente gobernaron el país después de la independencia. (Bermúdez y Sánchez Web)

Debe resaltarse que, a pesar de que el desarrollo de una identidad cultural basada en lo endógeno no figuró en las prioridades de la producción del arte moderno y contemporáneo venezolano, hubo algunas excepciones que deben ser resaltadas. Desde los años 70, un pequeño grupo de artistas, entre quienes se encuentran Pedro Terán (1943), Milton Becerra (1951), Víctor Hugo Irazábal (1945), Edison Parra (1945), Juan Loyola (1952-1999), Miguel Von Dangel (1946) o Rafael de Pool (1963), han procurado en su obra un acercamiento a lo endógeno y a culturas indígenas venezolanas. El maestro Pedro Centeno Vallenilla (1899-1988), fue un pionero de la representación de la iconografía indígena nacional con un lenguaje manierista que jugaba con los límites del neoclasicismo y el kitsch. Aparte de esos casos aislados, no puede hablarse del desarrollo de importantes tendencias artísticas ligadas a cosmogonías locales o a tradiciones arraigadas desde la plástica tradicional. Llama la atención el escaso interés en temáticas ligadas a los ancestral, tradiciones o a la iconografía y heroica venezolana, especialmente al ser comparada con la producción artística basada en lenguajes con influencia de vanguardias europeas y norteamericanas.

Sin embargo, no debe perderse de vista que la políticas culturales tanto del Estado como de la empresa privada dieron constante apoyo a las expresiones del "arte popular," y folklore. De esa manera la pintura, escultura y otras formas de arte y artesanía basadas en tradiciones populares tuvieron una importante presencia programática a través de los salones de arte popular, y museística con la creación de espacios para la exhibición especializada de esas expresiones. Las fundaciones privadas de la tabacalera Bigott, las empresas de alimentos

Polar, las empresas del Grupo Mendoza o el grupo Corimon serán pilares en esta valiosa labor.

4.2 Políticas culturales de la revolución y la refundación de la patria

Con el ascenso de Hugo Chávez Frías al poder en 1999 se inicia un "Proceso Constituyente" de revisión de las leyes y normativas existentes en el país en sectores estratégicos, donde la cultura y sus políticas son sometidas a profundo escrutinio. De esa revisión salieron los lineamientos y prioridades que han regido la cultura desde entonces. Es del interés de este estudio conocer cómo esas políticas redefinieron los escenarios y oportunidades para el arte en general, con énfasis en aquél generado en torno a la ciudad.

En el contexto constituyente se realizó el "Gran encuentro nacional de la cultura" donde se escucharon propuestas de todas las regiones del país sobre la situación de la cultura nacional. La jornada se tradujo en innumerables reuniones realizadas a lo largo de seis años (1999-2005) y de allí nació el proyecto de Ley Orgánica para la Cultura que sería presentado ante la Asamblea Nacional en el año 2009 para su discusión y aprobación.

En ese encuentro se hizo un diagnóstico sobre el estado del sector cultural, y se señaló la existencia de problemas tales como la pérdida del gentilicio e identidad nacional, una injusta asignación de recursos del Estado para la cultura, y la ausencia en su agenda del tema cultural como elemento de transformación social. Entre otros problemas, se diagnosticó:

> . . . un deterioro constante sufrido en los últimos años del acervo cultural venezolano tradicional, por la acción erosiva de los antivalores del individualismo y el mercantilismo más exacerbados, inducidos por una cultura de masas globalizadora,

guiada primordialmente por el espíritu de lucro y de dominación. (Aporrea Web)

Nada positivo fue encontrado en el diagnóstico del año 2005 del cual se generó un primer proyecto de ley que derogaría la vigente desde 1975; sin embargo, la Ley orgánica de Cultura no sería aprobada sino nueve años después.[37] Mientras tanto, importantes cambios fueron implementados, lo que mostró una voluntad de actuación del gobierno aún sin contar con un requerido marco legal de respaldo. Los criterios del oficialismo se impusieron en base al diagnóstico de la situación y por contar con el poder político y económico para hacerlo.

El proceso de revisión perseguía primordialmente definir y justificar las acciones y estrategias a tomar para que la cultura se adaptara al nuevo proyecto nacional adelantado por la revolución. La refundación de la república demandaba un replanteamiento de conceptos y valores fundamentales de cara al socialismo del siglo XXI. En ese proceso, la cultura, como señala Libia Villazana, fue ". . . motivo de una serie de negociaciones de significados sin fin. Es más bien la posición estratégica del término lo que condiciona su significado. De manera que 'cultura' junto con 'identidad cultural' son términos redefinibles" (Villazana 162). Ambos términos fueron el centro de discusiones que se centraron en un debate de perfil más político e ideológico que cultural. Infelizmente, no fue aprovechada la oportunidad para plantear fórmulas inclusivas que permitieran aprovechar caminos andados que demostraron éxito en el pasado. Más bien se trató de un avasallante proceso de tabula rasa en el que las prioridades y actores culturales fueron replanteados y reemplazados sin mayores consideraciones que las diferencias ideológicas.

Es innegable que históricamente los diferentes gobiernos venezolanos promovieron rupturas

[37] El texto completo de la Ley Orgánica de Cultura se publicó en la Gaceta Oficial 6.154 de fecha 19 de noviembre de 2014.

institucionales, pero nunca estas dominaron en las proporciones experimentadas durante la autoproclamada "revolución cultural." Como señalan los investigadores del grupo *Observatorio Venezuela* de la Universidad del Rosario de Bogotá:

> Si por algo se ha caracterizado el sistema político venezolano es por ser el resultado de grandes rupturas institucionales y de alianzas estratégicas de algunos sectores con el fin de mantener una cierta estabilidad institucional. Acompañada de un personalismo constante, la democracia venezolana ha sido construida a través del tiempo entre el campo de lo civil y lo militar utilizando los recursos económicos derivados del petróleo como recursos estratégicos para asegurar la legitimidad gubernamental. (Ramos et al 11)

Ese proceso de "revolución cultural" se irá ajustando a medida que transcurre el tiempo y su efectividad es sopesada. Mientras tanto, ésta tomará visos más cercanos a un experimento sociocultural impulsado por la política, que al meditado producto de decisiones gerenciales. De hecho, algunos cambios introducidos en el sector cultural tuvieron que ser reconsiderados y en ocasiones fueron retomados esquemas del pasado debido al fracaso de su implementación. Un ejemplo fue la reanudación de la realización de exposiciones individuales que había sido suspendida como parte del desmantelamiento del Circuito Nacional de Museos, red que unificaba a esas instituciones del Estado. Como apunta la escritora Gisela Kozak, "durante la gestión de ministro Pedro Calzadilla se apreció una disminución de la hostilidad contra las instituciones museísticas y se reconoció la necesidad de volver a las muestras individuales; no obstante Calzadilla aupó el uso de los museos en conmemoración de los 20 años del golpe de Estado del año 1992" (Kozak 50). El tránsito de las políticas de la "vieja cultura" prerrevolucionaria a las de la "nueva cultura" ha estado

siempre contaminado por una atmósfera conflictiva generalizada en el país y signada por la polarización política. Como se verá, el arte en las calles será testigo de excepción de esos cambios.

Otro de los programas sentenciados a desaparecer fueron los salones de arte por convocatoria, por ser considerados en el diagnóstico como elitescos, y por ser acusados de promover el "clientelismo y el lucro personal." Esto tuvo un fuerte impacto en la producción de los artistas activos al momento, quienes perdían así espacios de confrontación y difusión tradicionales: "otras variables comenzaron a actuar, reestructurando los perfiles y los logros del pasado más inmediato a través de una aparente renovación de grandes aperturas que en realidad homogeneizó, paralizó y atascó las autonomías institucionales y los procesos creativos" (Apóstol Web). Algunos de estos salones eliminados, como el Arturo Michelena del Ateneo de la ciudad de Valencia, tenían una tradición de más de cuarenta años. Fue entonces promovida desde el Estado la idea de que todos los espacios museísticos y recursos debían ser para el "arte del pueblo," lo que originó la suspensión de muestras individuales y la realización de exposiciones colectivas temáticas sin el arbitraje de los salones del pasado. Esto permitió a algunos noveles creadores, y a otros que no habían logrado participar en el circuito expositivo de la IV República, acceder a prestigiosos espacios apetecidos por largo tiempo. Cabe preguntarse si no existían suficientes recursos en el país para crear nuevas oportunidades sin necesidad de borrar un pasado de esfuerzos y logros que solo bajo el lente de la política no mereciera mérito alguno, o si sólo se trataba de establecer puntos de honor a la fuerza.

María Elena Ramos, crítico de arte e investigadora de gran trayectoria en Venezuela, y quien estuvo doce años al frente del Museo de Bellas Artes hasta ser removida de su cargo en el

año 2001, describe cómo fue el drástico proceso de desmontaje institucional iniciado por el vice ministro de cultura Manuel Espinoza y el ministro Francisco Sesto:

> . . . era el comienzo de la entrada de manera violenta a una institucionalidad cultural que había sido cuidada con amoroso celo durante años por gente que no estaba asociada al poder ni a la política, sino que eran especialistas en el medio . . . Se implantó la visión de que los especialistas de los museos era gente elitesca; en 2004, los museos dejaron de existir como fundaciones del Estado y perdieron su autonomía con la creación de la Fundación Museos Nacionales. Paulatinamente, se eliminaron atribuciones, se desdibujaron sus perfiles y se descuidó la infraestructura. (Méndez, *Al país le están quitando* Web)

La perdida de autonomía y el nuevo perfil de los museos afectará al arte urbano en varios sentidos. Algunas instituciones como los Museos Jesús Soto, Francisco Narváez o Alejandro Otero, no solo mostraron obras en sus salas en diferentes ciudades venezolanas. Estos y otros museos nacionales promovieron durante décadas salones destinados al arte público. La participación estaba limitada por estrictos jurados de selección, ya que estos eventos demandaban de las instituciones una compleja gestión de promoción y búsqueda de financiamiento público y privado. Ambos factores no comulgaban con las nuevas prioridades nacionales y la actitud anti-corporativa de la revolución, por lo que esas oportunidades para el arte público simplemente desaparecieron.

Los museos, no obstante, continuaron sus programaciones expositivas aunque sin la autonomía y perfil del pasado, pero el arte público recibió una estocada importante. El método demoledor de "recuperación" de espacios y oportunidades para "otras manifestaciones" apenas por definir, sin planes de acción concretos y una gerencia centrada

en lo político, desconoció lo existente sin ofrecer cambios significativos. El método utilizado puede ser comparado a las intervenciones ya estudiadas en el espacio urbano a raíz de la invasión de terrenos y propiedades urbanas, declaradas luego "tierras de nadie" o, peor aún, guetos urbanos. Por otro lado, el arte público existente en la ciudad ha presentado signos de deterioro progresivo por desmantelamiento o desidia de importantes hitos urbanos y por la pérdida de importantes espacios para el arte.

Ahora bien, independientemente del alto costo pagado, es innegable que ha habido cambios notables en la administración de la cultura, sólo que aún no queda clara la necesidad de haber demolido lo existente, al menos no desde parámetros que no sean ideológicos y populistas. Más allá de haber enviado a las masas un alentador "mensaje de ruptura con el pasado," y haber cambiado el nombre, perfil y programación de las instituciones museísticas, ha quedado demostrado con el tiempo que lo necesario era crear nuevos escenarios y programas para la cultura. Esto se evidencia en el hecho de que los museos continúan funcionando aún con fallas que han sido denunciadas en los medios de comunicación, como por ejemplo el destino incierto de obras en importantes colecciones de los museos de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo, así como la celebración de exposiciones con temáticas proselitistas. Esa continuidad en el tiempo no ha sido gracias al cambio de actores o de menú expositivo, sino irónicamente, el prestigio institucional y de coleccionismo logrado con gran esfuerzo profesional en el pasado. Cualquier escrutinio basado en criterios objetivos y universales de calidad en este tipo de instituciones detectaría la diferencia entre ambas administraciones. Paralelamente a los museos, fueron creados nuevos programas, así como la infraestructura para su implementación. Sin anularse mutuamente, ambos escenarios demostraron ser necesarios y de convivencia posible. Lamentablemente, algunas pocas instituciones sí fueron abandonadas a su suerte y condenadas a la extinción por desidia.

En cuanto a las nuevas figuras creadas por la revolución, el artículo *De una política cultural a una cultura politizada* de Libia Villazana sobre la revolución cultural en el sector audiovisual, muestra algunos aspectos comunes en la nueva dinámica del circuito artístico venezolano, presentes desde el proceso de revisión constituyente. Villazana hace referencia a la aparición de figuras como los "promotores culturales" en las comunidades, quienes recababan información sobre las manifestaciones locales que pudieran ayudar a definir una identidad cultural a partir de saberes y tradiciones locales. También hace referencia a la amplísima gama de categorías que estos inventarios comunitarios abarcaban: ". . . el resultado de este servicio comunitario ha sido el descubrimiento de una variedad de manifestaciones artísticas y folklóricas: desde canciones que probablemente se escribieron para un evento y se recitaron solo una vez, hasta recetas de cocina propias de la comunidad, entre otras tantas . . . " (Villazana 162). Esto obviamente marca una diferencia importante en la actitud de amplitud de la revolución a través de estas figuras comunitarias, así como de otras modalidades inéditas de participación cultural.

En *Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela socialista de Hugo Chávez* (1999-2013), trabajo dotado de gran objetividad, Gisela Kozak hace un balance de logros y fallas de la gestión cultural. De acuerdo a los datos recopilados, la autora insiste en que ha habido una importante inversión en el sector cultural sin que ésta llegue a superar los porcentajes promedios anteriores a 1998. También apunta la autora que según un estudio de Carlos E. Guzmán, "el presupuesto oficial para el sector cultural nunca ha excedido el 0.53 % del presupuesto nacional" (Kozak 43-44). El impacto de la implementación de programas culturales es, no obstante, de difícil medición si se compara por ejemplo con el de aquellos destinados a la alfabetización o educación para adultos. Otros rubros más estudiados, como la compra de libros, pueden ser medidos por ejemplo a través del comportamiento del consumo

lector, o en base a la creación de nuevas editoriales, donde las cifras son positivas. La dificultad para medir el alcance y éxito de la inversión en otros sectores está, como apunta Kozak, en que

> no disponemos de encuestas de consumo cultural confiables y sistemáticas que den cuenta de la creación de nuevos públicos para la cultura acordes con la gigantesca cantidad de objetos producidos, la gratuidad o bajo costo de dichos eventos y la presencia de la gestión cultural estatal en las bases de la sociedad durante los 14 años de la gestión cultural del gobierno bolivariano. (Kozak 44)

Debe sumarse a la falta de estudios confiables la interferencia causada por la polarización en la disponibilidad de datos fidedignos. Las cifras emanadas por las autoridades del gobierno son constantemente comparadas con estudios alternos que muestran grandes contradicciones y crean desconfianza sobre ambas informaciones.

Como ha podido observarse, la participación popular y un concepto de cultura enmarcado en un contexto no globalizado, sino centrado en lo endógeno, dominarán el espíritu de las políticas culturales del período. Esto tendrá un impacto importante en la ciudad, a través de la presencia de nuevos centros comunitarios para las artes, eventos folklóricos, ferias artesanales y otras muestras del trabajo de las comunidades. El arte público en los términos y dimensiones del pasado va a perder presencia al pasar a un segundo plano y el aun remanente va a estar dominado financiera y logísticamente por la iniciativa privada y por las alcaldías en manos de la oposición.

El éxito de los cambios en las políticas culturales implementados por la revolución se puede medir desde diferentes ópticas, pero es el interés de este trabajo resaltar que la polarización

ha sido determinante en los diferentes estadios de redefinición y redimensionamiento de la acción cultural en la ciudad. En la nueva estética caraqueña el grafiti y otras formas de arte urbano van a competir en las calles con manifestaciones masivas pro y contrarrevolucionarias. Estas nuevas formas de intervención vendrán a sustituir las costosas obras escultóricas y muralistas de artistas reconocidos, pero también las de jóvenes talentos que han debido buscar otros escenarios en tierras distantes del proselitismo o la militancia política. Las monumentales obras de Jesús Soto (1923-2005), Carlos Cruz Diez (1923) o Alejandro Otero (1921-1990), entre tantos otros, pasarán a sufrir "intervenciones," agresiones, restauraciones, reconstrucciones, o peor aun, a formar parte de una arqueología urbana de la cada vez más distante Caracas prerrevolucionaria.

4.3 Nuevas estéticas en las calles caraqueñas

Es turno de estudiar las tendencias estéticas dominantes en el arte urbano producto de las nuevas políticas culturales, así como de la búsqueda de identidad nacional a través del arte en la ciudad. Estas estéticas tendrán como escenario los muros y asfaltos caraqueños y se fraguarán bajo un tenso clima de polarización que acentuará viejas y recientes divisiones sociales, a las que se sumarán los desencuentros políticos.

La división por alcaldías de la ciudad de Caracas, previa a la revolución, ha permitido que los diferentes ayuntamientos, regidos por intereses políticos e ideológicos enfrentados, manejen el destino del arte público bajo esquemas propios. Esto va a ser determinante en la acentuación de la ya heterogénea estética dictada por el urbanismo, la arquitectura y la sectorización por clases sociales de Caracas. También se hará más visible la previamente analizada organización de la ciudad por territorios ideológicos.

Existen en este período diferentes actitudes o más bien "visiones" del rol del arte en la ciudad por parte de los cinco ayuntamientos que la componen (Libertador, Sucre, Chacao, Baruta y El Hatillo) (Fig. 4). Las populosas alcaldías de los municipios Libertador y Sucre, con aproximadamente dos tercios de la población de Caracas, estarán dominadas total o parcialmente por alcaldes del chavismo desde el año 2000 hasta el 2013. Éstas adoptarán una visión de socialización de la cultura, marcada por un espíritu de: "todos somos creadores"[38] evitando el protagonismo individual, mientras promueven estéticas para afianzar la fe revolucionaria.

Por otra parte, las alcaldías restantes, en manos de la oposición durante todo el período, mantendrán una actitud de continuidad de viejos esquemas para la producción, exhibición y perfil del arte público, el cual presentará grandes contrastes en su repertorio visual respecto a la "otra Caracas." Por momentos, ambas actitudes-visiones coincidirán en cumplimiento a disposiciones obligatorias como la Ley de Servicio Comunitario que vigilará por la participación colectiva en proyectos de beneficio social. Los estudiantes universitarios participarán en actividades con las que la ciudad será beneficiada directamente a través de campañas de saneamiento ambiental, paisajismo, entrenamiento a las comunidades, realización de pasantías en empresas comunitarias, e investigación de temas de interés local. El repertorio visual de las intervenciones del espacio público, no obstante, será decidido junto a las autoridades de las alcaldías y figuras comunitarias. Esos nuevos actores comunitarios, previstos en el proyecto de Ley Orgánica de Cultura (recuérdese que la ley fue aprobada en 2014, luego de la muerte de Hugo Chávez) prevén la acción de las comunidades a través de sus Consejos Comunales.

[38] La frase es lugar común en muchas de las actividades realizadas en las comunidades y de hecho da nombre a una obra colectiva que representó a Venezuela en la Bienal de Arte de Venecia en el año 2009.

Éstos órganos se encargarán de la planificación de intervenciones en la ciudad. Tendrán gran impacto en la realización de proyectos murales en las barriadas populares y casco central de Caracas. No obstante, como señalan Gregoria Salas y Nilia Leal en *Nuevos significados de la política cultural en Venezuela*, estos logros culturales comunitarios presentarán un sesgo ideológico que prevalecerá sobre el poder transformador de la cultura:

> en ese replanteo de las políticas culturales en el marco de la democracia participativa, se observa con gran preocupación el apaciguado ideológico - partidista que impera en el desarrollo de los programas y proyectos socioculturales, donde la mayoría de la producción discográfica, literaria, artes visuales entre otras, son utilizados para promover los ideales en que se fundamenta el socialismo del siglo XXI, perdiendo la oportunidad de convertir a la cultura en recurso esencial para impulsar el desarrollo socio-cultural del país. (Salas y Leal 207)

Las comunidades no solo contarán con recursos del gobierno central para llevar a cabo proyectos murales a gran escala, sino para su posterior registro por parte de grupos de acción comunitaria como el Centro Nacional de Fotografía (CENAF) y sus "cayapas fotográficas."[39] De esa manera, se completa un proceso de producción cultural que incluye la decoración, propaganda, adoctrinamiento, registro y difusión a través de los medios, de estéticas asociadas a la Revolución Bolivariana.

La imaginería dominante de los proyectos murales desplegados en populosos municipios de la ciudad, así como en el resto del país, va a marcar hasta hoy la estética de la ciudad. Como señala la investigadora Blanca de Lima, las ciudades venezolanas van a comenzar a mostrar

[39] Según el Diccionario de la Real Academia Española, una "Cayapa" es un "conjunto de personas que arremete contra alguien que está indefenso" (DRAE Web). Este sugestivo nombre es usado para convocar a eventos de participación colectiva.

una nueva historia oficial a través de su gráfica urbana. No solo a partir de proyectos murales, sino de otro material gráfico como afiches y folletos del gobierno de Hugo Chávez, las figuras de personajes como Simón Bolívar, Simón Rodríguez (maestro del Libertador) o Ezequiel Zamora inundarán las calles (Fig. 54, 55). Este tipo de imágenes de técnica mural se diferencian del grafiti en cuanto a su ejecución, acabados e intención. Concebidas como posters promocionales o como láminas ilustrativas salidas de los libros escolares de historia, estos murales van a cumplir un papel comunicacional por encima de lo expresivo del grafiti tradicional. El retrato de personajes Bolívar, Rodríguez y Zamora, por ejemplo, se van a referir a la idea de Hugo Chávez de que la refundación de la nación se sostenía moral e ideológicamente bajo lo que él llamaba el "árbol de las tres raíces." Visto así, estos murales cumplen, como cualquier ilustración, la representación de un concepto político, aunque en ocasiones reciban tratamiento alegórico al combinarse con elementos gráficos de la revolución.

Esta va a ser una manifestación inmediata del discurso presidencial traducido al lenguaje visual, dominado por inclusiones y exclusiones iconográficas basadas en subjetivos juicios históricos: "el lenguaje de la historia y el lenguaje moral se funden en el discurso presidencial, sobreponiéndose lo moral a cualquier análisis o intento de reflexión. Así, el curso de la historia patria se convierte en una senda marcada por la díada moral-inmoral. La moralidad la encarnan los héroes que a su vez se encarnan en el presidente" (Lima 117).

Como se verá en el siguiente capítulo dedicado al grafiti, ese repertorio crecerá al incluir otros rostros locales y foráneos que son parte del discurso presidencial. Imágenes alusivas a las "Misiones" (ver capítulo 2) y todo su repertorio de nombres indígenas y de la gesta emancipadora estarán presentes en la estética urbana. Sin embargo, algunas obras de arte

público por encargo recaerán principalmente en manos de la mayor empresa del estado Petróleos de Venezuela (PDVSA), como por ejemplo las gigantes intervenciones murales en la Avenida Libertador, importante arteria vial que une la ciudad en sentido este-oeste. Estas obras predominantemente abstractas, presentarán elementos endógenos al menos en sus nombres, y serán comisionadas a maestros como Juvenal Ravelo o Mateo Manaure, del grupo los Disidentes (Fig. 56). Éstos serán algunos de los pocos vestigios de la antigua visión dominante en el arte público de la era prerrevolucionaria que convivirá con una nueva estética e iconografía figurativa.

También deben resaltarse otras formas de intervención en la ciudad contra la estética prerrevolucionaria. Estas "intervenciones" estarán animadas por una visión radical de la política, como señala Tulio Hernández; como un "sistema de significación generador de dispositivos simbólicos que inciden en los procesos de formación de los actores y las culturas políticas" (Hernández 94). En el caso de algunos grupos identificados con la revolución, esos sistemas van a sostenerse no solo en la producción de nuevos imaginarios, sino en la idea de que el pasado histórico puede ser "censurado" interviniendo sus huellas dejadas en la ciudad. Esto va a ser inspirado por el tono intolerante del discurso oficial y será un signo innegable de la polarización sociopolítica en el país.

De esta visión distorsionada se generarán acciones que destruirán valioso patrimonio en espacios centrales de la ciudad. En *La censura a la cultura en el régimen bolivariano*, Luís Chesney Lawrence se refiere al término "memoricidio" usado por Luís Dovale Prado, para referirse a la muerte por abandono y desidia no solo de obras de arte, sino incluso de edificios o zonas urbanas enteras, como el casco colonial de la ciudad de Coro en el estado Falcón. Como señala Prado, esto constituye además "un contrasentido inaceptable a la luz de nuestro

proceso revolucionario que refrenda en su Constitución Bolivariana la obligación de proteger el patrimonio" (Chesney-Lawrence 441). Al referirse a un hito del paisaje urbano, conocido como la Plaza Venezuela y otros espacios de la ciudad, este autor hace un lamentable balance de lo sucedido con monumentos y obras de arte de maestros venezolanos que eran parte de la memoria visual caraqueña:

> . . . se puede mencionar el descuido de las obras de Otero *Abra Solar*, *la Fisicromía mural* de Cruz-Diez . . . , la obra de Zapata y *la Esfera roja* de Soto en la autopista del este . . . , como también el caso del monumento a Cristóbal Colón del maestro Rafael de la Cova (1900), vandalizada a la vista de todos por un grupo oficialista que lo acusó de ser "genocida," queriendo sustituirla por una de Ezequiel Zamora. En octubre de 2005 comenzó la demolición del *Muro de inducción cromática* de Carlos Cruz Diez, regalo hecho por el artista en 1991 al pueblo de La Guaira . . . . (Chesney-Lawrence 442)

Ante las presiones de los medios de comunicación y denuncias hechas ante el Ministerio Público, algunas de estas acciones vandálicas pudieron ser revertidas. Por ejemplo la "Esfera de Seúl," escultura cinética de Jesús Soto citada por Chesney, fue restaurada, o más bien reconstruida (Fig. 57). Lamentablemente no sucedió igual con otras piezas que ya dejaron de ser parte del patrimonio visual de la ciudad.

La alcaldías restantes (la mayoría bajo el dominio de la oposición durante el período) junto a la empresa privada, promoverán concursos de arte o contratarán obras murales y escultóricas a artistas reconocidos como Víctor Hugo Irazábal (1945), Patricia Van Dalen (1955) o Rafael Barrios (1947), entre otros. De esa manera continuarán con la tradición de la IV República en cuanto al coleccionismo de arte urbano, e incluso a las estéticas abstractas y constructivistas

dominantes. Así Caracas contará con una estética visual heterogénea, sectorizada política e ideológicamente. Es decir, una estética polarizada.

4.4 Estéticas de lo efímero; paroxismo, catarsis y radicalización sobre el asfalto

En este apartado se analizarán algunas estéticas temporales nacidas de eventos efímeros como las manifestaciones masivas y protestas contra el gobierno revolucionario. Debe aclararse que a pesar de que el estudio abarca el período 1999-2013, esta parte del trabajo incluyen eventos sucedidos en el primer trimestre del año 2014, es decir, después de la muerte de Hugo Chávez, y que dan fe del recrudecimiento de la polarización en el país. Estas prácticas tuvieron en común elementos que van del encuentro social a la catarsis colectiva, y han sido reforzadas por estéticas que resaltan el drama de la protesta. En esas manifestaciones se han manejado símbolos e imágenes que definen visualmente a cada bando. Ocasionalmente han habido coincidencias en la simbología usada por los grupos, con divergencias en el contenido de mensajes que amplían la distancia entre los polos. Por ejemplo, el uso de la bandera nacional es llevado a cabo por ambos grupos aunque de manera diferente. El uso de chaquetas o chamarras con la bandera nacional (Fig. 58) va a ser exclusivo del chavismo y se adoptará como uniforme de atletas en eventos internacionales o de instituciones culturales como la Orquesta Sinfónica Nacional y Juvenil, emblema de Venezuela en el mundo. Por su parte, la oposición ha utilizado los colores patrios para identificarse, y para alejarse de la monocromía roja del chavismo. Simbólicamente, puede decirse, y así lo manejó Hugo Chávez en sus eslóganes, la revolución lleva a la patria (significada por la bandera) en el lado izquierdo del pecho (significado por el corazón) (Fig. 59). La oposición por su parte, la lleva sobre la cabeza (Fig. 60). El color rojo, sin embargo,

será exclusivo del chavismo, y la oposición se identificará generalmente con el color azul cuando no usa el tricolor (amarillo, azul, rojo).

Además de la identificación de los grupos con una estética definida por el uso de elementos gráficos y cromáticos, también será definitivo el contenido y tono del discurso de los líderes de cada bando. Ambos marcaron la atmósfera de esos encuentros multitudinarios, así como la reacción del oponente. Como se apuntó anteriormente, el discurso oficialista insistió en mensajes que trajeron a colación asuntos racistas, clasistas o sexistas, con un léxico enfocado en la exaltación de una ideología política y de descalificación del oponente. Discursos centrados en la valoración y juicio de la realidad dentro del imaginario bolivariano, e invoca la estética kitsch en la palabra y la imagen, lo que sirve como puente retórico de comunicación con el pueblo. Esta estética confirió a Chávez y a sus seguidores, como afirma Kathy Madriz; . . . un aura de seguridad y autocomplacencia muy cómoda de las valoraciones y, aunque parezca torpe, juega con la constante de los extremos y lo malo puede verse bueno y lo bueno como malo; implica un emparamiento con lo corriente, vulgar y patéticamente disfrazado . . . (Madriz 401). Desde esa visión, la estética kistch fue el vehículo para la simplificación y vulgarización del discurso visual para hacerlo accesible a las masas, o al "rebaño desconcertado" en los términos de Walter Lippmann (Chomsky 7).

En los encuentros con sus líderes, la oposición ha mantenido un discurso centrado en "el cambio" como opción para la interrupción de un proceso protagonizado e instaurado por Hugo Chávez por más de una década. Además, en sus protestas contra el gobierno, la oposición ha apelado a un discurso de protesta y catarsis, que se apoya en ocasiones en estéticas expresionistas en torno al miedo a la violencia, la represión o la inseguridad personal como signos de ineficiencia de la revolución. Se trata de estéticas radicales que se

ubican en los límites del *performance, happening* e incluso *body art*. Cuerpos pintados, desnudos, fotografiados e intervenidos luego digitalmente, representaciones teatrales en la calle, etc. Serán parte de ese repertorio. Puede decirse que la oposición ha logrado crear sus propios espectáculos de calle, en los que no por coincidencia han participado artistas y personajes públicos. Esas estéticas además, han trascendido el ámbito urbano y se han desplazado al ámbito social virtual a través del net art y de las redes sociales. Entendido este primero como la realización de experiencias estéticas con la participación colectiva a través de Internet. De esa manera, esas experiencias marcaron un hito en una forma de protestar, basadas en el uso de la tecnología, donde los signos generados en las calles se transfieren y transmiten a través del espacio virtual.

Las audiencias para los discursos de ambos polos será definida por una complicidad intergrupal, el ataque o intimidación al oponente, y también se dirigirá al sector electoral abstencionista de los "nini."[40] Este grupo apático siempre ha estado presente en las agendas del discurso de ambos bandos, especialmente de la oposición, por la posibilidad de lograr una diferencia numérica a favor en los procesos electorales. Para el oficialismo, los "nini" han sido un factor importante, especialmente porque no han favorecido a la oposición en los procesos electorales. Al mismo tiempo, estos no son necesarios para ampliar el margen de ventaja garantizado por la masa electoral con la que ha contado en los procesos electorales, y de la que lleva registro en base a la militancia registrada en el Partido Socialista Único de Venezuela y por la nómina de sus programas sociales.

[40] Los "nini" (ni chavista ni opositor), representan la masa electoral apática y potencialmente abstencionista, bien sea por indiferencia o una actitud radical originada en la falta de credibilidad en las instituciones y los procesos electorales. Las frases que definen al "nini" serán: ¿Por quién voy a votar? y ¿Para qué voy a votar?

Debe destacarse el rol de los referentes estéticos, especialmente simbólicos, para mantener el arraigo y ánimo entre grupos. Esto implica que el análisis de los diferentes discursos visuales de ambos bandos ayudará a entender más fácilmente las verdaderas relaciones de discurso-audiencia en estas manifestaciones. Esos encuentros masivos de los líderes con sus seguidores giran en torno a discursos abiertos y otros ocultos, amparados en el uso de la palabra y en símbolos arraigados que definen la producción y puesta en escena de estos eventos. Como señala Janneth Aldana en *Arte y política. Entre propaganda y resistencia*, "el discurso oculto siempre se manifiesta a través de un disfraz. Se trata más bien de la interpretación de rumores, cuentos populares, canciones, chistes, teatro, que insinúan críticas al poder y se protegen en el anonimato o en explicaciones inocentes de su conducta" (230). Estos rasgos se encuentran presentes en ambos discursos políticos, pero sin duda han sido la marca del estilo de Hugo Chávez, quien utilizó todo recurso histriónico y escénico a su alcance en sus presentaciones ante el pueblo.

Se requeriría un estudio pormenorizado para hacer un inventario del inmenso repertorio visual utilizado por ambos grupos en concentraciones públicas a lo largo de más de una década, sin embargo, es posible señalar algunos momentos clave con gran impacto en la estética de la ciudad y en la memoria colectiva, a través de la obra fotográfica de algunos creadores que permiten recrear el ambiente de las calles de Caracas en sus horas de mayor intensidad.

Un trabajo fotográfico esencial que muestra la metamorfosis de las calles de la ciudad durante varios años del ejercicio del poder de Hugo Chávez, es *Viviendo con el legado de Hugo Chávez* (Figuras 61, 62, 63, 64) de Alejandro Cegarra (1989). El joven fotógrafo incluye tanto momentos de celebración como de protesta en las calles caraqueñas en una

suerte de continuum estético lleno de gran valor documental y plástico. Cegarra confronta en la serie la euforia de un pueblo seducido por la presencia de Chávez con imágenes de manifestaciones de calle en su contra, de esa manera su trabajo renuncia a la asociación con fanatismos políticos para centrarse en la búsqueda plástica. El dramático blanco y negro de la serie acentúa los rasgos y el drama con la presencia de signos positivos y negativos, lo que confiere un aura de intemporalidad a las imágenes. Los retazos de propaganda política se desvanecen en importancia al suprimirse el color. Sus fotografías están presentes en varios sitios de Internet, como los blogs y sitios Web del fotógrafo, además del sitio Getty images donde aparece como fotógrafo invitado con las series *Viviendo con el legado de Hugo Chávez* y *El otro lado de la Torre de David.*

Cegarra se formó en el Taller de Fotografía de Roberto Mata, uno de los fotógrafos más influyentes de Caracas y además cuenta con estudios de publicidad en la Universidad Alejandro de Humboldt, también en la ciudad. Cegarra ha tenido una intensa carrera en corto tiempo trabajando para los periódicos Ciudad Caracas y Últimas noticias, entre otros, así como con la agencia de publicidad Creative Army (Cegarra Web). Luego de realizar la serie fotográfica en el edificio "Torre de David," que será analizado en el capítulo 6 (Figuras 140,141), Alejandro Cegarra ha sido reconocido con premios y becas internacionales como el premio para nuevos talentos Leica Oskar Barnack 2014, o la beca Ian Parry, entre otros (Cegarra Web). Además de sus trabajos sobre la ciudad de Caracas, Alejandro Cegarra ha desarrollado series fotográficas sobre el Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela, las series *El circo, Siluetas en el estadio*, entre otras, en las que destaca su interés por retratar aspectos diversos de la cultura venezolana.

El trabajo fotográfico de Orlando Monteleone (Figuras 65, 66, 67, 68), registra el paroxismo alrededor de Hugo Chávez en las calles durante su tránsito político e incluso luego de su muerte. Las muestras de amor del pueblo en actitudes de celebración ritual, resumen elocuentemente la relación de Chávez con las masas. Al igual que Cegarra, renuncia al color en algunas de sus series y así intensifica el drama de las que originalmente son coloridas y bulliciosas escenas. Las miradas francas de sus modelos mirando fijamente la cámara hablan de la convicción de pertenecer a un grupo que desde su pobreza ve pasar la vida con orgullo y esperanza. La muerte de Hugo Chávez en el año 2013 trajo intensos momentos para la estética de Caracas. El drama del momento, fue registrado por reporteros de todo el mundo y la serie *Los amores de Chávez* de Monteleone, decoró más tarde las calles del centro histórico caraqueño como homenaje póstumo a Hugo Chávez. Imágenes dispuestas profesionalmente con innegable interés publicitario en postes de alumbrado y fachadas del centro de la ciudad, convirtieron las calles en galerías improvisadas para el trabajo de Monteleone. En otros de sus trabajos como las series *Somos* o *Retratos descolonizados*, Alejandro Monteleone muestra especial interés en retratar los rasgos de la raza mestiza con componentes indígenas y negros como homenaje a la herencia racial y lo endógeno. El interés del fotógrafo en la ciudad se muestra también en su serie *Joyas Vivas*, dedicada al registro del patrimonio escultórico del cementerio General del sur, donde se aprecia una vista de la ciudad poco conocida y de alto valor plástico. Otras de sus series sobre la ciudad y la cultura venezolana son *Caracas fotogénica* y *Somos pueblo digno*. Muchas de las obras del artista se pueden ver en su sitio Web Orlando Monteleone Photography. Monteleone se formó en la Escuela de Arte Cristóbal Rojas, el Instituto de Diseño de Caracas y el Centro de Grabado CEGRA, y ha trabajado como director creativo de importantes agencias de publicidad como Fisher Grey. Además ha trabajado en la Dirección Nacional de Museos, la

Galería de arte nacional, y como director del Centro nacional de fotografía, entre otros (Monteleone Web).

Luego de la muerte de Hugo Chávez surgió un proceso de radicalización de la polarización que trajo estéticas impactantes a raíz de varios hechos destacables. La posibilidad real de que su desaparición física debilitara a la revolución y trajera nuevas opciones electorales, sembró expectativas en la oposición para las elecciones del año 2013. Sin embargo, su derrota en esos comicios por un estrecho margen, y con un importante número de denuncias sobre irregularidades de los procedimientos seguidos por el CNE, las calles caraqueñas se calentaron nuevamente. Ante el llamado de algunos líderes de la oposición se mantuvo un ambiente de protesta constante a lo largo del año 2014. Estas fueron aparentemente motivadas por el deterioro económico y por las altas cifras por muertes violentas producto del hampa y de la represión de manifestaciones de la oposición.

De esas protestas surgieron propuestas visuales que alcanzaron gran difusión local e internacional a través de las redes sociales de YouTube, Facebook y Tweeter especialmente. Los medios de comunicación, sin embargo, no podían transmitir imágenes que pudieran incitar directa o indirectamente la violencia. La estética de las protestas en Caracas fue la de un paisaje dominado por la catarsis colectiva en apoyo a la causa opositora. Un ejemplo de esas estéticas fue el proyecto *S.O.S Venezuela* (Fig. 69, 70), concebido como un llamado de atención a nivel global que recogió las imágenes de aglomeraciones humanas en ciudades venezolanas y del exterior. La idea era crear un eco visual de las tres letras construidas con cuerpos, como metáfora de que la población pedía el auxilio internacional. Su réplica en otras ciudades del país y de venezolanos alrededor del mundo creaba una suerte de cadena de mensajes que luego eran mostradas en su conjunto por Internet a manera de collage. La idea

inicial tuvo otras derivaciones como la campaña *Mejor desnudos que callados* (Fig. 71), en la que grupos de personas se desnudaban para protestar en espacios públicos como parques y plazas por la represión de las protestas opositoras que habían dejado saldos lamentables de muertos en el 2014. Estas ideas, inspiradas en estéticas de los años 60, también parecían retomar la memorable experiencia con el fotógrafo norteamericano Spencer Tunick en Caracas en el año 2006 (Fig. 72, 73), en la que participaron caraqueños y personas que viajaron del interior del país para conocer al artista y participar en la obra: "Este 19 de marzo en Caracas será recordado por cientos de venezolanos (y por sus familiares, amigos y descendientes) que prestaron su cuerpo a la fotografía de Spencer Tunick" (J. Silva Web). La masa de cuerpos bajo el manto protector de la figura monumental de Simón Bolívar que marca el final de la Avenida Bolívar (sitio por excelencia de las concentraciones políticas) era una interesante metáfora de los hijos alrededor del padre en diálogo abierto.

El asesinato de la actriz y ex-reina de belleza Mónica Spear (1984-2014) y su esposo el 6 de Enero del año 2014, mientras visitaban Venezuela, será el detonante de una serie de protestas masivas protagonizadas por la oposición, y de una campaña anti violencia por parte del gobierno en respuesta a esta presión. Como señalaron los medios, su muerte cobró un carácter simbólico que será el inicio de propuestas estéticas en las acciones de calle:

> Spear le puso rostro a la violencia rampante que vive Venezuela hace años. Fue el motivo de la reactivación del *Plan Patria Segura*, una campaña del gobierno para acabar con la criminalidad. Hubo reuniones, mensajes de cambio, medidas de seguridad . . . según la ONG Observatorio Venezolano de Violencia (OVV), los homicidios en 2014 aumentaron: fueron 24.980 frente a 24.763 en el 2013. Incluso las últimas cifras oficiales, que en 2013 hablaron de 11.700 muertes, reflejan a uno de los

países más violentos del mundo. (Pardo Web)

Él ánimo popular ante la muerte de alguien a quien los venezolanos veían en sus telenovelas y que además era ícono de la belleza nacional, se agravaría con la muerte Génesis Carmona (1991-2014), otra reina de belleza y estudiante, el 19 Febrero de 2014 (a poco más de un mes de la muerte de Spear) mientras protestaba en las calles. Esto acentuará las acciones contra la violencia y contra la censura y la represión del movimiento estudiantil por parte de los cuerpos de seguridad del Estado, así como de grupos infiltrados que saboteaban las protestas.

La campaña *Un mundo sin mordaza* del fotógrafo Daniel Bracci (1983), era parte de la iniciativa ideada por Rodrigo Diamanti como parte del proyecto SOS a favor de la libertad de prensa en Venezuela. *Un mundo sin mordaza* mostró una forma de protesta organizada que apelaba a recursos estéticos para enviar mensajes a través de las redes sociales. Bracci desarrolló varias series fotográficas que eran parte de la campaña, la cual fue ampliamente difundida por las redes sociales. En ella se mostraban personajes públicos como víctimas de la violencia, represión y censura. Los rostros intervenidos con maquillaje en colores tierra y negro que marcaban los surcos de la piel y las texturas de sogas y otros amarres, buscaban el impacto visual sobre rostros de personajes conocidos que gozan del afecto de la población. De esa manera el proyecto toca al espectador desde una figura que le resulta familiar, con la que comparte una historia a través del mundo del espectáculo o la política. En el proyecto participó Stefanía Fernández, Miss Universo 2009 (Fig. 74), así como cantantes populares, actores y humoristas venezolanos (Fig. 75). El lenguaje fotográfico de Bracci había utilizado un imaginario pop y kitsch en el retrato artístico hasta la fecha, pero en este caso la dramatización visual en retratos expresionistas mostraba el simulacro de casos que no podrían ser mostrados en los medios de comunicación como sucesos reales. Esto se debía a

disposiciones como La ley de responsabilidad civil de radio y televisión, que prohíbe la difusión de escenas que "puedan incitar" a la violencia desde la violencia, lo que tipificaba cierto tipo de información como delito. Un elemento interesante de la serie es la participación de personajes públicos que dan la cara para protestar a través de la fotografía y del elemento espectáculo en la dramatización para lograr un efecto de protesta o denuncia. Por otro lado, esos artistas se colocaron como críticos de la realidad nacional e inmediatamente pasaron a ser considerados como parte de la oposición política al gobierno. Rodrigo Diamanti fue arrestado el 1 de Mayo del 2014, y así se cerró una jornada de protestas que ya forman parte de la memoria colectiva de la ciudad:

> *Un Mundo Sin Mordaza*, la organización internacional no gubernamental promotora y defensora de los derechos humanos con énfasis en la libertad de expresión denunció la noche de este miércoles que Rodrigo Diamanti, presidente de la instancia fue detenido por funcionarios del Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional (Sebin) . . . "Estamos seguros que es una respuesta por la campaña de SOS Venezuela que estuvimos haciendo en los últimos meses y a que hemos estado levantando información sobre los torturados de los últimos meses," dijo al indicar que el organismo maneja registros de al menos 100 casos de torturados durante las protestas de los últimos meses. (El Universal Web)

Las calles de Caracas fueron también testigos durante el caliente carnaval 2014 de muestras de performance aludiendo a la muerte y a las reinas de belleza (Fig. 76), de manera que a partir de una propuesta plástica se generaban otras intervenciones de calle.

La aparición de bolsas de basura simulando contener cadáveres (Fig. 77, 78, 79) con etiquetas que protestaban contra la actitud pasiva de la defensora del pueblo Gabriela

Ramírez ante las muertes violentas en la ciudad, fue un descubrimiento macabro en espacios públicos de Caracas el 11 de Marzo de 2014:

> En medio de varias plazas y calles de la ciudad capital, se pudieron ver esta mañana, bolsas negras que simulaban cadáveres acompañados de mensajes alusivos a los altos índices de violencia e impunidad existentes en el país. Los transeúntes de zonas como Bellas Artes, Plaza Venezuela y el Terminal de La Bandera, entre otras, pudieron observar también mensajes en clara protesta frente a la labor emprendida por la Defensora del Pueblo, Gabriela Ramírez, frente a estos casos. (La Patilla Web)

Estas estéticas y sus dramas han tenido como telón de fondo los rostros de próceres y coloridos acertijos abstractos de los murales en las paredes caraqueñas. La modernidad de su arquitectura será por momentos desdibujada por irritantes gases que al desvanecerse mostrarán las huellas de pasiones vividas de una ciudad virtualmente en guerra. Estas propuestas han modificado el paisaje caraqueño de maneras inéditas y marcaron la pauta de futuras acciones. Las protestas del caliente carnaval del 2014 demostraron que no solo Chávez mantenía los ánimos caldeados y la inspiración para la protesta. Otros actores llegaron y el pueblo, tanto identificado con la revolución, así como el opositor, compartirán las calles en busca del sentido de la ciudad en medio de sus dramas.

A continuación se expondrá cómo la polarización ha incidido en el paisaje urbano y su significación en la construcción de relaciones de arraigo, a través de su presencia menos tangible y probablemente la más indeseada: el miedo.

4.5 La ciudad desde el arte. Estéticas y lenguajes de la inconformidad

Los artistas y la ciudad mantienen un delicado juego de mutua representación a través de lo que Roland Barthes llamó poéticamente la "intención" del creador.[41] Por ello, a través del arte la ciudad cambia, mientras transforma a quien la habita o escruta en sus entrañas. Esa relación se nutre de juegos de interpretación y resemantización de signos donde el arte actúa como exégesis de la ciudad mientras ésta se acopla a la intervención humana en busca de nuevos significados. Es un pacto que se sella en los cuartos de revelado fotográfico, frente a un ordenador, en los caballetes, en talleres de soldadura o incluso sobre el cuerpo.

En esta sección se analiza la obra de algunos artistas que comparten el haber identificado y explorado nuevos signos de transformación de la ciudad, y a partir de allí proponen nuevas miradas de Caracas. La mayoría de las obras son eco de reflexiones nacidas de la ciudad sin llegar a convertirse en parte de ella ulteriormente, sino que se hospedarán en espacios museísticos o serán difundidas a través de los medios. Otras en cambio, sí van a integrarse al paisaje urbano como parte del arte público para generar juegos simbólicos y simbióticos para: "ser expresadas y a su vez generar expresión; para actuar independiente de la forma, sobre cuya base fue concebida, hasta elevarse al nivel de 'forma simbólica" (Londoño 4).

La selección de artistas y obras responde en primer lugar a logros de orden estético, pero sin perder de vista la presencia de cuestionamientos ideológicos y primordialmente de identidad urbana y cultural subyacentes. Con estas obras se pretende demostrar que la representación

[41] En *Cámara lúcida*, Roland Barthes habla de la experiencia del fotógrafo como creador y describe el momento en el que surge su *intención*: "Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro" (46).

de Caracas puede proponer estéticas críticas nacidas de cambios en la identidad de la ciudad y de problemas contemporáneos ligados a la búsqueda de sentido desde la práctica significante del artista habitante de la ciudad (ver capítulo 3). Otro criterio de selección es que las obras de estos artistas se insertan dentro de interesantes tendencias globales del arte contemporáneo. En esas búsquedas coinciden artistas preocupados por los problemas sociales o de identidad en sus países y se valen de los discursos urbanos para hablar de realidades de difícil digestión estética, renunciando al discurso fácil y complaciente y al coleccionismo decorativo. Por solo nombrar unos pocos, estos artistas comparten intereses y muestran coincidencias discursivas con artistas latinoamericanos como Teresa Margolles (1963) en México, Walterio Iraheta (1968) en El Salvador, o Erika Diettes (1978) en Colombia, entre muchos otros en la región o a nivel global.

Otro criterio de selección ha sido la formación de estos creadores y el desarrollo de sus carreras profesionales. Educados en las opciones académicas disponibles en Caracas y luego de haber confrontado sus obras en los otrora populares y reconocidos salones de arte (ambos reseñados recientemente), estos artistas son una muestra del producto de las viejas políticas culturales demolidas por la revolución. De alguna manera, con la elocuencia de lo visual se demuestra que hay múltiples maneras de enfrentar los problemas de identidad y lo autóctono, más allá de la representación iconográfica de mitos, tradiciones populares y héroes de la independencia. Podría cuestionarse, como se ha hecho a lo largo de este trabajo, que los contrastes y exclusiones, nacidos de encuentros y desencuentros entre las culturas autóctonas y europeas en pasado, han dejado legados que también forman parte de la identidad venezolana. Por ello, puede decirse que estos artistas muestran lados oscuros de la realidad e identidad venezolana, y retratan a los hijos menos deseados y fotogénicos de la patria, pero no por ello menos legítimos o autóctonos: el miedo y la violencia.

La inclusión del artista francés J.R, responde a que además de la importancia de su trabajo internacional en países donde la violencia es un tema preocupante, J.R ha actuado como gerente de proyectos donde participan fotógrafos locales e involucra a las comunidades víctimas de la violencia. De esta manera, cada uno de sus proyectos parte de una autoría individual para el concepto, pero el sujeto de estudio y la ejecución es colectiva y local. Por ello, se verán nombres reconocidos de la fotografía nacional como Nelson Garrido o el Taller Fotográfico de Roberto Mata, entre otros, involucrados en el proyecto *Esperanza* de J.R en Caracas.

Las miradas de estos artistas van a crear un discurso que sintetiza una visión de país opuesta a la de un país revolucionario y feliz, de lo cual se ha encargado toda la propaganda e imaginería de la revolución en la ciudad. Mientras las calles se llenan de colores en las paredes con miradas amigables de la historia, sus pisos se teñirán con otras gamas de rojos que estos fotógrafos retratan. Mientras la identidad se busca en el pasado heroico y el sueño socialista a través del grafiti, estos artistas la buscan en la reflexión sobre un entorno basado en la vivencia del venezolano en su ciudad, ejercida desde sus valores y contradicciones y también desde la política.

Esta no es una muestra representativa de toda la producción artística nacional, sino de algunos lenguajes dentro de corrientes posmodernas del arte contemporáneo, por ser éste, en los términos que Jean-François Lyotard, un ". . . arte que pone en crisis, que disuelve un sistema, exactamente como la crisis económica es un movimiento de disolución del capitalismo" (citado en Calabrese 128). Otro criterio de selección es el grado de complejidad de los lenguajes desarrollados por estos artistas a lo largo de varios años de carrera, lo que garantiza una actitud madura en sus propuestas de nuevos significados de la ciudad, sin

conformarse con su representación o idealización. La fotografía ha sido el medio expresivo seleccionado para este análisis por compartir con el video y el cine, la compleja tarea de confrontar en el acto creativo la imagen captada del contexto real y su procesamiento a través del lenguaje plástico. También se ha evitado el estudio de propuestas basadas en lo estrictamente documental o lo promocional, para centrar la atención en nuevos y sensibles textos visuales que permitan el análisis desde el método semiótico.

4.5.1 Estética de la violencia en la obra de Nelson Garrido.

Mi obra está para que la censuren.
Creo que el arte debe provocar, generar discusiones,
cuestionar lo que está sucediendo,
al igual que los medios de comunicación,
como garantía del ejercicio democrático.
Mi posición siempre ha sido estar contra el poder,
el de antes, el de ahora y el que venga

Nelson Garrido (Ojos Rojos Web)

La obra de Nelson Garrido (1952) siempre ha sido provocadora. Sus paisajes necrofílicos de cadáveres de animales muertos en la vía pública de su serie *Muertos en vía* de 1988, crearon reacciones de sorpresa en las galerías de arte y museos de Caracas, así como en las tiendas de discos cuando alguien topaba con la portada del álbum *Infecto de afecto* (1999), de la banda de música rock *Sentimiento muerto*. Como se verá en esta sección, su obra también ha sido producto de ataques que han intentado censurarla y ha sufrido agresiones como el retiro de exposiciones e incluso destrucción física.

Sus imágenes irreverentes son puestas en escena cuidadosamente producidas que combinan elementos de la cultura popular con tratamientos teratológicos y de estética kitsch. Garrido se autodefine como un "hacedor de imágenes" y su trabajo persigue, a través de una estética no pocas veces chocante y teñida de humor negro e ironía, ". . . desafiar lo instaurado y buscar la superación de los miedos. Su objetivo, dice, es el morir con una amplia sonrisa" (Capeans Web). Ese oscuro sentido del humor que promueve la reflexión ha sido llevado a temas con metáforas sobre la religiosidad del venezolano y su presencia en la vida diaria, donde santos y vírgenes "conviven" con los mortales e incluso son víctimas del hampa y la violencia (Fig. 80, 81). La cultura popular, el imaginario local, lo grotesco y la sexualidad son siempre el centro y materia prima de su trabajo. En sus exploraciones estéticas, Garrido opta por lo teratológico urbano, lo deforme y la miseria, visiones que ya han sido compartidas desde la literatura como una aproximación a poderosos signos de descomposición de la sociedad vistos a través de la ciudad:

> Con Víctor Hugo, Eugéne Sue o Charles Baudelaire, entre otros, el arte escoge como privilegiado terreno propio de los fenómenos anormales y ambiguos, los mismos espacios de condensación del vicio y del desorden: la deformidad del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el crimen, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y la conciencia sobre todo en la gran ciudad. (Carrasco 17-18)

La obra de Nelson Garrido se dio a conocer en diferentes salones de arte venezolanos, como el Arturo Michelena, Salón Aragua o Salón nacional de la fotografía. Además su obra ha sido expuesta en los más importantes museos venezolanos (Museo de Arte Contemporáneo, Galería de Arte Nacional, Museo Alejandro Otero y otros) y puede visitarse permanentemente a través de su blog (http://nelsongarrido.blogspot.com) y otros sitios en

Internet. En 1991 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de Venezuela. Además, Garrido creó una fundación con el nombre de LaONG, Organización Nelson Garrido. Allí los jóvenes talentos de la fotografía pueden exhibir sus trabajos sin la interferencia de las censuras o mecanismos de control de los museos y galerías tradicionales, y además formarse como fotógrafos a través de talleres ofrecidos periódicamente.

El populismo y la Revolución Bolivariana no escaparon de su lente implacable en la serie *Pensamiento único* del año 2008, que es parte de su búsqueda centrada en una estética de la violencia (Fig. 82-85). Garrido partió del interés de Hugo Chávez en que todo el país se identificara bajo la ideología única del socialismo. La aspiración de una Venezuela militante del Partido Socialista Unido de Venezuela y arropada bajo el manto protector del "socialismo del siglo XXI," inspiraban su idea de que Venezuela era "roja, rojita." Garrido toma la idea de Chávez y fotografía una serie de puestas en escena donde usa ranchos en barrios de Caracas como telón de fondo. Allí retrata personajes vestidos como simpatizantes del chavismo en actitudes que van desde la pose de reina de belleza en pasarela hasta el abrazo de camaradas apuntándose con armas de fuego en gesto lúdico y macabro.

Las personas retratadas adquieren una nueva identidad bajo la máscara de Hugo Chávez, quien es en realidad el retratado en todas esas actitudes y roles, de manera que su "pensamiento" está presente en la vida de todos. Como señala Humberto Valdivieso, la serie es "una síntesis del autoritarismo y la pérdida de identidad en el país. La relación del poder con el pueblo es mitificada en una iconografía que unifica toda la composición de la imagen en la figura del Presidente" (Web). Garrido hábilmente selecciona temas arraigados en su audiencia como la familia (Fig. 82), la amistad (Fig. 83), los concursos de belleza (Fig. 84),

Chávez personificando a Chacumbele[42] (Fig. 85) apuntando a su cabeza con un arma. De esa manera, el artista manipula elementos de la cultura popular con tratamientos alegóricos y escenográficos, en encuadres que recuerdan un cromo de álbum, estampa religiosa, o más bien, según el mismo Garrido, una estética panfletaria:

> cuando empecé a hacer *Pensamiento único* me basé en la estética del maoísmo, pero tuve que decirme a mí mismo que si eso era panfletario no me iba a importar . . . Lo bueno es que uno tiene la suerte de que si hace arte panfletario le sale más arte que panfleto, porque para mí el arte es una excusa para el debate político: el arte como medio para la lucha ideológica. (McKey Web)

En efecto, el trabajo propone un debate que inevitablemente habla también de formas de violencia a través de la ironía que supone la pérdida del rostro propio, y que puede interpretarse como significante de "cabeza o pensamiento ajeno" o "lavado de cerebro." La serie utiliza metáforas visuales que explotan signos que denotan y connotan realidades opuestas. La belleza de la mujer venezolana se hace mofa y gesto grotesco al adoptar el "rostro-pensamiento único" (Fig. 84), el gesto cálido de un abrazo está precedido por un cruce de armas (Fig. 83), el intenso rojo dominante, más que significar celebración o pasión resulta violento por saturación cromática. A fin de cuentas, el trabajo denuncia el riesgo de la pérdida de identidad a través de la manipulación de las masas para imponer la hegemonía ideológica. Como señala Slavoj Zizek, es el riesgo de que "la forma misma de la universalidad ideológica recoja el conflicto entre . . . dos contenidos particulares: el

[42] En la canción cubana de nombre *Chacumbele*, se hace referencia a un personaje que se quita la vida: "él mismito se mató" (Vásquez Web). Supuestamente la canción trata de una leyenda urbana en torno a un personaje (aparentemente real) que se suicidó por causa de las traiciones de su mujer. Al parecer *Chacumbele* era un oficial de policía. En Venezuela se suele llamar *Chacumbele* a quién *mete la pata* (comete un error o torpeza grave), y por tanto debe sufrir las consecuencias de sus actos. La oposición venezolana se refería constantemente a Hugo Chávez como Chacumbele, cada vez que éste cometía algún desacierto que sorprendía al país, y especialmente cuando se veía obligado a retractarse o cambiar de opinión para evitar males mayores.

'popular,' que expresa los anhelos íntimos de la mayoría dominada, y el específico, que expresa los intereses de las fuerzas dominantes" (19). Es entonces el "dominio ideológico" lo que en resumen la serie fotográfica *Pensamiento único* plantea como advertencia al pueblo venezolano.

Al interpretar las palabras del artista, se puede afirmar que su estética busca provocar un efecto si se quiere terapéutico en el espectador al "introducir imágenes sobre la violencia en dosis homeopáticas para que la gente reaccione en contra de ellas . . . desconceptualizando la violencia puede lograr una reacción diferente a la de los medios" (Ojos Rojos Web). De esa manera, *Pensamiento único* muestra una estética de la violencia urbana donde las armas son accesorios cotidianos. Algunos de los signos más importantes que pueden ser aislados e interpretados de la propuesta visual de Garrido incluyen: la "máscara" con significados de lo oculto, lo no transparente, la trampa. También se encuentra el significante "arma" con significados de violencia, muerte o incluso abuso de poder. El color "rojo" será un significante que satura toda la composición y otorga los significados de revolución, pasión, violencia o sangre. Estos significados equivalentes podrían intercambiarse y ser leídos con jerarquías variables y responden a convenciones locales y contextuales que requieren decodificación.

Las paredes de ladrillos desnudos son un referente claro de las barriadas caraqueñas. Garrido se vale de la teratología, ironía y la hipérbole en su retórica para connotar que tanto las personas, espacios y objetos están invadidos por una estética que uniformiza, estandariza y supedita todo a una ideología. La ciudad aparece representada no solo por su arquitectura marginal, sino a través de elementos de propaganda política descontextualizados en espacios cerrados que rinden culto a la figura presidencial. El compacto espacio claramente

identificado con una vivienda humilde, hace alusión a una clase popular que usa la máscara, y donde las reinas de belleza conviven con otras formas de dominio como el generado de la violencia.

La serie se dio a conocer gracias a su amplia difusión en Internet, al igual que ha sido incluida en muestras colectivas. Las consecuencias de su efecto provocador se hicieron sentir en la inauguración de la exposición *Estética de la violencia* en la Universidad de Venezuela (UCV) en el año 2008, donde fue incluida la serie. Muchas obras fueron bajadas de las paredes y algunas fueron rasgadas por grupos no identificados que irrumpieron en la sala, agrediendo al personal de la galería y a algunos espectadores. Sin embargo, la muestra continuó con las piezas rasgadas como evidencia del clima de intolerancia que se vive en el país: ". . . no me preocupa que la obra haya provocado esa reacción, pero sí me parece grave que haya ocurrido en la UCV . . . de hacer eso a quemar libros sólo hay un paso" (Ojos Rojos Web). En efecto, la reacción ante la obra de Garrido es muestra de la polarización existente, capaz de enfrentarse no solo en las calles, sino de traspasar muros e instituciones.

Si bien es cierto que la naturaleza provocadora de la obra no promueve un espíritu conciliador o diplomático, también hace eco de las "imágenes" y reacciones que el discurso oficial suscita en el bando contrario. Por ello, la censura sufrida por la obra vendrá a sumarse a su discurso y va a ganar significación a través de la anécdota. Los agentes externos que intervienen en la alteración de la obra, inadvertidamente construyen nuevos significados al confirmar su efectividad semántica. Comulgando con la opinión de Gerardo Zavarce sobre el suceso, debería ser más importante la reflexión sobre los signos de desencuentro entre los venezolanos que a la destrucción misma de la obra: ". . . Ellos seguramente no se inmutan ante las ruindades y desmedros que conforman los rasgos de nuestras identidades

desencontradas, opuestas e incomunicadas" (Zavarce Web). Esta seguirá siendo una de las preocupaciones del arte contemporáneo.

4.5.2 Modernidad e identidad en la obra de Alexander Apóstol.

> El desarrollo alcanzado por la ciudad durante gran parte del siglo XX
> . . . sostiene en gran medida la teoría del *Ruin Value* de Albert Speer
> sobre cómo edificar una ciudad pensado ya en su ruina
> y lo que ésta dice hoy día sobre ella.
>
> Alexander Apóstol (Apóstol, *Ghost City*)

Alexander Apóstol (1969) es otro artista que se dio a conocer por su participación en salones nacionales de arte y su obra ha sido expuesta en importantes museos como el Alejandro Otero, Galería de arte nacional o la Sala Mendoza de Caracas, entre otros. Además, tiene un importante número de exposiciones en el exterior tanto en salones internacionales de arte como la Bienal de Sao Paulo en Brasil, la Bienal de Cuenca en Ecuador y exposiciones en el Museo Reina Sofía de España, entre muchos otros. Apóstol tiene una extensa obra desarrollada en series temáticas bien definidas. Es uno de los artistas contemporáneos venezolanos que más intensamente ha reflexionado sobre Caracas desde su arquitectura, historia y dinámica urbana. Los términos modernidad, identidad, función o subdesarrollo son constantes que juegan irónicamente en sus obras. El trabajo indaga en el sentido primigenio de la ciudad y habla de los cimientos políticos, económicos y sociales sobre los que ésta se ha edificado, para problematizar su propia identidad. También cuestiona el conflicto que surge entre la ciudad como objeto estético de tradición moderna y una realidad política, económica y cultural desfasada de tal "apariencia." La "función" de la arquitectura en la ciudad adquiere

el rol de elemento de significación cultural que desnuda problemas de definición de la identidad nacional.

En algunas de sus series fotográficas y de videoarte, Apóstol muestra recurrentemente a Caracas dominada por una monstruosidad moderna que confina a sus habitantes a un encierro doméstico y a convivir con sus propios fantasmas. Ya es parte de la cultura urbana tener historias familiares ligadas a hechos de violencia urbana. Como señala la investigadora Sandra Pinardi, en la obra de Apóstol se muestra

> una ciudad amenazada y temerosa, de la que no se puede escapar pero en la que tampoco es posible vivir. Tanto la violencia naturalizada como esa modernidad monstruosa dan lugar, entonces, a 'formas de vida' excluidas, en las que el temor se impone como elemento determinante de la trama existencial de sus habitantes. (Pinardi 53)

Un ejemplo de la exploración sobre las contradicciones del discurso de la modernidad en la identidad de Caracas es el video: *Soy la ciudad*[43], del año 2006 (Fig. 86). La ciudad aparece representada por un travesti que pronuncia frases silenciadas de Le Corbusier (padre por excelencia de la arquitectura moderna). La autenticidad escondida tras el maquillaje plantea la metáfora de que la modernidad oculta la verdadera identidad de Caracas, que no es otra que ser una suerte de aspiración inconclusa de modernidad. El personaje va perdiendo el maquillaje a medida que transcurre el tiempo del video y revela su verdadera identidad después de una metamorfosis digital. En el ensayo *El Moderno Salvaje y Soy la ciudad; una inmersión en el mundo híbrido de Latinoamérica a través del video*, escrito a propósito de

[43] En este enlace al sitio Web del artista se puede ver un extracto del video *Soy la ciudad*: http://s107238961.onlinehome.us/002_soylaciudad.shtml

dos exposiciones de Alexander Apóstol en España en el año 2007, Andrés Santana agrega sobre *Soy la ciudad*:

> . . . El maquillaje va alterando los rasgos y perdiendo el virtuosismo del simulacro a medida que transcurre el tiempo y queda al descubierto el engaño que escamotea esta puesta. El maquillaje mal habido, el resquebrajamiento cosmético en el sentido más ambicioso del término, es el recurso tropológico más certero y eficaz para advertir sobre la crisis, falsedad, y por tanto levedad, de los desvencijados paradigmas de modernización que hicieron sitio en la historia más reciente de la ciudad de Caracas. (Santana Web)

Estos simulacros no solo se centran en la imagen sino en la palabra. La dualidad entre las frases subtituladas y el silencio hierático que jerarquiza la relación imagen-palabra, hablan de la bulliciosa ciudad que es reemplazada por un discurso moderno mudo, hueco, desgastado y que leído suena más bien a cliché o letanía.

Esta obra de Apóstol se centra en la historia arquitectónica de la ciudad y su correspondencia con una identidad y cultura nacidas de la bonanza petrolera. A medida que la ciudad se hace más decadente, mayor será el contraste con la modernidad "pretendida" desde su arquitectura. La madurez de su lenguaje radica en la atribución de significados e identidad de la ciudad a partir de metáforas construidas con elementos extraídos de su propia humanidad (un hombre con identidad oculta), más que de la arquitectura y el urbanismo.

No obstante, otros de sus trabajos exploran el simulacro generado por el lenguaje de la arquitectura misma. Su fotografía hiperreal e ilusoria operará juegos de representación metafísica en la serie *Residente Pulido* del año 2001 (Fig. 87, 88). El formato de las

fotografías (200 x 150 cms.) arropa al espectador quien se siente rodeado de arquitectura y no solo de imágenes. Los colores grises y ocres de la ciudad dominan las salas de manera que las fotografías cobran dimensión de instalación o ambientación. La serie fue expuesta en museos como la Sala Mendoza de Caracas y en museos de Europa, principalmente de España, país en el que Apóstol reside desde hace varios años, y de donde se traslada a Venezuela para realizar algunas de sus producciones.

La serie muestra una Caracas inquietante donde no hay presencia humana. Son imágenes que bien podrían llevar una etiqueta de "exclusión." La arquitectura es objeto, no parece haber función posible y la presencia humana ni siquiera se intuye. Edificios de la era moderna de mediados del siglo XX son retratados como estructuras monolíticas pertenecientes a un pasado distante y aisladas de lo circundante. Apóstol interviene las imágenes digitalmente, eliminando todo orificio (puertas y ventanas); así los edificios sin poros cobran un aire escultórico que refuerza la idea de abandono y soledad en el paisaje. Alrededor aparecen pequeños fragmentos de una ciudad que se detiene en el tiempo ante estas fantasmales y monumentales presencias. En su captura de la imagen y posterior procesamiento da una pátina al objeto, como quien pule una piedra en representación irónica del decadente o erosionado discurso moderno, convertido así en objeto arqueológico. En el catálogo de su exposición en la galería Sala Mendoza de Caracas, la curadora Ruth Auerbach habla de un elemento autobiográfico en su trabajo:

> . . . El objeto urbano transfigurado se presenta impotente, como un monolito, hueco o sólido y cuya naturaleza equívoca se evidencia a partir de una textura porcelanizada, craquelada y brillosa que confirma su fragilidad, una fachada decorativa. Este repertorio edilicio, estéticamente homogéneo, ubicado en el centro desmantelado de

> la ciudad, pertenece al entorno de vida del artista, una individualidad negada al espacio público. (Auerbach Web)

Irónicamente, las metáforas planteadas por Apóstol despojan a la arquitectura de cualquier función posible, es decir, de su esencia o identidad. La proverbial frase de Arthur Schopenhauer: "la arquitectura es música congelada" cobra un significado especial en la serie de Apóstol, donde esa música más bien parece hecha de silencios y pausas. Ese silencio, guardado celosamente en la ciudad metafísica del fotógrafo, es sugerido por Barthes precisamente como una virtud de la fotografía: "La fotografía debe ser silenciosa . . . No se trata de una cuestión de "discreción," sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer la imagen en silencio). (Barthes 104-5)

La serie *Residente Pulido* no se conformó con las clásicas viviendas unifamiliares de la modernidad. Dos años más tarde, el autor retoma la serie con una variante geográfica y de clases sociales. La serie *Residente Pulido: Ranchos,* del año 2003 (Fig. 89, 90), apuesta a las coincidencias formales de la arquitectura dentro de la ciudad que muestran la herencia de una tradición constructiva de la modernidad, aun en la arquitectura más humilde. Apóstol destaca los defectos de la modernidad presentes en el ADN de los "hijos pobres" de los primeros *Residentes pulidos*:

> Estos edificios, construidos bajos parámetros totalmente espontáneos y según las necesidades inmediatas del dueño/constructor de la vivienda, siguen tanto en su estructura como en sus planteamientos formales, una tradición modernista como los edificios que se levantan en el valle formal de la ciudad. (Apóstol Web)

Hay algo más en la herencia de estos ranchos monolíticos, como es el hecho de conservar el espíritu ostentoso y monumental en el contexto que tenía la serie original. Estas edificaciones, además de ser alarde de tecnologías intuitivas, serán también símbolos de lo que podría llamarse un "estatus dentro de la marginalidad" de las barriadas caraqueñas.

Apóstol cierra la serie con una tercera variable: los edificios residenciales silenciados. En *Residente Pulido: SP* (Fig. 91, 92), muestra una arquitectura "Sin Palabras" en la ciudad. Con esta última serie, el artista acentúa el carácter multi-habitable de edificios de mediana escala. Ya no se trata de los rastros de la clase media atrapados tras los poros de una fachada ciega, o de un trofeo en medio de la decadencia urbana, sino de pisos donde ¿transcurre la vida? en edificios sin color o pátina. Apóstol deja abiertas las preguntas; ¿adónde fueron todos?, ¿adónde fue la identidad de la ciudad?

4.5.3 Proyecto Esperanza de JR (movimiento *Inside Out*).

El juicio y el perdón son, en realidad,
dos caras de la misma moneda

Hannah Arendt (Madrid 132)

El artista francés JR, creador del movimiento *Inside Out*, promueve intervenciones artísticas que persiguen el cese de la violencia en lugares donde la criminalidad tiene una presencia notable como Rio de Janeiro, Shanghái, Kenia o Palestina. JR concibe su trabajo como intervenciones colectivas que demandan la participación del país anfitrión en el proceso creativo, de producción y exposición de las imágenes en el entorno, creando un interesante vínculo con las comunidades, no solo a través del sujeto de la obra sino de sus creadores.

JR e *Inside Out* realizaron en Caracas la obra con el femenino y alentador nombre de *Esperanza*. Se trata de gigantografías colocadas en barriadas y lugares comerciales de la ciudad de Caracas con los rostros de madres que han perdido a uno o varios de sus hijos como víctimas de la violencia en la última década. Las fotografías (Fig. 93) cubren zonas muy transitadas de la ciudad con la idea de "ponerle cara a la esperanza por el fin de la violencia" (Fundación Esperanza Web). El blanco y negro de sus miradas francas (Fig. 94) y sin odio retratan a la violencia desde sus sobrevivientes para llamar la atención sobre la necesidad del respeto a la vida: "No estamos protestando, queremos sensibilizar a la gente" (Tal Cual Web). *Esperanza* no solo es el nombre de una obra, sino de una idea de vivir la ciudad a partir del perdón y la compasión como fórmula para enfrentar el miedo a la violencia.

De acuerdo a su sitio en Internet, el proyecto *Esperanza* se desarrolló en dos fases. En la primera participó un equipo de cerca de veinte fotógrafos voluntarios entre los que destacan Nelson Garrido, Luis Brito y Roberto Mata, entre otros.[44] En una segunda etapa, los rostros de las madres fueron utilizados para retratar a más de sesenta personajes de la vida pública (especialmente del mundo del espectáculo), cubriendo la mitad de sus rostros con el de las madres (Fig. 95). La serie se llamó "ponte en su lugar" y literalmente fusionaba en una imagen dos rostros (sin importar el género de los retratados) como una forma de identificación con alguien completamente desconocido. También se hicieron fotografías de grupos de voluntarios en lugares públicos de la ciudad, siguiendo el mismo principio de sustitución parcial del rostro (Fig. 96).

[44] En el proyecto participaron además: Carlos Rafael Terán, Elisa Cardona, Eva Marie Uzcátegui, Marco Antonio Bello Guedex, Lyonell Quiroz, Ramón Lepage, Gregorio Marrero, Gustavo Burgos, Alejandro Sayegh, Leo Ramírez, Liliana de la Cruz, Efrén Hernández, La Maga, Antonio Briceño, Carlos García Rawlins, Irwin Cadenas, Rafael Guillén, María Gabriela Pimentel, Ronaldo Schemidt, Beatriz Rodríguez, Astrid Patiño, Mariliana Arvelo, Daniel Henríquez, Claudia De Medinaceli de Guillén, Adrián Geyer, Juan José Acurero (Fundación Esperanza Web).

Un hecho importante del proyecto dentro del clima de polarización sociopolítica del país ha sido la introducción de diálogos a través del arte que no impliquen la agresión hacia "el otro," ni coloquen lo político como elemento de distracción sobre el problema real:

> Datos del gobierno venezolano señalan que en 2010 hubo al menos 14.000 asesinatos en el país, es decir 48 muertes violentas por cada 100.000 habitantes, un récord en el continente. La ONG Observatorio Venezolano de Violencia (OVV) estima que este año la cifra podría llegar a 19.000 homicidios y advierte que, ante la falta de soluciones gubernamentales, la violencia es cada día más usual y aceptada en el país. (Tal Cual Web)

El proyecto introduce a través del arte, el debate sobre la violencia e intenta rescatar principios fundamentales para la convivencia. Más allá que resolver el problema o protestar, apela a la compasión para que los sobrevivientes convivan en la ciudad. Cualquier connotación política o de crítica a la eficacia de las instituciones pasa a un segundo lugar ante el poder de las imágenes y a los cambios estéticos que suscitan en la ciudad. La escala de las fotografías compite con las vallas publicitarias y convierte las fachadas circundates en una suerte de álbum familiar. El conmovedor paisaje construido con rostros familiares (por identidad racial y cultural) connota discursos sobre la dimensión del problema de la inseguridad (existente) y la dimensión de la esperanza que (debe existir) ante éste. Es una iniciativa que plantea una tregua en la polarización en torno a un tema de interés nacional.

4.5.4 Arqueología de la violencia en la obra de Juan Toro Diez

Caracas dejó de ser
la ciudad de los techos rojos
Para convertirse en
la urbe de los pisos rojos

Juan Toro Diez (Méndez, Web)

La Caracas que retrata Juan Toro Diez es la del desarraigo; una ciudad donde la vida nocturna ha cobrado otros significados y donde el encierro es optar por la vida. Sus fotografías proponen una aproximación a la violencia desde las evidencias dejadas en el paisaje. Restos de municiones disparadas, sangre sobre el asfalto u objetos que han sido lanzados para combatir con el enemigo o víctima en la calle, son parte de una especie de ejercicio arqueológico para aproximarse a la violencia. Para Juan Toro los territorios de la violencia también están trazados en la piel. Aun la mirada bonachona y melancólica de algún personaje retratado puede esconder el dolor del sobreviviente de la violencia o ser el rostro del preparador o enterrador de cadáveres. En algunas de sus series, sus imágenes retratan la muerte, a quienes le sobreviven e incluso a quienes viven de ella. Sus fotografías son testimonio de un momento crítico de la historia de la ciudad de Caracas dominada por la violencia urbana en territorios de acción ilimitados. Como afirma el crítico Gerardo Zavarce en la presentación de su reciente exposición en marzo de 2015 en Caracas:

> Juan Toro Diez ha registrado la actualidad venezolana de manera obsesiva, en especial el tema de la violencia con el gesto de que queden testimoniados todos estos años. En el proceso creativo ha ido desarrollando una exquisita metáfora de lo

> sucedido, que le ha transformado en uno de nuestros más reconocidos artistas del tiempo presente. En cada obra está retratado, a veces en forma sutil, el drama venezolano que nunca puede ser olvidado. (Zavarce, *Índice riesgo país* Web)

Esa obsesión se transforma en método y recurso plástico. Esto le permite organizar imágenes de caprichosos fragmentos metálicos dorados de municiones disparadas que a primera vista semejan joyas, pero al detalle significan intentos de muerte (Fig. 97). Algunas de sus primeras obras incluían elementos como las etiquetas de identificación de cadáveres en la morgue colocadas en perfecta retícula, semejando un columbario o recordando la trama urbana en damero dominante en la vieja Caracas (Fig. 98). Su materia prima es delicada, inalterable e intocable. No puede manipular sus sujetos ni hacerlos posar para él; solo se vale del encuadre ideal y del tiempo breve. Es un trabajo que además requiere de pactos, no con su sujeto, sino con quienes lo custodian, recogen evidencias o se reparten la noticia. Su arte debe ser puntual, de llegada en instantes justos e irrepetibles, hablar con las personas adecuadas, entrar y salir de la escena en perfecta coreografía.

Su trabajos inician en el año 2009 de la mano del periodismo como reportero gráfico, donde adquirió experiencia en el registro de sucesos. Allí también conoció la delgada línea entre la fotografía amarillista y la propuesta artística. Algunas de sus fotografías parecen reclamar el dato o la anécdota que ilustran, mientras la elocuencia de otras más bien sugieren historias contadas a medias por alguna pista visual (Fig. 99). Historias que tal vez en el espectador no coincidan con su realidad, pero que desembocan en la reflexión sobre la ciudad, la cual es en definitiva el fin del trabajo. El poder de sus imágenes-signos contienen narrativas implícitas que pueden desatar desde el recuerdo más amargo hasta sentimientos de compasión o solidaridad, pero difícilmente resulten indiferentes.

La ciudad para Toro tiene un color dominante, el rojo, y no parece haber connotación política en tal dominio. Como señala Carmen Victoria Méndez en torno a su primera exposición *Nadie se atreve a llorar, dejen que ría el silencio* del año 2013, realizada en la galería de LaONG de Nelson Garrido, la violencia en Caracas ha cobrado dimensiones históricas: ". . . en el país, el problema de las muertes violentas sobrepasa a las víctimas, a los victimarios, a los ciudadanos y al propio Estado. Es una pandemia social" (Méndez Web). En su exposición más reciente *Índice riesgo país* en la Galería D'Museo en Caracas, Juan Toro Diez retrata evidencias del fragor de las calles durante las protestas y la represión producto de la polarización sociopolítica: "se trata de un país representado como riesgo, una nación que comienza a erigirse por su desvanecimiento, por su vaciamiento de sentidos. Una nación a la deriva, amenazada por sí misma" (Zavarce, Índice riesgo país Web). Las fotografías que registran objetos dejados tras las acciones, acercan la mirada a lo individual, al drama humano de "la persona" y no de "una masa humana." Toro recoge rastros de identidades sobre el asfalto, cartuchos de perdigones, balas o canicas de vidrio multicolor, así como objetos personales que son atrapados como en un ejercicio de coleccionismo.

Toro es un artista joven que ha convivido de cerca con la violencia y ha podido construir un discurso visual a partir de ella en una década, de manera que ha acompañado este fenómeno desde los primeros años de la revolución: "ha exhibido su obra de manera individual y colectiva en galerías y museos de Venezuela, España, Santo Domingo y Chile. Además ha obtenido importantes reconocimientos como . . . Primer lugar de fotografía en el 1er concurso *Arte sin Mordaza*, y la primera mención en la Bienal de fotografía venezolana Daniela Chappard (JMV Web). Desde el punto de vista plástico algunas de sus obras, especialmente las referidas a los objetos ligados a la muerte, coinciden con las indagaciones hechas desde la instalación y la escultura por la artista mexicana Teresa Margolles. Según Roberta Bosco

(2009) Margolles acerca al espectador a la organicidad de la muerte a través de narrativas visuales que sintetizan su formación en las ciencias de la comunicación y en la medicina forense. Estas estéticas, nacidas de la praxis del arte en grandes ciudades con problemas de violencia, rescatan el rol del artista como hacedor de realidades desde cualquier arista de la realidad. En este caso, se trata de la arista desde la que se asoma la vida hacia el vacío y la inconformidad.

4.6 La ciudad y la praxis del arte en tiempos de la revolución

Las obras de los artistas analizados procuran experiencias intensas en el espectador. Se trata de lenguajes que promueven la reflexión, y de estéticas que se centran menos en la forma que en el contenido. Estas propuestas recuerdan la definición que sobre la estética hace Umberto Eco en *La definición del arte*:

> la estética, al menos a partir de Kant, no establece un canon de la belleza, sino que define las condiciones formales de un juicio estético: dentro de estos esquemas descriptivos de experiencias posibles se mueve la variedad de las experiencias personales dotadas cada una de ellas de un sello de originalidad. Frente al problema del juicio estético como frente a cualquier otro problema, la estética como disciplina filosófica procede, pues, como fenomenología de experiencias concretas para elaborar definiciones que comprendan experiencias posibles sin prescribir su contenido. (Eco 64)

En la prioridad dada al contenido en las obras de estos artistas radica la pertinencia de su selección para este estudio. Estos creadores contemporáneos comulgan con la noción de Theodor Adorno sobre la autonomía de la auténtica obra arte contemporáneo, que renuncia al

éxito de la representación directa de la realidad y a la celebración del logro técnico. Por el contrario, su apuesta por la interpretación de la realidad, especialmente cuando ésta muestra heridas y la belleza en términos formales está en conflicto con el contenido (o el concepto) de la obra, va a implicar un nivel de compromiso social que el consiguiente sacrificio, o lo que Adorno definió en su *Teoría Estética* (1970) como su "neutralización" desde la praxis:

> Absteniéndose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: cada obra de arte auténtica cambia en si misma . . . Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización es el precio social de la autonomía estética. Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad. (Adorno 374)

En este sentido, puede afirmarse que el arte producido al servicio de la propaganda de ideologías políticas, va a distanciarse de lo que según Adorno debe ser considerado "arte auténtico." De allí que en este capítulo se ha querido presentar dos realidades comprometidas con causas diferentes, pero ambas actuando en nombre del arte y de la cultura nacional. Por ello se plantea también que los cambios suscitados desde las nuevas políticas culturales no solo no han logrado consolidar programas que permitan imaginar un futuro claro para las artes visuales más allá que un rol adoctrinador o de propaganda, sino que han limitado la acción de los artistas que habían logrado a nivel de la autonomía de la praxis del arte, en los términos de T. Adorno, que señalan en esa autonomía el mayor logro del arte moderno.

Más allá de la loable idea de crear una identidad cultural que incluya cosmogonías regionales y locales, lo endógeno y el pasado histórico nacional, lamentablemente ha prevalecido el juicio político durante este período. Las políticas culturales han sido utilizadas como

herramientas de confrontación sociopolítica, lo cual arroja dudas sobre un legítimo interés en el arte como motor cultural. Esto ha mostrado signos de polarización que además colocan a la cultura y a la ciudad como excusas. Esa polarización, ya no solo centrada en diferencias políticas o de clase, sino de visiones sobre el papel del arte, agregó un elemento nuevo al debate en el medio cultural, promoviendo estéticas que procuran espacios y territorios propios, mientras comulgan con la dinámica de la ciudad en términos geográficos y sociopolíticos. De esta manera, no solo el arte presente en la ciudad, sino aquel producido a partir de ella ha sufrido las consecuencias de la polarización sociopolítica, lo cual ha sido aprovechado por algunos artistas para el desarrollo de sus propuestas, mientras para otros ha significado la búsqueda de nuevos escenarios de confrontación.

En el siguiente capítulo se analizará el grafiti como una de las manifestaciones más claras de la polarización sociopolítica en Caracas durante este período. A través de su estudio se constatará la existencia de categorías identificables y centradas en la propaganda política, institucional y de ataque al oponente, entre otras. Estas categorías van a servir como base a una propuesta taxonómica que permitirá catalogar algunos ejemplos que podrán generalizarse a otros grafitis que puedan ser encontrados en la ciudad. A través del análisis semiótico se decodificarán mensajes contenidos en algunos casos que impactaron en la audiencia nacional y que tuvieron repercusión en los medios de comunicación.

Capítulo 5. El grafiti de la polarización sociopolítica en Caracas

Las paredes hablan en Venezuela. Siempre lo han hecho, pero nunca con la intensidad de los tiempos de la revolución. El tono de su voz va del susurro rápido y clandestino (a manera de chisme dicho al oído), o incisivo y altanero, como bravuconada en la plaza. Las paredes hablan y todos las escuchan, ya su discurso es parte del paisaje. La ciudad se expresa. Sus paredes son como lienzos que alguna vez fueron blancos, y que ahora claman atención, tal vez esperando la respuesta del enemigo. Más tarde volverán a blanquearse en breve silencio, apenas para cambiar de tema. Hablarán de héroes propios o importados, de triunfos y frustraciones, de lamentos o impotencia, provocarán a "el otro," o llamarán a la guerra, promoverán alguna causa y sabotearán otra. No son más que memorias de nuevas y viejas rencillas en una ciudad que cambia de cara a diario.

El grafiti (o escritura mural) y otras formas de arte urbano en Caracas son los protagonistas de esta sección del trabajo. En este capítulo se analiza el rol del grafiti como termómetro gráfico de un país polarizado, y como espacio de opinión que por momentos complementa, y en otros sustituye, a medios de comunicación como la prensa, la radio o la televisión. A través del análisis de su retórica visual, serán descifrados los discursos que propone y habrá una aproximación a su audiencia. Todo ello mediante el estudio de sus códigos expresivos y comunicacionales, nada secretos para el transeúnte local, pero que retan la mirada foránea.

En este capítulo se plantea la idea de que el grafiti durante los años 1999-2014 generó cambios significativos en la estética de la ciudad de Caracas. De manera similar, en otros grandes centros urbanos como Maracaibo, Mérida o Barquisimeto, el grafiti venezolano dejó

de ser un medio subversivo o de poéticas espontáneas para dar mayor espacio a la propaganda política y a ser signo de una lucha por territorios geográfico-ideológicos, que reflejan la polarización política existente. A partir del análisis de casos concretos que han tenido una presencia importante en los medios de comunicación, son estudiados aspectos tales como el contenido del grafiti, su carácter escenográfico en la ciudad, y su poder en la generación de retóricas visuales complejas. También se desea resaltar las relaciones de acción-reacción ante los mensajes emitidos, y la presencia de una significación basada en la incorporación de referentes iconográficos, así como de neologismos propios de este período de la historia política venezolana.

Desde el punto de vista estético, a través del análisis semiótico, se estudia la relación entre la dimensión que cobró el grafiti como medio de expresión y comunicación en el marco de un proceso político de tono populista. Esto conlleva una apropiación de la ciudad en función de proyectos políticos enfrentados. Esta apropiación a través del grafiti ha definido el paisaje caraqueño en momentos coyunturales que serán parte de este estudio.

5.1 Notas sobre grafiti y arte urbano

A continuación se resumirán algunos conceptos sobre el grafiti para no requerir mayores precisiones a lo largo del texto. No es la idea, sin embargo, revisar exhaustivamente su historia, representantes o características técnicas, solo se trata de notas referenciales que permiten contextualizar el tema adoptando algunas convenciones necesarias.

En cuanto a su origen, el escritor Armando Silva (2006), estudioso del arte urbano en Latinoamérica, afirma que el grafiti moderno, en la forma y tipos en que lo conocemos hoy, nace en Nueva York y París a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Eventos

históricos, como el Mayo Francés del 68 o la Guerra de Vietnam, clamaban por espacios para la expresión popular en las grandes ciudades. No obstante, si se toma en cuenta el carácter de impronta inmediata del grafiti, con o sin mensaje específico, se encontrarán referencias que lo asocian con imágenes prehistóricas halladas en cavernas, o con inscripciones en paredes de edificaciones que datan del Imperio Romano. El grafiti ha tenido desde luego diferentes intenciones expresivas y comunicacionales a lo largo de su historia, pero en su versión moderna prevalece una intencionalidad subversiva y un espíritu profanador de espacios.

Latinoamérica adoptó con fuerza al grafiti durante los años setenta y ochenta. A lo largo de todo el continente, las ciudades encontraron en éste un medio de expresión ante las luchas que se libraban indistintamente desde las universidades, las guerrillas o frentes subversivos contra gobiernos militares o democracias en conflicto. En su libro *Imaginarios urbanos*, el investigador colombiano Armando Silva, establece una diferencia importante entre el carácter comercial del grafiti de Nueva York y de París de la misma época, donde se hacía un grafiti-arte que perseguía promocionar a los artistas y sus lenguajes: "Los graffiteros de Nueva York y París, anotaban hasta el número de teléfono, dirección, nombre y firma, en la parte inferior de sus obras, con la esperanza de ser buscados por los galeristas para una exposición formal" (36). De ese ambiente surgieron importantes grupos como SAMO *(Same old shit)*, con artistas como Jean Michel Basquiat (1960-1988), quienes desde la calle lograron entrar a la escena del arte contemporáneo de la mano de importantes galerías de los Estados Unidos.

El arte urbano o callejero es, por otro lado, un término que agrupa diferentes formas que pueden abarcar y superar en pretensiones estético-expresivas al grafiti tradicional. Generalmente, los términos grafiti, arte urbano o callejero, pintura mural y arte público

suelen ser usados como sinónimos. Sin embargo, algunas precisiones deben hacerse en cuanto al alcance de cada uno. El arte urbano se centra menos en la marcación por firma y más en propuestas visuales bidimensionales con poco o ningún uso de tipografía. La pintura de murales puede ser una de las formas de arte urbano, pero su elaboración no puede ser hecha en la clandestinidad ni en tiempos breves. Las obras de arte público por otra parte, nacen de proyectos complejos que requieren esfuerzos logísticos y de producción, con costos generalmente cubiertos por un cliente público o privado. No hay nada de clandestino o anónimo en el arte público.

Forman parte del arte urbano los grafiti murales y otras intervenciones artísticas bidimensionales, e incluso tridimensionales, que pueden o no contar con la palabra escrita. Muchas obras de arte urbano proponen mensajes directos, otras retan la imaginación del transeúnte, proponiéndole acertijos visuales. Es común un afán decorativo, el virtuosismo técnico, y la ejecución dilatada que atrapa la mirada. Las obras de arte urbano utilizan elementos iconográficos locales o universales, y proponen relaciones dialécticas entre ellos. Generalmente se trata de trabajos por encargo de alguna institución, pero también hay artistas que siguen una propuesta visual guiada por una reflexión propia que busca adeptos. En la actualidad, el arte urbano o callejero puede formar parte de propuestas de arte público que pasan a formar parte del repertorio visual permanente de la ciudad. Este término se refiere a piezas de carácter bidimensional o tridimensional que suelen ser encargadas a artistas establecidos para embellecer la ciudad. Suelen ser trabajos a gran escala que compiten con el resto del mobiliario urbano y requieren el financiamiento de entes públicos o privados. Estas obras crean acentos en recorridos peatonales o vehiculares y pueden llegar a convertirse en referentes o hitos importantes dentro de la ciudad, sirviendo como elementos de orientación o promoción turística. Algunos artistas logran trascender a otras formas de arte y mercados,

otros son perseguidos o arrestados. Todo se vale y forma parte de las reglas del juego del arte de escribir en las paredes.

El grafiti, entendido como una intervención gráfica del espacio público, es también considerado una "acción" que, como refiere Armando Silva: "en la actualidad el término adquiere un matiz de acción urbana mientras también subsiste un desplazamiento de 'medio' a 'objeto representado,' para indicar una clase de mensajes consignados sobre los muros de las ciudades o sobre diferentes objetos del inventario citadino" (Silva *Punto de vista* 23). La noción de acción-representación-desplazamiento del grafiti es de especial interés en los ejemplos que serán analizados en este capítulo, dada su importancia en la construcción y emisión de mensajes y en la generación de espacios de comunicación en la ciudad. Vale decir que desde una óptica semiótica, el grafiti más que un medio, vendrá a ser un espacio generador-receptor de signos que se desplazan por la ciudad. Estos desplazamientos por repetición de signos, a manera de ecos visuales, otorgan al grafiti un contundente recurso de transformación del paisaje urbano, por ocupación (del espacio) y pregnancia (en el tiempo). En el caso del grafiti caraqueño en la Revolución Bolivariana, sus espacios de comunicación y expresión contendrán mensajes construidos sobre pares dialécticos opuestos de acción y reacción, de ataque y contraataque, provenientes de polos enfrentados y de ideologías pro y contrarrevolucionarias.

La motivación y la autoría suelen tener gran correspondencia en el grafiti. Éste puede ser anónimo, o de autoría explícita. De hecho, el grafiti puede ser una firma en sí mismo (Fig. 100) sin contener mensajes explícitos. Algunos artistas sustituyen su identidad por una firma que dejan a manera de huella, como testimonio de su tránsito urbano, y como trofeos por territorios conquistados. Su actividad suele ser nocturna, cuando la vista mengua y

generalmente son perseguidos por alterar propiedades públicas y privadas. En otros casos por el contrario, el anonimato promueve ejercicios colectivos de adjudicación de la autoría añadiendo interés sobre la imagen. En gran medida, el anonimato puede formar parte de una experiencia estética que probablemente pretende provocar o intrigar a una audiencia específica.

El *grafiti firma*[45] es esencialmente territorial. No solo "marca" las paredes de la ciudad, sino que también trepa y conquista lugares inusuales como los vagones de un tren, los techos de una estación, los asientos de un autobús, las paredes de sanitarios públicos, o las sucias ventanillas de un vehículo dejado en algún estacionamiento público. El acto fugaz –generalmente ejecutado en compañía-, incrementa el atractivo y mérito del espacio conquistado, y supone una suerte de grito lúdico que enuncia: "estuve aquí." De alguna manera el escritor de grafiti logra poseer a la ciudad, oculto tras el avatar gráfico de su firma. Esto supone también la existencia de una noción de "comunidad temática y de ejecución" en la ejecución del grafiti sin que ello implique la renuncia a la individualidad de la autoría:

> Los factores sociales, políticos y económicos existen y condicionan su existencia y motivación, de forma que . . . los escritores de grafiti parten de condiciones semejantes. Pero su acción es individual pese al hecho de su frecuente actuación en el seno de los cuales no pierden su individualidad. (De Diego 13)

En el grafiti caraqueño esa dualidad individual-colectiva cobra importancia en el momento en que éste deja de ser espontáneo para convertirse en propaganda. Comunidades de escritores de grafiti, intervendrán la ciudad con sus imágenes e impondrán estéticas visuales en apoyo a

[45] Originalmente llamado *tag,* se refiere al grafiti que solo enuncia el nombre o seudónimo del autor, creando una etiqueta que funciona como bandera colocada sobre territorios conquistados en la ciudad.

alguna causa política o ideología.

También existen *grafiti firma* altamente elaborados[46] (Fig. 101) que actúan como pactos breves entre el autor y la ciudad. Equivalen a firmas caligráficas que aspiran ser indultadas por sus logros estéticos, y evitan ser leídas como vandalismo. Se trata de diseños complejos, con efectos tridimensionales de bordes biselados o brillos artificiales; auténticos *trompe-l'oeil* en medio de la vía pública. En estos grafiti la clandestinidad no es el fin, y la oscuridad de la noche innecesaria. La ciudad pacta con el grafiti, permitiendo ser marcada a cambio de un poco de ingenio.

El *grafiti esténcil*[47] (Fig. 116, 119) por su parte, es de fugaz ejecución. Funciona a manera de sello atomizado. Sus líneas de bordes imperfectos revelan su veloz ejecución, y su usual monocromía semeja un tatuaje económico sobre las paredes. Las formas surgen de contrastes drásticos y no hay lugar ni tiempo para matices o detalles. El mensaje ha de ser directo. Las latas de pintura y las plantillas de cartón son materiales desechables fáciles de conseguir, pero el mensaje es lo que pinta y cuenta en verdad, por ello la autoría suele ser explícita y está dirigido a una audiencia bien determinada.

---

[46] Algunas clasificaciones de grafiti corresponden a su nivel de complejidad. Algunos sitios Web como Taringa.net, proponen como los más comunes al *Wildstyle* (de intrincado diseño y difícil lectura), *Wildstyle* simétrico (más parecido a un logotipo), *Wildstyle* tribal (con letras de apariencia gótica), 3D (juegan con la perspectiva y con luces y sombras), *Flops* (de letras con formas redondeadas).

[47] Los grafiti esténcil son tan populares que incluso pueden conseguirse plantillas a la venta en tiendas de arte o por Internet. Su importancia radica en la posibilidad de ser reproducidos en muchos lugares simultáneamente. Este tipo de grafiti renuncia al carácter único de la firma y por el contrario busca el impacto por repetición. Actúa como una suerte de eco de un mensaje en la ciudad, llegando a trascender lo local cuando es exitoso.

5.2 El grafiti y otras formas de arte urbano en la Caracas de la Revolución Bolivariana

El grafiti caraqueño antes de la Revolución Bolivariana, es decir durante los años de la IV República (1959 a 1998), se movió al ritmo de procesos electorales y de hechos políticos que eventualmente tuvieron eco en las paredes. Como ya se mencionó en el capítulo 1, cada cinco años dos partidos políticos de tendencias y colores diferentes se disputaron el poder presidencial, parlamentario, estatal y municipal. El partido blanco Acción Democrática (AD) y el Social Cristiano partido verde (COPEI) se alternaron ininterrumpidamente en el poder. No hubo fuerzas similares que pudieran competir con esas agrupaciones. Las paredes de la ciudad se usaban durante las campañas electorales como carteleras para la propaganda política y algunos grafiti (generalmente *tags* o esténciles) con breves mensajes intentaban atacar y anular al candidato contrario. Luego de cada elección, las paredes se blanqueaban para recibir ocasionales declaraciones de amor, refranes, piropos, o alguna crítica al gobierno de turno. Sin embargo, la intensidad, variedad y sintaxis del discurso del grafiti en tiempos de la Revolución Bolivariana posee características inéditas en la historia de la ciudad venezolana, lo que convierte a Caracas en el escenario ideal para su estudio.

En el trabajo *El grafiti en la V República venezolana. Estudio del grafiti sobre asuntos públicos* (2003), el investigador venezolano Iván Abreu realiza entre los años 2001 y 2002 una recopilación exhaustiva del texto de más de 700 grafiti de Caracas. La idea era determinar cuáles temas ligados a asuntos públicos eran tratados en los grafiti, para luego clasificarlos por temáticas o intenciones similares. Los resultados del estudio muestran gran variedad en número y contenido del mensaje de los grafiti a solo tres años del primer período presidencial de Hugo Chávez Frías. Es interesante constatar que los textos de los grafiti

estudiados no solo dan cuenta de acontecimientos que marcaron la vida del venezolano de entonces, sino que señalan la incorporación de neologismos propios del período. Hay que resaltar que el estudio de Abreu se centra en la determinación de categorías temáticas y en la presencia porcentual del grafiti en la ciudad, basándose en una amplia muestra tomada en zonas diversas de Caracas. No hay, sin embargo, un análisis detallado de los mensajes o de las audiencias involucradas. Tampoco se insiste en los niveles de significación de las imágenes, lo cual es primordial en el presente trabajo.

Se debe resaltar que en el ejercicio del poder presidencial de los partidos AD y COPEI durante cuarenta años, no hubo una presencia significativa del grafiti a nivel comunicacional. De acuerdo a la indagación hecha, puede concluirse que éste ni siquiera fue objeto de estudios de interés dentro de la comunidad académica. Algunos casos aislados, referidos a sucesos muy concretos, son mencionados en algunos trabajos publicados en artículos o reportajes de prensa[48]. La importancia del estudio de Abreu para este análisis es que permite visualizar elementos temáticos en los grafiti que pueden ser comparados con momentos posteriores de la Revolución Bolivariana, especialmente durante los últimos años de la presencia de Hugo Chávez en la presidencia.

La intensidad del mensaje del grafiti varía dentro de la geografía de la ciudad, y se hospeda generalmente en "territorios seguros" conquistados políticamente (como fue señalado en capítulo 3). Visto así hay una relación directa entre el mensaje y el lugar o "zona" de aparición del grafiti en la ciudad, especialmente si existe una intención de permanencia, propia del grafiti propaganda. La aparición de grafiti en territorios dominados por bandos

[48] Los periódicos venezolanos *El Nacional*, *El Universal* o *El Diario de Caracas*, en sus suplementos dominicales (*Feriado, Séptimo día, País especular*, etc.), publicaron algunos reportajes periodísticos sobre el grafiti en Caracas. También pueden mencionarse algunas publicaciones periódicas de la *Fundación Bigott*, revistas *Exceso, Primicia, Encuentro*, entre otras.

contrarios, por ejemplo, con intención de ataque o provocación, será fácilmente contrarrestada (anulada, tachada, borrada), y por lo tanto será efímera. Las zonas del grafiti, definen igualmente el espacio de convivencia de comunidades de escritores de grafiti que presentan intencionalidades similares: ". . . la zona de grafiti representa el nodo especial de relación en el seno de las redes sociales y de producción creativa de los escritores de grafiti. De esta forma la zona de grafiti actúa como escenario de los procesos dialógicos, formativos y de aprendizaje, de renovación e intercambio entre los escritores de grafiti" (De Diego 31). Esto refuerza la tesis de la importancia del grafiti en la estética de la ciudad, como vehículo de expresión cultural, y como espacio para la intertextualidad de discursos antagónicos.

La recurrencia del grafiti en la ciudad es de indudable interés, sobre todo cuando éste funciona como elemento propagandístico. Sin embargo, aquí se hará énfasis en el impacto que algunos grafiti han suscitado en la colectividad. Por ello, se otorgará menor importancia a lo cuantitativo y se dará mayor énfasis al poder comunicacional. A manera de ejemplo, un grafiti aparecido en días anteriores a la muerte de Hugo Chávez en el año 2013 con el texto: "Viva el cáncer" (Fig. 126), fue producto de fuertes reacciones, que incluyeron investigaciones policiales y provocó indignación y el pronunciamiento de diversas instituciones del país, así como gran cobertura de los medios de comunicación. Ejemplos de otros grafiti a favor de la Revolución Bolivariana, que han utilizado adaptaciones de eslóganes publicitarios de la Revolución Cubana son cruciales en este trabajo, para subrayar el poder comunicacional de la imagen (Fig. 104). De esta manera, no va ser la recurrencia, sino el diseño de los signos iconográficos y lingüísticos, su motivación, autoría y la reacción de la audiencia, lo vital en este estudio.

A partir de algunos hallazgos del estudio de Abreu, se puede constatar que ya desde los primeros años del ejercicio del poder de Hugo Chávez, el grafiti plasmaba el tono de la discusión política y la presencia de conflictos alrededor de temas de interés nacional. Había también una notable presencia de la política como motivación del mensaje, respecto a cualquier otra modalidad:

> el grafiti que hemos denominado político prácticamente copa los espacios, representando cuatro de cada cinco grafiti recolectados . . . también pudimos constatar que son mucho más frecuentes en estos momentos que los grafiti artísticos y los de expresión de sentimientos, situaciones y estados de ánimo individuales. Más de tres cuartas partes de las pintadas tenían un protagonista definido . . . el presidente Chávez, con la particularidad de que era protagonista fundamentalmente en los mensajes anti gobierno, en los cuales representó más de la mitad de las pintas de esta orientación. Esto indicaría que los mensajes progobierno variaron más, eran enfocados en más protagonistas e indica que la mira del mensaje antichavista se enfoca en el Presidente básicamente, lo que se demuestra también en los adjetivos mayoritariamente negativos usados contra Chávez, que reflejan esa situación. (Abreu Web)

Concordando con Abreu, la representación de Hugo Chávez en el grafiti opositor, con mensajes en contra de sus ideas y políticas, tiene un rol protagónico. Esa presencia en la estética de la cuidad, no solo se materializa en retratos, el nombre o la firma del líder, sino también en expresiones que funcionan como indicadores que sustituyen referentes iconográficos. Veremos más adelante que muchas palabras o frases pronunciadas por Hugo Chávez, ya forman parte del imaginario y léxico del venezolano, así como de la estética de la

ciudad de Caracas. Aun después de su muerte, muchas de esas palabras y frases se repiten a manera de eco, no solo en el grafiti sino en otras formas de expresión popular, tales como concentraciones públicas, o en la propaganda oficialista. Frases como "por ahora", "no volverán", o "patria, revolución o muerte,"[49] no necesitan mayor explicación para la audiencia local, dado el contexto en el cual nacieron. El grafiti opositor estará entonces en franca competencia estético-espacial, con otras formas de grafiti pro revolucionario.

En este análisis se entenderá por estética urbana, la suma de hechos de índole no solo arquitectónica que conviven en el paisaje. Esa estética se apoya en fenómenos que superan la percepción y crean significación, proporcionando, como señala Norberg-Schulz (citado por García-Doménech), una visión más compleja del espacio urbano:

> La experiencia de la percepción es individual y personal, pero la intervención del factor sociocultural -eminentemente antropológico- da un enfoque perceptivo más avanzado del espacio colectivo: el espacio existencial (1975). La percepción de las interacciones humanas en una ciudad -más que de la ciudad como puro artificio material- es la experiencia personal que mejor justifica la identidad y carácter de un ente urbano. (García-Doménech Web)

Esa concepción de estética del espacio urbano a partir de la interacción justifica el interés en ver a la ciudad como exégesis de complejos procesos de significación de origen no arquitectónico. La idea es, a fin de cuentas, constatar que en los procesos locales de

[49] Hugo Chávez pronunció esta frase el 2 de Febrero de 1992, ante las cámaras de televisión, en ocasión del fracaso del golpe militar que él y un grupo de militares protagonizaron contra el presidente Carlos Andrés Pérez. "Por ahora los objetivos no fueron alcanzados" fue interpretado como una oferta de regreso a la escena política, lo cual sucedió en 1998 bajo elecciones democráticas. Desde entonces, la frase es usada no solo para recordar el episodio, sino para prevenir o celebrar la férrea tenacidad de quién la pronunció y de sus seguidores. En cambio, las frases "no volverán" y "patria, revolución o muerte" son eslóganes del oficialismo, popularizados por Chávez, pero son frases originadas en la Revolución Cubana.

generación de significación y sentido en la ciudad, los elementos visuales traducen problemas de comunicación originados en el lenguaje. Por ello, se puede afirmar que el grafiti caraqueño en tiempos de la Revolución Bolivariana reporta sucesos de interés, de encuentros y desencuentros, de polarización y radicalización de procesos socioculturales.

5.3 Propuesta taxonómica del grafiti caraqueño de la polarización

El grafiti tiene en común con otras formas de arte la inclusión de narrativas estructuradas alrededor de mensajes denotados o connotados, así como el uso de imágenes de apoyo a ideas expresivas y comunicacionales. Por ello, para organizar el estudio del grafiti caraqueño, se propone una taxonomía que incluye tanto el elemento "discurso-mensaje" como el elemento "imagen-signo." El interés del trabajo se centra en los elementos discursivos visuales (iconográficos) y comunicacionales (retóricos) del grafiti y en la generación de opuestos dialécticos. La oposición dialéctica es útil para deconstruir discursos complejos que escapan de una obvia clasificación por contener mensajes subliminales o con sentidos múltiples. Se verá más adelante que la comprensión de elementos retóricos transferidos a la imagen, tales como la hipérbole o la sinécdoque, se facilita a partir de la determinación de sus pares dialécticos opuestos. A manera de ejemplo, la expresión "ser un perro" o cualquier derivación, como can o canino (Fig. 121), connotará en Venezuela elementos negativos al atribuirse a los signos significados opuestos a la figura de "animal noble." Las atribuciones del mensaje lingüístico reposan generalmente en la pragmática local, por ello las variaciones del signo a partir del uso de figuras retóricas vendrán a ser el equivalente a la distorsión de las imágenes visuales por su manipulación para decir algo contrario. Por ello, cada una de las

categorías taxonómicas propuestas tendrá su equivalente contrario y contradictorio[50] que persigue confrontar significados posibles a partir de un mismo significante, de la misma manera que tradicionalmente un vaso medio lleno puede interpretarse como "optimismo" o "pesimismo," dependiendo del contexto y de los referentes manejados por el receptor.

A partir de la revisión de la bibliografía existente sobre el grafiti venezolano del período estudiado, así como del registro de imágenes en Internet (especialmente en publicaciones de la prensa venezolana e internacional), se ha hecho la clasificación que se presenta a continuación. Bajo este modelo taxonómico se pueden ubicar a manera general, los casos de estudio incluidos en este trabajo, así como otros que como en la investigación de Abreu, encajan con la descripción propuesta. Algunas categorías serán ilustradas con imágenes o con el texto de algunos grafiti de contenido estrictamente lingüístico. Debe aclararse que esta taxonomía solo abarca a los grafiti con intenciones de propaganda política o aquellos que en alguna medida reflejan la polarización existente y marcan el tono de la discusión política. Ese énfasis se debe al dominio de esta tipología durante el período estudiado, por sus cualidades estéticas, y por la inclusión de neologismos dignos de estudio. Por ello, no serán incluidas otras categorías tradicionales, consideradas como grafiti clásico, vale decir grafiti firma o *tag* que no presenten mensajes alternos, o algunas formas de grafiti mural decorativo:

Grafiti Propaganda (Fig. 120) En este tipo de grafiti, el mensaje suele ser directo a favor de algún candidato o causa política. Generalmente presenta un mensaje lingüístico y puede incorporar un mensaje icónico (aunque no es imprescindible). Hay economía en el diseño y

[50] Los derivados contrarios y contradictorios de un signo, son planteados por Rocco Mangieri en su obra *La ciudad en el film*, para determinar macroniveles isotópicos de lectura, a su vez basados en el esquema de Saussure de los pares dialécticos opuestos. A manera de ejemplo, al interpretar un signo, será más sencilla su identificación tipológica inicial al ser confrontado con sus opuestos: Si la ciudad está formada por arquitectura, entonces un área verde en medio de la ciudad ¿es anti arquitectura o no-arquitectura? Aunque la respuesta pueda parecer obvia en este caso, en el estudio de categorías estéticas suele ser más compleja la decisión, ya que suele tratarse de signos con significación múltiple.

la elaboración. La repetición es clave en la propaganda, de manera que es común encontrar grafiti firma y esténcil en esta categoría. Puede haber manipulación del mensaje lingüístico, pero su brevedad y economía no admiten mayor complejidad. Usualmente hay un reconocimiento del emisor, bien sea por estar firmado o por la inclusión de signos fácilmente reconocibles (color de la tipografía, logotipos, imagotipos, etc.). Es común ver estos grafiti con intervenciones posteriores que indican oposición al mensaje.

Grafiti de Estado (Fig. 102) Se trata de un grafiti propaganda por naturaleza, generalmente dirigido a promocionar logros o planes del Estado. Cuenta con el financiamiento y apoyo logístico oficial, por lo que no es clandestino y la autoría individual suele ser reemplazada por la institucional. De hecho, suele exhibir imágenes tales como el logotipo de agrupaciones políticas o civiles, reforzando la identidad del emisor. Es común encontrar grafiti tipo mural en esta categoría, de manera que la pieza funcione a manera de valla publicitaria. Este tipo de grafiti suele ser objetado por fuerzas adversas al gobierno de turno, debido al uso de recursos públicos en propaganda con intenciones promocionales o electorales, lo cual plantea problemas éticos por el uso de esos recursos (entendiendo al grafiti como un medio de comunicación urbano).

Grafiti Paroxístico (Fig. 103, 123) Este grafiti exalta el afecto que siente el emisor por algún líder o personaje público importante. Antes del anuncio de la muerte de Hugo Chávez en Marzo del 2013, especialmente entre los meses de Diciembre del 2012 y la primera semana de Marzo del 2013, aparecieron interesantes muestras del "amor y solidaridad del pueblo" por el líder en delicado estado de salud. Este grafiti se caracteriza por mensajes breves de exaltación y por el manejo de referentes iconográficos poderosos y altamente reconocibles.

La identificación del pueblo con el padecimiento de Hugo Chávez se tradujo en grafiti con frases tales como: “Yo soy Chávez” o “Todos somos Chávez, Chávez vive,” entre otros.

Grafiti Slogan (Fig. 104) En esta categoría deben ubicarse los grafiti propaganda que presentan frases que promocionan alguna idea o que atacan al adversario político. A diferencia del grafiti propaganda, el slogan suele tener un mensaje más elaborado, en ocasiones con mensajes que requieren una reflexión ulterior. Por ejemplo: “¡Los que quieran patria vengan conmigo”, “Patria, socialismo o muerte”, “Uh, ah, Chávez no se va”, etc. Este grafiti utiliza figuras retóricas como la metáfora o la metonimia. Puede haber un reconocimiento explícito o implícito del emisor. La inclusión de imágenes es posible, pero suele predominar el mensaje lingüístico. Generalmente se trata de grafiti tipo esténcil, o grafiti mural.

Grafiti Aforístico (Fig. 105) Se trata de los grafiti de naturaleza adoctrinadora. Promocionan una ideología, estilo de gobernar, modelo de país, etc. Su mensaje se desarrolla en torno a alguna frase o pensamiento que resuma una idea política. A diferencia del grafiti slogan o propaganda, este grafiti exalta las ideas de algún personaje importante, que al ser manipulada, o adaptada a coyunturas actuales y locales, los mensajes adquieren nuevas connotaciones, conservando la autoría original. Grafiti con frases pronunciadas por Simón Bolívar, Ernesto “Che” Guevara, Fidel Castro y otros personajes públicos, suelen ser utilizadas en este tipo de grafiti. Un ejemplo es el texto: “el que tenga ojos que vea,” tomada de la Biblia y utilizada por Hugo Chávez en contextos específicos, que luego la oposición usaría en su contra para señalar las fallas de su gobierno. Un elemento interesante es la flexibilidad que cobra el mensaje lingüístico al ser descontextualizado para adaptarlo a

situaciones diversas, apoyándose en la credibilidad y pregnancia popular de la frase y del autor original.

Grafiti Retador (Fig. 127) Este tipo de grafiti plantea un reto al oponente. Sus mensajes están destinados a denigrar o anular al "contrario," más que por plantear ideas propias. En ocasiones se complementa con imágenes (de hecho el mensaje podría prescindir de signos lingüísticos). Sus mensajes aluden generalmente a la territorialidad y enfatizan la división. "No pasarán," "Oligarcas fascistas," "Fuera los escuálidos," son ejemplos de textos de este tipo de grafiti retador. Suelen manejarse los recursos retóricos de la hipérbole, la metáfora y el símil, generalmente para dirigir el ataque al enemigo mediante una adjetivación ofensiva.

Grafiti Alegórico (Fig. 106, 130) Generalmente compuesto alrededor de un conjunto de metáforas lingüísticas y visuales. Suele ser de tipo mural y generalmente hay una identificación clara del emisor. Puede tratarse de una subcategoría del grafiti de Estado o propaganda de cualquier grupo, lo cual dependerá de los elementos icónicos incluidos y su tratamiento retórico visual o lingüístico. Suele ser de elaboración detallada, y se manejan altos niveles de iconicidad. Generalmente se inspira en leyendas populares, hechos históricos o mitológicos, anécdotas ampliamente conocidas, o por el contrario sobre puestas en escena basadas en sucesos actuales. En este ejemplo (Fig. 106), se observa a Hugo Chávez joven representando a Perseo sosteniendo la cabeza de Medusa (Hilary Clinton), como metáfora de triunfo de la Revolución Bolivariana sobre el enemigo imperialista.

Grafiti Discriminador (Fig. 107, 114, 121) Este grafiti incluye mensajes xenofóbicos, homofóbicos, sexistas o religiosos con la intención de atacar al adversario a partir de su exclusión. En el grafiti caraqueño de la revolución, esta modalidad se popularizó como eco urbano de mensajes transmitidos por televisión, con los cuales figuras de la política

descalificaban a sus adversarios usando este tipo de adjetivos. Este tipo de grafiti funciona en dos sentidos, como provocación al adversario y sus seguidores, y como generador de opinión pública sobre la víctima del ataque. Obviamente, como en toda estrategia publicitaria, existe siempre el riesgo de lograr efectos contrarios, por ejemplo, de promover empatía o solidaridad hacia el personaje blanco del ataque.

Grafiti Póstumo (Fig. 103) Luego de la muerte de Hugo Chávez en el año 2013, aparecieron mensajes de despedida hacia el líder de la revolución. En estos mensajes hay una clara identificación con el pensamiento y las ideas promovidas por Chávez, así como promesas de su continuidad en el tiempo. Generalmente acompañados de imágenes de Chávez, estos grafiti contrastan con otros que en alguna medida celebraron su muerte. Este tipo de írafiti ofrece una interesante dualidad dialéctica alrededor de un tema común. Si bien ambos funcionan como mensajes póstumos y tienen a la muerte como sujeto implícito, su autoría e intencionalidad antagónica desnuda conflictos que son producto de la polarización política.

Grafiti Alienante (Fig. 108, 131, 132) Es un grafiti que se apropia de íconos foráneos. Hay una intención ideologizante al invocar personajes que son presentados como héroes locales, mientras la población maneja un mínimo de referentes acerca de ellos. Es un grafiti que espera de la audiencia una identificación con nuevos significantes, como parte de una estrategia del emisor del mensaje. En la ciudad de Caracas, especialmente en las barriadas populares identificadas con la Revolución Bolivariana, es común ver ejemplos de grafiti que muestran “héroes” de la Revolución Cubana, la guerrilla colombiana de las FARC, y otros grupos, procesos y realidades histórico-políticas foráneas. Estos íconos comparten escena con personajes locales, agrupándose en una suerte de raza heroica que convive más allá del tiempo y el espacio.

Más adelante serán analizados en detalle algunos casos que ejemplifican la taxonomía propuesta y exponen la complejidad de sus discursos. Esos casos demuestran también la existencia de un género de grafiti de contenido político propio del período, con poderosas características discursivas, expresivas y comunicacionales. A partir del análisis semiótico serán revelados los mecanismos de "construcción de sentido" en la ciudad como escenario, y en el grafiti como medio.

5.4 La semiosis como método

En esta sección son analizadas imágenes en el espacio urbano y son consideradas unidades de semiosis entre creación, interpretación y reelaboración de signos, que pueden resumirse en la triada imagen, espacio, experiencia. Comulgando con la aproximación de Hans Belting sobre la percepción de la imagen, ésta vendrá a ser la génesis de un proceso que contiene claves explícitas, así como apropiaciones individuales y colectivas que van más allá de lo perceptivo. De hecho, el desdoblamiento en "imágenes externas e internas" propuesto por Belting, señala la búsqueda de "sentido," a través de las imágenes en el entorno urbano:

> La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen . . . Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social . . . . (14)

La idea de una relación viva con las imágenes en el espacio social es de gran importancia, ya que permite entender la fuerza connotativa de mensajes del grafiti, en contraposición a la imagen denotada[51] que se incorpora al paisaje de forma escenográfica. En consecuencia, la imagen en el grafiti, no será entendida como un objeto estático, sino como uno generador de otras múltiples imágenes a partir de semiosis individuales y colectivas.

Debe resaltarse que en todo análisis de textos visuales siempre existirán factores culturales que podrían interferir con su lectura, y que propicien interpretaciones divorciadas de la intencionalidad original de la imagen. Si se quiere ver al grafiti como objeto-mensaje o como objeto-expresión atado a un contexto histórico y social, entonces se debe contar con suficientes elementos referenciales para leer o descifrar sus mensajes originales. Por otro lado, no es posible limitar el surgimiento de "imágenes internas" o subjetividades que, aún distorsionando el sentido original del mensaje, podrían sumar nuevos signos y en consecuencia posibles significados, nutriendo ocasionalmente al mensaje original. Barthes aclara esta condición de la imagen que no debemos perder de vista: "toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros" (*Retórica de la imagen* 3). En ese poder de selección arbitraria de signos y sus posibles significados explica cómo, a partir de una misma imagen, aún para audiencias que conviven en un mismo contexto espacio-temporal, puedan encontrarse significados diferentes. Lo que un grupo interpreta como ataque o irrespeto, otro bien puede interpretarlo como broma o como ocurrencia creativa.

En vista de la importancia del grafiti como vehículo y reflejo de la polarización política en Venezuela, se ofrecerán suficientes referentes apoyados en la pragmática del lenguaje local

[51] La imagen o texto visual en el grafiti, estará compuesta por elementos iconográficos y lingüísticos, que como plantea Barthes en su *Retórica de la imagen,* contienen mensajes connotados y no codificados (denotados).

para contextualizar el análisis, así como un método que simplifique la lectura de los grafiti. Vale acotar que la pragmática ayudará a tender puentes entre el mensaje original del grafiti y el lector, ya que ella estudia el lenguaje en relación con la audiencia a la que se dirige el mensaje, y a las circunstancias concretas en las que sucede el hecho comunicacional. Incluso, como señala De Diego, "Lo importante de la pragmática . . . será su ayuda para interpretar tanto el contenido del grafiti como el lenguaje de sus creadores" (19). También se harán algunas acotaciones sobre reacciones registradas por los medios de comunicación que permitan visualizar el impacto que los mensajes tuvieron en el momento de su emisión. Esto con la idea de hacer énfasis en los fenómenos extra perceptivos mencionados con anterioridad, que permiten estudiar objetos que por su naturaleza efímera dependen de su registro audiovisual.

Se propone como modelo-método de análisis, un sistema donde la imagen visual, sumada a posibles signos lingüísticos del grafiti, conforman un ciclo de: creación de mensaje-interpretación-creación de sentido. Eso significa que a partir de un mensaje inicial, pueden generarse interpretaciones y reacciones múltiples. Esas reacciones pueden a su vez iniciar otros procesos de creación que van desde la intervención *in situ* del grafiti original, hasta la generación de otras piezas en respuesta a éste. Algunas reacciones podrían incluso no contemplar intervenciones directas por parte del receptor, sino del mismo emisor, o tratarse de reacciones recogidas por los medios de comunicación. El conjunto de creación, interpretación y respuesta va a resumir la semiosis (o proceso de generación, interpretación y reelaboración de signos). Ese proceso de semiosis podrá limitarse a eventos puntuales o podría generar semiosis ilimitadas. Dando una nomenclatura arbitraria a cada fase de creación del grafiti, se puede resumir el proceso con el siguiente esquema:

($M1+i^x+M2^x = S$)

Dónde:

M1 será el mensaje original (signos icónicos y/o lingüísticos),

i^x serán las interpretaciones subjetivas ilimitadas (interpretantes, creación mental de otros signos),

M^2 serán las reacciones, a favor o en contra (reacciones *in situ* y/o en los medios),

S será el sentido generado a través del proceso de Semiosis

Ya que no todas esas condiciones estarán presentes en cada uno de los casos estudiados, el esquema ($M1+i^x+M2^x = S$) podrá presentar variaciones. Por ejemplo, un grafiti que haya tenido presencia en los medios (aunque no haya sufrido alteraciones *in situ*), y que haya sido reelaborado por el emisor original, podrá tener la forma ($M1+i^x+ M2^x+M1 = S$). Más allá del análisis semiótico de los elementos formales de los grafiti, este esquema nos ayudará a entender el comportamiento que éstos tuvieron desde su emisión. El seguimiento de ese comportamiento podemos hacerlo desde el registro fotográfico, llevado fundamentalmente por los medios de comunicación impresos y digitales. Ello supone una aproximación al elemento "reacción" ante el estímulo estético, que se corresponde con la idea de Belting citada con anterioridad, sobre la necesidad de indagar en la "relación viva" entre el espectador y la imagen en el contexto social.

5.5 Análisis de casos de grafiti caraqueño

El siguiente análisis de algunos grafiti de la ciudad de Caracas pretende mostrar la presencia de lo que puede llamarse una "iconografía urbana de la polarización en Venezuela," construida alrededor de signos de diferente naturaleza y de permanencia variable en la memoria colectiva del venezolano. Los mensajes iconográficos y lingüísticos de esos grafiti, giran en torno a momentos de gran polarización política que generaron explosivos procesos de significación en el lenguaje y en la producción de signos. Al mencionar algunos de esos momentos detonantes debemos incluir obligatoriamente: el intento fallido de golpe de Estado contra Hugo Chávez del 12 de febrero del año 2002, el paro petrolero iniciado en diciembre del año 2002 por la empresa nacional de petróleos PDVSA, el cese de transmisiones del canal de televisión Radio Caracas el 27 de mayo del 2006, las consultas populares vía referendo para reformas constitucionales del 3 de diciembre del 2007, las invasiones de terrenos y propiedades urbanas a raíz de la promulgación de la Ley de Tierras Urbanas en diciembre del 2009, las últimas elecciones presidenciales en las que participó Hugo Chávez Frías en diciembre del año 2012, los últimos días de Chávez y su convalecencia en Cuba (diciembre del 2012 a marzo del 2013), y el anuncio de su muerte el 5 de marzo del año 2013.

Las imágenes se han reunido por orden cronológico considerando también la cobertura que tuvieron en la prensa nacional (y en algunos casos de la prensa internacional) por lo que existe un registro fotográfico y literario de la reacción provocada por sus mensajes. Otro elemento importante para la selección de estos casos es el carácter intertextual que, como se dijo antes, caracteriza al grafiti. Esto significa que dentro de una aproximación semiótica que considera a las imágenes como textos visuales (en el caso de grafiti acompañadas

ocasionalmente por textos escritos), juega un papel determinante la intertextualidad[52] en la generación de sentido. Esto implica que por breve que sea el mensaje o por económica que sea la imagen, coexisten códigos que demandan una "lectura" de los diferentes signos icónico-lingüísticos (por asociación con otros "textos-mensajes" conocidos). Este proceso de creación de sentido que se produce en el hecho literario a través de la intertextualidad es adaptado en este análisis para la lectura del grafiti, toda vez que se trata de casos que llevan la carga de referencias anecdóticas o una intención ideologizante a partir de la propaganda y del uso del lenguaje.

En el trabajo *El intertexto lector* son puntualizados algunos elementos del proceso que se ha adoptado para el análisis del grafiti: ". . . el texto muestra sus conexiones, sus vinculaciones con otros textos y el lector las identifica y así reconstruye el significado del texto. En la interpretación, el lector da curso a sus apreciaciones y formula sus valoraciones estético-literarias. En la lectura, el tejido textual se entrelaza con los saberes que aporta el lector" (Mendoza Web). En otras palabras, se ha querido rescatar a través de esta selección, la característica narrativa del grafiti y demostrar que existe una relación entre la imagen y el mensaje de un conjunto de grafiti que bien pueden ilustrar la serie de hechos que los originó. Esa suerte de "historia ilustrada de momentos de la polarización" a través del grafiti justifica esta selección y el orden cronológico de presentación de los casos. Algunos de los hallazgos de este análisis podrían por analogía, aunque evitando las generalizaciones, extenderse a otros casos de contenido visual o semántico similar.

---

[52] Julia Kristeva introduce el concepto de intertextualidad en su obra *Semiotiké* de 1969. La idea central del concepto es explicar parte del proceso de lectura de un texto según el cual hacemos asociaciones con otros textos conocidos. El autor, por su parte, puede hacer continuas referencias a textos que le preceden (tal vez no conocidos por el lector), pero que forman parte del corpus que nutre el texto en cuestión. He querido tomar esta idea para la lectura de los grafiti caraqueños por las continuas referencias a otros "textos" de obligado conocimiento para la comprensión del mensaje. La alusión a reformas constitucionales, a discursos presidenciales, debates políticos y otros ejemplos son considerados aquí como la "literatura" que intertextualmente acompaña a algunos de los casos estudiados.

Grafiti: ***Tarzán, tú que hablas con los animales explícale la reforma a los chavistas*** (Fig. 109).

Este grafiti "retador" de tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$, gira en torno a la reforma constitucional propuesta por Hugo Chávez en el año 2007. Inspirado en su triunfo electoral del año 2006, Chávez propuso modificar más de sesenta artículos de la Constitución Nacional, lo que permitiría que Venezuela se convirtiera en estado socialista. Para ello solicitó a una comisión del parlamento (Asamblea Nacional) la redacción de la propuesta, la cual fue aprobada por esa instancia para ser llevada a consulta popular vía referendo. La propuesta no fue aprobada finalmente:

> . . . nombró para ello la Comisión Presidencial de la Reforma Constitucional, que sería la encargada de presentarle una propuesta de reforma integral y profunda de la Constitución para remover cualquier obstáculo constitucional – económico, político o social – que impidiese o entorpeciese el avance al socialismo. En tres meses de trabajo clandestino la comisión, sin hacerlo del conocimiento de nadie fuera de la comisión misma, entregó su proyecto al Presidente . . . (Lander 1)

Gran tensión se vivió en el país ante la idea de la aprobación de cambios en una constitución que el mismo Chávez había propuesto y logrado aprobar en el año 1999. La oposición venezolana temía que ante el reciente triunfo electoral y el hecho de contar con mayoría parlamentaria la reforma fuese aprobada. Este grafiti es muestra de esas tensiones y de la polarización vivida en torno a un asunto que definiría un nuevo modelo de país, y se basa en un ataque-reconocimiento del "otro" a partir de su degradación. Se estructura exclusivamente alrededor de un mensaje lingüístico que usa figuras iconográficas de soporte no visual, sino anecdótico. Apela a elementos de la cultura popular (todo el mundo en Venezuela sabe quién

es Tarzán, y su relación con los animales y su entorno). Contiene un elemento humorístico y de burla que funciona para atraer la atención del receptor. El uso ocurrente de una figura icónica ligada a la infancia, añade un elemento lúdico que deja en el espectador la impresión de ser parte de una travesura. En un plano connotativo encontramos que "ser chavista significa ser animal", y "ser animal significa ser ignorante". Chavista, animal e ignorante pasan entonces a ser sinónimos. En un juego dialéctico de opuestos "no ser chavista" equivale entonces a ser "antianimal o no-animal", en consecuencia ser opositor significaría "ser inteligente". La generalización tras la idea connotada de que "todos los chavistas son ignorantes" es sugerida por el uso de la hipérbole como recurso retórico. En otros niveles de significación podría especularse sobre el papel de Chávez como signo, y una aparente propiedad (de su persona o ideas) de "animalizar" a sus seguidores. Por ello, Tarzán es en apariencia el mediador ideal para la tarea solicitada.

El tono ofensivo promueve la radicalización, toda vez que la intencionalidad del grafiti no está en un aparente deseo de "instrucción de los chavistas," solicitada a Tarzán, sino más bien en el reconocimiento de su ignorancia y de una supuesta condición animal (como metonimia de estupidez). Esto implica que el grafiti, además de insultar al oponente, promueve una suerte de complicidad con el camarada opositor, quien se sentirá halagado al ser reconocido como inteligente a causa de la degradación del otro.

Grafiti: ***Los que quieran patria ¡Vengan conmigo!*** (Figura 110).

En el año 2008, se produjo una nueva propuesta de enmienda constitucional. En esa oportunidad la iniciativa no podía partir del presidente, ya que había agotado esa opción un año atrás. Fue entonces un diputado de la Asamblea Nacional quien lo propuso y en el año 2009 se celebró una consulta popular donde simplemente se debía responder "Sí" o "No"

ante la propuesta de modificación de varios artículos de la Constitución Nacional. Lo crítico en este caso no fue el modelo socialista que Chávez prometió implementar de cualquier manera luego de su fracaso del 2007, por lo que no fue incluido en esta consulta. En esa ocasión, la reforma permitiría la reelección indefinida y sucesiva para cargos públicos, entre ellos la presidencia de la república. Sin esa opción, Chávez quedaría fuera de cualquier futura contienda electoral por haber cumplido dos períodos consecutivos como presidente, previsto en la Constitución de 1999. Este hecho produjo un terremoto político toda vez que la oposición venezolana esperaba una salida de Hugo Chávez del poder por vía constitucional.

En diciembre del 2008, Chávez fue hasta la plaza mayor de Caracas (o plaza Bolívar) donde se recolectaban firmas en apoyo a la enmienda y allí dio unas declaraciones (transmitidas en cadena de radio y televisión), donde dijo la celebre frase que aparece en este grafiti. Además, subrayó el espíritu de la propuesta con otras declaraciones: "Los que quieran convertir a Venezuela en una colonia, en un país dominado, esclavizado, los que quieran ser esclavos, los que quieran ser vasallos del capitalismo y del imperialismo. Pues bien, vayan con esos que tanto nos odian" (Noticias 24.com Web), y además agregó: "el sector opositor tiene miedo que el presidente Chávez sea candidato en las próximas elecciones presidenciales del 2012. Hugo Chávez allí en Miraflores es garantía de paz para todos los venezolanos …, en cambio cualquier opción opositora es garantía ¿de qué?, de guerra, es garantía de violencia, sería el caos para Venezuela" (Noticias 24.com Web).

Este esténcil "eslogan" tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$, se reprodujo no solo en Caracas sino en todo el país. De hecho fue uno de los eslóganes publicitarios que lo acompañó desde ese momento. Propone una invitación a unirse a su causa mientras connota que quien no lo haga es un apátrida, calificativo con el cual en varias oportunidades se refirió no solo a los líderes

opositores sino a sus seguidores. Es interesante notar que el mismo calificativo ha sido usado por la oposición venezolana al referirse a la supuesta "entrega" de Venezuela a Fidel y Raúl Castro de la isla de Cuba. En el grafiti hay un manejo austero del color. La imagen de Chávez en alto contraste y el texto "los que quieran patria" en negro, contrastan con el texto "¡Vengan conmigo!, y el imagotipo "V" de la victoria en rojo. Debe destacarse que la imagen de la "V" en ascenso que recuerda una marca de chequeo, está acentuada por una estrella roja, signo comúnmente asociado a la iconografía comunista, y en este caso hace un énfasis sobre la parte izquierda de la "V." Este signo en sí mismo merece atención por cuanto sintetiza la idea de triunfo (en la V de la victoria), de Venezuela, y por la acentuación de "la izquierda," todo esto reforzado por signos en color rojo. El brazo derecho de la letra V se levanta en señal de ascenso paralelamente a los signos de admiración y al brazo izquierdo levantado de Chávez en actitud triunfante como creador de la "V" república.

Hugo Chávez triunfó en las elecciones presidenciales del 7 de Octubre del año 2012 y falleció en Marzo del año 2013. Como anécdota interesante, en el año 2010 Chávez afirmó en radio y televisión que gobernaría por un período no mayor de veintidós años:

> Si ustedes lo quieren 11 años. Dentro de 11 años yo tendré 66, Dios mediante, y tendré 22 años de presidente, dijo en su discurso ante miles de seguidores. En los otros 11 que vienen no quiero ni pensar porque ya serían 77 (de edad) y 33 (de gobierno). Ya es como demasiado tiempo. ¿Nos le parece a ustedes? Bueno, yo creo que sí, pero lo dirá Dios y lo dirá el tiempo. (CNN México)

En los días cercanos a la muerte de Hugo Chávez se especuló mucho sobre esa anécdota y se hizo referencia al número de años (trece) que en efecto gobernaría antes de morir. De hecho era común escuchar en Venezuela que Chávez debía ser coherente y cumplir sus promesas.

Grafiti: ***Patria o muerte. La Piedrita venceremos*** (Figura 111-113).

Las fotografías de niños portando armas de guerra en el barrio "La piedrita"[53] de Caracas (Fig. 111), en ocasión de la celebración del 23 de Enero de 1958[54], mostraba una realidad imposible de creer para muchos venezolanos. Esas imágenes fueron mostradas como puestas en escena ante un grafiti que representaba a Nuestra señora de Coromoto (virgen patrona de Venezuela) y a Jesucristo con su corona de espinas, ambos portando armas de guerra. La inclusión de íconos religiosos armados y de menores de edad como miembros de supuestos grupos paramilitares, colocaron en escena signos que denotaban la existencia de visiones irreconciliables de país. Las fotografías captaron el momento, atrapando poderosos signos que a través de la prensa alcanzaron interpretaciones que trascendieron el ámbito geográfico inmediato.

A la izquierda de este mural "alegórico," tipo $M1+i^{x}+ M2^{x}+M1 = S$, aparece representado Jesucristo en alto contraste de negro (con acabado tipo esténcil) mientras a la derecha se representa a la virgen con un notable nivel de detalle que contrasta con la imagen de la izquierda (Fig. 112). Las figuras comparten escena y persiguen un mismo mensaje, pero su tratamiento plástico y grados de iconicidad las separa de manera importante. Se trata de íconos de profundo arraigo en la cultura venezolana en una situación inusual y en franca contradicción con una significación universalmente aceptada ligada al amor y la paz. La colocación de armas de guerra en sus manos puede interpretarse como una provocación (y a la vez advertencia) no solo a los adversarios políticos, sino incluso a quienes no estuvieran

[53] El barrio "La piedrita" está ubicado dentro de la parroquia 23 de Enero. Como se recordará, este sector cercano al palacio de gobierno en el centro de Caracas es uno de los más radicales a favor de la revolución. Allí operan algunos colectivos que fueron mencionados en el capítulo 3.

[54] Recuérdese que ese día sucedió el derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez y se celebra en Venezuela como el "Día de la democracia."

dispuestos a defender incondicionalmente la revolución. La virgen con el niño y un fusil en su regazo nos muestran al mismo personaje (Jesucristo) en tres momentos diferentes de su vida. A la izquierda de Jesucristo adulto se encuentra la Cruz mostrando unos clavos aún ensangrentados, luego del desprendimiento del Cristo muerto. Puede intuirse a partir de las tres imágenes, que Jesús es mostrado como un revolucionario con poderosas armas. Hugo Chávez en diferentes ocasiones hizo referencia al carácter "revolucionario" de Jesús y cómo se enfrentó a los poderosos de su época. Los textos "Patria o Muerte" en rojo (a la izquierda de la cruz), y "La Piedrita venceremos," muestran una adaptación e interpretación religiosa del eslogan utilizado por Chávez (adoptado de la Revolución Cubana "Patria, socialismo o muerte"). La puesta en escena con los niños con el grafiti como telón de fondo fue altamente cubierta por la prensa escrita, por Internet y en televisión. En algunos reportajes se explicaron detalles interesantes de inusual acto conmemorativo de la democracia:

> A las 7:30 de la mañana los vecinos del sector "La Libertad" ubicada en el bloque 7 del popular sector (urbanización 23 de Enero de Caracas), observaban mientras iban rumbo a sus sitios de trabajo como 10 niños de edades comprendidas entre 3 y 7 años conformaban el tricolor de la bandera nacional y eran sentados justo delante del mural . . . Horas más tarde comenzó el desfile, el cual estaba conformado por 30 motos todos dirigidos por el líder del colectivo La Piedrita, Valentín Santana quienes esgrimieron proclamas revolucionarias y procedieron a entregarle a cada niño fusiles, con un manual desconocido, todo esto con la presencia del diputado del Partido Socialista de Venezuela Robert Serra[55] . . . . (Religión en revolución Web)

[55] El diputado Serra se caracterizó por mostrar apoyo a supuestos brazos armados identificados con la revolución. De acuerdo al periódico venezolano "El Nacional," Serra, de 27 años, fue asesinado en su vivienda el 1 de Octubre del 2014, supuestamente en manos de grupos paramilitares y de sus propios escoltas.

Las metáforas creadas por metamorfosis y sustitución de elementos visuales hacen de este grafiti un caso interesante dentro de las muestras de radicalización del proceso revolucionario. La osada manipulación de los íconos es una metáfora en sí misma de: hasta donde estamos dispuestos a llegar para defender la revolución. Chávez en repetidas oportunidades hizo referencia al "carácter pacífico" de la revolución, pero que también había suficientes armas para defenderla con guerrillas urbanas y rurales: "esta revolución es y está armada, que a nadie se le olvide" (Globo Visión Noticias Web). Hay además un mensaje claro sobre la supuesta existencia de grupos civiles armados, así como el entrenamiento de menores de edad, lo cual sería interpretado como amedentramiento.

En la tercera fotografía (Figura 113) se observa que posteriormente el fusil en manos de Jesucristo fue sustituido por la Constitución de la República. Esta sustitución viene a connotar que Cristo, el revolucionario, tiene a la constitución como arma para el cambio. Para quien no maneje el referente del signo anterior, el libro azul frente a la imagen de Cristo carecerá de ese significado. La actual secuencia dialéctica: "Cristo, revolucionario, lucha, Constitución", solo tendrá sentido para quien haya tenido acceso a la secuencia original: "Cristo, revolucionario, lucha, arma fusil."

Grafiti: ***Sin título*** (Figura 114).

Este grafiti es del tipo $M1+i^{x}+M2^{x} = S$. Inicialmente propagandístico a favor de Henrique Capriles Radonski[56], el grafiti fue intervenido probablemente por algún oponente al colocar

[56] Henrique Capriles Radonski es el principal líder de la oposición en Venezuela y ha sido el único candidato con opción de triunfo ante Chávez en las elecciones del año 2012. Es uno de los fundadores del partido opositor Primero de Justicia. Su figura va a ser duramente atacada por tratarse de la única persona que ha tenido arrastre popular, no solo de la abierta oposición sino de algunos chavistas no muy convencidos con el proceso. Capriles además es político de carrera. Abogado de profesión, ha sido vicepresidente y presidente de la Asamblea Nacional y presidente de la Cámara de diputados, además es el gobernador del estado Miranda desde el 2008, de manera que puede probar una experiencia administrativa importante. Capriles además ha buscado el voto en

la esvástica en su frente. Se trata de un grafiti de tono antisemita del año 2000, que apareció en el marco de la campaña electoral para la presidencia de la república de Octubre del 2012. El origen de su mensaje está en el discurso de Hugo Chávez en los medios de comunicación. Al referirse a la oposición, el entonces presidente utilizó en varias ocasiones el término "fascista." El origen polaco de los abuelos maternos de Henrique Capriles Radonski, pareció blanco fácil para ser vinculado con el fascismo y el holocausto. Contrariamente a lo esperado por Chávez, Capriles debió revelar el pasado sufrido por su familia durante el holocausto, y exigió respeto a la memoria de sus familiares quienes habían fallecido en el mismo:

> . . . El día de ayer escuché una declaración del candidato Chávez, tratando de vincularme a mí con grupos nazis, y yo ahí le exijo respeto, no a mi persona, sino respeto a mis bisabuelos, que fueron asesinados por los nazis y están enterrados en alguna parte del mundo. Mi abuela fue una sobreviviente del Holocausto . . . Yo vi a mi abuela más de una vez llorar y recordar lo que fue la persecución nazi. (Noticias 24/ Venezuela Web)

Esto sumó puntos a la aceptación de Henrique Capriles por el público. No obstante él, como signo, ya había adquirido nuevos interpretantes que se fijarían en la memoria de un grupo de la población que le era adversa y apoyaba a Hugo Chávez.

El uso del mismo color para la intervención la mimetiza con la imagen original, dando unidad y continuidad al conjunto. La fotografía presenta el atractivo de tener acentos en color azul (color de la oposición en Venezuela) retomando su carácter original de propaganda. La

---

las barriadas caraqueñas y ha prometido dar continuidad a los programas de la revolución en caso de vencer electoralmente.

casualidad y la anécdota son muy poderosas en la imagen fotográfica que atrapa al grafiti, confiriendo nuevos atributos estéticos y escenográficos.

Grafiti ***Sin título.*** (Figura 115).

Este grafiti "discriminador" (antisemita) de tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$, es contemporáneo con el anterior. Es otro claro ataque a Henrique Capriles Radonski, relacionándolo con el partido Nazi. El candidato es representado levantando su brazo derecho saludando de una forma que recuerda un gesto fascista. Sus pantalones caídos dejan ver su ropa interior con motivos estampados de la esvástica nazi. Esto puede connotar la existencia de agendas ocultas en un interior que no puede observarse a simple vista, sino en la embarazosa situación ofrecida en la escena. Independientemente de cualquier posible intencionalidad, queda claramente establecida la idea de irrespetar al personaje colocándolo en actitud bochornosa mientras dirige un saludo a sus seguidores. El grafiti tiene un nivel de ejecución detallado y no presenta mensajes lingüísticos. El referente reciente de una supuesta asociación con el movimiento Nazi fascista hecha por Chávez, fue suficiente para transmitir el mensaje.

Este tipo de grafiti bien puede interpretarse como propaganda pro gobierno a través de la descalificación del adversario. Más que un mensaje contra Capriles es a favor del gobierno, o más específicamente pro Chávez. Sin embargo, de manera indirecta la imagen muestra una importante atención puesta en el oponente, lo cual podría leerse a su favor en la contienda electoral:

> Caracas street art is heavily pro-Chávez. Whereas in Maracaibo, anti-Chávez street art is prevalent. One of the country's largest organizations of street artists, Communication Guerrilla, is supported by Chávez as they employ media tactics, such

> as street murals, in support of the Bolivarian Revolution. The addition of Capriles' image in the streets of Caracas signifies that the opposition's presidential candidate is being noticed as a threat to Chávez's success in the October election. (Gringa in Caracas Web)

Diferentes grafiti de tono antisemita y homofóbico contra Capriles van a aparecer en Caracas y en toda Venezuela durante la segunda mitad del año 2012. Según el Congreso Mundial Judío, miles de imágenes de este tipo fueron registradas en un estudio publicado en el 2013: "During 2013 we witnessed and recorded 4,033 anti-Semitic expressions through different media, in social networks, with an important increase in the months of March, April and May, and a decrease in October, November and December" (World Jewish Congress Web). Esto da una idea del alcance que estos mensajes pretendían alcanzar en la población electoral y por ende su impacto en la ciudad.

Grafiti: ***Ah muchacho pa´ bobo***. (Fig. 116, 117, 119)

Se trata de un grafiti "retador" tipo esténcil. Este es un interesante ejemplo de la modificación del mensaje original por parte de su emisor $M1+i^{x}+M2^{x}+M1=S$, para incrementar la provocación del receptor ideal (target) del mensaje. En la versión original del grafiti (Fig. 116), Henrique Capriles, principal líder de la oposición venezolana, es representado con un alto nivel de iconicidad a pesar de la simplicidad de la imagen, de manera que no hay duda de que se trata de él. La actitud distraída o "atontada," es lograda con una mirada perdida que no hace contacto con el interlocutor y con una sonrisa tímida. El mensaje lingüístico funciona como indicador-etiqueta que denota: Henrique Capriles

Radonski es bobo (tonto)[57], lo cual contrasta con la figura de Hugo Chávez quien es el presidente en ejercicio. El adjetivo "bobo" en Venezuela se usa despectivamente para denotar torpeza e incapacidad. En los Andes Venezolanos por ejemplo, la expresión "¿Usted es bobo o qué?" es usada a diario para señalar los errores o la estupidez de alguien. El uso de esta expresión popular en el grafiti tiene resonancia fonética en el espectador local. Para reforzar esto, se incluye el signo-fonema (pa'). En resumen, el mensaje del grafiti intenta comparar a un candidato de aspecto férreo, militar, de voz recia y con experiencia (Hugo Chávez) con uno de aspecto tonto, distraído e inexperto (Henrique Capriles).

En una segunda versión del mismo esténcil (Fig. 117), vemos que el lazo o corbatín en el cuello es eliminado. Probablemente se evaluó su efectividad, y pudo ser considerado como un elemento de distracción innecesario. En esa segunda versión fueron colocadas orejas de Mickey Mouse, personaje que en Venezuela es asociado a la cultura consumista estadounidense, incesantemente criticada por Chávez. Ese nuevo signo agregó una connotación de enemigo o traidor a la imagen de Capriles, ya que su mirada (antes perdida, sin rumbo) ahora está dirigida a un símbolo del capitalismo, connotando que "su mirada está puesta en el capitalismo." Nace así un nuevo significado que fue explotado en imágenes posteriores: Capriles asociado al imperialismo norteamericano y por tanto como traidor a la patria. Por ello, en otros grafiti aparece personificando a *Superman* (otro ícono de la cultura estadounidense), o como un héroe anónimo que abre su camisa y deja ver una bandera norteamericana cubriendo su pecho (Fig. 118). Aquí se observa cómo el emisor-diseñador de

[57] Este adjetivo no favorece al candidato en plena campaña electoral. El mensaje busca contrastar atributos como "capacidad o experiencia" con "incapacidad e inexperiencia," (probablemente adjudicada a la juventud de Capriles respecto a Chávez), pero con seguridad habla de un candidato que no ha sido presidente y otro que llevaba para entonces doce años ejerciendo el cargo.

la imagen manipula, jerarquiza, y sustituye elementos en la búsqueda de asociaciones simbólicas.

Se puede notar que el uso del color en la primera versión del grafiti planteaba una separación tajante entre el bando rojo (asociado al chavismo, emisor del mensaje-ataque) y el azul (color del receptor del mensaje-ataque). Aquí el color funciona como firma del autor (tag) por asociación simbólica de signos lingüísticos alterados cromáticamente. En la segunda versión, el color no está presente y de hecho resulta prescindible. La imagen monocroma en negro garantiza un enfoque visual en la forma y obvia los detalles innecesarios. En la tercera imagen (Figura 119) se observan dos posteriores intervenciones a través de nuevos mensajes lingüísticos de simpatizantes del emisor ($C1^x$), sin respuesta visible del oponente.

Grafiti: ***Llegó la hora..! Capriles Radonski Presidente. Hay un camino*** (Figura 120).

Se trata de otro grafiti esténcil propaganda-ataque, tipo $M1+i^x+ M2 = S$. Fue ideado a favor de Henrique Capriles Radonski en el marco de las elecciones presidenciales del año 2012. En un primer plano de significación se observa un mensaje que connota una oferta de cambio político (respecto al chavismo). En las tres frases "Llegó la hora..! Capriles Radonski presidente. Hay un camino" se pueden encontrar varios planos o niveles de significación universales y locales, que van desde la alusión a una condición mesiánica del candidato (asociable a frases arraigadas entre los católicos "Jesús es el camino, la verdad y la luz"). También denota una negación del oponente al plantear el carácter "único" de la opción en cuestión. A un nivel local, se pueden ubicar otros planos de significación que se deducen del signo inicial: "no hay otro camino sino éste", o "no estamos transitando un camino válido", o "estamos sin rumbo." Cualquiera de esas opciones irá de la mano del candidato, de manera que todas subrayan el carácter de propaganda de la imagen. Sin embargo, entre los planos

denotados se tejen (con niveles de sutileza diversos), discursos con significaciones connotadas. El uso del color denota un rechazo o separación de "el otro" (azul es derecha, rojo es izquierda). A partir de la imagen inicial (M1), se produce una interpretación (i) que provoca una reacción-creación (M2) que se traduce en una intervención con la intención de anulación del adversario. En este caso, la colocación de cuernos sobre la cabeza de Capriles, la anulación de sus ojos y boca (forma efectiva de modificar el rostro en un intento de hacerlo irreconocible, y restar efectividad propagandística). Esto vuelve a traer referentes religiosos en una relación dialéctica de opuestos: el bien (el Mesías) anulado con el mal (los cuernos del demonio). Al lado, aparece el mismo esténcil intervenido con las orejas de Mickey Mouse y la boca igualmente tachada.

Este ciclo abierto de generación de significantes, interpretantes y nuevos significantes, ejemplifica muy bien cómo la polarización es traducida en capas de significación sobre las imágenes en la ciudad. Los medios utilizados se basan en la manipulación de los signos en las etapas de creación del mensaje y en su rechazo explícito. Esa manipulación se produce por medio de la metamorfosis parcial o total de objetos específicos y por la sustitución o reemplazo de elementos icono-lingüísticos. Estos cambios persiguen una enunciación en la etapa M1, o una sustitución en la etapa M2 del discurso, a través de la manipulación de elementos retóricos.

Grafiti: ***Ratonsky hay un canino*** (Figura 121). 2012

Este grafiti "discriminador-retador," tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$, es otro ataque al candidato opositor por parte de sus adversarios. Hay un juego premeditado de los signos lingüísticos que se produce de manera formal y fonética. La sustitución metonímica de las palabras "canino por camino" y "Ratonsky por Radonski" significan respectivamente "perro y ratón".

La asociación de forma se produce al connotar una condición animal de Capriles con dos interpretantes arraigados en la población. Ser un perro o un ratón, va a ser interpretado en Venezuela como ser bajo y ruin. Algunas variaciones son usadas como adjetivos para indicar objetos y suelen asociarse a miseria (vida de perros). Yendo más allá, la expresión excluyente de "perraje" se utiliza para referirse a un grupo humano del cual se tiene la peor opinión (racial, ideológica, de clase). En el caso de "rata," se utiliza sin diferenciación de sexo (hombres o mujeres podrán ser llamados ratas), solo que el adjetivo cobra significados diferentes: un hombre rata será una persona mal intencionada o sin escrúpulos, mientras una mujer rata será sinónimo de promiscuidad. A la asociación formal se suma la fonética, que a nivel rítmico es perfecta al haber coincidencia en número de sílabas y entonación requerida para pronunciar ambas frases. También se incorporan dos íconos universales, la estrella de David y la esvástica Nazi, en alusión directa al origen étnico y una supuesta empatía del personaje con el referente histórico aludido. El color azul utilizado no deja dudas sobre la identidad del personaje y su asociación política con la oposición al proceso revolucionario.

Grafiti: ***Chávez está muerto*** (Figura 122).

Esta rápida pinta aparecida en enero del 2013 en diferentes lugares de la ciudad, lleva un mensaje lingüístico con varias posibles significaciones. Se basa en la afirmación de un hecho aún no consumado, ya que Hugo Chávez se declaró muerto dos meses después. En Venezuela se especulaba sobre la salud de Chávez quien estaba siendo tratado en Cuba y el gobierno encargado guardaba un silencio hermético al respecto. No se presentaban evidencias (fotografías, videos, documentos médicos) del estado del mandatario a la población.

El provocador grafiti se apoya precisamente en la gran incertidumbre en la que se encontraba la población, sumándose a otras especulaciones entre las que se contaban que Chávez nunca había estado enfermo o que había huido del país. Sin embargo, el hecho importante del mensaje es la provocadora frase "díganlo." Se trata de una frase imperativa que connota una invitación a la celebración. La expresión venezolana "dígalo ahí" expresa camaradería y complicidad entre compañeros, de manera que su colocación al final de la afirmación cobra la fuerza de noticia que debe ser difundida y celebrada. Esto obviamente resultó odioso a una población preocupada, a la vez que mostraba la división en el país incluso (o especialmente) en tal coyuntura. No puede negarse que la enfermedad y muerte de Chávez desnudaron la dimensión de la polarización del país. Mientras una parte de la población oraba por su recuperación, otra parte veía en su muerte la "voluntad de Dios" de que la revolución llegara a su fin gracias a la extinción de su líder máximo. De alguna manera, la muerte por causas naturales ofrecía la posibilidad de que la transición hacia un país sin Hugo Chávez en la presidencia se produjera de manera pacífica.

Grafiti: ***Yo soy Chávez*** (Figura 123). Enero 8, 2013

Este grafiti "paroxístico" de tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$ se asocia al anterior en motivación, y por haber aparecido en los meses anteriores a la muerte de Hugo Chávez. Luego de ese hecho continuó apareciendo en las calles de todo el país y se imprimió incluso en franelas y otros objetos. La sencillez y fuerza de la frase revela un diseño e intención muy claro. Un primer reconocimiento de la individualidad (Yo) se torna en acto de comunión con el líder (Chávez).

La frase en sí podría interpretarse como propaganda, sin embargo significa una suerte de oración por la salud de Chávez y luego de su muerte funcionó como homenaje póstumo. El mensaje lingüístico se basa en una redundancia que enfatiza la individualidad: "Yo soy," en

lugar de "soy." Claramente se desea enfatizar la asociación con el chavismo, del cual el "Yo" se declara orgulloso de ser parte. En otro contexto o coyuntura la frase sería un equivalente a "Yo sí soy chavista," pero no en este caso. En otro nivel de significación existe una identificación con un Chávez debilitado y luego derrotado por la enfermedad, por lo tanto cada portador del mensaje será una prolongación de su humanidad. Hay un mensaje de solidaridad ante el dolor que se asume como propio en un acto de comunión con su líder.

Grafiti: ***Sanando. Con los espíritus de la sabana*** (Figuras 124, 125).

Este grafiti "alegórico-paroxístico" apareció en Caracas a finales del año 2012. Chávez acababa de ganar las elecciones presidenciales por un nuevo período de seis años, pero estaba enfermo y siendo tratado en Cuba. Este grafiti forma parte de un grupo de piezas similares que representan a Chávez como un ser refugiado en creencias religiosas que pudieran ayudarle en su compleja situación. Hay diferentes niveles de significación en este grafiti. Chávez, aparece representado como un gurú o algún chamán en pose y actitud de meditación (flor de loto y rostro sereno mirando a las alturas). Los trazos rojos sobre el cuerpo y rostro pueden asociarse a algún tipo de ritual. El interpretante popular de Chávez como "hombre fuerte" aparece aquí reemplazado por un ser en actitud de sometimiento a entes superiores. Igualmente denota "Chávez es un creyente." El círculo azul al fondo de la imagen posee varias posibles denotaciones de mandala o abstracción de los cielos. Las inscripciones en la parte inferior de la imagen complementan la idea de que Chávez medita para ser sanado, sin embargo no hay detalle explícito sobre la identidad de los espíritus que harían posible el milagro. En las fotografías se puede observar que han sido encendidas velas de colores como ofrenda, de manera que el grafiti funciona también como altar.

A un nivel connotativo, el grafiti-mural representa a Chávez en actitud de oración. Existe un interesante juego de sustitución de signos entre la identidad del representado y de quien lo representa. El grafiti aparece en momentos en que "el pueblo" está orando por su salud. Chávez aquí representado, estaría encarnando al pueblo en actitud de oración. Hay una intención explícita de no incluir referentes de la fe católica, sino de rituales indígenas o chamánicos, en un intento por incorporar lo endógeno (más coherente con las ideas de Chávez). Sin embargo, la postura que presenta puede asociarse a la meditación en religiones orientales. La figura del expresidente ha sido ligada a la santería cubana en reiteradas ocasiones, dada su asociación afectiva e ideológica con la isla. Por ello, esa podría ser otra posible interpretación de la imagen, si tomamos en cuenta que el presidente escogió a Cuba para ser tratado y posiblemente como su destino final.[58]

Grafiti: ***Viva el cáncer*** (Figura 126). Abril 2013

Este grafiti "póstumo-retador" apareció en Caracas durante una marcha del candidato Henrique Capriles, en la campaña presidencial para las elecciones de Abril del 2013, cuando se escogería al sucesor de Hugo Chávez después de su muerte. El grafiti estaba firmado por el grupo opositor Juventud Activa Venezuela Unida (JAVU), que apoyaba la candidatura de Capriles. Presenta exclusivamente un mensaje lingüístico. Usa la prosopopeya[59] como figura retórico-lingüística. El mensaje denota la alabanza y deseo de vida a un sujeto inusitado, y a partir de la confrontación dialéctica entre dos signos poderosos de validez universal "vida y cáncer." En la frase se desea larga vida al vocablo "cáncer," el cual adquiere condiciones de

[58] El lugar de la muerte de Hugo Chávez es un tema polémico en Venezuela. Según la versión oficial ésta sucedió en el hospital militar de Caracas en Marzo del año 2013.

[59] La prosopopeya es una figura retórica del mensaje lingüístico por medio de la cual se otorgan valores humanos o animados a objetos inanimados o animales.

"humanas o animadas." En un plano connotativo, se descubre que el deseo expresado no está dirigido al sujeto aparente, sino que existe un sujeto y una intencionalidad ocultos, solo al acceso de receptores locales, capaces de generar nuevos interpretantes[60] a partir de una semiosis inicial. En suma, se trata de una alabanza o celebración del cáncer como instrumento para la desaparición física de Chávez.

La notable conexión con otros grafiti de texto similar, aparecidos en Argentina en ocasión de la muerte de Eva Perón da cuenta de un emisor que maneja referentes utilizados en contextos foráneos. No se trata entonces de un grafiti espontáneo o casual, sino de una imagen diseñada que profundizó la radicalización de la polarización, ya que alude incluso a elementos de la fe católica, la compasión y otros valores arraigados en la cultura del venezolano.

Por razones políticas, religiosas e incluso de superstición, el grafiti fue rechazado ampliamente en los medios de comunicación y fue tema de debate obligado durante varios días en el canal oficial venezolano (Venezolana de Televisión) y en medios internacionales. Comentarios como estos pueden leerse aún hoy en noticieros internacionales en línea:

> Al igual que los fachos argentinos con Evita, el fascismo opositor pinta en las paredes "Viva el Cáncer" . . . otro venezolano muestra su indignación en los siguientes términos: "no puedo creer que aquellos que dicen viva el cáncer puedan ser venezolanos, siquiera podrán ser seres humanos." (Caso Web)

En la investigación hecha, no se encontró registro de grafiti réplica u otros que puedan considerarse como respuestas a éste.

---

[60] Para Pierce, el interpretante es la imagen que cada receptor de un signo crea en su mente, y a partir de la cual creará nuevos signos en un proceso ilimitado. Esto sucede a un nivel subjetivo y está marcado por aspectos sensoriales, psicológicos y culturales.

Grafiti: ***Con Chávez todo, sin Chávez plomo!!!*** (Figura 127)

A través de un mensaje lingüístico, este grafiti "retador" tipo $M1+i^{x}+ M2^{x} = S$, infiere una clara amenaza a todo aquel que no vea a Chávez como la única opción de vida en paz. Se utiliza la metonimia[61] por sustitución del objetos-signos y se plantea una ecuación o igualdad, basada en metáforas. Vale decir que las dos frases pueden ser interpretadas así: "Con Chávez todo" es una metáfora de "Con Chávez hay vida y paz", en consecuencia "la vida y la paz son todo". Por otro lado, "Sin Chávez plomo" equivale a "Sin Chávez hay muerte o no hay nada", lo que convierte al plomo una metáfora de muerte. El grafiti está firmado por el Frente Bolivariano de Liberación (FBL), enfatiza el carácter de amenaza, al identificarse claramente al autor de la promesa de violencia en la eventualidad de perder el poder ostentado. La figura del presidente Chávez y su discurso[62] jugaron roles determinantes en el contenido del mensaje de este tipo de grafiti.

Grafiti: ***Fidel no es Cuba, Chávez no es Venezuela*** (Figura 128).

Interesante ejemplo de la intervención de un grafiti por parte del espectador a partir de la adición de signos al mensaje lingüístico original $M1+i^{x}+M2^{x} = S$. La relación de igualdad, planteada por el diálogo de dos expresiones supuestamente equivalentes, es interrumpida al ser modificada. Los nuevos elementos rompen la ecuación (sin alterar su estructura). El

[61] Esta figura retórica permite sustituir signos por otros manteniendo un mismo significado. En nuestro caso, el signo plomo está sustituyendo al signo "bala o proyectil." En un lenguaje coloquial en Venezuela, decir "lo llenaron de plomo" significa literalmente "lo mataron a tiros o a balazos."

[62] El 9 de Mayo de 2001, el presidente Chávez dijo en un discurso transmitido en cadena de radio y televisión, que de ser necesario la revolución dejaría de ser pacífica y se tornaría en revolución armada: "Aquí, en Venezuela, después de todo lo que ha ocurrido, estamos haciendo un esfuerzo sobrehumano para hacer una revolución sin las armas, pero está bastante difícil -bastante difícil-, pero no imposible," dijo Chávez en un discurso ante agricultores y empresarios. "Estoy convencido que si por alguna razón este intento de hacer una revolución sin las armas fracasara, lo que vendría luego sería una revolución con las armas, porque es la única salida que tenemos los venezolanos," agregó en una parte de su discurso divulgado por la emisora Unión Radio (Emol Mundo).

significado original se modifica por adición de signos y no por sustitución o eliminación (como suele suceder al borrar o tachar un grafiti). La palabra "Si" modifica el mensaje original, que deja de ser una relación de igualdad para transformarse en una relación condicionada.

El mensaje inicial se apoya en frases que denotan dos verdades absolutas, y que usan nuevamente la metonimia, pero en este caso para su negación: Fidel es de Cuba, es un símbolo de Cuba, pero no es Cuba. De manera idéntica, la frase se aplica a Chávez respecto a Venezuela. A un nivel connotativo, "ser Cuba" o "ser Venezuela" significan en realidad "ser dueño de Cuba" y "ser dueño de Venezuela" respectivamente. Ambos referentes son indicadores, en otro plano de significación, de la férrea condición de liderazgo de Castro y Chávez y de la importancia de la figura presidencial en ambos países. Alude también a la cercanía ideológica entre ellos y a la colaboración a nivel político y económico entre ambos países, ampliamente conocida. Puede afirmarse que en este caso, la alteración del mensaje lingüístico, no creó un auténtico conflicto, sino que creó uno nuevo signo que funciona como contenedor del mensaje inicial. Hay una intención de diálogo que reconoce el argumento del otro.

Grafiti: ***Última cena*** (Figura 129).

Este grafiti del año 2012, ubicado en la parroquia caraqueña 23 de Enero, muestra una vez más las asociaciones simbólicas que los seguidores de Chávez hacen entre él y la fe católica, especialmente con la figura mesiánica de Jesucristo. Se trata de un grafiti mural alegórico, donde Jesucristo dirige la escena abriendo sus brazos y extendiendo su mano izquierda, como intentando marcar un camino (precisamente el de la izquierda). Sobre la mesa no hay alimento alguno, sino libros con los colores patrios venezolanos amarillo, azul y rojo. De

izquierda a derecha se observa que el libro rojo está colocado frente a importantes íconos del comunismo y socialismo. El libro amarillo (probablemente *La Biblia*) está frente a Jesucristo, y el azul (La Constitución venezolana) es sostenido por Hugo Chávez, quien está rodeado por figuras indígenas, políticas e íconos de la literatura venezolana. A la derecha de Jesucristo se encuentran Karl Marx, Vladimir Lenin, Mao Tse Tung, Ernesto Che Guevara, Fidel Castro y Raúl Castro. La ubicación de los personajes sigue una perfecta progresión cronológica que inicia en Jesucristo y finaliza con el sucesor de Fidel Castro. A la izquierda de Jesucristo sin embargo, el orden seguido no es cronológico. Se encuentran Simón Bolívar, Alexis González y Fabricio Ojeda,[63] Hugo Chávez, Simón Rodríguez (maestro del Libertador) y el Cacique Guaicaipuro[64].

La pintura está basada en el mural al temple de Leonardo Da Vinci. Usa las figuras de la metamorfosis de objetos por sustitución, lo cual se refuerza por el premeditado uso de un fondo-escenario conocido, en el cual son sustituidos los apóstoles por otras figuras. Ese hecho es aprovechado para lograr resonancia con íconos arraigados. Este mural fue criticado

[63] Fabricio Ojeda inspiró a Hugo Chávez en sus ideas revolucionarias, prestadas de la Revolución Cubana. Fabricio Ojeda (1929-1966) fue un periodista y guerrillero venezolano ligado ideológicamente a la Revolución Cubana. Fue también "maestro, periodista y diputado, estudioso de la independencia de Cuba y admirador de la Revolución Cubana (que conoció directamente en sus primeros meses, al residir un tiempo en Cuba en 1960), renunció a sus cargos en 1962 y se unió a las guerrillas. Ese mismo año de 1962 apareció publicado en La Habana su libro *Presencia revolucionaria de Martí."* (Filosofia.org). Por otro lado, según un reportaje publicado en el periódico El Nacional de Caracas, Alexis González Revette, fue "un militante de la CCSB (Coordinadora Cultural Simón Bolívar), que apoyó al Frente Sandinista en Nicaragua. Aunque algunas versiones relacionan la muerte de González con los saqueos producidos después del 11 de abril de 2002" (Rivera Web). Ambos personajes gozaban del afecto y admiración de Hugo Chávez y sus nombres son usados por grupos que apoyan a la Revolución Bolivariana.

[64] El Cacique Guaicaipuro (1530-1568), originario de Los Teques (ciudad cercana a Caracas en el Estado Miranda), fue un guerrero que protagonizó enfrentamientos con los conquistadores Españoles. Guaicaipuro logró formar una poderosa confederación de tribus, con la que se enfrentó a los españoles por el control del valle de Caracas, atacando y resistiendo las fuerzas de Diego de Losada. "Su nombre significa púa aguda. Recibió este nombre por su coraje, osadía . . . y por su habilidad en la conducción de los pueblos. Fue tan grande su osadía y su empuje que durante muchos años los conquistadores no se atrevieron a cruzar sus dominios" (Torres Web). Según varios cronistas, a la hora de su muerte Guaicaipuro dijo: "¡Matadme, aquí me tenéis, matadme para que con mi muerte os libréis del temor que siempre os ha causado Guaicaipuro!" (Torres Web).

en la prensa venezolana por presentar una mezcolanza histórica, ideológica, y religiosa. La imagen pretende inmortalizar a Chávez al colocarlo junto a otras figuras históricas. Sin embargo, la inclusión de personajes poco conocidos como González y Ojeda, habla de la audiencia concreta a la cual está dirigido el mural.

En algunos artículos de prensa posteriores a la muerte de Chávez, se analizó el mural que ya formaba parte de la estética de la parroquia 23 de Enero. Éste fue interpretado como un irrespeto hacia la figura de Cristo y lo que representa la escena original, y en otros - como en la opinión de Manuel Malaver -, un intento del chavismo por infiltrarse en la religiosidad popular, a través del surgimiento de capillas y altares en la ciudad, especialmente en la misma parroquia donde se había pintado el mural un año antes:

> "San Hugo Chávez", deidad o santidad que, apenas menos de un mes de su desaparición física, está apareciendo en iglesias, capillas, y altares venezolanos, pero no se crea que como un resultado espontáneo de la fe con que el pueblo venera a benefactores de indudable proyección en el imaginario popular . . . sino como producto de toda una estrategia de propaganda estatal que en canales de televisión, emisoras de radio, posters que cubren a toda Venezuela y declaraciones del presidente y candidato oficial Maduro, nos trae a "San Hugo" . . . en el "23 de Enero" . . . hay un grafiti de la "Ultima Cena" con Chávez de invitado como el Apóstol No 13, y en el canal "VIVE", de neta inspiración y financiamiento chavistas, pasan hora a hora un dibujo animado donde Chávez es recibido en el paraíso por Jesucristo, la Virgen María y un Simón Bolívar también santificado. (Malaver Web).

Esto ejemplifica lo que se ha planteado en este trabajo en torno al grafiti como estrategia de difusión de imaginarios, y como propaganda. La figura de Hugo Chávez fue asociada, antes y

especialmente después de su muerte, con imágenes-íconos de la devoción popular, es decir, deidades "milagrosas" no solo provenientes de la fe católica sino también de la santería como la "diosa" María Lionza, el Negro Felipe o el Cacique Guaicaipuro. Las reacciones en contra de este tipo de representaciones, se centra en las contradicciones entre el pensamiento político de Chávez, apoyado en ideologías de naturaleza atea, en su mala relación con la iglesia a lo largo de su gobierno, y con la manera como jugaba en sus apariciones públicas con símbolos de la cristiandad,[65] lo cual es fácilmente asociable con estrategias de manipulación de las masas:

> . . . un movimiento político socialista y castrista, chavista y marxista, y por todos estos antecedentes, ateo, no puede estar pisando otro terreno que no sea el de la farsa y la comedia si pretende que se le tome en serio, si cree que las leyes de la historia, para cumplirse, necesitan que se les eche una ayudadita desde el Empíreo a través de un Dios o un santón. (Malaver Web)

Grafiti: ***¡He resucitado. Patria, Socialismo o muerte. Venceremos!*** (Figura 130).

Este grafiti se encuentra en la categoría de mural y arte urbano alegórico, debido a su detallada ejecución y a las metáforas que introduce. Aparecen representados de izquierda a derecha Simón Bolívar, Jesucristo y Hugo Chávez Frías. El mural presenta tanto signos lingüísticos como iconográficos. Los tres personajes comparten un mismo plano de profundidad (igual plano jerárquico por ubicación espacial y por escala). Sin embargo, en la representación de Jesucristo se advierte una intención de acento dentro del conjunto por insinuación de avance de su pierna derecha y por ser el "portavoz" del mensaje lingüístico.

[65] En ocasiones durante sus frecuentes apariciones en televisión, Chávez hablaba de la hipocresía de la religión y solía maldecir o enviar al infierno a sus enemigos políticos. En otras aparecía luciendo un crucifijo el cual besaba e incorporaba pasajes bíblicos a su discurso.

Su representación corresponde al momento triunfante de la resurrección. Sus brazos indican dos direcciones: arriba y a su izquierda. De hecho, Jesucristo dirige con su mano derecha la mirada del espectador hacia el texto que enmarca y titula la composición. El mensaje lingüístico escrito sustituye al hablado, de manera que Jesucristo nos habla a través de un indicador-leyenda. El tono en primera persona enfatiza que es Cristo quien habla. Salvo la indicación del rótulo con la mano, en este primer plano de significación prevalecen los mensajes denotados y un alto nivel de iconicidad de la imagen por el parecido notable de los personajes representados con la iconografía convencionalmente aceptada.

Los tres personajes miran al espectador, en gesto franco y directo. Hay esmero en sugerir el movimiento de las figuras, lo que les confiere un aire de serenidad y "vitalidad." El rostro severo de Bolívar contrasta con el de Hugo Chávez, quien parece aplaudir la celebración del encuentro. Los personajes simbolizan respectivamente al padre de la patria, a la fe católica y líder de la Revolución Bolivariana. La presencia de los símbolos y colores patrios (escudo y bandera tricolor) en el fondo de la composición, despeja cualquier duda sobre el contexto y confieren un sentido institucional a la imagen. El mural está concebido como tríptico con alas laterales que se cierran para protegerlo. En esas alas se encuentran los símbolos patrios del escudo (a la izquierda) y la bandera tricolor (a la derecha).

Mensajes connotados: el mural se realiza en el contexto de la enfermedad de Hugo Chávez en el año 2012, que más tarde lo llevó a la muerte. Varias reacciones e interpretaciones fueron hechas desde los medios, enfatizándose el irrespeto que significaba la comparación de Chávez con la estatura histórica de los otros dos personajes. Existe en el mural un conflicto entre el mensaje lingüístico y algunos elementos iconográficos empleados. Jesucristo resucitado encarna la idea central de la fe católica sobre la vida eterna, de manera que el

llamado a la muerte como única salida ante el eventual fracaso de la revolución supone una interesante contradicción teológica.

5.6 Iconografía heroica de importación en el grafiti

La presencia de personajes foráneos en los grafiti caraqueños merece una mirada cercana. Los rostros de Ernesto "Che" Guevara, Emiliano Zapata, Fidel y Raúl Castro, Karl Marx, Vladimir Lenin, Raúl Reyes y Manuel "Tirofijo" Marulanda (líderes de las FARC), entre otros, forman parte de una iconografía importada por la revolución (Figuras 131, 132). Esa imaginería ha sido impuesta en el paisaje urbano a través del grafiti y en el argot popular a través del discurso, como parte de un proceso ideologizante a favor de tendencias de izquierda. Algunas de esas importaciones se han producido a lo largo del proceso revolucionario (como el caso de Fidel Castro y Ernesto "Che" Guevara), y otras han sucedido a raíz de hechos puntuales. La muerte de Manuel "Tirofijo" Marulanda (cofundador de las FARC) en el año 2008, aparentemente supuso un duro golpe para la Revolución Bolivariana, aunque nada claro para la población. El país entero se sorprendió al conocerse que habría conexiones entre el presidente venezolano y guerrilleros colombianos:

> En numerosas oportunidades dijo (Chávez) garantizar que una reunión de él con Marulanda facilitaría el canje humanitario y despejaría el camino de la paz en Colombia. Durante el mandato de Pastrana, uno de los factores conflictivos en las relaciones bilaterales fue la insistencia de Chávez en que se le reconociera beligerancia como actor político a Pedro Antonio Marín[66], "Tirofijo", como el líder de las fuerzas guerrilleras más importantes. (El Manifiesto.com Web)

[66] También usó el nombre de Manuel Marulanda Vélez.

Independientemente de las implicaciones que las supuestas relaciones pudieran tener para el proceso político venezolano, para la estética de la ciudad se creó una situación especial de transferencia de héroes foráneos a la cultura del venezolano. Grupos asociados al gobierno, como por ejemplo los "colectivos," participaron activamente en la producción de murales que representaban íconos foráneos. De esa manera el Estado extendió su producción de grafiti con fines ideológicos y de propaganda a la incorporación de una nueva iconografía. Por tratarse de la representación de personajes sin arraigo en la memoria colectiva del venezolano, este proceso fue también interpretado como una imposición y no como algo espontáneo o natural dentro de la estética de la ciudad.

La imagen de personajes como Ernesto "Che" Guevara podría tener algún eco en la cultura popular, dada la comercialización de la que ha sido objeto, pero los guerrilleros Marulanda o Raúl Reyes no tenían significación alguna a nivel local. A raíz de la muerte de Marulanda, no solo se hicieron grafiti, sino incluso una plaza en su nombre con esculturas, murales y consignas. La plaza fue inaugurada en el año 2008 en Caracas, a pesar de la protesta del gobierno colombiano: "La cancillería envió una nota verbal expresando 'la indignación de la nación y el gobierno de Colombia' con ocasión del ofensivo homenaje que se realiza en Caracas" (Lares Web). Según Valentina Lares, quien presenció la inauguración de la plaza, la iniciativa de crearla fue de la Asociación Civil Coordinadora Simón Bolívar que apoya a la revolución y no directamente del gobierno; sin embargo, la justificación ideológica se origina en el discurso de Chávez y sus allegados. Esto refuerza la idea del poder que el discurso político ha tenido un rol importante en los procesos de radicalización de la polarización, no solo interna sino incluso con entes foráneos, marcando pautas para la transformación del paisaje.

Muchos otros murales y grafiti esténcil fueron creados en la provincia venezolana, en especial en los estados andinos de Mérida, Táchira y Trujillo, vecinos con Colombia, la creación de significación a partir de signos en estos grafiti se produce a través de las imágenes hechas lenguaje (visto éste en un sentido amplio, no solo verbal), por lo que los grafiti sintetizan procesos socioculturales. Esto es, que las conexiones que pueden hacerse a través de la percepción de los signos solo son posibles gracias a referentes mediatos e inmediatos del lenguaje, ligados a su vez a coyunturas históricas que no pueden ser obviadas en su análisis.

Esta nueva iconografía en el grafiti caraqueño ha contribuido a la polarización en cuanto ha sido interpretada por una parte de la población como una imposición visual, mientras que la otra (igualmente sin manejar referentes) ha asumido estos nuevos rostros como parte natural del proceso revolucionario. La adhesión al culto o admiración por personajes foráneos de quienes se tiene poco o ningún conocimiento en el país, y su incorporación a la imagen de la ciudad es sin duda un interesante fenómeno desde el punto de vista estético.

5.7. Teatralidad del grafiti caraqueño en la Revolución Bolivariana

La arquitectura tiene una indudable condición escenográfica dentro de la ciudad: "La arquitectura, mediante su cara visible desde el espacio público –fachadas- también participa en la configuración del paisaje urbano. Una muestra de fachadas más o menos afortunadas, homogéneas o variadas tanto compositiva como estilísticamente, se percibe como el fondo del escenario público" (García-Doménech 14). El grafiti por su parte, heredará esa condición escenográfica debido a que tiene una relación de dependencia con el espacio público, es decir con la cara pública de la arquitectura y con otros elementos del mobiliario urbano (casetas telefónicas, paradas de autobús, etc.) A diferencia de la arquitectura, que generalmente no

muestra su vida interior hacia el espacio público, el grafiti se exhibe en un plano franco que lo contiene todo. Sus mensajes o códigos están visibles, solo esperando ser interpretados. Ello nos obliga a no conformarnos con el análisis formal del grafiti y adentrarnos en su significación.

Similarmente a las imágenes publicitarias, el grafiti supone la "muestra o exhibición" (valiéndose de lo gráfico), de ideas traducidas por el escritor o grafitero: "La palabra del habla común, la que se produce en el contexto de la conversación vecinal, se ve convertida a través del grafiti en un lenguaje icónico" (De Diego 13). El grafiti busca "ser visto," por lo tanto hay razones funcionales que definen su ubicación. De Diego señala también la existencia de funciones primarias del grafiti en base a las condiciones en las cuales cada pieza va a ser observada y a la intencionalidad de su ubicación en la ciudad. Refiere por ejemplo, la existencia de funciones de exhibición fija, funciones exhibitorias de alto movimiento, exhibitorias con espectadores móviles, de saturación u ocupación espacial, así como funciones dialógicas (o de relación de grupos de escritores de grafiti). Si se asumen estas funciones ligadas a la contemplación-percepción del grafiti, y se entiende que éste se ubica estratégicamente en la ciudad, será útil considerarlo como puesta en escena que variará de acuerdo a la intencionalidad de su emisor y de las audiencias involucradas.

A partir de estas nociones, se plantea la idea de la existencia de "escenas y momentos de representación coexistentes" en el grafiti caraqueño. Dadas las condiciones de contar con audiencias polarizadas, y asumiendo que existe una geografía definida de ocupación político-ideológica (como se estudió en capítulos anteriores), cada grafiti puede ser visto como un espacio escenográfico con una puesta en escena "palabra-imagen", unos actores (escritores y productores del grafiti), y un público cautivo a favor del mensaje que compartirá espacios

con uno adverso. Respecto a la geografía de ocupación ideológica, debe señalarse que en el caso del grafiti, el fenómeno estético se hace complejo cuando se agrega la función de significación. Esto supone la existencia de territorios ocupados por espectadores que idealmente comparten el manejo de referentes culturales similares, y para quienes el mensaje ha sido concebido. Obviamente existirán espectadores casuales como turistas, que no manejen los mismos referentes dentro de estos territorios:

> El territorio, en cuanto marca de habitación de persona o grupo que puede ser nombrado y recorrido física o mentalmente, necesita . . . de operaciones lingüísticas visuales, entre sus principales apoyos. El territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca los límites. (Silva 28)

Sin importar su brevedad o esmero en el detalle, el grafiti pasa a ser parte de la piel de la ciudad, es decir de su repertorio visual, por tanto todo cuanto suceda en el espacio público tendrá como telón de fondo algún componente arquitectónico, natural o gráfico. La continuidad de la piel urbana garantiza un flujo de recorridos visuales -que guían las "lecturas" dentro del paisaje- que incluirán al grafiti e incorporarán su discurso al de otros elementos del mobiliario urbano. De manera similar sucede con un telón teatral donde aparecen pintados espacios urbanos con gran realismo. La representación de la ciudad en el teatro crea una realidad arquitectónica basada en un truco visual, que por convención del espectáculo es asumido por la audiencia como la "realidad espacial" donde sucede la acción. Si uno de esos telones es colocado dentro de la ciudad real, y se hace una fotografía del conjunto, se tendría una ciudad que une diferentes niveles de veracidad, o sea una escenografía. El grafiti, al ser una representación (generalmente bidimensional) plasmada

sobre la arquitectura, plantea un "acento" dentro de una continuidad visual, que plantea un contraste por variedad de diversos elementos[67]. En algunos casos de arte urbano y muralismo, ese acento se produce por mimesis, metamorfosis o camuflaje.

La idea del grafiti como elemento escenográfico comulga con el esquema de análisis estético propuesto en este trabajo. Bien sea que se trate de propaganda o cualquier otra modalidad, se trata de imágenes que persiguen impactar y esperan una reacción del interlocutor. La respuesta esperada puede ir desde la aceptación de una propuesta (en este caso política), conversión a una fe o ideología, o al rechazo de las ideas planteadas en el grafiti. Esas respuestas estarán a su vez basadas en la elaboración interna de interpretantes que cada espectador haga en base al estímulo externo y a los referentes que maneje. Es precisamente a partir de la experiencia *in situ* y su posterior consecuencia, cuando el grafiti funciona como eco de una idea o concepto que se fija a través de la semiosis hecha por el espectador. Hay un guión y una idea, pero es su consecuencia gráfica y el contexto histórico-espacial lo que contará para fijar la experiencia en la memoria.

A continuación se hará un análisis sobre la importancia que ha tenido "la ciudad" en la imagen que la Revolución Bolivariana ha presentado en el exterior en el marco de la Bienal de Venecia. Allí se constatará el poder de las cargas simbólicas contenidas en el texto urbano y como éstas han incidido en propuestas que la interpretan, idealizan y critican. El grafiti de Caracas, conformará la polémica y última representación de Venezuela en la bienal en vida de Hugo Chávez. De esa manera, se constata la importancia de este medio de expresión en la

[67] El "contraste" como principio compositivo, genera impacto al producir cambios dentro del discurso visual. En el caso del grafiti se producen, por ejemplo, "contrastes por escala" (el tamaño de las imágenes representadas generalmente no corresponden a la realidad), "contrastes por color" (la paleta que suele usarse en el grafiti se corresponde a convenciones simbólicas o incluso a restricciones del medio utilizado, a menos que se trate de grafiti camuflaje o hiperreal). "Contrastes por ritmo" (ruptura del orden de los elementos arquitectónicos circundantes) o por "contraste por jerarquía" (presencia de elementos inusuales del paisaje) son comunes en el grafiti y el arte callejero.

ciudad y la importancia que la revolución le ha dado como parte de su estrategia promocional tanto en el país como en el exterior.

Capítulo 6. La ciudad y la imagen de Venezuela en el contexto internacional

Venezuela debe su nombre a la ocurrente y poética asociación entre sus pintorescas viviendas indígenas con la arquitectura de los canales venecianos. Los "Palafitos," o viviendas flotantes sobre el Lago de Maracaibo en el estado occidental de Zulia, cautivaron la mirada de los exploradores Alonso de Ojeda, Américo Vespucio y Juan de la Cosa en 1499,

> . . . encontramos una población fundada sobre el agua, como Venecia; eran cerca de 44 habitaciones grandes, en forma de cabañas, sostenidas sobre palos muy gruesos, con sus puertas de entrada a manera de puentes levadizos, y de una casa se podía ir a todas, pues los puentes levadizos se tendían de casa en casa. (Vespucio 1505-1507 citado en Röhl)

Casi quinientos años después de aquel encuentro, *Veneciuela* (la pequeña Venecia) o Venezuela, convertida en país petrolero del siglo XX, asistiría cada dos años a su pabellón expositivo en los *Giardini* de La Bienal en el Véneto italiano, para mostrar su mejor arte y arquitectura. Allí acudirían los más altos representantes de esas disciplinas, como portadores de la imagen que el país deseaba proyectar al mundo.

La Bienal de Venecia ha sido desde 1895,[68] solo con una pausa de seis años durante la II Guerra Mundial, uno de los eventos culturales más prestigiosos a nivel internacional. Cada edición de este evento gira alrededor de un tema general propuesto por algún curador seleccionado en base a su trayectoria y aportes en la crítica, historia o praxis del arte y la arquitectura. Participar en este evento como representante oficial de un país significa un

[68] La sección dedicada a la arquitectura (Muestra Internacional de Arquitectura) se inauguró en 1980.

logro profesional máximo para cualquier artista y su obra será embajadora cultural ante el mundo.

La historia de la participación de Venezuela en la Bienal de Venecia, es en gran medida la de su imagen premeditada en el exterior. Esa imagen, concebida desde ideales estéticos y sueños de grandeza que los originarios moradores de aquellos palafitos no habrían podido siquiera imaginar, se ha ido transformando cada dos años en consonancia con hechos de naturaleza diversa. Vale decir que la historia de Venezuela en la Bienal es también aquella de la presencia política en su cultura, toda vez que la designación de las delegaciones oficiales suele girar en torno a decisiones políticas y juegos de poder que escriben la historia del arte local.

En esta sección del trabajo se estudiarán algunos problemas de índole ética y política que están presentes en la selección de estéticas asociadas a una idea de país. Serán analizados los cambios sufridos en la imagen proyectada por Venezuela en la Bienal de Venecia, y su correspondencia con hechos decisivos de su proceso democrático. Aquí se plantea la tesis de que "La Ciudad" como tema central de algunas participaciones recientes de Venezuela en el evento, ha protagonizado como ningún otro, conflictos que exponen su carácter político y su importancia como signo cultural. También se insiste en la idea de que la polarización política durante la Revolución Bolivariana ha encontrado en la Bienal de Venecia un escenario de confrontación que ha cuestionado el papel del arte y los creadores contemporáneos en la Venezuela del siglo XXI. Se expondrán los mecanismos para la selección de las delegaciones, así como el papel de la crítica de arte, de las instituciones patrocinadores y de los entes que juzgan y premian, resaltando sus roles en la validación de propuestas ideológicas que plantean conflictos éticos con la praxis del arte y la arquitectura. La

selección de obras responde estrictamente a criterios temáticos, es decir, no han sido consideradas las obras cuyos lenguajes no estén directamente ligados a la reflexión sobre la ciudad venezolana. Esto con el ánimo de definir los cambios que ha sufrido la representación e idealización de la ciudad a través del arte en este importante evento internacional. La ciudad, expuesta en ese escenario foráneo, revelará su importante papel sintáctico que articula discursos diversos en torno a sí misma y a la cultura venezolana contemporánea.

6.1 La precariedad como estética

Un pequeño rancho de ladrillos rojos albergaba un espacio decorado refinadamente al que solo se accedía con una mirada acuciosa, a través de pequeños agujeros dejados en las paredes de la precaria construcción (Fig. 133). Las aberturas estaban enmarcadas por huesos de cadera modelados en arcilla roja (Fig. 134), sugiriendo una proyección orgánica del exterior al interior a manera de piel. No había puertas, ventanas ni lógica constructiva en el extraño objeto, sino un sofisticado discurso sobre la relación entre el ser humano y su entorno. El elegante interior cálidamente iluminado (Fig. 135) era una réplica de la habitación en la que el autor de tal artefacto vivió en Venezuela durante su adolescencia, mientras el exterior exponía contradicciones dialécticas con tal refinamiento. Las paredes de ladrillo desnudo proponían lecturas que iban de lo autobiográfico a lo político. Morteros de cemento atrapaban cabellos cuidadosamente atesorados por el artista en su juventud. Así se unían sus piezas, recordando la intimidad de un álbum de recuerdos familiares que eran escrutados por el visitante *voyeur*. Ese era el espíritu de la obra *Verde por fuera, rojo por dentro*, del artista venezolano Meyer Vaisman, quien había sido propuesto para representar a Venezuela con esa obra en la Bienal de Venecia del año 1994,

> El carácter inquietante de la obra reside en este sutil deshacer de los opuestos. Así como las dos caras de la moneda estructuran el signo lingüístico (en el uso metafórico de la imagen, según Saussure), *Verde por fuera, rojo por dentro* representa las dos caras de una situación singular. Nada revela la paradoja de la resguardada vida individual inexorablemente permeada por lo social, su vínculo indisoluble con lo otro, tanto como la atemporalidad de la obra y su inquietante poder alegórico. (Falcón Web)

En síntesis, el artista proponía un juego simbólico entre un ícono de la pobreza en el subdesarrollo latinoamericano y una "riqueza interior" hecha recuerdo, apoyándose en la simulación que el realismo del objeto a escala humana le permitía. Vaisman planteaba acertijos de significación que demandaban lecturas que no lograron el consenso de la crítica y los actores políticos envueltos en el proceso de selección.

El artista poseía sin duda el talento y las credenciales para participar en el evento. Apenas retornaba a Venezuela después de sus años de formación en el Instituto Pratt de Nueva York, y contaba con una importante trayectoria expositiva en prestigiosos espacios como la galería Leo Castelli, y considerado como un destacado exponente de las corrientes de la Simulación[69] y el Posapropiacionismo[70] en Nueva York. No obstante, la obra en cuestión no

---

[69] Según Rocío Aguilar y Paco Lara, la simulación se refiere a la creación de nuevas temporalidades que parten de la relación del artista con la realidad. También se asocia a la creación de espacios temporales a través de dispositivos tecnológicos en su trabajo (Aguilar-Lara Web).

[70] El apropiacionismo hizo suya la actitud inexpresiva, ante los procesos creativos y las imágenes que estos generaban. Según Germano Celant, la generación de los apropiacionistas fue nacida en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiado a la máquina, una época en la que todo era sometido a procesos de reproducción. Al decir de Celant, el conocimiento y la mirada ya no tenían el mundo real ni sus componentes emocionales como referencia: equivalente a decir que la imagen solo existía en función de su doble o *remake*. No se trataba de sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser un espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen (García Web).

participó finalmente en la bienal, ya que parte del jurado de selección la consideró inapropiada porque podría distorsionar la imagen de Venezuela en el exterior. El artista, al conocer las deliberaciones sobre su candidatura y el contenido de su obra opinó,

> La censura, cuando se da en gobiernos dictatoriales es terrible, pero cuando se da dentro de conocidas democracias es diabólica, por lo tanto, doblemente peligrosa. Dadas las circunstancias en las que se ha dado todo este proceso de elección, con respecto a las cuales, no me cabe sino que sentirme nada menos que robado, lo único que me queda por hacer es desconocer la legitimidad de este jurado que ustedes conforman hoy, aun cuando la votación resultase a mi favor. (Parada 251-52)

En esa oportunidad Vaisman advirtió sobre las perversiones en la relación arte y poder cuando son admitidas dentro de sistemas democráticos y cuestionó el papel de la crítica de arte en el proceso. En efecto, la historia de la selección de las representaciones oficiales de Venezuela en la Bienal de Venecia está llena de hechos políticos de diverso tenor. No fue este el único caso de censura o de renuncia de algún artista como representante, aunque sí el primero ampliamente difundido por los medios. Esto, por otro lado, trajo notoriedad al artista a nivel local, ya que su trabajo era poco conocido hasta entonces por la comunidad de creadores residentes en Venezuela.

Para la Bienal de Venecia los países suelen seleccionar a sus representantes en base a méritos profesionales, y suele significar la consagración para quienes conquisten tal hazaña. No obstante, dado que los artistas pasan a ser embajadores culturales de sus países ante el mundo, su selección supone retos que exhiben la relación entre cultura y política. Esto implica que en esos eventos, tanto los artistas como los gobiernos "exhiben" en un mismo

escenario discursos que pueden coincidir o divergir en cuanto a su interpretación de la realidad cultural y política, lo que se traduce en propuestas estéticas y en acciones diversas,

> No cabe duda que el poder y el arte son enigmáticos. De ahí que el político y el artista tengan que interpretar la realidad creando equívocos provisionales, simples malentendidos, que los arrastran por un torrente de apariencias, representaciones y simulacros. En tal caso, nunca podrá presentarse la necesaria contradicción, sino es en oposición a las convenciones culturales y sociales que se refieren a la identidad. Las palabras y las cosas se desvelan ocultándose, precipitando a la humanidad hacia una trampa conceptual que nos obliga a confrontar la triple convención simbólica: palabra, imagen y acción. (Ayala 49)

Es precisamente en la propuesta de una identidad de país donde pueden coincidir artistas, crítica y políticos, pero también donde suelen encontrarse las mayores divergencias. Allí el mayor reto será la delimitación entre promoción cultural, propaganda política y el rol de los artistas y la crítica. Si bien el prestigio de la Bienal de Venecia se ha construido a lo largo de su historia en torno al reconocimiento de logros artísticos, su importancia como escenario internacional brindará, como se verá más adelante, oportunidades únicas de proyección y promoción de ideas de naturaleza no artística.

La democracia venezolana en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI ha protagonizado episodios en la Bienal que indican que la selección de su arte oficial ha estado ligada a hechos políticos que entran en pugna con criterios de índole artística. El conflicto generado por la candidatura de Meyer Vaisman, o más bien por su obra, durante el segundo período presidencial del socialcristiano Rafael Caldera (antecesor inmediato de Hugo Chávez) indica la divergencia entre el proyecto artístico individual y las políticas culturales

de estado. Un "ranchito" descontextualizado como el de Vaisman corría el riesgo de ser interpretado como signo de atraso, de promesa electoral incumplida, de autogestión en la marginalidad o de pobre o inefectiva planificación gubernamental; en suma, como un signo de subdesarrollo.

Debe aclararse que los miembros de los jurados de selección de las representaciones oficiales de Venezuela suelen nombrarse en base a sus credenciales y trayectoria dentro de la crítica o la gerencia de centros expositivos. En otros casos se trata de personas ligadas a centros del poder político, tales como el Ministerio de la Cultura o el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Finalmente, es la oficina de la Secretaría de la Presidencia la instancia que toma las últimas decisiones, designa los comisarios, y financia el proyecto. Esto supone la participación del poder político al inicio y fin del proceso, delegando en los críticos y artistas los estadios intermedios del mismo.

El caso de Vaisman, sucedido cinco años antes del inicio de la Revolución Bolivariana, indica el interés que ha existido en Venezuela, en ser representada por obras que centran su reflexión en la ciudad. Este es sin duda un tema predilecto del arte contemporáneo dada la relación natural entre el arte y la ciudad, y la posibilidad de proponer obras a escala urbana que requieran la participación y la decodificación de mensajes por parte del interlocutor. Las obras contemporáneas de arte público se fundamentan en una supremacía del concepto sobre los objetos, aunque paradójicamente esas ideas se expresen a través de artefactos de presencia inquietante que plantean juegos lingüísticos, sistemas seriales, intervenciones en el espacio virtual, *performances*, etc. Tales juegos de significación están generalmente claros para un público conocedor y para los críticos que seleccionan a los artistas, pero no necesariamente para los gobiernos que financian las obras.

En los salones internacionales de arte debe ser la cultura de un país, y no su gobierno, lo que está siendo representado por el conjunto de obras de un artista. Es precisamente en esa definición donde ocurren las censuras, autocensuras y otras exclusiones-inclusiones, que son a su vez producto de desequilibrios en la relación cultura-poder político.

6.2 Censuras y autocensuras en la Bienal de Venecia

La 50ma Bienal de Venecia del año 2003, celebrada a cuatro años del inicio de la Revolución Bolivariana, marcó un hito en la participación venezolana. Por primera vez el país decidió no abrir su pabellón expositivo luego de sesenta años de asistencia ininterrumpida al evento. Los artistas Javier Téllez y Pedro Morales fueron seleccionados como representantes oficiales. Téllez participó en la edición anterior de la bienal, pero en esta ocasión renunció hacerlo –según el artista-, por razones de índole ética. La obra enviada a la bienal había sido producida con la colaboración de vecinos del barrio 23 de Enero, una de las barriadas caraqueñas radicalmente identificadas con las ideas de Hugo Chávez, por lo que Téllez temía que el espíritu de su propuesta fuese malinterpretado debido a las circunstancias político-sociales reinantes. Apenas a un año de la culminación de la obra, Téllez consideró que la situación del país se había deteriorado a tal punto que el espíritu de su propuesta había cambiado y ya no tenía sentido su exhibición. Téllez renunció a su participación en una carta abierta publicada en Internet, en la que expresó sus inquietudes sobre el proceso de concepción, producción y futura exposición de la obra,

> . . . Esta decisión (de la renuncia) es fundamentalmente ética y la he tomado como venezolano y como artista responsable y consciente de nuestra realidad . . . considero que mi deber principal es poner en primer plano mi responsabilidad ética por encima de cualquier interés personal . . . Nunca he creído en la autonomía de la obra de arte

> en el contexto social y creer que el pabellón venezolano hoy encarna un ambiente tóxico que inevitablemente contaminará la lectura de cualquier obra de arte que se ocupa de la desigualdad social. Sobre todo en momentos en que la manipulación de la información, la violencia, el populismo, la intolerancia y los nacionalismos constituyen los discursos políticos compartidos por el Estado y la oposición "oficial." La terrible polarización que literalmente ha dividido al país en dos hace imposible articular una posición crítica que pueda funcionar "entre" estas dicotomías irreconciliables.[71] (Téllez Web)

Hay que resaltar que el espíritu de la obra de Téllez requiere una aproximación especial, dado el grado de compromiso del artista con complejas realidades sociales dichas crudamente a través de medios diversos. Sus registros fotográficos, convertidos luego en instalaciones, pueden transformar una sala expositiva en un cuarto de hospital psiquiátrico o en espacios donde reina la locura y el caos. Según Ruth Auerbach, crítica de arte y directora para entonces de la galería Sala Mendoza, uno de los espacios expositivos más prestigiosos de Caracas, gran parte de la obra de Téllez expresa "una indagación en torno de la locura y la identidad enajenada desde una perspectiva autobiográfica -por ser hijo de psiquiatras-, para descubrir aspectos periféricos de la realidad social y política . . . para entender el arte y la cultura como un lugar de transgresiones y caos" (Monsalve Web).

Concordando con Auerbach en la visión del arte contemporáneo como lugar de transgresiones, en el caso de la obra planteada por Téllez para la bienal, éstas se producen desde el momento en que el artista se introduce en el entorno urbano para crear con una

---

[71] El texto completo de la carta puede leerse en este enlace a la página oficial de la Bienal de Venecia de ese año: http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/ven/e-tellez.htm

comunidad con la que probablemente mantiene desacuerdos políticos, pero empatía por sus condiciones de vida. Este es un punto a resaltar en el proceso de creación de la obra ya que muestra el conflicto ético del artista, el cual nace de su inmersión o "contextualización" con el entorno donde crea la obra. En su artículo, *El arte contemporáneo, entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, el crítico de arte Miguel Hernández Navarro describe ese proceso:

> El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiendo, por tanto, la concepción de artista individual . . . no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino . . . en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea "copresencia" –habitar con la realidad–, pero también "actuar *pareil et autrement,"* es decir, con la realidad . . . para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar otras formas de relación con el contexto. Un contexto que tiene como lugar esencial la ciudad, cronotipo mitológico de la contemporaneidad. (Hernández-Navarro 10)

El León de Caracas (Fig. 136) fue la obra de Javier Téllez que representaría a Venezuela en la bienal. Una videoinstalación que mostraba un importante sector de la ciudad de Caracas, en medio de metáforas en torno al culto a un objeto-símbolo de la ciudad: un león (Santiago de León de Caracas es el nombre fundacional de la ciudad). Al presentar la obra en Junio de ese mismo año (2003) en la I Bienal de Praga, el artista dejaba claro que su deseo de no representar al país con esa obra en Venecia respondía a las posibles interpretaciones populistas que pudieran darse de su trabajo,

> His recent video installation, El León de Caracas "documents" six police officers of the Policía Metropolitana de Caracas, carrying a stuffed lion down the steps of one of

> Caracas' most dangerous shantytowns. The 'procession' ends at the foot of the hill when the lion is set down for the inhabitants of the barrio to admire, in a way that recalls religious processions in which statues of Christ, the Virgin Mary, or saints are paraded throughout the city during Holy Week. By recontextualizing the practice and staging this irrational act within the space of the shantytown (in other words the peripheral space of marginality, instead of the established space of the city and its monuments and squares); by substituting the saint for a dissected animal, the "king of the jungle" but also the emblem of the city; and by having the enforcers of law and order perform the task, Téllez inverts a set of social and political conventions implied in the concepts of state, religion, and citizenship. (PragueBiennale.org Web)

La selección de Téllez como representante oficial de un país altamente polarizado políticamente colocaba al artista y su obra en la situación de ser interpretados como propaganda a favor de la Revolución Bolivariana, sin que el espíritu del trabajo tuviese esa intención desde su concepción. Este es sin duda un problema ligado a las obras de arte participativo, ya que demandan una constante revisión de conceptos sobre su autoría y ejecución. Para Téllez "la idea" era lo central en su propuesta, pero su materialización dependía de la participación del público (Fig. 137). Al compartir la ejecución de la obra con personas no involucradas en el proceso de conceptualización, y con su exhibición en un entorno ajeno a la realidad sociocultural donde se gestó, surgía una doble descontextualización idea-contexto cultural. Este tipo de obras pueden generar polémica y el público-coautor puede sentirse manipulado al creer que ha formado parte de experiencias con agendas ocultas por el artista, como sería por ejemplo, un mensaje contrarrevolucionario. Esa preocupación, fue manifestada por el artista y docente Aníbal Ortispozo (simpatizante con la

Revolución Bolivariana), refiriéndose a la posible actitud de la comunidad que trabajó con Téllez al conocer su renuncia como representante:

> Recientemente Javier Téllez, el de *La Última Cena* y *El León de Caracas*, el mismo que causó revuelo con su renuncia a la representación de Venezuela en la Bienal de Venecia, puso su carta a circular en Internet, con un epígrafe que dice "Un ejemplo que todos debemos seguir" y donde sin duda la mayor justificación de esta renuncia es la repetición del discurso mediático contra el gobierno venezolano, con los conceptos ya sabidos de la oposición, sobre un supuesto "discurso autoritario y antidemocrático." Textualmente Téllez señala: "tales posiciones esconden la corrupción y tal es su lucha por el poder que ha terminado por asfixiar al país." Yo me pregunto si realmente este sensible y talentoso joven que es Javier Téllez escribió él mismo la carta-renuncia, por qué en vez de sumarse a la oposición política (lo que sería legítimo), no pensó más bien que en Venecia representaría al país y no al gobierno. Como él habla de democracia, cabría preguntarse ¿consultó él para su renuncia a las comunas del 23 de enero que colaboraron con la obra? ¿Qué entiende Javier por democracia? (Ortizpozo Web)

Puede afirmarse que cada una de las partes involucradas en este caso, excepto la comunidad del barrio 23 de Enero, ejercieron su cuota de poder, bien sea intelectual o político para salir de la situación. También se constata la polarización política del país y cómo ésta alcanza al arte y sus actores.

El peso del poder político se expuso cuando una vez retirado Téllez de la exposición, quedó Pedro Morales como representante único de Venezuela con una obra que también utilizaba a la ciudad de Caracas como fondo conceptual y visual. El trabajo de videoarte *City Rooms* fue

censurado por las autoridades venezolanas y entonces se tomó la decisión de cerrar el pabellón, retirándose al país del evento. El video mostraba una breve animación digital donde se mostraban barrios de Caracas y al fondo se escuchaban disparos y otros ruidos urbanos. Una cámara ingresaba a una vivienda en la que solo se escuchaba la voz del discurso de Chávez desde un televisor. El paisaje metafísico muestra una ciudad sin presencia humana (más que en la transmisión por televisión) y con sonidos perturbadores, en un ambiente desolador. En uno de los espacios de la casa se hace un acercamiento a una moneda de un bolívar girando en el aire con moscas volando alrededor. Obviamente, una obra que hacía referencia a elementos conflictivos de la Venezuela contemporánea, regida por el discurso político, la inestabilidad económica y la violencia no era buena propaganda para la revolución. Por ello, la ciudad volvió a ser protagonista de la imagen venezolana, así como el escenario de conflictos políticos desnudados desde el arte. En una entrevista publicada en los medios, pocos días después de conocer el destino de su obra, el artista explicó:

> *City Rooms* es mediática e interactiva y el espectador la recorre, activando elementos diferentes en cada espacio. Los contenidos son de índole social, pero varían desde lo político hasta lo sexual, religioso, incluyendo ejemplos de humor, azar o violencia. En una secuencia hay una moneda de un bolívar girando en el espacio y en un momento aparecen moscas volando a su alrededor. La expresión "mosca" en Venezuela se utiliza como "atención", como *warning*, en inglés. Pero, según Morales, en la interpretación oficial, él estaría presentando al Libertador como "basura" o algo peor. Los organismos oficiales incluso declararon, que su obra incitaría al magnicidio del presidente. Todo, por la caricaturización del presidente como un *muppet* al que una señora da un cacerolazo. Morales concluyó: Irónicamente en esta Bienal con el tema 'La dictadura del espectador' son los espectadores oficiales de la cultura en

Venezuela los que terminaron censurando mi obra. (Universes in Universe Web)

City Rooms[72] fue retirada de la exposición, pero antes se había solicitado al artista que hiciera cambios en su contenido, como la secuencia de la moneda girando con moscas volando alrededor. El proceso de selección de las obras, de curaduría y la decisión de cierre del pabellón, reflejan la ausencia de separación de funciones y de reconocimiento de roles del artista, del jurado, del comisariato y de las autoridades culturales que financian la delegación. Ese no reconocimiento señala un procedimiento en el que la mayor instancia de poder substituye o reemplaza la labor de los demás entes involucrados, incluyendo al público, a quién se le niega la posibilidad de ver la muestra. Ese proceso de "intervención" iniciado en la intención de modificación de la obra, fue resumido en el sitio Web de esa edición de la Bienal de Venecia, refiriéndose a la reacción del artista:

> El 31 de enero recibió (Morales) la notificación de que había sido seleccionado por el jurado para representar a Venezuela en Venecia. En marzo le pidieron reformular el proyecto presentado, ya que el otro artista, Javier Téllez, se había retirado. En todo momento se le dijo que había problemas de presupuesto. Pero Morales consiguió reunir los fondos necesarios en forma privada. A principios de Mayo se le pidió quitar algunas imágenes o cambiar algunos contenidos conflictivos. A lo que Morales respondió que no cambiaría "ni un sólo píxel" de su obra, que ya estaba lista y él estaba "orgulloso de lo que planteó." A través de la prensa se enteró finalmente de la decisión oficial: en el comunicado del 22 de mayo el viceministro de cultura (asignado hacía mes y medio) declaró que suspendía la participación de Morales y

[72] El video que formaba parte de la muestra "City Rooms" puede verse en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=B-CKH4fD9tw

> por ende la de Venezuela en Venecia, porque el contenido de su obra era una agresión a la imagen del país. (Universes in Universe Web)

Luego de estos incidentes que desembocaron en el inédito cierre del pabellón venezolano, la configuración de las futuras delegaciones evidencian ajustes en los criterios para su selección. Salvo algunas pocas excepciones, generalmente como parte de delegaciones colectivas, se han mostrado obras ligadas a ideas del proceso revolucionario. Esto dista mucho del pasado de Venezuela en la bienal, donde solían exhibirse las tendencias de las artes visuales, las cuales venían sufriendo importantes transformaciones que fueron expuestas en el capítulo 4. La redefinición de los circuitos expositivos en el país donde los artistas alcanzaban su madurez profesional, así como los nuevos criterios para la distribución de recursos públicos en apoyo a iniciativas que priorizaban las manifestaciones populares, se evidenciaron en las estéticas mostradas por el país en el exterior.

Después del año 2003 Venezuela ha presentado muestras eclécticas que han incluido desde un homenaje póstumo a la artista Gego [Gertrude Goldschmidt (1912-1994)], y a artistas herederos del *Realismo social*[73] o la *Nueva figuración*[74]. También han participado ocasionalmente artistas conceptuales como Magdalena Fernández o Bernardita Rakos en ediciones más recientes (2009 y 2011). En el año 2005 el diseñador gráfico Santiago Pol y el

[73] El *Realismo social* narra visualmente escenas cotidianas de la vida de las personas menos favorecidas. Habla de la desigualdad social a través de temas tales como el trabajo en los campos y las ciudades, la miseria o el éxodo. Tiene fuerte influencia de la obra de los maestros muralistas mexicanos. En la región de Maracaibo en Venezuela, algunos artistas como Ender Cepeda o Ángel Peña, han mantenido hasta la actualidad, un vínculo estrecho con este movimiento.

[74] La *Nueva figuración* se construye alrededor de un dibujo y color expresionista y neo-expresionista que recuerda la obra de artistas como James Ensor, Oskar Kokoschka o Francis Bacon. Formas que se desintegran en el espacio como luchando con fuerzas externas e internas. Generalmente, las escenas pintadas tienen un aire inquietante y surreal, pero sin incluir símbolos o anécdotas narrativas. La nueva generación fue muy importante en Venezuela en los años setenta y ochenta.

fotógrafo Rafael Medina en el año 2007 (explorando la exuberancia del paisaje y la presencia indígena en Latinoamérica), presentaron obras que ejemplifican la nueva imagen del país en el exterior.

Ese corpus conceptual se ha centrado en la promoción del proyecto socialista y a elementos autóctonos y de la cultura popular. En otros eventos internacionales como Art Basel, las ferias de arte de Praga, Basilea, o las Bienales de Cartagena de Indias y Sevilla, los artistas venezolanos bajo invitación o por concurso abierto, han estado participando con propuestas personales, desligadas de la propaganda política y sin formar parte del arte oficial venezolano.

6.3 Ciudad socializante versus ciudad alienante

La ciudad venezolana y la instalación retornan a la Bienal de Venecia en el año 2012, esta vez en la sección de arquitectura. Doménico Silvestro, arquitecto de origen italiano radicado en Venezuela desde los años sesenta, presentó en el pabellón oficial venezolano su visión de lo que denominó una "ciudad socializante" que se oponía a una existente "ciudad alienante." Silvestro es además docente de la arquitectura y un artista que ha realizado instalaciones y obras de arte público desde los años ochenta en Venezuela, fundamentalmente en Caracas. La obra presentada en Venecia se suma al conjunto de proyectos de propaganda promovidos desde el Estado, que exaltan la participación popular en la construcción de la ciudad, y que han planteado importantes polémicas sobre el papel de la arquitectura, la ética en su praxis, y las consecuencias urbanas de tales prácticas. En esta edición, la ciudad sirvió para "visualizar" ideas socialistas que la Revolución Bolivariana ha promovido, o sea que sirvió como traducción del espíritu de la revolución a lo urbano.

El concepto expositivo del evento fue en esa oportunidad el *Common ground*, propuesto por el arquitecto británico y curador de la muestra David Chipperfield quien, de acuerdo al sitio oficial de la bienal quiso animar a sus colegas arquitectos para:

> . . . react against the prevalent professional and cultural tendencies of our time that place such emphasis on individual and isolated actions. I encouraged them instead to demonstrate the importance of influence and of the continuity of cultural endeavour, to illustrate common and shared ideas that form the basis of an architectural culture. (Chiperfield Web)

El tema ofrecía la oportunidad perfecta para hacer propuestas centradas en el impacto social de la arquitectura a partir de elaboraciones teórico-prácticas, y para abrir espacios para el debate y la utopía. El proyecto de Doménico Silvestro, se basó en la "imaginación de posibles ciudades," a partir de un irónico y también "lugar común" que garantizaría la aceptación inmediata de la idea, sin ocultar su intención propagandística,

> la casa es el primer universo del hombre y la fuente primordial para la transformación individual y colectiva de una sociedad. En Venezuela, la conjunción de voluntades e instituciones ha permitido acelerar bajo nuevas políticas y evidencias, la búsqueda de la igualdad de todos con todos en el espacio urbano, sin exclusión. (arq.com.mx)

El antecedente de esta propuesta estaba en la tragedia ocurrida en el Estado Vargas en el año 1999 (ver capítulo 2) que dejó sin hogar a miles de personas. Si bien la oposición política al proceso revolucionario denunció repetidamente la existencia de signos de ineficacia del Estado en la respuesta dada al problema, en la Bienal se mostraron (trece años más tarde) posibles "soluciones" teñidas de utopía mediante interpretaciones gráficas. También fue

proyectado un video del cineasta Andrés Agusti (Fig. 138), donde se mostraron los testimonios de familias que participaron en la autoconstrucción de sus viviendas luego de la tragedia.

Existía en la exploración cromática de los dibujos de Silvestro (Fig. 139), la idea de que la ciudad ideal era posible con la suma de los esfuerzos individuales destacados en el video de Agusti que acompañaba la instalación. No se trataba de una propuesta concreta de ciudad, sino de la noción del cambio posible a partir de lo colectivo, o sea desde una actitud "socializante." La obra se basaba en dibujos de diverso formato donde se reproducían bocetos de utopías arquitectónicas sin intención representativa concreta, sino como un ejercicio expresivo a través del dibujo. Ya en los años ochenta Silvestro había exhibido series de dibujos en la Sala Mendoza de Caracas, donde mostraba ideas para la ciudad, donde hacía propuestas para resolver problemas de vivienda y transporte con una arquitectura en armonía con las montañas circundantes. De esa manera Silvestro revisitaba más de veinte años después su interés por la utopía, solo que en este caso había un problema concreto que resolver (los damnificados de la tragedia de Vargas) y la oportunidad y escenarios perfectos para exponer el espíritu de una posible ciudad, aun por construirse. Silvestro y Agusti hacían referencia en sus trabajos al rol de autoconstrucción en las comunidades involucradas que contarían con el apoyo de las políticas del Estado, de manera que ambos servían de embajadores de la revolución en la bienal. Obviamente, en un evento que fundamentalmente esperaba obras basadas en propuestas utópicas, la invocación de un caso real de implicaciones sociales importantes, infundió a la propuesta un aura de pertinencia y factibilidad en la nueva Venezuela socialista.

Mucho puede especularse sobre el verdadero semblante de esa cuidad "ideal" o sobre su dimensión ontológica imaginada desde la utopía y enmarcada en el Socialismo del siglo XXI. Destaca en la propuesta de Silvestro la voluntad de promover el carácter comunitario y la renuncia al protagonismo arquitectónico. Lamentablemente la memoria es frágil cuando de utopías se trata, y probablemente esa promesa arquitectónica celebrada en Venecia hizo olvidar otras visualizaciones de la Caracas ideal en tiempos anteriores a la revolución. Trabajos de arquitectos como Fruto Vivas, Henrique Hernández y otros investigadores comprometidos con la autoconstrucción y el trabajo con las comunidades en las barriadas, opacarían con su labor de años de dedicación a la ciudad socializante del 2012 en Venecia. Queda también abierto el debate sobre el papel de la revolución en el deterioro y alienación de la ciudad, es decir, ¿hasta qué punto la utopía propuesta no es más que un orden soñado dentro de la anarquía que el mismo proceso ha acentuado? Una combinación de los errores urbanísticos de la IV República, y de una repartición populista del espacio urbano por vía de ocupaciones y "adjudicaciones" permisivas para actividades económicas informales en la V República, han contribuido a la alienación de Caracas. Visto así, la utopía veneciana luce más como un ejercicio retórico que oculta la falta de propuestas consistentes cuyo "terreno común" no sea otro que la fragilidad del papel y la memoria.

6.4 La Torre de David. Consagración de una "ocupación"

El caso más controvertido en la historia de la participación de Venezuela en la Bienal de Venecia lo constituye sin duda el de la "Torre de David," ganador en el año 2012 del León de Oro de San Marcos en la sección arquitectura, en la categoría de "mejor proyecto." Su interés radica no solo por su premiación en Venecia, sino por el debate que se produjo en Venezuela a causa de las implicaciones ético-políticas del proyecto galardonado (Fig. 140).

En los años noventa, Venezuela sufrió una importante crisis financiera que produjo alta inflación, devaluación de la moneda, la quiebra de empresas y el cierre de instituciones privadas. En crisis anteriores durante los años ochenta, algunas instituciones financieras fueron a quiebra dejando a sus clientes con enormes pérdidas. Muchos ahorristas vieron desaparecer su dinero de los bancos. Por ello, en 1985 se creó el Fondo de garantía de los depósitos bancarios (FOGADE) para respaldar a los ahorristas de eventualidades económicas similares. En 1990 se comenzó a construir en Caracas el conjunto financiero "Confinanzas," cuyo presidente era el banquero David Brillembourg, conocido en el ambiente financiero como "el rey David." Brillembourg murió en el año 1993 y durante la crisis de 1994 el grupo Confinanzas –manejado para entonces por uno de sus hijos -, fue declarado en quiebra, así que FOGADE intervino en defensa de los ahorristas. Producto del embargo sufrido por la empresa, el edificio de 190 metros de altura y 43 pisos, además de otros cinco edificios menores también inconclusos que formaban parte del complejo, pasaron a manos de FOGADE, institución que en el año 2001 subastó la torre por 60 millones de dólares. Ninguna empresa pública o privada mostró interés en la subasta a pesar de su excelente ubicación en el llamado Wall Street caraqueño, donde se encuentran las sedes de los principales bancos del país. El conjunto arquitectónico – para ese entonces propiedad del estado venezolano- fue abandonado desde entonces, y en el año 2007 fue invadido y ocupado por familias que reclamaban un espacio para vivir (Fig. 140-42). La ocupación puede entenderse, e incluso justificarse en un precedente político populista, protagonizado por el presidente Hugo Chávez, como otros estudiados en el capítulo 2:

> Los alcaldes y gobernadores ya recibieron públicamente una clara directriz en 2006: La propiedad privada tiene que estar sujeta al interés social, les dijo el presidente venezolano. Yo respeto al sector privado, pero debe subordinarse a los planes

> estratégicos de la Nación y de la revolución, si no, no nos sirve, apostilló. Tres años después de esta sentencia se puede acusar a Chávez de todo, menos de no cumplir con su palabra . . . Durante el verano de 2009, se ha dado el paso definitivo que permitirá a Chávez expropiar cualquier terreno o propiedad. Así, la Ley de Propiedad Social faculta al Gobierno chavista a declarar la utilidad pública y el interés social de bienes, materiales e infraestructuras que se determinen susceptibles de ser declarados de propiedad social, para asegurar la producción socialista . . . La Gaceta Oficial, decretaba en su número 39.272 del 25 de septiembre de 2009 que todos los edificios, calles, casas privadas, hospitales públicos y privados, centros comerciales, iglesias, etc., pasan a ser 'bien de interés cultural' y, por tanto el Estado podría adjudicárselos en cualquier momento, sin más explicación. (Ayuso Web)

La invasión del edificio sucede entonces en medio de una situación técnicamente ilegal, puesto que la ordenanza que legalizaría el hecho se promulgó casi tres años después. Sin embargo, el presidente hacía lo necesario para lograr la aprobación de un grupo de leyes, incluso por vía de un referendo popular en pro de una enmienda constitucional que incluiría entre otras cosas, ajustes en las leyes sobre la propiedad privada. Por otro lado, si bien el marco legal no se había concretado para el momento de la invasión, nada hicieron los organismos de seguridad para impedirla, lo que permite concluir que a pesar de su ilegalidad, se trató de una actuación respaldada por el Estado, bien sea por auspicio o por falta de reacción oportuna.

Aproximadamente 750 familias (unas 3.500 personas) ocuparon la torre desde entonces, creando un microcosmos regido por reglas de convivencia que según los creadores del proyecto laureado, respondían a "acuerdos internos de la comunidad" que cautivaron la

atención del jurado en Venecia (Fig. 140-42). Los acuerdos en torno a la seguridad personal, la improvisación de algunos servicios, la movilización interna entre los pisos en motocicleta (ya que no existían ascensores), la adjudicación de los espacios atendiendo a criterios de edad y a número de hijos, fueron atractivos mencionados en el veredicto del jurado.

El León de oro de San Marcos fue otorgado al proyecto *Torre de David: Gran horizonte*, al colectivo Urban-Think Tank (con sedes en Zurich, Caracas, Sao Paulo y Nueva York) de Alfredo Brillembourg (familiar lejano de David Brillembourg) y Huger Klumpner, así como al fotógrafo británico Justin McGuirk. Los arquitectos pasaron año y medio recorriendo el edificio, haciendo un inventario de lo que sucedía en cada nivel y registrando fotográficamente la experiencia. Esto fue convertido en un libro de 450 páginas que fue sometido ante el jurado de selección. Para la exposición en Venecia, hicieron además una ambientación-instalación que recreaba un restaurante de comida venezolana, en el que se sirvieron platos tradicionales para que la audiencia se sintiera en un ambiente de celebración tropical, al estilo caraqueño (Fig. 143).

Debe destacarse que a diferencia de la sección Artes Visuales en la Bienal de Venecia, a la cual sólo puede asistirse como delegación oficial de algún país, en la sección Arquitectura, además de la selección oficial (en esta oportunidad protagonizada por Silvestro y Agusti) puede participar cualquier individuo o grupo que someta sus proyectos al jurado de selección. Éste escogerá los trabajos participantes entre las propuestas recibidas, generalmente en torno a una temática planteada por el curador de la muestra. Eso aclara que el premio en cuestión fue otorgado a un grupo que estaba representándose a sí mismo y no se trataba de la representación oficial del país. Sin embargo, el proyecto registraba una conflictiva realidad y lo presentaba como un innovador "experimento social" ante un medio y contexto cultural

ajeno a lo que sucedía en Venezuela. En la manera en que el proyecto fue expuesto y en los juicios emitidos sobre su sujeto de estudio, residió el problema ético denunciado de inmediato en Venezuela. El gremio de arquitectos venezolanos reaccionó a través de su colegio, argumentando que el proyecto pretendía exaltar los "logros" de los habitantes de la torre por encima de las motivaciones o el entorno político-social en el cual sucedió la ocupación. Los autores del proyecto siempre expresaron su desinterés en respaldar la invasión, sino en exaltar lo que a partir de ella lograron los habitantes del edificio. Este conjunto de hechos de naturaleza política y no arquitectónica, ejemplifica los mecanismos que operan en la "construcción" de la estética de la ciudad, o mejor aún en la imagen que de ella se tenga a partir de la elaboración de discursos éticamente flexibles.

Por otro lado, la declaración de desinterés en la manera en que los habitantes de la torre tomaron posesión del sitio, señala el conocimiento previo -por parte de los autores del proyecto-, de una controversia importante y pretende una disociación imposible con la realidad política en la que se apoya la invasión,

> El punto no es hablar de política. Somos historiadores, diseñadores y teólogos de la arquitectura de la ciudad. Al curador le interesó nuestro trabajo acerca del fenómeno de la Torre David en Caracas. A nosotros no nos interesa cómo llegó a ser lo que es hoy. Ahora examinamos cómo los habitantes han logrado, sin ascensor, infraestructura, electricidad, ingresos y apoyo de ningún banco, transformar un edificio que, supuestamente, no podía ser transformado. (Falcón, *Torre David irá a la Bienal de Venecia*)

Los logros de los habitantes de la torre son mostrados en el proyecto como el triunfo de la creatividad, la organización y el temple tropical ante la adversidad (el montaje museográfico

en Venecia con restaurante de comida típica y luces de neón parecen ser muestra de ello). De esa manera, se desconocía la gravedad sobre la inexistencia de oportunidades reales para las condiciones dignas de vivienda que debían ser garantizadas por un estado democrático. Lejos de dar solución oportuna a los problemas de vivienda (no solo a los damnificados de la tragedia de Vargas, sino a la población en general), el gobierno tenía en las "ocupaciones" una válvula de escape de tono populista que ya se vio previamente. Existe por tanto una profunda contradicción entre el supuesto desinterés por el debate político y la lectura que los autores del proyecto hicieron de la invasión como solución a la crisis de vivienda, ya que esta no fue ni siquiera una iniciativa espontánea, sino que nació del discurso político. La declaración de que los "arquitectos no juzgan," emitida en entrevista concedida por Alfredo Brillembourg al diario El Universal, aclara el origen de la disociación de su proyecto editorial con la ciudad y con los innegables antecedentes políticos de la invasión,

> Alfredo Brillembourg está consciente de que la torre está invadida. Para él, que jura no avalar este tipo de prácticas, llevar este proyecto a Venecia significa generar discusiones globales. El arquitecto no hace juicios. La responsabilidad del arquitecto o del urbanista no es denunciar; es buscar soluciones. Mi postura no puede ser decir: Sáquenlos de ahí. ¡No, ya no se puede! Hay que aceptar lo que pasó. La torre es símbolo del fracaso de la administración de la ciudad y de la política habitacional. (Falcón, Torre David irá a la Bienal de Venecia)

Era obvio que para un gobierno que había estado promoviendo (desde los medios de comunicación y desde la legislación) la invasión de terrenos e inmuebles urbanos, y que estaba "cediendo" un bien que le pertenecía por vía de la expropiación a la empresa privada, sacaría provecho político del triunfo del proyecto en Venecia. Gracias a la atención lograda

por Urban-Think Tank en Venecia, la invasión de propiedades parecía obtener aceptación internacional por parte de expertos de la arquitectura y el urbanismo, mientras la figura que permitiría las ocupaciones ganaba estatus legal en el país. Lo que es innegable es que el caso de la Torre de David simboliza una realidad que se ha repetido en Venezuela aunque en otras dimensiones, y que si bien el proyecto arrancó aplausos en Venecia, también contribuyó a la anarquía en la distribución del espacio urbano, profundizó la polarización política en el país y mostró grandes contradicciones éticas en los discursos de grupos a favor y en contra de la Revolución Bolivariana y sus prácticas populistas.

La premiación del proyecto y la posición ética de *Urban-Think Tank* pusieron de manifiesto que la praxis arquitectónica y la concepción de la ciudad pueden influir de manera determinante en la polarización política. El Colegio de arquitectos de Venezuela hizo una declaración pública el 7 de Septiembre del 2012, donde rechazó tanto la naturaleza del premio como la actitud del jurado y de los autores, donde se aprecia el tono de la discusión generada en el gremio. En resumen, la declaración destacó el carácter político del premio, gracias a un "sofisticado *happening* para europeos ociosos . . . En sus consideraciones, el jurado no menciona ni un solo criterio de orden disciplinar, sea arquitectónico o urbanístico. Se valora, por el contrario, la supuesta creación de 'una nueva comunidad' y de una nueva 'identidad', calificándola de 'comunidad espontánea' y de modelo inspirador" (Colegio de Arquitectos de Venezuela Web). El comunicado[75] también señala una actitud superficial en la comprensión de los problemas de la región e ironiza sobre la intención de espectacularidad y un marcado oportunismo en la propuesta: "en la civilización del espectáculo hay cabida también para los intelectuales que utilizan para sus propios fines, y hasta rindiendo

[75] El texto completo del comunicado puede leerse en el sitio Web del Colegio de Arquitectos de Venezuela: http://cav.org.ve/cms/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=162:notas-de-prensa&id=1559:declaracion-sobre-la-xiii-bienal-de-arquitectura-de-venecia&Itemid=62

cínicamente tributo, las condiciones más miserables del hábitat metropolitano. Y hacer esto hoy, en relación a Venezuela, tampoco tiene nada de ingenuo ni inocente" (Colegio de Arquitectos de Venezuela).

La actitud superficial denunciada en la propuesta, fue también criticada en el jurado, a quien la declaración pública atribuyó la responsabilidad de premiar desde "la ignorancia" que la distancia (geográfica e intelectual) permitía, aunque no justificaba,

> Que toda esta cháchara politiquera haya recibido un premio más allá de los sectarios confines en donde el actual gobierno condecora a sus seguidores, solo revela el desvarío de algunos intelectuales europeos que huirían despavoridos si, en lugar del catalejo con que el que aprecian nuestro pintoresquismo tropical, tuviesen que soportar en sus países los abusos y penalidades que hoy sufre la población venezolana. (Colegio de Arquitectos de Venezuela)

Se aprecia en el tono de la respuesta dada por el Colegio de Arquitectos que el debate en el país en torno a las invasiones de terrenos y edificaciones estaba en un punto álgido y que el proyecto en Venecia había logrado recrudecer. La declaración finaliza repudiando el comportamiento "manipulador" de los autores del proyecto, señalando que

> la grosera manipulación de una edificación invadida y de varios miles de refugiados no representa ningún objetivo valido para el gremio y solo sirve para testimoniar, a nivel nacional e internacional, el profundo pozo de descomposición, anarquía y pérdida de valores en que el país se encuentra en la actualidad. (Colegio de Arquitectos de Venezuela)

El caso de la Torre de David plantea problemas de disociación entre la estética del objeto con

su función y destino dentro del entorno urbano, entendido éste no solo como hecho espacial o geográfico sino también como realidad histórico-política. La historia de la arquitectura está llena de episodios o lecciones que recuerdan el interés que debe prestarse a problemas sociales provocados por la mala o inexistente planificación urbana. Como ya se ha visto en capítulos anteriores, aun existiendo, ésta puede no ser suficiente o eficiente y la arquitectura puede convertirse en detonante de problemas sociales. El manejo de la escala, el hacinamiento, los criterios de propiedad del espacio público y privado, así como sus condiciones de uso y mantenimiento, deben obedecer tanto a la planificación urbana, al diseño arquitectónico, o mejor aún a una combinación de ambos.

Algunas propuestas de vivienda de posguerra ideadas por arquitectos como Le Corbusier o Mies Van der Rohe[76] abrieron el debate sobre la efectividad del discurso moderno y racionalista de la arquitectura en la solución de problemas sociales. Las Unidades de habitación[77] (o los superbloques, como se popularizaron en Latinoamérica), aún mantienen vivo el debate sobre el destino de la vivienda moderna dentro de la ciudad. Algunas de esas ideas fueron adoptadas y en algunos casos "adaptadas" a otras realidades culturales y económicas a lo largo del continente americano, en ocasiones con consecuencias nefastas. Por citar solo un ejemplo, más de treinta edificios del conjunto residencial Pruitt-Igoe, del

[76] Charles Edouard Jeaneret o Le Corbusier (1887-1995) y Ludwig Mies Van Der Rohe (1886-1969) fueron dos de los maestros que aportaron mucho al discurso funcionalista y racionalista de la arquitectura moderna. Ambos estuvieron muy preocupados por el diseño y construcción de viviendas con métodos que permitieran abaratar costos mientras se obtenía la máxima eficiencia del uso de los espacios. Aunque con estilos diferentes, ambos tienen una influencia notable en la arquitectura contemporánea.

[77] Con su sistema de viviendas colectivas, Le Corbusier se opone a la desurbanización o, como él le decía, a la "manía de las casas unifamiliares." En lugar de ello, abogó por rascacielos como unidades de arquitectura urbana integradas que debían cumplir una función exactamente establecida y ocupar un lugar determinado de antemano. Si pudieran ajustarse con exactitud todos los servicios de la comunidad, se cumpliría a la vez el sueño de la ciudad-jardín, ya que a los pies de cada rascacielos quedaría el suficiente espacio para una amplia zona verde. La Unidad, diseñada como una "ciudad jardín vertical," por oposición con la construcción de chalés, se implanta en el *Boulevard Michelet*, *Cité radieuse* Le Corbusier en Marsella, Francia (Pastor Web).

arquitecto Minoru Yamasaki en Saint Louis (Estados Unidos), debieron ser demolidos en los años setenta por la existencia de graves problemas sociales acentuados por el hacinamiento y por disfunciones con la dinámica y morfología de la ciudad en su conjunto.

Precisamente, por existir antecedentes bien conocidos por los arquitectos desde su formación, en Venezuela se consideró inaceptable la celebración (a través de la premiación) de más improvisación en la ciudad, en aparente desconocimiento de los potenciales peligros que implicaba la invasión de edificios, que pueden devenir en guetos nacidos de la anarquía. Esto sin mencionar que la no garantía de servicios y condiciones de vida dignas como la seguridad personal (a causa de la irregularidad de la ocupación), ponían en tela de juicio el papel del Estado como ente planificador, mostrándolo en cambio como promotor de la apropiación anárquica sin tener un plan ulterior. Debe resaltarse el rol de la Torre de David en dibujar la polarización política en Venezuela, toda vez que la permisividad populista con la que actuó el Estado en este caso respondió más a una postura ideológica que a la búsqueda de soluciones a los problemas de vivienda en la ciudad. El arquitecto venezolano Oscar Tenreiro Degwitz se sumó al grupo de profesionales que como Jimmy Alcock o Marco Negrón[78], respaldados por la praxis, docencia e investigación en la arquitectura venezolana, criticaron duramente el proyecto y a sus implicaciones político-sociales,

> Y es lo ideológico lo único que puede explicar que el Estado haya tutelado este fenómeno tan insólito, aparte de que se quisiese atribuirlo a una monumental

[78] Oscar Tenreiro Degwitz tiene una vasta obra arquitectónica en Caracas, reconocida con el Premio Nacional de Arquitectura en 1991. También ha sido profesor titular de Diseño Arquitectónico por varias décadas en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Jimmy Alcock, arquitecto y artista plástico, recibió el Premio Nacional de arquitectura en 1993 y fue también docente por muchos años en la UCV. Su obra más importante fue el diseño del plan maestro y algunas estaciones, así como la coordinación de la construcción del Metro de Caracas en los años ochenta. Su participación en el Metro de Caracas incluyó la instalación de algunas de sus obras escultóricas. Marco Negrón, por su parte es uno de los estudiosos más prolíficos y comprometidos con la arquitectura de Caracas. Fue decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo entre 1990 y 1996 y allí fue por muchos años coordinador de los estudios de doctorado en urbanismo.

> ineficacia en el ejercicio de la autoridad pública, imposible dada la naturaleza represiva del Régimen. Naturaleza que es selectiva, se orienta hacia los 'enemigos' y tolera todo de los amigos. Y quienes protagonizaron esta invasión son amigos, su acción no incomoda a quienes, ideologizados, ven la ciudad como un campo abierto para la lucha de clases. Ese edificio, además, iba ser expresión del muy perverso capitalismo. Degradarlo es un sinsentido que cobra sentido desde la ideología. (Tenreiro Web)

En artículos y entrevistas publicadas en la prensa venezolana, Negrón por su parte, resaltó que las más graves implicaciones del proyecto se centraban en la ignorancia de los hechos urbanísticos involucrados. También recordó que no era ésa la primera ocasión en la que proyectos ligados a lo social con pobres consecuencias en la estética de la ciudad eran llevados a la Bienal,

> . . . la participación venezolana en la bienal ha llegado a niveles lamentables. Recuerda que lo primero que se llevó a Venecia fue Barrio Adentro, proyecto del que no se discute su impacto social, pero que desde el punto de vista arquitectónico es deplorable . . . Más allá de tratarse de un libro (la propuesta de Urban-Think Tank) le parece de una frivolidad impresionante el pretender homenajear lo que ha ocurrido con la Torre de David . . . Lo que me irrita es que se ponga a la miseria como un espectáculo . . . Habría que comenzar por hacer una intervención sociocultural antes de emprender proyectos arquitectónicos. (J. González Web)

Además del debate generado a partir del premio, debe resaltarse que tanto la estructura urbana como la arquitectura de Caracas presentan graves desequilibrios debidos a errores de planificación urbana y a condiciones geográficas que limitan su expansión como ya se vio en

los capítulos 1 y 2. Las viviendas sobre las montañas que definen el valle de Caracas indican un crecimiento no planificado ni regulado que es a su vez producto de muchos años de desaciertos, de falta de planificación, y de un pobre desarrollo de la provincia. Los riesgos de promover la anarquía en la distribución y posesión del espacio son altos, y el populismo llevado a la ciudad puede convertirse en un importante detonador de problemas de difícil control.

Fue breve el tiempo transcurrido desde la premiación del proyecto en el 2012, para constatar que los signos de crisis que a nivel social aparecieron desde entonces, se sumaron a las apreciaciones y predicciones hechas sobre las implicaciones urbanísticas y estéticas de la improvisada estructura en el contexto:

> el Gobierno no tiene una relación del número total de víctimas que se ha producido en accidentes durante los últimos años sino una relación de casos, entre los que destacó el de una estadounidense que vive en la torre y que perdió hace cinco años a un hija que se cayó al vacío. Afirmó (el ministro de estado para la transformación de Caracas, Ernesto Villegas) que en la Torre de David se han encontrado personas de todo tipo de perfil incluyendo profesionales, bomberos, médicos, obreros y hasta empresas que surgieron en el seno de la comunidad de vecinos. (Info7 Noticias Web)

La ética de la praxis arquitectónica volvió a ser cuestionada y se insistió en que se trata de una disciplina que no solo produce objetos en el paisaje, sino ideas y conceptos altamente influyentes. La omisión de la existencia riesgos potenciales, y peor aun, de problemas de seguridad personal, denunciaba una intención no solo complaciente, sino irresponsable en la "exhibición" del proyecto como alternativa a problemas que existen más allá del papel. Coincidiendo con el gremio de arquitectos, el investigador y curador Gerardo Zavarce,

también indicó que el problema ético se extendió a quienes desde Europa seleccionaron y premiaron el proyecto,

> Seleccionar un proyecto de este tipo para la Bienal es sacar de contexto la realidad venezolana, una especie de antropología que opera por una ficción romántica que adormece la visión de lo que nos sucede . . . Lo que subyace en la premiación de *Torre de David: gran horizonte* es la reafirmación de la mirada neocolonial de Europa hacia el tercer mundo. Allí hay muertos, accidentes, condiciones de inseguridad, relaciones autocráticas . . . Todas fueron obviadas. Se descontextualiza el drama, la miseria. Yo me pregunto si en los dibujos de Brillembourg están reflejados los cadáveres que han sido lanzados desde lo alto del edificio a la vía pública. (J. González Web)

El caso de la Torre de David muestra cómo a partir de un ejemplo emblemático dentro de la ciudad puede construirse la imagen o identidad de un país, haciéndose uso de las virtudes y peligros de la descontextualización del objeto ante audiencias foráneas. Esto permite proponer visiones críticas, que aún conteniendo dosis de veracidad y aún de buenas intenciones, se nutren de la espectacularidad que permite el tratamiento de la realidad urbana como noticia, experimento o fenómeno. No puede negarse que el proyecto de Urban-Think Tank encajaba perfectamente con el tema de la Bienal, por ello fue premiado el "fenómeno social" convertido en espectáculo y apoyado en el lenguaje de la arquitectura que incluía planimetrías y fotografías, es decir, evidencias visuales de un hecho urbano. En una edición donde se recibieron propuestas mayoritariamente utópicas, admitir un caso real y mostrarlo como sueño posible en la Latinoamérica tercermundista, era una evidencia más de que tal aspiración bien merecía ser mostrada y premiada. Para el jurado era difícil no comprar la

idea. Si bien la Torre de David pudo ser vista desde Venecia a través de un catalejo (como acusó el Colegio de Arquitectos) o con una superficial visión poscolonialista, lo cierto es que los autores del proyecto debieron omitir aspectos negativos reales que pudiesen opacar el supuesto milagro urbano. En Venezuela, poco tiempo después, la realidad demandaría soluciones inmediatas.

A mediados del año 2014, la desocupación de la torre fue solicitada por el gobierno nacional ante la oferta de la reubicación de sus habitantes en "Ciudad Zamora," un complejo de viviendas de interés social construido en la población de Cúa, en el Estado Miranda (a casi una hora de Caracas). Según el ministro Vladimir Villegas, para diciembre del año 2014, ya se había desalojado un alto porcentaje de la Torre; "hemos logrado el 66% de desocupación, de las más de mil familias que allí habitaban . . . Un total de 4.138 personas (1.156 familias) habitaban la Torre Confinanzas, según el censo emitido por el Instituto Nacional de Estadística (INE) y el Servicio Administrativo de Identificación, Migración y Extranjería SAIME." (Agencia Venezolana de Noticias Web)

Los altos precios de la tierra en Caracas no permitirían la construcción de viviendas de bajo costo para reubicar a las familias. Basándose en experiencias previas de reubicaciones a causa de desastres naturales como el terremoto de Caracas de 1967, no es arriesgado esperar un retorno de esas personas a la capital. Ello debido a las condiciones adversas que deben afrontar, especialmente por la escasez de fuentes de trabajo en la provincia. Lo que sí puede asegurarse es que el lento y discreto proceso de aceptación por parte del gobierno sobre la existencia de un problema no resuelto y agravado por la ocupación, no fue comparable con la espectacularidad y resonancia de la noticia del premio en Venecia. Debe recordarse que entre los argumentos expuestos por Urban-Think Tank estuvo el carácter irreversible de la

ocupación y la necesidad de su aceptación (por parte del gremio) como hecho urbano que tenía un supuesto lado positivo. Probablemente se trataba de un intento por despojar temporalmente a la Torre de David del carácter efímero que la irregular situación de su ocupación pronosticaba. De esta manera tal "fenómeno urbano" podía ser presentado en Venecia como un logro tangible, y sobre todo como producto del poder de la acción social. Seguramente el premio reposa hoy exhibido en alguna oficina de Nueva York, mientras la Torre continúa abandonada como un elefante blanco sin destino cierto, y sus antiguos habitantes tienen sin duda una interesante historia que contar y una nueva vida que afrontar. El debate en el medio arquitectónico local continúa y las invasiones, aunque a otra escala, también. Ellas son de hecho, uno de los signos urbanos de la presencia de La Revolución Bolivariana en la ciudad.

6.5 El grafiti en Venecia. ¿Oportunidad para el arte o para la revolución?

Apenas a tres meses de la muerte de Hugo Chávez Frías en Marzo de 2013, la ciudad venezolana fue otra vez embajadora en Venecia. Varios grupos o colectivos de escritores de grafiti de Caracas conformaron la representación venezolana en la 55ma Bienal de arte. La muestra titulada "El arte urbano, una estética de la subversión," fue otro claro ejemplo de la importancia de la ciudad para la Revolución Bolivariana como espacio para diversas formas de propaganda (Fig. 144, 45). Si bien el grafiti en las calles caraqueñas refleja la polarización política existente en el país en torno a la revolución, como se pudo apreciar en el capítulo 5 del presente trabajo, la selección llevada a Venecia fue fundamentalmente un portafolio de consignas visuales a favor de ese proceso. El artista y crítico de arte Juan Calzadilla fue el curador de la muestra y autor del texto del catálogo. Con la selección presentada, Venezuela

buscaba mostrar la popularidad y aceptación de los logros y planes sociales que estaban sucediendo en el país. Esos cambios, reflejados en los grafiti era posible por tratarse de artistas comprometidos con las ideas de la revolución,

> Nuestra ciudad es una especie de gran museo abierto. El arte urbano la ha transformado en un lugar que además que habitado, ha sido atravesado, intervenido, transgredido, profanado, interpretado, y cargado de mensajes e imágenes heteróclitas por un colectivo de artistas de la calle, que no solo ha puesto en evidencia su compromiso social sino también la calidad formal de su oficio. (Calzadilla 6)

Existe en el texto una mezcolanza de términos que no logran ocultar la contradicción entre el carácter propagandístico de lo exhibido y una supuesta intención "subversiva" (invocada en el título de la muestra), propia del grafiti como medio. Los escritores de grafiti son descritos como "diseñadores gráficos de la ciudad," además de decoradores del espacio urbano y como difusores de mensajes, todo ello con el respaldo del Estado: "la labor de los artistas urbanos, casi siempre organizados en brigadas comunicacionales, ha jugado un papel importante que no deja fuera el hecho de haber convertido a sus autores, gracias al apoyo de las instituciones del Estado, en grandes diseñadores gráficos de los espacios públicos" (Calzadilla 10). Las etiquetas son utilizadas con bastante libertad y ligereza en el texto, navegando libremente entre apreciaciones sobre los términos arte urbano, grafiti, diseño, o subversión. Aún más importante para este trabajo son las implicaciones que tuvo esta selección en el proceso de polarización política en Venezuela. El hecho de que no fueron seleccionados artistas con propuestas y trayectorias consolidadas en el país, dejaba claro que el Estado utilizaba al arte mientras se reservaba el derecho de "elevar" al grafiti de contenido político-social, a la categoría de arte contemporáneo para así justificar su presencia en la bienal:

> De alguna manera se considera que es el momento de elevar a la categoría de arte contemporáneo en Venezuela un fenómeno sociocultural que no solo se remite al espacio urbano, sino tambien al trabajo de artistas marginales, callejeros y rebeldes que viven casi en el anonimato absoluto y que responden a una tendencia de creación fundada sustancialmente en una estética de la subversión. Aspiraciones que permiten a un colectivo manifestarse por medio de una instrumentalización de expresiones artísticas integrales que engloban el concepto de arte-proceso. (Calzadilla 18)

En esa jerarquización del grafiti dentro de la contemporaneidad del arte, hay también una insistencia en la ruptura con la tradición expositiva del país en la bienal, con el ánimo de promover lo social y destacar los lenguajes que cumplen una función ideologizante: "se trata de un arte que postula a la ciudad como un soporte comunicacional, en sintonía con el espacio arquitectónico, del cual no solo constituye decoración ambiental a una escala humana, sino también ámbito para compartir las funciones de la vida, de forma democrática y en términos de aspirar a transformar el contexto social por medio de sus mensajes" (Calzadilla 17). Este punto es relevante en la medida en que el imaginario desplegado en el grafiti funciona como iniciación para algunos, y como reafirmación o agresión para otros, de la iconografía que ha venido conformando el repertorio visual de la revolución. La Venezuela descrita por Calzadilla comulga y celebra la revolución a través del arte urbano; sin embargo, la realidad polarizada del país indica que tal "embellecimiento" de la ciudad también generó gran rechazo en la otra mitad de la población electoral.[79] Las voces de ese rechazo se dejaron

[79] De acuerdo a los resultados oficiales de las elecciones presidenciales venezolanas de Abril del año 2013 (dos meses antes de la Bienal de Venecia), publicados por el Consejo Nacional Electoral (CNE), el candidato de la Revolución Bolivariana y actual presidente Nicolás Maduro obtuvo el 50,61 % de los votos, mientras que el candidato opositor Henrique Capriles Radonsky obtuvo el 49,12 %. Esto permite pensar que contrario a la imagen divulgada por Venezuela en eventos como la Bienal de Venecia, la adhesión al proceso revolucionario debe considerarse parcial. Los resultados pueden verse en el sitio Web del CNE: http://www.cne.gob.ve/resultado_presidencial_2013/r/1/reg_000000.html

oír y algunas fueron citadas por el arquitecto e investigador especializado en la ciudad de Caracas Graziano Gasparini, en su artículo *Venecia: Una Bienal de arte sin arte.* Refiriéndose a la opinión de algunos artistas y de la crítica e historiadora de arte Bélgica Rodríguez, Gazparini citó: "es un envío oficial que no representa con dignidad al país. Javier León también criticó la selección al considerarla no representativa porque refleja los intereses de la cultura oficial. Dijo: el envío muestra el grado de descomposición que vivimos en el país y la manera en que el gobierno entiende la plástica. Un artista de verdad, Ángel Hurtado, tajantemente la calificó de aberrante" (G. Gasparini Web). El rechazo a la muestra se produjo no solo por dudas sobre la validez del grupo seleccionado como genuino representante de lo que sucedía en el país a nivel de arte, o por tratarse de arte urbano emergente, sino por el falso adjetivo de un arte "subversivo" a beneficio de la causa política de un cliente poderoso. Se trataba entonces de un discurso en esencia político, que era presentado (aprovechando una vez más la descontextualización del objeto) como manifestación espontánea y popular de un sentimiento nacional. Gasparini, insistió,

> El grafitero . . . apoya lo que considera correcto o repudia lo incorrecto para él. El grafiti político, por el contrario, es más nefasto. Humberto Valdivieso, docente de Comunicación Visual de la UCAB (Universidad Católica Andrés Bello), precisa enfáticamente que el grafiti político es una de las conductas más execrables que puede haber en la ciudad (Caracas), pues a diferencia del grafitero urbano que puede actuar desde la ignorancia, en este caso está consciente del daño que está generando porque su motivación es agresiva y difamatoria, sin importar a qué corriente ideológica pertenezca. (Web)

> Probablemente Valdivieso se refiere a los grafiti de ataque político o retadores (Fig. 127), de acuerdo a la taxonomía desarrollada en el capítulo anterior, cuya naturaleza es agresiva. Sin embargo, el sentido adoctrinador del grafiti de Estado contiene una carga de agresividad para quienes no comparten su ideología. A diferencia de otros medios de comunicación ante los cuales el interlocutor tiene la opción de seleccionar qué leer o escuchar, el espacio urbano puede resultar agresivo si se encuentra inundado de mensajes impuestos, justificados como decoración o como embellecimiento urbano. El grafiti de Estado, a diferencia de otras tipologías, no se reduce a un espacio geográfico específico, por lo que puede encontrarse desplegado por toda la ciudad sin importar tendencias políticas, de manera que suele resultar en una imposición visual (Fig. 102).

Sin duda, la 55ma Bienal de Venecia, tuvo una polémica representación venezolana que sentó varios precedentes importantes. Por un lado presentó una visión del arte por parte del Estado, mientras redefinía los roles del artista y la crítica de arte en ese tipo de eventos. La ciudad fue mostrada como terreno fértil para el discurso populista a través del arte, sirvió como declaración ideológica a nivel internacional, y como detonante de la polarización política a nivel interno. En entrevista para el periódico El Nacional, el curador de la muestra recordaba el juego de decisiones políticas que tanto rechazo produjo: "en esta ocasión se tuvo que sacrificar a figuras consagradas para darle la oportunidad a los chamos,[80] muchos de ellos sin formación académica" (Arveláez Web). Debe concordarse con Grisel Arveláez, cuando afirmó a ese respecto que si se trataba de apoyar a "los chamos," había otros cuantos con formación y talento que merecían, basándose estrictamente en sus méritos artísticos, tener esa

[80] El término "Chamo" se utiliza en Venezuela indiferentemente como sinónimo de niño, muchacho, adolescente o joven.

gran oportunidad y recibir el apoyo del Estado, por lo que con esa delegación lo que se hizo fue exclusivamente "apoyar a 'los chamos' que estén de acuerdo con el proceso revolucionario" (Arveláez Web).

Cabe cuestionarse si con esta participación, el arte urbano venezolano logró ser finalmente elevado al sitial aspirado y si realmente se trató de una auténtica oportunidad para los artistas urbanos. Mientras tanto, la revolución emitía un mensaje radical en el medio artístico local que funcionó eficientemente en el terreno político local subrayando la polarización política. Probablemente el arte no era el genuino protagonista en este debate, sino la escusa para la espectacularidad y para crear opinión.

6.5.1 ¿Arte, arquitectura o propaganda?

Los casos estudiados en este capítulo incorporan elementos para el debate sobre la importancia que ha tenido para la Revolución Bolivariana el arte generado alrededor de la ciudad como escenario, y el arte urbano como recurso de propaganda, incluso en la escena internacional. Como se vio en el capítulo anterior, el grafiti ha funcionado a nivel local como medio de iniciación y reafirmación ideológica, mientras ha servido para la generación de una marca-país[81] a nivel externo. La Bienal de Venecia ha sido el escenario por excelencia para esa difusión dado que la participación oficial es autónoma en la selección de sus representantes y obras, a diferencia de los salones internacionales de participación por competencia abierta y sujeta a las decisiones de jurados *ad hoc*. A través de estos ejemplos de arte y arquitectura, pueden visualizarse intereses de naturaleza, motivación y

[81] El especialista en mercadeo y comunicación Simon Anholt, insiste en que así como una empresa crea una imagen para acceder a mercados en el mundo globalizado, los países crean una marca-país para mostrar bienes tangibles e intangibles. Parafraseando a Anholt y ampliando este concepto a bienes culturales, bien puede incluirse al arte entre los valores de un país o como significante de alguna realidad (en este caso política) dentro de éste. Esto se evidencia más claramente cuando existe una intención propagandística, bien sea en la producción de objetos artísticos o en su selección para representar a un país.

manifestación diversa dada la particularidad de los lenguajes, pero hay también importantes elementos en común. En esta sección se ha querido mostrar esas coincidencias y resaltar cómo de la compleja interacción entre arte, crítica y política nacen problemas ligados a la ética y praxis de cada una esas disciplinas, así como de la administración de las políticas culturales.

Se ha mostrado que el aprovechamiento del escenario internacional para difundir las ideas y logros de la Revolución Bolivariana, pasó de una primera fase de censuras y autocensuras de la obra de artistas seleccionados en base a sus trayectorias, a una clara definición oficial sobre el rol esperado del arte, los artistas y la crítica ligada a los procesos de selección y curaduría. Esa transición es a su vez eco de las nuevas políticas culturales venezolanas que derogaron las tendencias vigentes durante casi sesenta años de participación de Venezuela en la Bienal de Venecia. La definición de criterios para esa participación también ha jugado un papel importante en la polarización dentro del medio artístico venezolano. No solo la selección de los representantes generó discordia en varias ocasiones, sino también lo hizo el discurso desarrollado desde los proyectos curatoriales desarrollados desde las instituciones museísticas del Estado.

En un país donde las políticas culturales fueron redefinidas para dar espacio a lo popular, y donde el Estado a través de sus voceros emite mensajes con recurrencia y contenido ilimitado a través de obligatorias transmisiones en cadena de radio y televisión, puede ponerse en duda la falta de medios de expresión para los adeptos a la revolución. Por otro lado, la naturaleza de "válvula de escape del sentir popular a través del arte urbano," atribuido al grafiti mostrado en Venecia (como se plantea en el catálogo de la muestra), queda cuestionada al revelarse el papel dominante del Estado en muchas de esas producciones. El

"embellecimiento" de la ciudad (como apunta Calzadilla refiriéndose a las piezas mostradas en la Bienal) con murales alusivos a la revolución, lejos de parecer manifestación popular denotan una clara intención de propaganda. Debe aclararse que tanto en Caracas como en el resto del país, existen de hecho formas de grafiti que nacen de la protesta y problematización de las ideas y líderes de la revolución, sólo que esos otros grafiti no fueron seleccionados para representar a la "voz del pueblo" en la Bienal (ver capítulo 5). A juzgar por las selecciones oficiales, la imagen presentada en Venecia durante los años de la revolución ha pretendido mostrar una Venezuela comprometida con las ideas socialistas que esta promueve. Sin embargo, la sola insinuación de que esa estética represente el pensamiento y preferencias ideológicas de un país como un todo, mientras se desconocen otras importantes tendencias en la producción artística autónoma, presenta distorsiones que bien vale la pena revisar.

Desde esa perspectiva, la ciudad y el arte urbano son concebidos como espacio y medio de comunicación que la revolución ha asumido como imagen o marca, y donde ha dado demostraciones de poder rompiendo toda tradición existente. Uno de los indicadores del carácter propagandístico a favor de una visión de país mostrada como unánime, es el principio de "percepción selectiva" al que Noam Chomsky se refiere en su texto *El control de los medios de comunicación*; es decir, al énfasis dado a una información sobre otra procurando una opinión parcializada. Esa opinión, a su vez, procura una respuesta, traducida en acción o en actitud favorable al mensaje emitido. En el texto del catálogo de la 55ma Bienal se atribuyen bondades comunicacionales o incluso educativas, en cuanto a la difusión de una iconografía revolucionaria a través del realismo de la pintura figurativa (por medio del uso de altos niveles de iconicidad y el uso de referentes inmediatos de la cultura popular),

> El muralismo figurativo ocupa un espacio protagónico. Entendido como expresión

> superior del grafiti, que se inspira en los elementos icónicos que llamaremos las mitologías del proceso bolivariano, corporizadas, principalmente, en las figuras de los próceres de la Independencia, en los hitos históricos, en sus mártires, en su héroe máximo, el Libertador Simón Bolívar y el líder político de la nación Hugo Chávez Frías. También, en personajes míticos de los procesos sociales, en figuras paradigmáticas del socialismo y de las artes en general. Estas alegorías divulgadas visualmente en toda clase de formatos como el afiche en papel banner, la valla, las publicaciones, el cartel, el libro, y otras manifestaciones incursas en el diseño gráfico, pero sobre todo en acciones muralísticas, ha tenido un gran peso comunicacional en una tribuna abierta. (Calzadilla 12)

No es nueva ni reciente la relación entre arte y política o entre arte y poder. Un brevísimo inventario obligaría la mención de carteles y panfletos de finales del siglo XVIII durante la Revolución Francesa, o más tarde durante la Revolución Rusa de principios del siglo XX o durante el Tercer Reich en los años 30 y 40. También incluiría la obra de los muralistas mexicanos en las primeras cinco décadas del siglo XX. Muchos de ellos compartieron la intención de difusión de ideas políticas y algunos son considerados hoy auténticas piezas de arte del realismo social, y otros apenas como propaganda política. En los ejemplos mostrados sobre Venezuela, es clara, aunque no sea reconocida abiertamente, la intención de propaganda. Cabe preguntarse entonces: ¿Dónde está la subversión estética que incluso titula la muestra del arte urbano del 2013 en Venecia? Tal vez pueda argumentarse que no hay nada de malo en la propaganda, ya que el ejercicio de la comunicación no es ningún sentido reprochable. Sin embargo, la no abierta asunción del carácter de propaganda, como se observa en el proyecto curatorial del año 2013, se justifica en el hecho de que puedan ser cuestionados los canales y escenarios utilizados, además de la contraparte (si se quiere

oscura) que la propaganda puede llegar a tener como lo recuerda Noam Chomsky: “La propaganda . . . influye en la actitud fundamental del ser humano. En este sentido puede comparársela con la educación; pero las técnicas que emplea habitualmente y, sobre todo, su designio de convencer y subyugar, sin formar, la hacen su antítesis” (Chomsky Web).

Estas ideas recuerdan que algunos salones internacionales como la Bienal de Venecia, signados por la “oficialidad” de las representaciones, arrastran un importante componente político desde su convocatoria. Allí, las fronteras entre arte, diseño y comunicación están en constante redefinición y de ese proceso surgen oportunidades para los actores involucrados (artistas, crítica de arte y el poder político) en la producción y difusión de objetos culturales. Cada uno de esos actores juega según reglas propias que pueden converger o divergir en torno al “interés nacional.” En la transparencia de los diferentes procesos y en el poder de seducción logrado por las obras mostradas radica la auténtica oportunidad para la “exhibición” de algunos rasgos culturales del país más allá de las coyunturas políticas.

Conclusiones

A lo largo del trabajo se ha podido constatar que la aproximación hecha desde productos creativos generados a partir de la reflexión sobre la ciudad, así como del estudio de fenómenos efímeros en el paisaje urbano, puede dar indicios de los mecanismos que operan en ella y que la transforman sin necesariamente "construirla" en términos arquitectónicos o urbanísticos, pero sí de sentido. Por ello, el esfuerzo de este estudio radica en la identificación y comprensión de manifestaciones en el espacio urbano que son de difícil categorización, tanto fenomenológica como simbólicamente. Ninguno de los temas tratados pueden ser considerados como exclusivos del caso venezolano. El populismo, la polarización política e incluso algunas de las formas en que esos fenómenos se manifiestan en el paisaje urbano presentan similitudes formales y estéticas con los ocurridos en países como Chile, Argentina o Brasil, por citar algunos. Sin embargo, esto no resta interés a la necesidad de estudiar las particularidades del momento histórico y político planteado en el trabajo, en combinación con elementos locales que exponen rasgos de la cultura venezolana que bien vale la pena analizar. De allí que el trabajo centra su atención en medir de qué manera el venezolano, en esta coyuntura histórica ha transformado la ciudad a partir de nuevos imaginarios, actitudes y relaciones de arraigo y desarraigo producto de su percepción de la realidad física e histórica. Por tanto, debe enfatizarse que este estudio no se ha interesado en mostrar lo "exclusivo," sino lo "particular" de este caso inédito en la historia venezolana. Visto de esta manera, el propósito es ofrecer la oportunidad, en un sentido más amplio, de sumar elementos al debate sobre la ciudad latinoamericana y abrir posibles líneas de investigación, que por ejemplo, procuren paralelos en varias dimensiones que puedan incluir lo estético, lo psicológico, urbanístico o histórico, entre casos similares de la región.

La condición "abierta" del fenómeno y el momento histórico en el que se inscribe el estudio, ya que se trata de un proceso político vigente y en constante transformación, presenta en sí mismo, retos para su estudio y para medir el alcance de algunos fenómenos estéticos en tiempo real. Un ejemplo de la dificultad para periodizar con precisión la aparición y desaparición de algunas categorías y fenómenos urbanos, lo constituyen las estéticas generadas en torno a las manifestaciones y protestas callejeras sucedidas en Caracas y otras ciudades venezolanas en el año 2014. Si bien el estudio abarca el período marcado por la presencia de Hugo Chávez en el poder (1999-2013), no podía dejar de mencionarse y analizarse las estéticas urbanas originadas justo después de su muerte, cuando la polarización sociopolítica que había sido subrayada en presencia de Chávez, paradójicamente se radicalizó en su ausencia.

A lo largo del trabajo se pudo constatar que la polarización en Venezuela debe ser entendida como un fenómeno que no se limita históricamente al período cubierto aquí, tal como lo señalan autores como La Fontaine (2014), García-Guadilla (2012, 2013), Lozada (2004) o Aveledo (2013), entre otros. En ese sentido puede concluirse que el papel de Hugo Chávez fue el de apropiarse (como justificación y motor de su proyecto político) de temas como la lucha de clases, la justicia social, la segregación racial, la repartición de la riqueza producto de la renta petrolera, así como la necesidad de redefinir la identidad nacional a partir de la refundación de la república. Estos elementos se sumaron a la polarización promovida desde un discurso maniqueo interesado en la legitimación del liderazgo por el apoyo de las mayorías electorales. Esos rasgos y actitudes encajan perfectamente con los que autores como Ellner (2008, 2013), Schoen y Rowan (2009) o López-Maya (2006, 2013), identifican en el neopopulismo latinoamericano, lo cual justifica la frecuente comparación de la figura de Hugo Chávez con la de otros líderes populistas latinoamericanos. Sin embargo, el origen

militar de la revolución, así como el tono radical en el discurso y el ejercicio del poder que se ha traducido en el debilitamiento de la autonomía institucional en el país, otorgan características específicas al perfil neopopulista de Hugo Chávez. Estos elementos han tendido un impacto concreto en la ciudad que el trabajo se ha esforzado en estudiar.

Demostrar la transformación estética de Caracas era uno de los propósitos de esta investigación, y creo que se presentaron convincentes argumentos para visualizar una ciudad hecha de modestos aportes arquitectónicos y grandes intervenciones en su significación y sentido. Se identificaron categorías espaciales y estéticas que eventos y manifestaciones originadas desde el populismo y la polarización, incorporaron al texto urbano. Convertidos en nuevos y poderosos significantes en términos del sentido y vivencia de Caracas, puede concluirse que estos fenómenos y estéticas constituyen cambios indiscutibles en la estética y memoria de la ciudad, y a pesar de su carácter no permanente, no pueden ser ignorados en el inventario de sus elementos constitutivos.

Desde la reflexión hecha sobre Caracas como ciudad posmoderna se ha constatado que ésta se ha venido configurando en base a influencias foráneas y su contraste con elementos locales. Puede plantearse que existen ciudades paralelas que conviven y muestran signos de decadencia en cuanto a su papel en la constitución de la identidad y sentido de Caracas en términos estéticos, urbanísticos o psicológicos. Algunos artistas plásticos como Alexander Apóstol o Nelson Garrido coinciden en apuntar desde sus lenguajes visuales la existencia de una crisis de identidad entre una ciudad de “rasgos modernos” que paradójicamente aún no ha logrado concretar su “modernización,” a la vez que se enfrenta a una ciudad “informal” o no planificada, producto de la improvisación y el crecimiento repentino en las tres primeras décadas del siglo XX. De allí puede concluirse que la existencia de esta suerte de paralelismo

de estructuras y contrastes estéticos, tiene su equivalente social en la percepción estereotipada del oponente político que se manifiesta territorial y estéticamente. La ciudad planificada versus la ciudad improvisada, convivirán con una sociedad también dividida por lo político y social durante la revolución.

Se ha visto también que el miedo a la violencia y el miedo a "el otro," como señalan Aveledo (2013) o Lozada (2004), entre otros, ha cumplido un rol fundamental en la búsqueda de sentido de la ciudad. La no aceptación del adversario electoral ha contribuido a la definición de bordes y territorios que señalan conquistas políticas de fuerzas antagónicas que se suman a la vieja demarcación geográfica por clases existente en la ciudad.

Tanto desde el punto de vista estético como simbólico, Caracas ha tomado consciencia sobre las diferentes dimensiones subjetivas ligadas al miedo a la violencia (criminalidad y visiones estereotipadas del oponente político), por lo que éste debe ser considerado como un elemento indispensable en el análisis de la ciudad contemporánea. El carácter intangible del miedo tiene, en contraste, manifestaciones concretas en el espacio urbano (el encierro, los guetos y territorios urbanos) así como simbólicas y psicológicas (el desarraigo y el autoexilio urbano). Puede concluirse entonces que algunas prácticas urbanas como las marchas y protestas de calle, las obstrucciones al libre tránsito, las invasiones (también llamadas ocupaciones) de terrenos e inmuebles urbanos, la permisividad en el ejercicio de la economía informal en espacios públicos, entre otras, forman parte de un legado de intervención en la significación de la ciudad, debido a su poder de penetración en la memoria colectiva y en la percepción de la ciudad que va más allá de lo estrictamente espacial o arquitectónico.

Como se vio en varias partes del trabajo, el arte ha vivido tiempos conflictivos durante la revolución. La actitud demoledora y de tabula rasa impuesta por las políticas culturales

adelantadas por el gobierno cerró espacios de participación tradicionales y creó otros justificados en la búsqueda de una nueva identidad cultural a través del arte. Además, paralelamente al rediseño del perfil y alcance de los programas culturales, a los cambios de enfoque en las programaciones expositivas, así como a los cambios gerenciales, de perfil y nombre de las instituciones ligadas a la cultura, hubo mucha improvisación que se tradujo en la pérdida de viejos y nuevos esfuerzos donde el rol del arte y los artistas sufrió importantes cambios. A pesar de ello, desde sus trincheras creativas, algunos artistas, como los seleccionados para este estudio, han logrado mantener la autonomía del arte contemporáneo y desde allí plantean visiones críticas de la realidad nacional, y más concretamente de la ciudad y sus problemas de fondo, que coinciden ampliamente con los hallazgos hechos desde la academia.

Puede concluirse también que el grafiti ha sido probablemente la forma de expresión urbana de mayor presencia y alcance durante la revolución dada su riqueza visual, franqueza e inmediatez en la transmisión de mensajes concretos. Su carácter efímero ha hecho complejo su estudio, por ello se recurrió al registro hecho desde los medios sobre su impacto en momentos históricos de alta polarización en el país. Puede decirse que el grafiti ha sido en este período, uno de los medios de difusión más importantes de las ideas e iconografía que la Revolución Bolivariana ha querido divulgar teniendo a la ciudad como escenario. Tal vez solo la propaganda a través de medios de comunicación como la radio o la televisión, o la publicidad a gran escala en el espacio urbano hayan competido en alguna medida con el alcance del grafiti en la ciudad. Puede decirse que el grafiti de la polarización demostró ser en sí mismo un objeto de estudio complejo desde el que pueden ser problematizados los otros temas tratados en este trabajo. En sus diferentes categorías pueden identificarse rasgos de polarización, populismo, propaganda, adoctrinamiento, ejercicio autoritario del poder, así

como de celebración y espectáculo. El grafiti fue de hecho la génesis de este estudio por su poder de sintetizar mensajes visuales y lingüísticos, además de formar parte del paisaje urbano. Su carácter intertextual le otorgó en tiempos de la revolución, el papel de recurso narrativo de ideas ligadas al socialismo del siglo XXI, así como del proyecto de refundación de la patria como meta histórica y política, por mencionar algunos de sus roles. El grafiti, llevado a la Bienal de Venecia en el año 2013, como ejemplo del arte contemporáneo emergente en el país, da una idea de la importancia dada por la revolución a este medio y a la ciudad como su escenario.

Llama la atención, sin embargo, que siendo la Revolución Bolivariana el proceso político más prolongado de la era democrática venezolana, deba ser recordado por la magnitud y alcance de sus programas sociales y por el carácter efímero, aunque no por ello poco importante, de cambios introducidos en la estética de la ciudad. Más allá de la continuación de proyectos iniciados a lo largo de la era democrática, entre los que se incluyen los planes de vivienda de interés social, la revolución no tiene un legado arquitectónico importante, comparable al de otros momentos de la historia de la ciudad en el siglo XX que se mencionan en el estudio. De eso dan fe las exposiciones llevadas a la sección de arquitectura de la Bienal de Venecia, donde han sido mostrados programas sociales como la Misión Barrio Adentro que carecen de interés arquitectónico destacables, pero que muestran logros sociales en el marco de una competencia internacional donde se premia la arquitectura.

En la investigación no fue encontrado ningún trabajo o referencia sobre el pensamiento de Hugo Chávez en torno a un posible modelo estético o espacial de la ciudad, es decir, que permita tener una idea de su concepción del espacio urbano, como se tiene de otros presidentes venezolanos que han dejado huella de sus ideas en Caracas, aun cuando éstas

estuvieran inspiradas en modelos foráneos. Puede pensarse, por tanto, que no hay signos concretos de que la ciudad como objeto cultural e histórico haya sido un tema de interés central durante esos años, cuando se le compara con el énfasis puesto en la consolidación de los programas sociales en los que se cimienta el apoyo popular a la revolución.

El impacto de los programas sociales es innegable, pero desde la arquitectura, el espacio urbano y el arte no hay tanto que celebrar. A partir de sus signos visibles, puede decirse que Caracas ha sufrido un importante deterioro. Esos signos no son solo el número creciente de fachadas enrejadas, las obras de arte destruidas por intervenciones directas o por desidia, y las "ocupaciones" de terrenos o propiedades, sino también por el desarraigo urbano y las limitaciones que los problemas de seguridad incontrolados imponen en el colectivo.

La ciudad ha perdido espacios y horarios para vivirla, pero afortunadamente el carácter efímero de muchas de las transformaciones sucedidas pueden ser revertidas y de hecho algunas ya han sufrido variaciones en su nivel de impacto a causa de presiones sociales en su contra. Esto se puede observar, por ejemplo, en las recientes regulaciones al ejercicio de la economía informal en el espacio público, en contraste con una permisividad absoluta en los primeros años de la revolución. Algo similar ha sucedido con algunas ocupaciones de terrenos y propiedades que han debido ser retornadas a sus dueños legítimos, luego de procesos y mecanismos legales creados e implementados de manera improvisada. Otras transformaciones estéticas y de sentido que han promovido el desarraigo a partir de percepciones estereotipadas, miedos y cambios drásticos en la forma y momentos de vivir la ciudad demandan, sin embargo, esfuerzos que superan los límites de acción de la arquitectura y el urbanismo. Nuevos gobernantes, visiones y estéticas vendrán, y con ellos otras posibilidades para una ciudad que ha demostrado ser una poderosa vitrina de lo que sucede

en el país, no solo en lo político sino en términos socioculturales.

Este estudio espera servir de invitación a futuras líneas de investigación que exploren aspectos diversos de la ciudad latinoamericana a partir de sus expresiones artísticas. Si bien el cine, la música y las artes visuales tienen sus propias formas de expresión y contundentes argumentos, éstos pueden ser aprovechados y ser incorporados al discurso sobre la ciudad contemporánea a partir de la decodificación de sus lenguajes. Así como se produce arte inspirado en la ciudad, ésta también puede nutrirse a partir de la reflexión hecha desde sus productos culturales, en un juego simbiótico de creación de sentido alrededor del mayor objeto cultural hecho por el hombre. La ciudad y sus signos esperan sin detenerse.

Bibliografía

Abreu, Iván. *El grafiti en la V República Venezolana. Estudio del grafiti sobre asuntos públicos*, 2003. "Revista Latina de Comunicación Social, 55. La Laguna (Tenerife)." *Ed. Universidad de La Laguna*, 3 oct. 2014. Web. 8 dic. 2014.

Acosta, Nelson y Heinrich Gorodeckas. *Análisis del discurso político y democrático en Venezuela*. Caracas: El Nacional, 2009. Print.

Acosta-Alzuru, Carolina. "Los medios y la telenovela a 10 años de Cosita Rica." *Prodavinci.com,* 30 sep. 2013. Web. 12 nov. 2014.

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. Print.

Agencia Venezolana de Noticias. "Casi 900 familias de la Torre de David se mudaron a Misión Vivienda." *El estimulo.com,* 24 dic. 2014. Web. 15 feb. 2015.

Aguilar-Nuevo, Rocío y Paco Lara-Barranco. "Simulación en arte contemporáneo: creando identidades en la era de las pantallas." *Laboratorio de Arte,* 23 (2011): 523-536. nd. Web. 23 may. 2014.

Aldana, Janneth. "Arte y política. Entre propaganda y resistencia." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 37.2 (2010): 221-243. 17 mar. 2013. Web. 28 abr. 2014.

America, The Modern Language Association. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 7. New York: The Modern Language Association of America, 2009. Print.

Ammar, Musa. "Pedro Terán: La performance y el mito." 2005. *Performancelogia.blogspot.ca,* 11 nov. 2014. Web. 26 may. 2015.

Antillano, Sergio. "La piel de la ciudad." *El Nacional.com,* 2 feb. 2014. Web. 17 nov. 2014.

Aporrea. “Página web de Luis Tascón permite chequear si firmaste el referendo consultivo.”*Aporrea.org,* 27 ene. 2003. Web. 14 abr. 2014.

Aporrea.org. “Ley Organica de Cultura.” 07 jun. 2005. “Encontrarte.” *Aporrea.org,*12 sep. 2014. Web. 22 ene. 2015.

Apóstol, Alexander. *Alexander Apóstol*. *onlinehome.us*, 2003. Web. 27 dic. 2012

—. Ghost City. *onlinehome.us*, 2006. Web. 3 feb. 2014.

Apóstol, Alexander y Lorena González. “Las artes durante y después de Chávez. El arte y las instituciones de fin de siglo.” *El Pais Cultura.com,* 14 mar. 2013. Web. 22 nov. 2013.

Arenas, Nelly. “El proyecto chavista: entre el viejo y el nuevo populismo.” *Cuestiones políticas* 36 (2006): 35-69. 22 ene. 2013. Print.

arq.com.mx. “Eventos y exposiciones: Ciudad socializante vs Ciudad Alienante. Participación de Venezuela en la 13 Bienal de Arquitectura de Venecia 2012.” *Noticias.com,* 26 oct. 2012. Web. 12 mar. 2013.

Arveláez, Grisel. “Papel literario. A casi 60 años de Venezuela en la Bienal de Venecia.” *El Nacional.com,* 30 jun. 2013. Web. 6 may. 2014.

Auerbach, Ruth. “Alexánder Apóstol, Photos.” *onlinehome.us,* 2001. Web. 15 Marzo 2012.

Aveledo, Guillermo. “La política del miedo.” Bisbal, Marcelino. *La política y sus tramas. Miradas desde la Venezuela del presente.* Caracas: Ediciones de la UCAB (Universidad Católica Andrés Bello), 2013. 15-25. 22 ene. 2013. Web. 18 abr. 2014.

Avendaño, Oswaldo. *El Venezolano News.com,* 4 feb. 2014. Web. 11 ago. 2014.

Ayala, Fernando. “Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica.” *Estudios Políticos* (2013): 49-60. 22 ene. 2013. Web. 30 ago. 2014.

Ayuso, Bárbara. "Chávez decreta por ley la expropiación de cualquier propiedad privada." *Libertad Digital.com,* 26 nov. 2009. Web. 21 sep. 2013.

B. Paz, Yanira. "El Presidente está enfermo ¿Qué tendrá el Presidente?: La enfermedad y sus metáforas en el discurso de Hugo Chávez Frías." *Discurso & Sociedad,* 8 (2) (2014): 299-325. N.d. Web. 16 may. 2014.

Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*. 7ma edición. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989. Print.

—. *Retórica de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989. Print.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Ed. Kats. Buenos Aires: Kats Editores, 2007. Print.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2008. Print.

Berazaluce, Iñaki. "Cinco virales de la era pre-Internet." *Yorokobu.es,* 15 mar. 2013. Web. 22 nov. 2013.

Bermúdez, Emilia y Gildardo Martínez. "Hugo Chávez: La articulación de un sentido para la acción colectiva." *Espacio Abierto, vol. 9, núm. 1, enero-marzo, 2000, pp. 53-77* 9.1 (2000): 53-77. 22 ene. 2013. Web. 15 ago. 2014.

Bermúdez, Natalia y Emilia Sánchez. "Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela." sep. 2009. *Espacio Abierto*. *Ed. Scielo*, 12 dic. 2014. Web. 17 feb. 2015.

Bosco, Roberta. "Sangre mexicana en Venecia." *El Pais.com,* 2 jul. 2009. Web. 11 abr. 2015.

Brassesco, Javier. "Espacio público se pierde entre rejas y barreras." *El Universal.com,* nov. 2011. Web. 15 feb. 2014.

Brillembourg, Alfredo et al. *Informal City. Caracas Case*. Ed. Kristin Feireiss, Hubert Klumner Alfredo Brillembourg. Trans. Informal City. Munich: Prestel, 2005. Print.

Bruce, Ian. *The Real Venezuela. Making Socialism in the 21st Century*. London: Pluto Press, 2008. Print.

Buxton, Julia. *The Failure of Political Refrom in Venezuela.* Hampshire: Ashgate, 2001. Print.

Cadenas, Rafael. *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995).* Valencia: Pre-Textos, 2007. Print.

Calabrese, Omar. *Lenguaje del arte*. Barcelona: Edim, 1991. Print.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: El Mundo, Unidad editorial, 1999. Print.

Calvo, Azier. "De 'el sentido de nuestra arquitectura colonial' al sentido de nuestra arquitectura moderna." *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura* 2 (1999): 51-58.

—. *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica*. Ed. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, 2007.

Calzadilla, Juan. "Venezuela. El arte urbano. Una estética de la subversión." *Bienal de Venecia. Catálogo 55 exposición internacional de Arte*. Venecia: Ministerio del Poder Popular para Relaciones exteriores, 1 Junio 2013. Print.

Cannon, Barry. *Hugo Chávez and the Bolivarian Revolution. Populism and Democracy in a Globalised Age*. Manchester: Manchester University Press, 2009. Print.

Capeans, Rodrigo. "Nelson Garrido: La otra estética." *Prenser.com*, 28 ene. 2015. Web. 9 mar. 2015.

Capriles, Colette. *La revolución como espectáculo*. Caracas: Debate, 2004. Print.

Carrasco, Mariele. *Análisis de las fotografías de Nelson Garrido. Acercamiento al imaginario colectivo del venezolano*. Ed. Opsu. San Cristóbal: Universidad de Los Andes. Escuela de comunicación social, 1999.17-18. N.d. Web. 13 feb. 2015.

Cartaya, Vanessa et al. *El comercio en las calles de Caracas: Un problema con múltiples aristas*. Caracas: Instituto Latinoamericano de investigaciones sociales (ILDIS), 2008. Print.

Castillo, Javier. "Hugo Chávez y los medios de comunicación: la guerra "hiperreal" venezolana." Historia y Comunicación Social (2003): 21-34. Print.

Cegarra, Alejandro. "Bio." *Alecegarra.com,* 2014. 3 feb. 2014. Web. 15 may. 2015.

Chávez, Hugo & Nicolás Maduro. *Misiones sociales Venezuela. La patria humana*. Ed. Imprenta Nacional. Caracas: Ministerio del poder popular para la comunicación y la información, 2014. Print.

Chandler, Daniel. *Semiotics: the Basics*. New York: Routledge, 2004. Print.

Chesney-Lawrence, Luís. "La censura a la cultura en el régimen bolivariano." *Revista Signa* 21 (2012): 431-458. N.d. Web. 17 ene. 2014.

Chipperfield, David. "Common Ground." 2012. *Labiennale.org,* 14 jul. 2013. Web. 11 ago. 2014.

Chomsky, Noam. "Noam Chomsky-El Control de Los Medios de Comunicacion." *Scribd.com,* 9 jul. 2008. Web. 23 sep. 2014.

CNN México. "Chávez dice que le gustaría gobernar 11 años más." *CNN Mexico.com,* 3 feb. 2010. Web. 22 jul. 2013.

Colegio de Arquitectos de Venezuela. "Declaración sobre la XIII Bienal de Arquitectura de Venecia." *Cav.org.ve,* 7 sep. 2012. Web. 15 nov. 2012.

Colmenares, Geiza. “Transición de la vivienda rural a la vivienda urbana durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.” *Revista Mañongo* XIX.37 (2011): 29-55. 22 ene. 2013. Web. 13 ago. 2014.

Consejo Nacional Electoral. “CNE. Consejo Nacional Electoral.” *CNE.gov.ve,* 3 sep. 2004. Web. 25 mar. 2014.

Consejo Nacional Electoral de Venezuela. “Divulgación presidenciales 2013.” *CNE.gov.ve,* 14 abr. 2013. Web. 8 mar. 2014.

Contreras, Denis. “Reubicadas 374 familias de la Torre de David a Ciudad Zamora.” *RNV.gov.ve,* 6 ago. 2014. Web. 25 nov. 2014.

Correo del Orinoco. “Maduro confirmó que el Plan Patria Segura ha desplegado a 22.800 mujeres y hombres.” *Correodelorinoco.gov.ve,* 21 may. 2013. Web. 13 ene. 2015.

Craig, Paul. “Paul Craig Roberts on Hugo Chavez.” *Thewe.cc,* 13 mar. 2013. Web. 29 jun. 2013.

De Diego, Jesús. “La estética del grafiti en la sociodinámica del espacio urbano.” 1997. Universidad de Zaragoza. *España Universidad de Zaragoza*. 23 oct. 2013. Web. 14 feb. 2014.

De Lisio, Antonio. “La evolución urbana de Caracas. Indicadores e interpretaciones sobre el desarrollo de la interrelación ciudad-naturaleza.” *Revista Geográfica Venezolana* 42 (2) (2001): 203-226. N.d. Web. 28 ago. 2014.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995. Print.

D'Elia, Yolanda & Luís Cabezas. “Las Misiones sociales en Venezuela.” 1 Abril 2008. “Instituto Ilatinoamericano de investigaciones sociales.” *Library.fes.de,* 12 sep. 2014. Web. 15 mar. 2015.

Diario República. “En Caracas recuerdan hoy el cierre de campaña de Chávez bajo la lluvia.” *Diariorepublica.com,* 4 oct. 2013. Web. 23 ene. 2014.

Diccionario Etimologías. *etimologias.dechile.net,* 12 jun. 2014. Web. 13 ago. 2014.

DRAE. "Diccionario de la lengua española." *Lema.rae.es,* 11 mar. 2014. Web. 15 jun. 2015.

Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970. Print.

Ecuador Times.net. "Maduro compara la muerte de Chávez con la muerte de Cristo." *Ecuadortimes.net,* 31 mar. 2013. Web. 15 feb. 2014.

Eisenman, Peter. *Feints*. Ed. Silvio Cassara. Milán: Skira, 2006. Print.

El Manifiesto.com. "La muerte de Marulanda Tirofijo y el espeso silencio de Chávez." *El Manifiesto.com,* 4 jun. 2008. Web. 12 abr. 2013.

El Universal. "Un Mundo Sin Mordaza denuncia detención de su presidente." *El Universal.com*, 7 may. 2014. Web. 18 feb. 2015.

El Universal. com. Nacional y política. "Para Arias, poderes especiales son una negación de la democracia." *El Universal.com,* 2 feb. 2007. Web. 15 may. 2013.

Ellner, Steve. *Rethinking Venezuelan Politics. Class, Conflict, and the Chavez Phenomenon*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2008. Print.

—. "Venezuela imprevisible. Populismo radical y globalización." *Nueva Sociedad* 183 (2003): 11-26. N.d. Web. 12 mar. 2014.

Emol Mundo. "Chávez dice revolución será con armas si falla la vía pacífica." *Emol.com*, 10 may. 2001. Web. 19 oct. 2013.

Falcón, Dubraska. "La Torre David fue reconocida con el León de Oro en Venecia." *El Universal.com,* 30 ago. 2012. Web. 12 sep. 2013.

—. "También los ranchos de Meyer Vaisman nos representaron una vez. La Misión Vivienda viajará a Venecia." *Enfermedadelalma.blogspot.ca,* 15 ago. 2012. Web. 9 mar. 2014.

—. "Torre David irá a la Bienal de Venecia." *El Universal.com,* 17 ago. 2012. Web. 15 feb. 2013.

Fermín, Yeannaly. "¿Qué son los colectivos?" *Runrun.es,* 9 oct. 2014. Web. 21 feb. 2015.

Filosofia.org. "Fabricio Ojeda." *Filosofia.org,* 24 jul. 2012. Web. 9 mar. 2013.

Fundación Esperanza. "Testimonios." 2013. *Esperanza Venezuela.com,* 28 nov. 2014.

García, Jess. "Simulación y posapropiacionismo." *Prezi.com,* 9 may. 2014. Web. 23 oct. 2014.

García-Doménech, Sergio. "Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea." 2014. Revistas Científicas Complutenses. Vol 26, N 2. *Universidad Complutense de Madrid*, 11 dic. 2014. Web. 6 dic. 2014.

García-Guadilla, María. "Caracas: de la colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos." Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos, 2012. 155-196. Print.

—. "Organizaciones sociales y conflictos sociopolíticos en una sociedad polarizada: Las dos caras de la Democracia Participativa en Venezuela." *Revista America Latina Hoy* 42 (2006): 37-60. 22 ene. 2013. Web. 12 abr. 2014.

Garrido, Nelson. "Desde adentro." *Nelsongarrido.blogspot.ca,* 21 sept. 2014. Web. 17 nov. 2014.

Gasparini, Graziano. "Venecia: una bienal de arte sin arte." *facebook.com* 30 jun. 2013. Web. 2 nov. 2014.

Gerbasi, Vicente. "Edades perdidas de Vicente Gerbasi." *Lecturas Yantares Placere.blogspot.ca,* 27 may. 2013. Web. 11 nov. 2013.

Globo Visión Noticias. "Chávez dice esta revolución está armada." *Youtube.com,* 31 may. 2008. Web. 7 mar. 2014.

González y Marín, Lorenzo. "Tiempos superpuestos: arquitectura moderna e indigenismo en obras emblemáticas de la Caracas de 1950." *Apuntes* 21.2 (2008): 266-279. Print.

González, Juan. "La premiada Torre de David descontextualiza la miseria." *El Universal.com,* 31 ago. 2012. Web. 15 feb. 2014.

González, Lorenzo. "Modernidades alternas del urbanismo caraqueño: Territorio, arquitectura y espacio urbano." Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metropoli súbita a la meca roja*. Ed. Arturo Almandoz. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos, 2012. Print.

González, Silverio. "Espacio y dinámica de la ciudad violenta." Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja* . Ed. Arturo Almandoz. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros históricos, 2012. 199-211. Print.

Gran Polo Patriótico. *Granpolopatriotico.org.ve,* 12 may. 2014. Web. 23 nov. 2014.

Gringa in Caracas. "Venezuelan's Presidential Election 2012." *Gringasincaracas.wordpress.com,* 11 may. 2012. Web. 24 ene. 2013.

Hall, Stuart. *Discurso y poder.* Huancayo: Melgraphic, 2013. Print.

Hernández, Tulio. "Venezuela 1989-2005. La polarización política como conflicto cultural. ¿De la partidocracia al neoautoritarismo popular?" *Revista Comunicación 132. Estudios venezolanos de comunicación* (2005): 90-100. 22 ene. 2013. Web. 11 may. 2014.

Hernández-Navarro, Miguel. "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro." *Revista de Occidente* 297 (2006): 10. N.d. Web. 22 oct. 2014.

Heron, Katrina. "From Bauhaus to Koolhaas." 1996. *Archive.wired.com*, n.d. Web. 11 feb 2014.

Herrera, Jesús. “Racismo y discurso político en Venezuela.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 10.2 (2004): 111-128. N.d. Web. 11 ago. 2013.

Iglesias, María. *Y nos comimos la luz*. Caracas: Ediciones B Venezuela, 2013. Print.

Info7 Noticias. “Desalojan la Torre de David en Caracas.” *Info7.mx,* 22 jul. 2014. Web. 12 nov. 2014.

Infobae América. “El legado de la revolución en Venezuela: 252.073 muertos en 16 años de régimen chavista.” *Infobae.com,* 15 jun. 2015. Web. 27 jun. 2015.

Instituto Nacional de estadística. “Dinámica demográfica y pobreza. Censo 2011.” *INE.gov.ve*, 21 ene. 2013. Web. 14 jun. 2014.

__. “Procesamiento de Microdatos Censales.” 2002-2012. *Redatam.ine.gob.ve,*12 nov. 2014.

Irazábal, Clara y John Foley. “Espacio, revolución y resistencia: Lugares ordinarios y eventos extraordinarios en Caracas1.” Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja* . Ed. Arturo Almandoz. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana del Caribe y centros históricos, 2012. 285-322. Print.

JMV. “Muestra fotográfica de Juan Toro Diez retrata la violencia del país en D’Museo.” *Mundo24.net,* 16 mar. 2015. Web. 4 may. 2015.

JR. “JR owns the biggest art gallery in the world.” 2014. *JR Art.net,* 20 mar. 2015.

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 1970. Print.

Jungemann, Beate. “Políticas públicas y participación popular en Venezuela. El difícil camino de la construcción de una idea democrática más allá del liberalismo.” *Revista de ciencias sociales Segunda época* 26 (2014): 103-130. 22 ene. 2013. Web. 15 may. 2014.

Kant, Inmanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo, 1876. Print.

Koolhaas, Rem. *Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Print.

—. *El espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. Print.

Kozak, Gisela. *En rojo*. Caracas: Editorial Alfa, 2011. Print.

—. *Latidos de caracas*. Caracas: Editorial Santillana, 2006. Print.

—. *Ni tan chéveres ni tan iguales*. 1. Caracas: Ediciones Punto Cero, 2014. Print.

—. *Pecados de la capital y otras historias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2008. Print.

—. "Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)." *Cuadernos de literatura* XIX.37 (2015): 38-56. N.d. Web. 12 may. 2015.

—. *Venezuela, el país que siempre nace*. 1. Caracas: Editorial Alfa, 2008. Print.

Krauze, Enrique. *El poder y el delirio*. Caracas: Editorial Alfa, 2012. Print.

Kristeva, Julia. *Al comienzo era el amor, psicoanalisis y fe*. Buenos Aires: Gedisa, 1986. Print.

—. *Abjection*. Albany: State University of New York Press, 2004. Print.

—. *The Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

—. *This Incredible Need to Believe*. New York: Columbia University Press, 2009. Print.

Láres, Valentina. "Se inauguró en Caracas la plaza Manuel Marulanda pese a oposición del Gobierno colombiano." *Eltiempo.com,* 26 sep. 2008. Web. 17 nov. 2013.

La Fontaine, Gustavo. "Enemigo o Rival." *Revista: Alternativas cubanas en Psicología* 2.5 (Mayo-Agosto) (2014): 93-102. 22 ene. 2013. Web. 11 abr. 2014.

La Patilla. “Bolsas negras que simulaban cadáveres amanecieron en Caracas.” *Lapatilla.com,* 11 mar. 2014. Web. 28 nov. 2014.

La Vanguardia Internacional. “¿Qué son las guarimbas?” *La Vanguardia.com,* 11 mar. 2014. Web. 3 feb. 2015.

Lander, Luís. “La reforma Constitucional y su Referendo.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales Caracas ago. 2008* 14.2 (2008): 1-4. N.d. Web. 23 mar. 2014.

Lander, Luís y Margarita López. “Referendo revocatorio elecciones regionales en Venezuela: geografía electoral de la polarización.” *Scielo.org.ve,* ene. 2005. Web. 20 ago. 2014.

LaONG. “Talleres.” 2015. *LaONG.org,* 11 ene. 2015. Web. 15 may. 2015.

Lima, Blanca. “La nueva historia oficial en Venezuela y su expresión en espacios urbanos.” *Revista Cultura gráfica e ideología* 10 (2011): 107-136. 22 ene. 2013. Web. 23 mar. 2014.

Londoño, Claudia. “Arte Público y ciudad.” *Revista de Ciencias Humanas* 31 (2003): 97-107. 22 ene. 2013. Web. 16 sept. 2014.

Lozada, Mireya. “El otro es el enemigo: imaginarios sociales y polarización.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 10.2 (2004): 195-209. 22 ene. 2013. Web.

López, Edgar. “ONU interroga al gobierno venezolano sobre auge de bandas y colectivos armados.” *Cubademocraciayvida.org,* 21 jun. 2015. Web. 24 jun. 2015.

López-Maya, Margarita. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. 2. Caracas: Alfadil, 2006. Print.

—. “Venezuela: Once años de gestión de Hugo Chávez y sus fuerzas bolivarianas (1999-2010).” *Revista Temas y Debates* 20 (2010): 197-226. 22 ene. 2013. Web. 15 ago. 2014

Márquez, Trino. “El populismo revolucionario y las nuevas formas de autoritarismo en América Latina.” *Pizarrón Latinoamericano* 1.1 (2011): 11-18. 22 ene. 2013. Web. 23 jul. 2013

Madrid, Marcela. “Sobre el concepto de perdón en el pensamiento de Hannah Arendt.” *Praxis Filosófica* 26 (2008): 131-149. Print.

Madriz, Kathy. “Las dos caras del kitsch: arte del mentir o mentira artística.” *Revista de lenguas modernas* 18 (2013): 399-410. 22 ene. 2013. Web. 11 ene. 2014

Magallanes, Rodolfo. “La violencia durante la Revolución Bolivariana en cifras rojas y negras.” *Politeia* 33.44 (2010): 159-181. 22 ene. 2013. Web. 15 ago. 2014

Malaver, Manuel. “El chavismo intenta infiltrarse en la religiosidad popular.” *Reportero24.com,* 31 mar. 2013. Web. 12 jun. 2014.

Mangieri, Rocco. *Tatuajes Urbanos*. Ed. Universidad de Los Andes. Vol. 6. Mérida: CODEPRE-FAAULA, 1998. Print.

McKey, Willy. “Nelson Garrido: Yo lo que soy es brujo.” *Prodavinci.com,* 18 ago. 2010. Web. 11 nov. 2014.

Méndez, Carmen Victoria. “Al país le están quitando los símbolos de orgullo.” *Observatorio Arendt.org,* 23 feb. 2011. Web. 9 ago. 2014.

—. “Juan Toro muestra la violencia como pandemia social.” *El Nacional.com,* 3 abr. 2013. Web. 17 oct. 2013.

Mendoza, Antonio. “El intertexto lector.” 2008. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. *Universidad de Barcelona*, 11 sep. 2014. Web. 22 ene. 2015

Míguez, María Noel. “Metodologías de investigación desde la razón dialéctica.” *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social* 7 (2014): 13. Print.

Monge, Yolanda. “Chávez calienta EEUU.” *El Pais.com*, 24 nov. 2005. Web. 11 oct. 2014.

Monsalve, Yazmin. “Javier Téllez lleva su arte transgresor a México.” *El Universal.com,* 29 ene.2004. Web. 11 sep. 2013.

Monteleone, Alejandro. “Orlando Monteleone. Profile.” 2014. Jack Banks Photography. *Omonteleone.wix.com,* 2 nov. 2014. Web. 16 abr. 2015

Mora, José P. “La invención de la tradición en la Revolución Bolivariana. Aproximación a la historia inmediata en el contexto venezolano actual.” *CONHISREMI, Revista Universitaria de Investigación* 4.1 (2008): 8. Print.

Morales, Agustín. “Una interpretación del fenómeno mercal desde la perspectiva teórica de la economía neoinstitucional.” *Agroalimentaria* 13.25 (2007): 45-61. 22 ene. 2013. Web. 23 may. 2014.

Morales, Alberto y Ernesto Marín. “La argumentación en la propaganda política de la campaña de las elecciones venezolanas del 2005.” *Revista Latina de Comunicación Social* 61 (2006). 22 ene. 2013. Web. 11 ago. 2013

Morales, Esther. “La disidencia en Venezuela. Una perspectiva histórica.” *Presente y pasado. Revista de historia* 14.18 (2009): 305-318. 22 ene. 2013. Web. 15 dic. 2014

Morales, Pedro. “City Rooms 2003. Venice Biennale. Virtual World. Pedro Morales.” *Youtube.com,* 9 sep. 2014. Web. 3 dic. 2014.

Muñoz, Boris. “Cesarismo mediático.” *Comunicación. Estudios Generales de comunicación* 147 (2009): 5-11. 22 ene. 2013. Web. 23 abr. 2014.

Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. “Los Disidentes y el arte abstracto.” *Universidad de Los Andes*, 3 abr. 2013. Web. 12 may. 2014.

Nava, William. “La ética en la revolución bolivariana y la cultura de corrupción en la administración pública. Caso: Mercal.” *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología , 2009. 1-11. 22 ene. 2013. Web. 11 jun. 2013.

Negrón, Marco. "Del sistema de ciudades venezolano." Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. Ed. Arturo Almandoz. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana del Caribe y centros históricos, 2012. 127-154. Print.

Nilufar, Farida. "The Architecture of the city. City as evaluated by Aldo Rossi." Cambridge: MIT press. Scribb, 14 Enero 2011. Web. 12 Mayo 2014.

Noticias 24/ Venezuela. "Chávez trató de vincularme con nazis, le pido respeto. Mis bisabuelos fueron asesinados por ellos." *Noticias24,* 7 ago. 2012. Web. 15 dec. 2014.

Ochoa, Haydée. "Pobreza y gobernabilidad." 2013. *Haydeeochoa.webnode.es*, 17 abr. 2014. Web. 11 ago. 2014.

Ojos Rojos. "Nelson Garrido." *Revistaojosrojos.com,* may. 2015. Web. 16 may. 2015.

Oliver, Kelly. *The Portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Coulmbia University Press, 1997. Print.

Ortizpozo, Aníbal. "Eruditos, curadurías y otras mentiras o, la basurita debajo de la alfombra." *Debatecultural.org,* Jun. 2004. Web. 11 may. 2013.

Padrón, Leonardo. *Boulevard*. Ed. Casa de la poesía J.A. Pérez Bonalde. Caracas: Oneonta, 2002. Print.

Parada, Ana. *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*. Ed. José Manuel Martínez Silva. Santiago: RIL Editores, 2006. Print.

Pardo, Daniel. "Lo que se sabe del asesinato de la ex Miss de Venezuela Mónica Spear a un año de su muerte." *BBC.com,* 7 ene. 2015. Web. 23 may. 2015

Pereira, José Miguel. "Comunicación, cultura y sociedad." *Signo y pensamiento* 27 (1995): 12. 22 ene. 2013. Web.

Pérgolis, Juan Carlos. *Ciudad deseada: el deseo de la ciudad y su plaza*. Buenos Aires: Nobuko, 2005. Print.

—. “Estética del desarraigo en la ciudad nómada.” *Revista de estudios sociales* 5 (2000). 22 ene. 2013. Web.

—. “La ciudad y el deseo.” *Revista Semana* (2011): 1-4. 22 ene. 2013. Web. 11 ago. 2014.

Pinardi, Sandra. “Residuos y cegueras: miradas desde una Caracas sitiada.” *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* 20 (2012): 53-71. 22 ene. 2013. Web. 12 may. 2014

PragueBiennale.org. “Javier Téllez.” *PragueBiennale.org,* 3 may. 2013. Web. 12 ene. 2015

Quintero, Inés. *El hijo de la panadera*. Editorial Alfa, 2014. Print.

Röhl, Eduardo. *Historia de las ciencias geográficas de Venezuela*. Caracas: Edic. Héctor Pérez Marchelli, 1990. Print.

Radio Nacional de Venezuela. “Bernal: Listo decreto para poner orden a comercio informal.” *RNV.gov.ve.* Gobierno Bolivariano de Venezuela, 29 ene. 2004. Web. 12 ago 2014

Ramos, Francesca et al. *Estado del arte (fase heurística). Observatorio de Venezuela*. Bogotá: Centro de Estudios Políticos e Internacionales. Universidad del Rosario, 2009. Print.

Ramos, María Elena. “Acciones frente a la plaza.” 1995. *Accionesfrentealaplaza.blogspot,* 9 feb. 2014. Web. 27 dic. 2014.

Religión en Revolución. “La Virgen, Jesucristo y los niños venezolanos armados.” *Religionrevolucion.blogspot.ca,* 28 ene. 2012. Web. 10 Julio 2012.

Restrepo, Eduardo. *Discurso y poder en Stuart Hall*. 1. Huancayo: Melgraphic E.I.R.L, 2013. Print.

Reynoso, Carlos. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa, 2000. Print.

Rosas, Iris. “La cultura constructiva informal y la transformación de los barrios caraqueños.” Almandoz, Arturo. *Caracas, de la metópoli súbita a la meca roja*. Ed. Arturo Almandoz. Vol. 7. Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de centros históricos, 2012. 263-283. Print.

Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. Chicago: MIT Press, 1982. Print.

Salas Gregoria, Nilia Leal. “Nuevos significados de la política cultural en Venezuela.” *Interacción y poerspectiva, revista de trabajo social* 4.2 (2014): 194-214. 14 ene. 2013. Web.

Salas, Yolanda. “La Revolución Bolivariana y la sociedad civil: La construcción de subjetividades nacionales en situación de conflicto.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 10.2 (2004): 91-109. 22 ene. 2013. Web. 15 may. 2014.

Santana, Andrés. “El moderno salvaje: Pervirtiendo las fuentes. Obra de Alexander Apóstol.” *Replica21.com,* 05 jun. 2007. Web. 21 mar. 2014.

Schoen, Douglas and Michael Rowan. *The Threat Closer to Home*. 1. New York: Free Press, 2009. Print.

SIBCI. Sistema Bolivariano de comunicación e información. “Aló, Presidente: ¡Cómo un Presidente cautivó una audiencia, oyendo pasar los años!” *Alopresidente.gob.ve,* 18 mar. 2010. Web. 21 jul. 2014.

Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. 5. Bogotá: Arango Editores, 2006. Print.

—. *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del grafiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Series Minor XXIX, 1987. Print.

Silva, Jorge. “Tunick desnuda a los venezolanos en su foto.” *20minutos.es,* 20 mar. 2006. Reuters. 11 jul. 2014. Web. 21 dic. 2014.

Starke, Marianne. “CIAM, Arquitectura Moderna.” 2005. *Arqred.mx*, 9 may. 2013. Web. 11 nov. 2013

Sundell, Louise. “Hugo Rafael Chávez Frías. ¿Liderazgo populista en un contexto bolivariano?” Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 2007. Print.

Tal Cual. “Rostros de la violencia.” *Tal Cual Digital.com,* 19 nov. 2011. Web. 17 jul. 2013.

Téllez, Javier. “Javier Téllez: Open Letter.” *Universes in Universe.de,* feb.2003. Web. 17 mar. 2004.

Tenreiro, Oscar. “El entierro de toda lógica.” *Latorrededavid.blogstop.ca,* 9 ago. 2012. Web. 23 abr. 2014.

Terán, Andrea. “Cacerolazo: micófono de millones.” *La verda.com,* 18 abr. 2013. Web. 23 jul. 2014.

The Carter Center. *Observación del Referendo Revocatorio Presidencial en Venezuela. Informe Integral*. Informe general de Observación. The Carter Center. Atlanta: The Carter Center, 2005. 22 ene. 2013. Web.

Torres, Héctor. *Caracas muerde. Crónicas de una guerra no declarada*. Caracas: Ediciones Puntocero, 2012. Print.

Torres, María E. “Aborígenes: olvidados de la Historia de Venezuela.” *saber.ula.ve*. *Universidad de Los Andes*, 7 Febrero 2013. Web. 15 may. 2014

Trinkunas, Harold. *Crafting Civilian Control of the Military in Venezuela. A Comparative Perspective*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2005. Print.

United Nations. “Intentional Homicide, Number and Rate per 100,000 Population.” ago.2012. *United Nations*, 23 feb. 2014. Web. 15 ago. 2014

United Nations, office on drugs and crime. “Global Study on Homicide 2013.” mar. 2014. *Sales No. 14.IV.1 United Nations Publication,* 25 feb. 2015. Web. 11 may. 2015

Universes in Universe. “50 Bienal de Venecia.” *Universes in Universe.de,* 2003. 9 ago. 2013. Web. 25 abr. 2014

—. “Colectivo Todos somos creadores.” *Universes in Universe.org,* 2009. 17 abr. 2013. Web. 14 dic. 2013

Uzcátegui, Rafael. *Venezuela: la revolución como espectáculo. Una critica anárquista al gobierno boivariano*. 1. Caracas: Editorial La Cucaracha Ilustrada, 2010. Print.

Vásquez, Gabriel. “¿Qué le pasó a Chacumbele?” *Gabrielvq.blogspot.ca,* 30 ago. 2013. Web. 12 abr. 2014.

Valdivieso, Humberto. “El pensamiento único en la fotografía de Nelson Garrido.” Mbasic.facebook.com, 10 oct. 2010. Web. 5 Diciembre 2013

—. “Santiago Pol en la Bienal de Venecia. color, amor y calor de la pequeña Venecia.” *Objetual.com,* 2005. 12 may. 2014. Web.

Valdivieso, Magdalena. “Confrontación, machismo y democracia: representaciones del heroísmo en la polarización política en Venezuela.” *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 10.2 (2004): 137-153. 22 ene. 2013. Web. 15 feb. 2014

Venturi, Robert. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. Print.

Villazana, Libia. “De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual.” National and Transnational Identities in the Americas (Inter-American Perspectives/Perspectivas Interamericanas 1) (2008): 162-173. Print.

Wells, Miriam. “Gobierno de Venezuela admite esconder cifras de criminalidad.” *Insightcrime.org,* 12 jul. 2013. Web. 23 feb. 2014.

World Jewish Congress. “Over 4,000 anti-Semitic Expressions in Venezuela, Study Finds.” *Worldjewishcongress.org,* 6 may. 2014. Web. 17 oct. 2014.

Wright, Winthrop. *Café con leche. Race, Class and National Image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.

Zambrano, Andrés. “Vivienda, producción y déficit .” *Reporte Venescopio* 19 (2007). Print.

Zavarce, Gerardo. “Nelson Garrido. Estética de la violencia.” *Nelsongarrido.blogspot.ca,* 25 nov. 2008. Web. 5 jul. 2014.

—. “Índice riesgo país.” *Catálogo exposición Índice riesgo país. JuanToro Diez*. Caracas: Galería D'Museo, Marzo-Abril 2015. Print.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998. Print.

Zizek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur, 2008. Print.

Imágenes

Nota:

La mayoría de las imágenes fueron obtenidas en Internet, por ello, en ocasiones su resolución no es la ideal. Muchas de ellas muestran eventos efímeros, lo que hizo difícil obtener mejores imá-genes desde otras fuentes.

El criterio para la inclusión de los créditos de las imágenes presentadas en esta sección es una combinación del usado para obras de arte y para sitios Web según el estilo MLA en su 7ma edición. Cuando se dispone del nombre preciso del autor de la imagen, este dato inicia la ficha. Sin embargo, en muchas ocasiones los sitios no proporcionan esa información. En esos casos la ficha iniciará con el nombre del artículo ilustrado por la imagen. Para no crear conflictos de autoría se incluye a continuación la información sobre el sitio Web, así como la fecha de publicación y de visita pero no hay información sobre el autor del artículo.

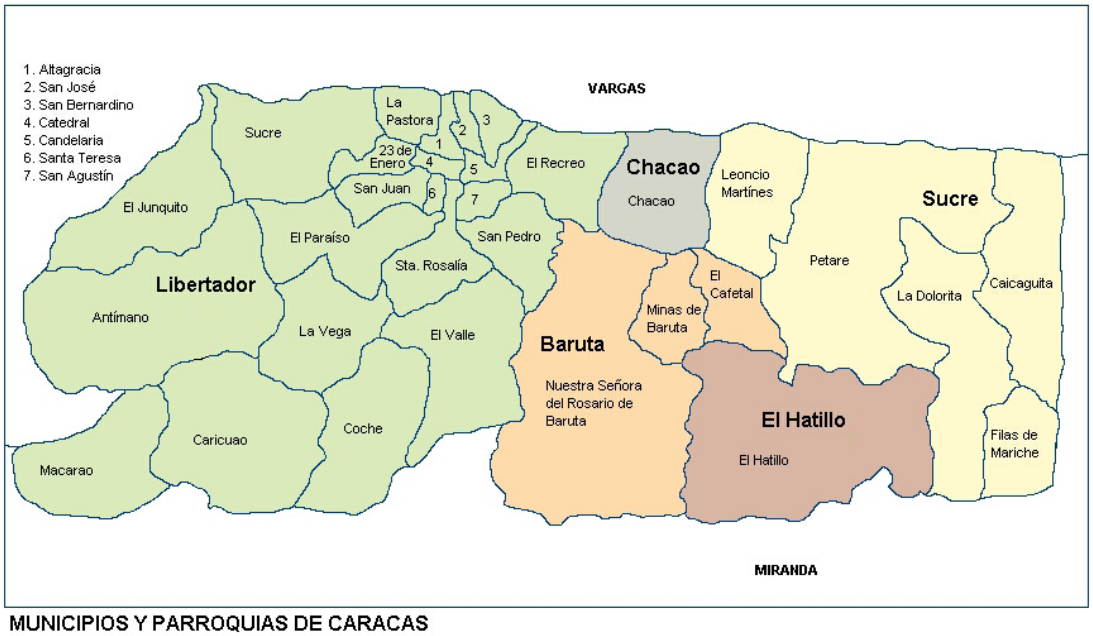
El nombre dado a cada imagen es el que hace referencia al texto que acompaña, y que coincide con el nombre dado en el índice de imágenes incluido en la pagina “x” del trabajo.

Fig. 1. **Caracas de día**
Caracas. "Once cosas para hacer en la ciudad de Caracas." *Caracas design.com*, 2013.Web. 11 nov. 2014.

Fig. 2. **Caracas de noche**
Caracas at night. "50 most beautiful cities of the world at night." *Urdu Magazine.com*, 2009-2015. Web. 11 nov. 2014.

Fig. 3. **Localización de Caracas en el mapa de Venezuela**

"Ciudad capital de la República Bolivariana de Venezuela, así como el principal centro administrativo, financiero, político, comercial y cultural de la nación." *Panamericana.ec*, N.p. n.d. Web. 22 mar. 2015.



MUNICIPIOS Y PARROQUIAS DE CARACAS

Fig. 4. **Mapa de municipios y parroquias de Caracas**

"Municipios y parroquias de Caracas." *Skycraper city.com*. N.p, 25 abr. 2009. Web. 18 dic. 2014.

Fig. 5. **Paseo Los Ilustres**
Paseo Los Ilustres, 1956. "Las obras de infraestructura que dejó Pérez Jiménez." *Taringa.net.* Taringueros venezolanos, n.d. Web. 13 dic. 2014.

Fig. 6. **Ciudad Universitaria de Caracas**
Ciudad universitaria de Caracas. "COPRED a propósito de la declaración de la Ciudad Universitaria como patrimonio de la humanidad." *El Universitario. net.* COPRED-UCV, feb. 2012. Web. 11 dic. 2014.

Fig. 7. **Escudo nacional de Venezuela**
"Chávez propone cambiar la bandera y el escudo de Venezuela." *La Driza. blogspot.com*, 21 nov. 2005. Web. 6 may. 2014.

Fig. 8. **Escudo nacional de la República Bolivariana de Venezuela**
El caballo que el escudo nacional se merece (Venezuela)."Cátedra libre para el estudio y la conservación del caballo criollo venezolano." *Jinete y caballo.blogspot.com*, 21 nov. 2005. Web. 6 may. 2014.

Fig. 9. **Imagotipo celebración del Bicentenario de la independencia de Venezuela**
Bicentenario Venezuela 2010. "2010 año bicentenario de la independencia de Venezuela." *Eliascisneros.wordpress.com,* 15 abr. 2010. Web. 6 ago. 2014.

Fig. 10. **Hugo Chávez y Mahmoud Ahmadinejad**
Hugo Chávez y Mahmoud Ahmadinejad. "Transacciones bancarias entre Chávez y Ahmadinejad." *Center for security policy.org*, 7 may. 2009. Web. 20 jul. 2014.

Fig. 11. **Concentración multitudinaria en Avenida Bolívar de Caracas**
"En fotos el histórico cierre de campaña del comandante Chávez con 7 avenidas desbordadas de pueblo." *Fidel Ernesto Vásquez I. Patria es humanida*d, 4 oct. 2013. Web. 15 jul. 2014.

Fig. 12. **Avenida Francisco Fajardo, Caracas**
"Avenida Francisco Fajardo." *Radio Nacional de Venezuela. gob.ve.* Gobierno Bolivariano de Venezuela, 1 mar. 2015. Web. 13 mar. 2015.

Fig. 13. **Urbanización El Silencio, Caracas**
Plaza O' Leary. Urbanización El Silencio. "Fotos del ayer: Teatro Municipal de Caracas." *Callesdecaracas.blogspot.com*, 8 jun. 2012. Web. 11 mar. 2015.

Fig. 14. **Ejemplo de concentración masiva del chavismo**
AFP Photo-Juan Barreto. "El chavismo muestra sus poderes a 5 meses del 7-O." *Noticias24.com,* 1 may. 2012. Web. 20 ago. 2014.

Fig. 15. **Ejemplo de concentración masiva de la oposición**
AP. "Fotos: así fue la marcha de Capriles R. en Caracas." *ultimasnoticias.com.ve*, 1 oct. 2012. Web. 15 ago. 2014.

Fig. 16. **Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012**
"En fotos el histórico cierre de campaña del comandante Chávez con 7 avenidas desbordadas de pueblo." *Fidel Ernesto Vásquez I. Patria es humanidad*, 4 oct. 2013. Web. 23 jul. 2014.

Fig. 17. **Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 2012** "En Caracas recuerdan hoy el cierre de campaña de Chávez bajo la lluvia (Fotos)." *Diariorepublica.com*, 4 oct. 2013. Web. 20 jul. 2014.

Fig. 18. **Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 201**2 "En fotos el histórico cierre de campaña del comandante Chávez con 7 avenidas desbordadas de pueblo." *Fidel Ernesto Vásquez I. Patria es humanidad*, 4 oct. 2013. Web. 23 jul. 2014.

Fig. 19. **Cierre de campaña de Hugo Chávez, elecciones presidenciales 201**2
"En Caracas recuerdan hoy el cierre de campaña de Chávez bajo la lluvia (Fotos)." *Diariorepublica.com*, 4 oct. 2013. Web. 20 jul. 2014.

Fig.20. **Ejemplo de propaganda del Gobierno venezolano**
"Manipulación mediática en Venezuela y libertad de expresión. Uso de los recursos del Estado." *taringa.net*, n.d. Web. 16 feb. 2014.

Fig. 21. **Ejemplo de propaganda de la oposición**
Caracas EFE. "Cualquier cosa que nos ocurra hago responsable a Nicolás Maduro." *Laprensa.com.ni,* n.d. Web. 16 feb. 2014.

Fig. 22. **Buhoneros en el bulevar de Sabana Grande en Caracas**
Londoño, Hugo. "Metro de Sabana Grande."*flickr.com*, 29 sep. 2006. Web. 12 may. 2014.

Fig. 23. **Publicidad de Las Misiones**
"Las misiones." *Sicsemanal.wordpress.com*, N.d,
Web. 13 may 2014.

Fig. 24. **Módulo de Misión Barrio adentro**
Vargas, Rony. "Personal de la Mision Barrio adentro en huelga de hambre."
eluniversal.com, 2 oct. 2012. Web. 12 mar. 2015.

Fig. 25. **Módulo de Misión Simoncitos**
"Alcaldía de Libertador inauguró Simoncito en Brisas de Panteón." *fundacaracas.gov*, 3 dic. 2013, Web. 12 mar 2015.

Fig. 26. **Ejemplo de edificaciones de Mercal-PDVAL**
AFP archivo. "Reportaje AFP: para los venezolanos de bajos recursos, las misiones ya son un derecho." *Noticias24.com*, 9 abr. 2013. Web. 11 may. 2015.

Fig. 27. **Ejemplo de edificaciones de Mercal**
El Universal archivo. "Presidente Chávez en nueve años ha creado 34 misiones." *eluniversal.com*, 23 dic. 2011. Web. 11 may. 2014.

Fig. 28. **Ejemplo de edificaciones de Mercal (Mercalitos comunales)**
"Mercalitos comunales avanzan." *Noticias24.com*, 10 abr. 2008. Web. 18 may. 2015.

Fig. 29. **Ejemplo de Mercal ambulante**
AVN. "Misión alimentación se desplegó en el 23 de enero." *globovision.com*, 17 ene. 2015. Web. 14 ene. 2015.

Fig. 30. **Cola (fila) frente a edificio de Mercal**
"Razones del fracaso del Gobierno venezolano." *taringa.com*, 16 sep. 2014. Web. 11 ene. 2015.

Fig. 31. **Invasión de terrenos en Distrito Metropolitano, Caracas**
Acurero, Miguel. "Una estadounidense entre los desalojados de invasión en Distrito Metropolitano." *lapatilla.com*, 30 may. 2014. Web. 20 mar. 2015.

Fig. 32. **Invasión de terrenos en Municipio Baruta, Caracas**
Ruíz, Jesús. "Baruteños protestan por invasiones en Las Minitas." *elnacional.com*, 18 jul. 2013. Web. 15 feb. 2014.

Fig. 33. **Edificio abandonado en Caracas**
Anadolu Agency/Getty Images. "Los precios del crudo golpean la deuda venezolana." *The wall street journal.com*, 23 dic. 2014. Web. 9 mar. 2015.

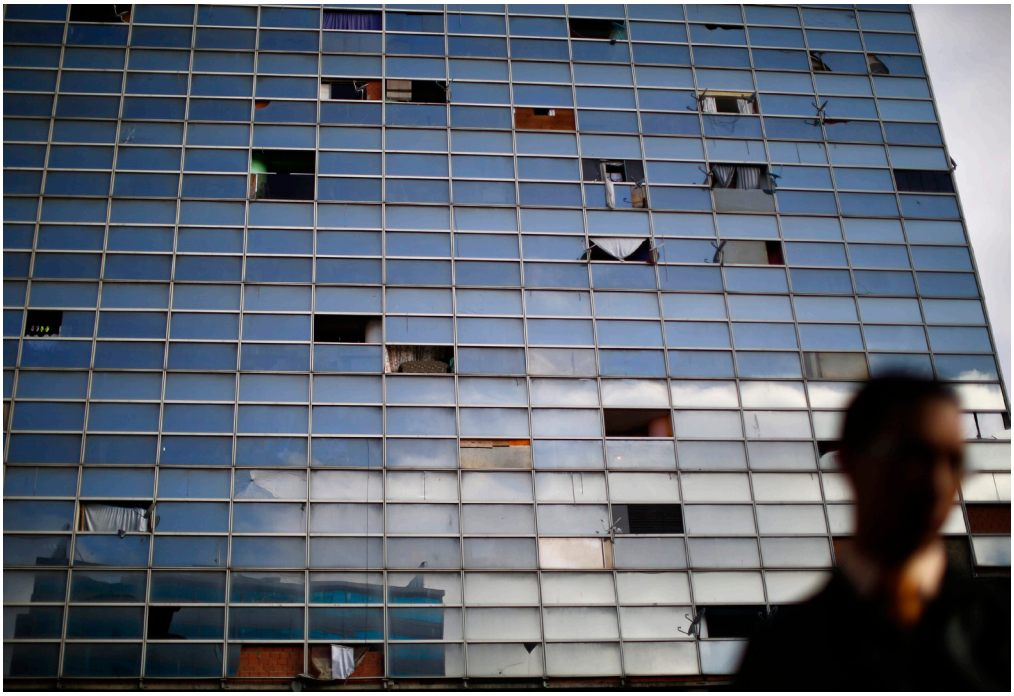


Fig. 34. **Edificio abandonado en Caracas**
Anadolu Agency/Getty Images. "Una visita a la Torre de David, el rancho más alto del mundo." *vozradio.wordpress.com*, 4 abr. 2014. Web. 11 ene. 2015.

Fig. 35. **Ejemplo de rancho en barrio de Caracas**
"Caracas chronicles sí sube cerro." *Caracas chronicles.com*, 24 abr. 2010. Web. 15 ago. 2014.

Fig. 36. **Edificios de la Gran Misión Vivienda**
"Razones del fracaso del Gobierno venezolano." *taringa.com*, 16 sep. 2014. Web. 11 ene. 2015.

Fig. 37. **Edificios de viviendas de interés social**
"Manipulación mediática en Venezuela y libertad de expresión. Uso de los recursos del Estado." *taringa.net*, n.d. Web. 16 feb. 2014.

Fig. 38. **Ejemplo de propaganda chavista por el "No," Referendo 2004**
Foto Ciudad Caracas. "Hace nueve años Chávez ganó el revocatorio. Un revocatorio que culminó en revolcatorio." *Aporrea.org*, 03 jun. 2014. Web. 11 dic. 2014.

Fig. 39. **Ejemplo de propaganda opositora por el "Sí," Referendo 2004**
"El sí contra Chávez apela a diversos métodos de propaganda. Venezuela votó." *BBC Mundo.com*, 16 ago. 2004. Web. 12 abr. 2015.

Fig. 40. **La Urbina y Petare en el este de Caracas y El Ávila al fondo**
Yanez, Renato. *Caracas La Urbina-Petare*. *Pinterest.com*, n.d. Web. 12 mar. 2015.

Fig. 41. **Ejemplo de Guarimba**
Silva, Melisa y Clavel Rangel. "Una guarimba corta una autopista en Venezuela. ¿Qué son las guarimbas?" *La Vanguardia internacional.com*, 11 mar. 2014. Web. 22 oct. 2014.

Fig. 42. **Ejemplo de Trancazo**
Noticias 24, AVN y Trinchera creativa. "Opositores vierten aceite en calles de Chacao, mientras otros ayudan a despejar vías." *Eco popular wordpress.com*, 25 feb. 2014. Web. 12 oct. 2014.

Fig. 43. **Colectivos en Caracas**
Reportero 24. "Paramilitares: Ley para el desarme no menciona a los colectivos." *Reportero 24.com*, 24 jun. 2013. Web. 11 ago. 2014.

Fig. 44. **Colectivos Bolivarianos en Caracas**
Ferrero, Fabiola."Colectivos bolivarianos: músculo armado de la revolución." *El estímulo.com*, 27 oct. 2014. Web. 16 dic. 2014.

Fig. 45. **Colectivos Bolivarianos en Caracas**
"Siembran terror en Venezuela 'colectivos' armados." *López Doriga digital.com,* 25 sep. 2014. Web. 11 dic. 2014.

Fig. 46. **Homenaje a caídos en protestas**
"Vecinos y estudiantes pidieron justicia para el estudiante Bassil Da Costa."*elheraldovenezuela.com,* 15 feb. 2014. Web. 11 dic. 2014.

Fig. 47. **Rejas en ventana de vivienda humilde**
"Los disparos que resuenan cada noche en Petare, uno de los barrios pobres de Venezuela, son un peligro para el presidente Chávez." *Resistencia Santiago de León de Caracas*, 15 nov. 2008. Web. 15 feb. 2014.

Fig. 48. **Protección de balcones residenciales**
"Protección con malla para balcones." *Mercado libre*, n.d. Web. 16 feb. 2014.

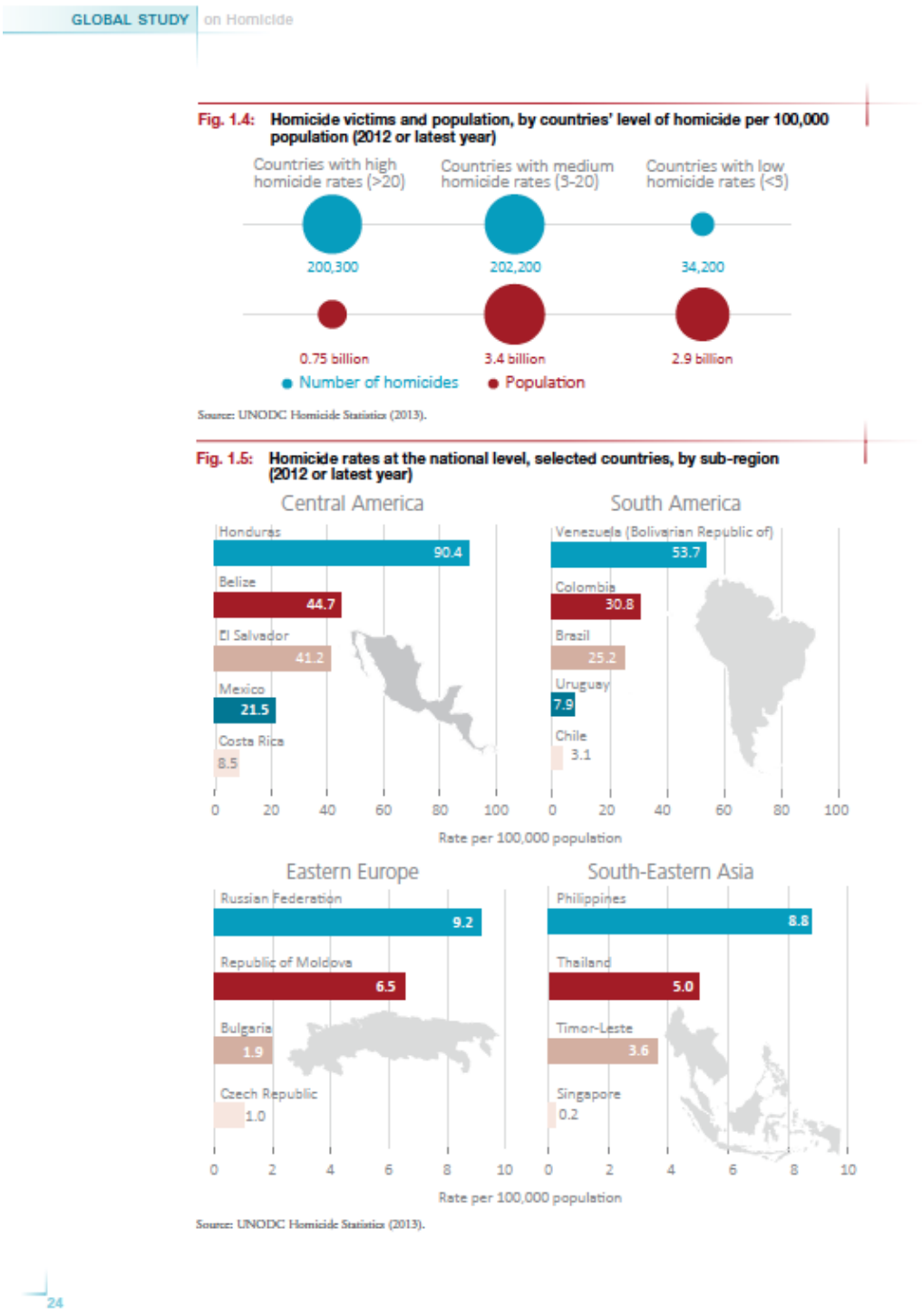


Fig. 49. **Estudio mundial sobre homicidios, Informe UNU 2013**
UNODC *Global Study on Homicide* 2013 (United Nations publication, Sales No. 14.IV.1). Web.pdf pictures Johannes Kittel.

Fig. 50. **Portones de seguridad**
Freestock.com. "Herrería de rejas, portones." *Free stock illustration. com*, n.d. Web. 13 Ene. 2015.

Fig. 51. O**perativos policiales en los barrios**
Reportero 24. "Caracas: diciembre el mes más violento en los últimos tres años." *El reportero 24.com*, 31 dic. 2013. Web. 23 mar. 2014.

Fig. 52. **Edificio La Francia, Caracas**
Díaz, Cheché. Edificio La Francia, Caracas, 2014. *flickr.com*. N.p, n.d. Web. 2 jul. 2015.

Fig. 53. **Bloques de la parroquia 23 de Enero, Caracas**
Comuna panal 2021. Bice abasto y bloque. Barrio 23 de Enero en Caracas. "Las abejas del panal." *Comuna panal 2021.gob.ve.* Gobierno bolivariano de Venezuela, 27 may. 2014. Web. 11 feb. 2015.

Fig. 54. **Grafiti de Hugo Chávez con héroes nacionales**
Mural Bolívar, Chávez y Piar. "Murales mutantes en revolución." *Mutachavez.tumblr.com*. N.p. n.d. Web. 10 ene. 2015.

Fig. 55. **Mural estación Metro Ciudad Universitaria.**
Foto: Francochef.blogs. Mural estación Metro Cd Universitaria. *Panoramio.com*. Google Maps, 31 may. 2010. Web. 12 jun. 2015.

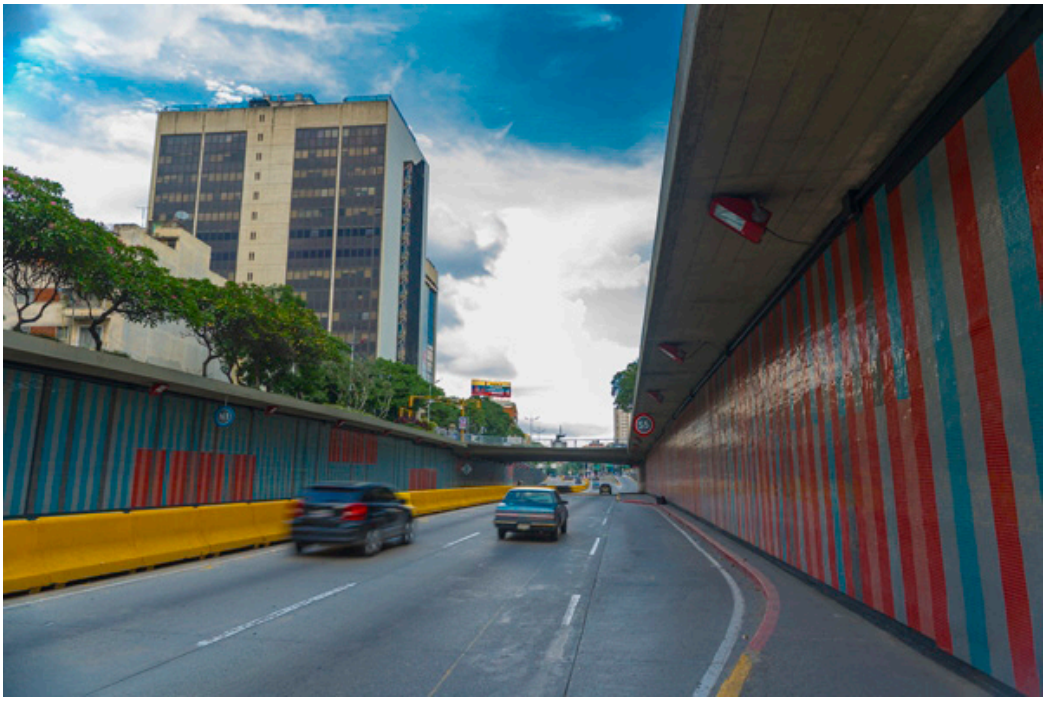


Fig. 56. **Manaure, Mateo. Uracoa.**
Foto: RNV. "Caracas tiene el mural vítreo más grande del mundo." *Aporrea.org*. 1 jun. 2015. Web. 27 jun. 2015.

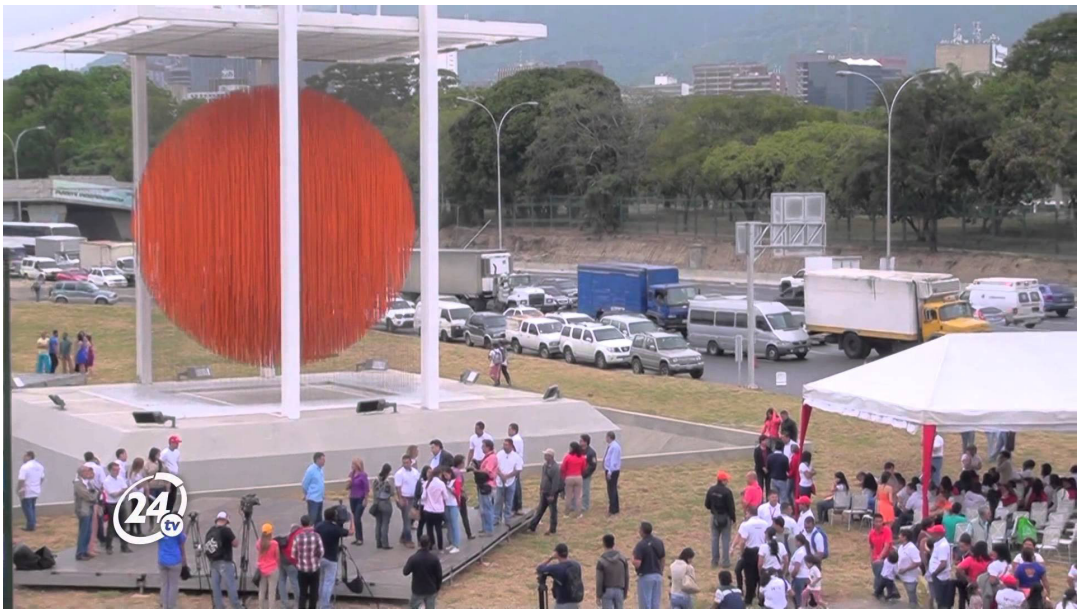


Fig. 57. **Soto Jesús. Esfera de Seúl. Foto: Pdvsa La Estancia**.
24 TV. "Reinauguraron la Esfera Caracas de Jesús Soto en la avenida Francisco Fajardo." *noticias24.com*. 23 dic. 2014. Web. 11 abr. 2015.

Figura 58. **Ejemplo del uso de la bandera en vestimenta**
"Venezuela: Chávez apela al patriotismo bolivariano en la presentación de su candidatura." *Infolatam.com,* 12 jun. 2012. Web. 13 dic. 2014.

Fig. 59. **Ejemplo del uso del corazón como símbolo del chavismo**
García, Carlos / Reuters. "En fotos: la campaña corazón de mi patria, de Hugo Chávez adorna las calles de Caracas." *Noticias 24.com*, 19 jul. 2012. Web. 4 dic. 2014.

Fig. 60. **Ejemplo del uso de la bandera como símbolo de la oposición**
Reuters. "Capriles arroja una gorra en un acto de campaña." *El Mundo.es*, 19 jul. 2012. Web. 4 dic. 2014.

Fig. 61. **Serie Viviendo el legado de Hugo Chávez, de Alejandro Cegarra** Cegarra, Alejandro / Getty images. Caracas, May 2013. "After Chávez, searching for Venezuela's identity." *Time.com*, 3 jun. 2015. Web. 18 jun. 2015.

Fig. 62. **Serie Viviendo el legado de Hugo Chávez, de Alejandro Cegarra** Cegarra, Alejandro / Getty images. *A group of children in front of graffiti of Hugo Chávez, during a school trip to the location of the former president's remains*. Caracas, May 2013. "After Chávez, searching for Venezuela's identity." *Time.com*, 3 jun. 2015. Web. 18 jun. 2015.

Fig. 63. **Serie Viviendo el legado de Hugo Chávez, de Alejandro Cegarra**
Cegarra, Alejandro. *Viviendo el legado de Hugo Chávez,* 2014. "Las protestas en el contraste. Fotografías de Alejandro Cegarra en el #Imagomundi." *ProDavinci.com*, 16 mar. 2014. Web. 5 feb. 2015.

Fig. 64. **Serie Viviendo el legado de Hugo Chávez, de Alejandro Cegarra**
Cegarra, Alejandro. *Viviendo el legado de Hugo Chávez,* 2014.
"Las protestas en el contraste. Fotografías de Alejandro Cegarra en el #Imagomundi." *ProDavinci.com*, 16 mar. 2014. Web. 5 feb. 2015.

Fig. 65. **Monteleone, Orlando**. **Serie los amores de Chávez**
Monteleone, Orlando. "Vea la hermosa serie fotográfica Los amores de Chávez," 2013. *Albaciudad.org*. Gobierno bolivariano de Venezuela, 22 ene. 2015. Web. 6 feb. 2015.

Figura 66. **Monteleone, Orlando. Serie los amores de Chávez**
Monteleone, Orlando. "Vea la hermosa serie fotográfica Los amores de Chávez," 2013. *Albaciudad.org*. Gobierno bolivariano de Venezuela, 22 ene. 2015. Web. 6 feb. 2015.

Fig. 67. **Monteleone, Orlando**. **Serie los amores de Chávez**
Monteleone, Orlando. "Vea la hermosa serie fotográfica Los amores de Chávez," 2013. *Albaciudad.org*. Gobierno bolivariano de Venezuela, 22 ene. 2015. Web. 6 feb. 2015.

Fig. 68. **Monteleone, Orlando. Serie los amores de Chávez**
"Los amores de Chávez se exhiben en el Centro de Caracas: transmiten la alegría y diversidad del chavismo." *Albaciudad.org*, 6 mar. 2015. Web. 12 jun. 2015.

Fig. 69. **Campaña S.O.S, Venezuela**
DW.com. "SOS desde la plaza Alfredo Sadel en Las Mercedes de Caracas, Venezuela." *Deustche Welle.com*, 20 feb. 2014. Web. 25 mar. 2015.

Fig. 70. **Campaña S.O.S, Venezuela**
DPA. "Detienen al creador de la campaña S.O.S en Venezuela." *emeequis.com*, 8 may. 2014. Web. 28 mar. 2015.

Figura 71. **Campaña Mejor desnudos que callados**
Bécares, Barbara. "Mejor desnudo que y Mejor desnudos con la UCV, trending topic en Venezuela." *Silicon week.com*, 9 abr. 2014. Web. 28 mar. 2015.

Fig. 72. **Spencer Tunick en Caracas**
Tunick, Spencer. "The street is our gallery. Artists: Spencer Tunick." *isupportstreetart.com*, 2015. Web. 16 may. 2015.

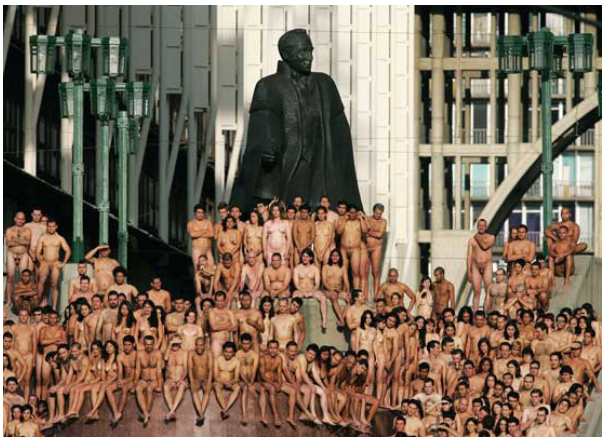


Fig. 73. **Spencer Tunick en Caracas**
Tunick, Spencer. "The street is our gallery. Artists: Spencer Tunick." *isupportstreetart.com*, 2015. Web. 16 may. 2015.

Fig. 74. ***Campaña Un mundo sin mordazas***
Bacci, Daniel. "Stefanía Fernández, Campaña Un mundo sin mordazas." *Mr. Rangel Política Cultura Marketing*, 28 mar. 2014. Web. 11 abr. 2015.

Fig. 75. ***Campaña Un mundo sin mordazas***
Bacci, Daniel. "Mordazas en Venezuela." *salvadornuñez.com*, 6 nov. 2014. Web. 12 abr. 2015.

Fig. 76. **Protesta callejera por la inseguridad personal**
EFE. "Expresiones artísticas revelan a las expresiones tradicionales en Venezuela." *Teinteresa.es*, 13 abr. 2014. Web. 11 may. 2015.

Fig. 77. **Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas**
Planeta urbe. "Varias zonas de Caracas amanecieron llenas de bolsas en forma de cadáveres." *rumbacaracas.com*, 11 mar. 2014. Web. 11 may. 2015.

Fig. 78. **Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas**
Planeta urbe. "Varias zonas de Caracas amanecieron llenas de bolsas en forma de cadáveres." *rumbacaracas.com*, 11 mar. 2014. Web. 11 may. 2015.

Fig. 79. **Bolsas de basura simulando cadáveres en Caracas**
Planeta urbe. "Varias zonas de Caracas amanecieron llenas de bolsas en forma de cadáveres." *rumbacaracas.com*, 11 mar. 2014. Web. 11 may. 2015.

Fig. 80. **Nelson Garrido, El atraco a la Virgen María y el niño Jesús**

Garrido, Nelson. El atraco de la Virgen María y el Niño Jesús, 2008. "La asfixiante estética de la violencia. Nelson Garrido en Fotograma 11." *Indexfoto.gub.uy.* Centro de fotografía. 16 nov. 2011. Web. 11 feb. 2014.

Fig. 81. **Nelson Garrido, La Vírgen de Caracas**

Garrido, Nelson. La Virgen de Caracas, 2010. "La asfixiante estética de la violencia. Nelson Garrido en Fotograma 11." *Indexfoto.gub.uy.* Centro de fotografía. 16 nov. 2011. Web. 11 feb. 2014.

Fig. 82. **Nelson Garrido, serie Pensamiento único. *La familia*.**
Garrido, Nelson. La familia en el pensamiento único, 2008. "Serie Pensamiento único." *Portafolio Nelson Garrido.com*. N.p. n.d. Web. 20 feb. 2014.

Fig. 83. **Nelson Garrido, serie Pensamiento único. *La amistad.***
Garrido, Nelson. La familia en el pensamiento único, 2008. "Serie Pensamiento único." *Portafolio Nelson Garrido.com*. N.p. n.d. Web. 20 feb. 2014.

Fig. 84. **Nelson Garrido, serie pensamiento único. *Miss Venezuela***
Garrido, Nelson. La familia en el pensamiento único, 2008. "Serie Pensamiento único." *Portafolio Nelson Garrido.com*. N.p. n.d. Web. 20 feb. 2014.

Fig. 85. **Nelson Garrido, serie pensamiento único. *Chacumbele***
Garrido, Nelson. La familia en el pensamiento único, 2008. "Serie Pensamiento único." *Portafolio Nelson Garrido.com*. N.p. n.d. Web. 20 feb. 2014.

Fig. 86. **Alexander Apóstol, *Soy la ciudad*, video**
Apóstol, Alexander. Soy la ciudad, 2005. Video still. *Alexander Apóstol onlinehome.us.* N.p. n.d. Web. 15 may. 2015.

Fig. 87. **Alexander Apóstol, serie Residente pulido**
Apóstol, Alexander. Meissen, 2001. Fotografía digital 200 x 150 cms. "Serie Residente Pulido." *Alexander Apóstol onlinehome.us.* N.p. n.d. Web. 15 may. 2015

Fig. 88. **Alexander Apóstol, serie Residente pulido**
Apóstol, Alexander. Limoges, 2001. Fotografía digital 200 x 150 cms. "Serie Residente Pulido." *Alexander Apóstol onlinehome.us.* N.p. n.d. Web. 15 may. 2015

Fig. 89. **Alexander Apóstol, serie *Residente pulido Ranchos*** Apóstol, Alexander. Fotografía digital 200 x 150 cms. "Serie Residente Pulido: Ranchos." *Alexander Apóstol onlinehome.us*. N.p. n.d. Web. 15 may. 2015.

Fig. 90. **Alexander Apóstol, serie *Residente pulido Ranchos*** Apóstol, Alexander. Fotografía digital 200 x 150 cms. "Serie Residente Pulido: Ranchos." *Alexander Apóstol onlinehome.us*. N.p. n.d. Web. 15 may. 2015.

Fig. 91. **Alexander Apóstol. Serie *Residente pulido ST***
Apóstol, Alexander. 04, 2003-07. "Serie Residente Pulido: SP." *Alexander Apóstol onlinehome.us.* N.p. n.d. Web. 15 may. 2015.

Fig. 92. **Alexander Apóstol. Serie *Residente pulido ST***
Apóstol, Alexander. 04, 2003-07. "Serie Residente Pulido: SP." *Alexander Apóstol onlinehome.us.* N.p. n.d. Web. 15 may. 2015.

Fig. 93. **JR.** ***Proyecto Esperanza***
Ramírez, Leo / AFP / Getty images. "Proyecto Esperanza en calle de Caracas." *Passim ideas y análisis internacional.eu.* N.p. 20 feb. 2012. Web. 11 may. 2015.

Fig. 94. **JR.** ***Proyecto Esperanza***
Ramírez, Leo / AFP / Getty images. Proyecto Esperanza. "Caracas y el futuro de la violencia." *20 minutos blogs.es.* N.p. 22 nov. 2011. Web. 11 may. 2015.

Fig. 95. **JR.** ***Proyecto Esperanza***
JR. "Proyecto Esperanza, fase 2." *Esperanza Venezuela.com*, n.d. Web. 11 may. 2015.

Fig. 96. **JR. Proyecto** ***Proyecto Esperanza***
JR. "Proyecto Esperanza, fase 3." *Esperanza Venezuela.com*, n.d. Web. 11 may. 2015.

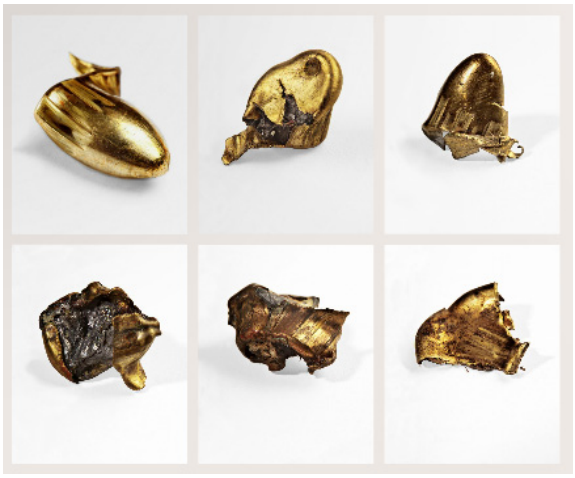


Fig. 97. **Toro Diez, Juan. Serie Plomo.**
"Catálogo exposición Índice riesgo país, 2015." *issuu.com*, Galería D'Museo. n.d. Web. 20 jun. 2015.

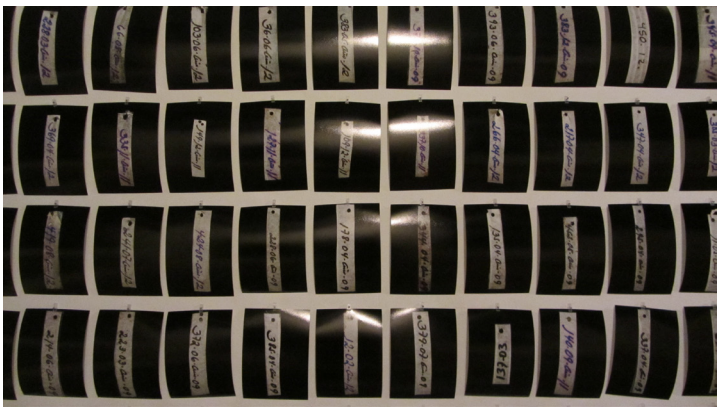


Fig. 98. **Toro Diez, Juan. Nadie se atreve a llorar … dejen que ría el silencio**, 2013. "Nelson Garrido: Violencia y vida cotidiana en Caracas." *Bifurcaciones.cl,* N.p. 10 oct. 2013. Web. 20 jun. 2015.

Fig. 99. **Toro Diez, Juan. Nadie se atreve a llorar … dejen que ría el silencio**, 2013. "Nelson Garrido: Violencia y vida cotidiana en Caracas." *Bifurcaciones.cl*, N.p. 10 oct. 2013. Web. 20 jun. 2015.

Fig. 100. **Ejemplo de grafiti firma**
"Grafitis de Caracas." *zuplemento.wordpress.com*.
N.d Web. 12 feb. 2015.

Fig. 101. **Ejemplo de grafiti firma elaborada**
"Top 50 grafitis de Caracas." *zuplemento.wordpress.com*. N.d Web. 12 feb. 2015.

Fig. 102. **Ejemplo de "grafiti de Estado"**
EFE. "Grafitis Caracas." *El Nacional.com*. N.d, Web. 11 may. 2014.

Fig. 103. Ejemplo de "grafiti paroxístico" y "grafiti póstumo"
EFE. Hombres pasan frente a grafiti del fallecido presidente Chávez.
El Universal.com. N.p, 4 sep. 2014. Web. 12 feb. 2015.

Fig. 104. **Ejemplo de "grafiti eslogan"**
González, Fortunato. "Insights from the heart and mind. Me duele Venezuela." *carlapvale.com*, 18 dic. 2012. Web. 19 jun. 2014.

Fig. 105. **Ejemplo de "grafiti aforístico"**
Grafiti Un mundo mejor es posible, si es socialista. "Venezuela: socialismo y partido único." *Igadi na rede.org*. N.p, abr. 2007. Web. 18 mar. 2014.

Fig. 106. **Ejemplo de "grafiti alegórico"**
"Artists embellish walls with political visions." *secretaryclinton.blogspot.com.* n.d, Web. 15 ago. 2014.

Fig. 107. **Ejemplo de "grafiti discriminador"**
"Grafiti antisemita." *iniciativaradical.com*. n.d, Web. 15 ago. 2014.

Fig. 108. **Ejemplo de "grafiti alienante"**
Foto archivo. Grafiti Los que quieran patria ¡Vengan conmigo! "15 momentos que marcaron el gobierno socialista de Chávez." *elexelcior.com.mx*. N.p, 5 mar. 2013. Web. 7 jun. 2014.

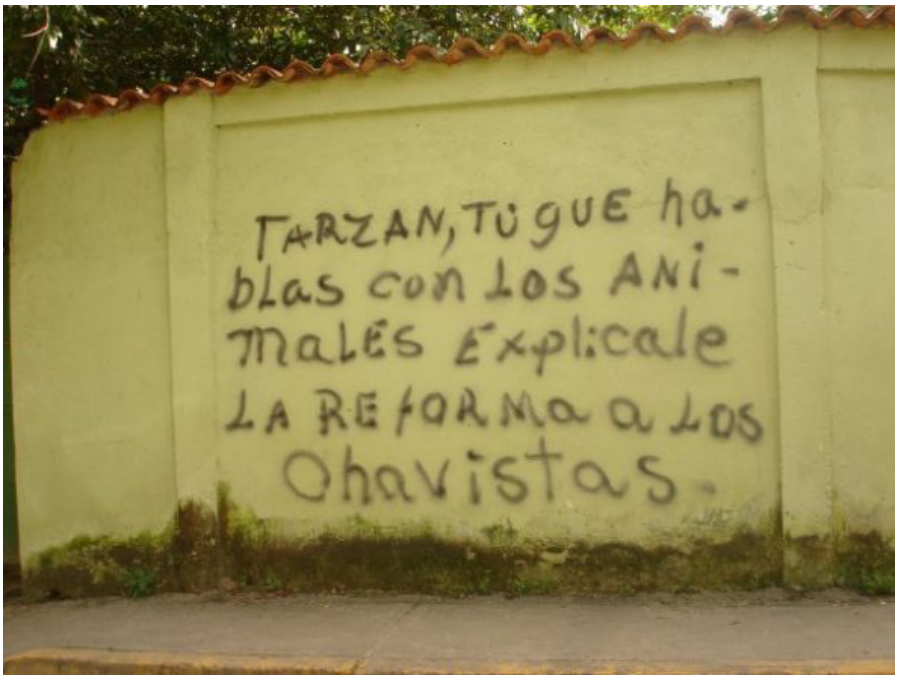


Fig. 109. **Grafiti *Tarzán, tú que hablas con los animales explicale la reforma a los chavistas.***
"Como te iba contando." *Carolachavez.wordpress.com.* N.p, 17 dic. 2011. Web. 21 mar. 2014.

Fig.110. **Grafiti** ***Los que quieran patria ¡Vengan conmigo!***
Foto archivo. Grafiti Los que quieran patria ¡Vengan conmigo! "Interview with Ignacio Vera: Why is the Process so Centered around Chavez?" *Venezuelanalisis.com*. N.p, 25 may. 2011. Web. 11 ago. 2013.

Fig. 111. **Grafiti** ***La Piedrita venceremos.***
"La Virgen, Jesucristo y los niños armados." *Religión en revolución.com.* N.p, 28 ene. 2012. Web. 13 jul. 2013.

Fig. 112 **Grafiti *La Piedrita venceremos*, versión 1**.
"Poder, estética y violencia: un estudio de algunos murales en Caracas." *Reflexiones 4 Karen blogspot.com*. N.p, 26 oct. 2012. Web. 18 mar. 2013.

Fig. 113. **Grafiti *La Piedrita venceremos*, versión 2**.
"Poder, estética y violencia: un estudio de algunos murales en Caracas." *Reflexiones 4 Karen blogspot.com*. N.p, 26 oct. 2012. Web. 18 mar. 2013.

Fig. 114. **Grafiti *S-T***

"Grafiti caraqueño." *flickr. com.* N.d, 6 jun. 2012. Web.15 sep. 2014.

Fig. 115. **Grafiti *S-T***
Noticiero digital. "Capriles: no necesito hablar mal de nadie para ganar la presidencia." *Noticiero digital.com*. N.p, 10 may. 2012. Web. 9 ago. 2014.

Fig. 116. **Grafiti** ***Ah muchacho pa' bobo 1***
"Capriles: no necesito hablar mal de nadie para ganar la presidencia." *Noticiero digital.com*. N.p, 10 may. 2012. Web. 9 ago. 2014.

Fig. 117. **Grafiti** ***Ah muchacho pa' bobo 2***
Grafiti Ah muchacho pa' bobo 2. "Venezuela's Presidential Election 2012." *gringaincaracas.com.* N.p, 13 may. 2012. Web. 9 ago. 2014.

S-T
America 21.de

Fig. 119. **Grafiti *Ah muchacho pa' bobo 3***
Grafiti Ah muchacho pa' bobo 3. "La imagen: grafiti 'Muchacho pa' bobo en cointra de Capriles Radonski se observa en Chacaíto." *Noticias 24.com*, 18 may. 2012. Web. 11 oct. 2014.

Fig. 120. **Grafiti *Llegó la hora. Caprilies presidente***
Mc Intyre, Jody. Grafiti Llegó la hora..! Henrique Capriles presidente. "Who is Henrique Capriles Radonski?" *jodymcintyre.wordpress.com*. N.p, 25 sep. 2012. Web. 20 nov. 2014.

Fig. 121. **Grafiti *Ratonsky hay un canino***
WJC. Grafiti Ratonsky hay un canino. "Over 4,000 anti-semitic expressions recorded in Venezuela in 2013, study finds." *World Jewish Congress.org*, 6 may. 2014. Web. 12 nov. 2014.

Fig. 122. **Grafiti *Chávez está muerto. Díganlo***
EFE / END. Grafiti Chávez está muerto. "Futuro incierto." *El nuevo diario.com.* N.p, 4 ene. 2013. Web. 11 ago. 2014.

Fig. 123. **Grafiti *Yo soy Chávez***
Bravo, Tomás / Reuters. Grafiti Yo soy Chávez. "Paul Craig Roberts on Hugo Chavez." *infowars.com*, N.p, 13 mar. 2013. Web. 11 sep. 2014.

Fig. 124. **Grafiti *Sanando con los espíritus de la sabana***
Mhadel Jacqueline."Caracas: a shrine sanando 'healing' por Chávez."
Jacquelinemhadel.wordpress.com, N.p, 8 ene. 2013. Web. 13 sep. 2014.

Fig. 125 **Grafiti *Sanando con los espíritus de la sabana***
Mhadel Jacqueline. "Caracas: a shrine sanando 'healing' por Chávez."
Jacquelinemhadel.wordpress.com, N.p, 8 ene. 2013. Web. 13 sep. 2014.

Fig. 126. **Grafiti *Viva el cáncer***
Foto tweeter/@vivoenelsur."Viva el cáncer, el grafiti de la oposición que causa indignación en Venezuela." *RT Sepa más*, N.p, 8 abr. 2013. Web. 18 sep. 2014.

Fig. 127. **Grafiti *Con Chávez todo sin Chávez plomo !!!***
Urbano, Chaman. "Reconciliación en la familia Venezolana: crónica de una enfermedad terminal." *Panfleto negro.com*, 6 oct. 2012. Web. 20 sep. 2014.

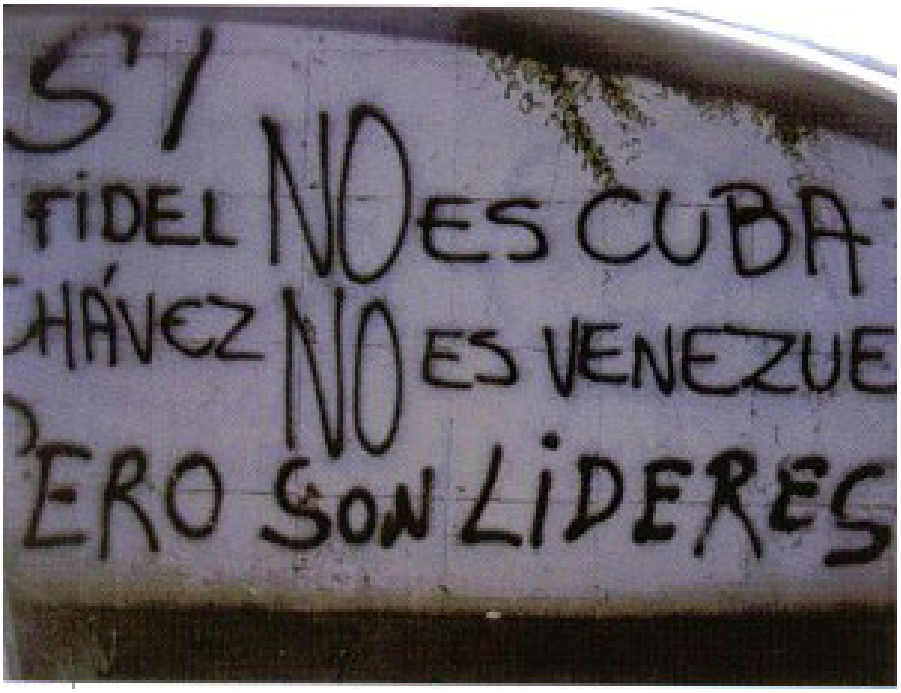


Fig. 128. **Grafiti *Fidel no es Cuba Chávez no es Venezuela***
Brito, Edecio. Grafiti Con Chávez todo, sin Chávez plomo, Caracas. "Grafiti la voz ante el silencio." *Panfleto negro.com*, N.p, N.d. Web. 18 sep. 2014.

Fig. 129. **Grafiti *La última cena***
Arangua, Rodigo / AFP Photo. Grafiti La última cena en parroquia 23 de Enero, Caracas. "Maduro compara partida de Chávez con muerte de Cristo." *990 px.pl*, 6 mar. 2013. Web. 3 oct. 2014.

Fig. 130. **Grafiti** ***He resucitado! Patria, socialismo o muerte. Venceremos***
"Maduro compara partida de Chávez con muerte de Cristo." *Ecuador times. net*, 31 mar. 2013. Web. 3 oct. 2014.

Fig. 131. **Ejemplo de Grafiti con iconografía importada**
Colectivo Alexis Vive. Mural en Caracas. "Murales políticos." *Murales políticos blogspot.com*, 19 sep. 2008. Web. 21 oct. 2014.

Fig. 132. **Ejemplo de Grafiti con iconografía importada**
Agusti, Andrés. "Plaza Manuel Marulanda en el 23 de Enero, Caracas." *El Tiempo. com*, 2012. Web. 23 oct. 2014.

Fig. 133. **Meyer Vaisman,** ***Verde por fuera, rojo por dentro***, instalación Vaisman, Meyer. Green on the outside, red on the inside, 1995. "Latin American 20th Century Art." All images from: Latin American Art in the 20th Century, Phaidon Press, 1996. Edited by Edward J. Sullivan. *www2.nau.edu*. N.p, n.d. Web. 2 jun. 2015.

Fig. 134. **Meyer Vaisman,** ***Verde por fuera, rojo por dentro***, instalación Vaisman, Meyer. Verde por fuera, rojo por dentro, 1995. "Modelos para armar. Thinking Latin America from the Musac collection. *Center for aesthetic revolution blogspot.com*, N.p, 29 jun. 2010. Web. 2 jun. 2015.

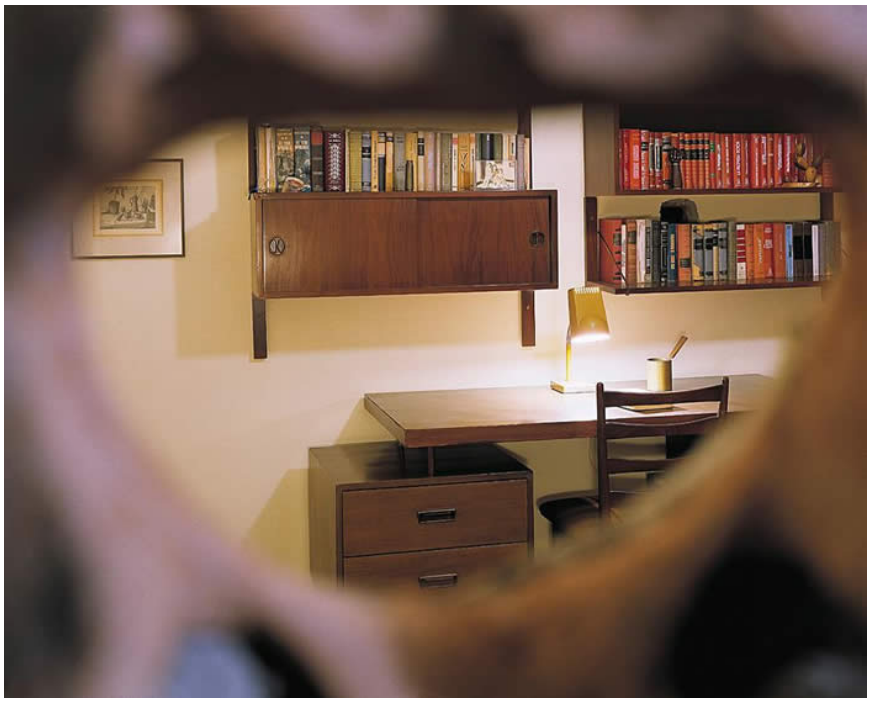


Fig. 135. **Meyer Vaisman,** ***Verde por fuera, rojo por dentro***, instalación Vaisman, Meyer. Green on the outside, red on the inside, 1995. "Meyer Vaisman." *Liminalb.org*. N.p, 2014. Web. 2 jun. 2015.

Fig. 136. **Javier Téllez.** ***León de Caracas***
Téllez, Javier. León de Caracas. Video instalación, 2002. "Por un arte que de lenguaje a los que no tienen voz." *Artnexus.com*, dic-feb 2011. Web. 5 jun. 2015.

Fig. 137. **Javier Téllez.** ***León de Caracas***
Téllez, Javier. León de Caracas. Video instalación, 2002. *Praguebiennale.org*, n.d. Web. 5 jun. 2015.

Fig. 138. **Agusti, Andrés. Video instalación Bienal de Venecia**
"Bienal de Venecia 2012: pabellón de Venezuela." *Plataforma arquitectura.cl*, 20 ago. 2012. Web. 11 feb. 2015.

Fig. 139 **Silvestro, Doménico. *Ciudad socializante versus ciudad alienante.*** Instalación.
"Bienal de Venecia 2012: pabellón de Venezuela." *Plataforma arquitectura.cl*, 20 ago. 2012. Web. 11 feb. 2015.

Fig. 140. B**aan, Iwan.** ***Torre David # 1***, 2011.
Baan, Iwan. "Photographing Constructed Worlds." *Port-Magazine.com,* 24 sep. 2014. Web. 15 feb. 2015.

Fig. 141. **Alejandro Cegarra.** ***El otro lado de la Torre de David***
Cegarra, Alejandro. "De la serie El otro lado de la Torre de David," 2014. *Alecegarra.com*, 2014. Web. 8 feb. 2015.

Fig. 142. **Alejandro Cegarra.** ***El otro lado de la Torre de David***
Cegarra, Alejandro. "De la serie El otro lado de la Torre de David," 2014. *Alecegarra.com*, 2014. Web. 8 feb. 2015.

Fig. 143. **Montaje de la exposición Torre de David Gran Horizonte**
Designboom. "Urban Think Thank and Iwan Baan Win Golden Lion at Venice Biennale ," 2014. *Designboom.com*, 30 ago. 2012. Web. 15 feb. 2015.

Fig. 144. **Muestra de grafiti caraqueño en la Bienal de Venecia**
Calzadilla, Juan. Fotografías de grafiti de Caracas expuestos en la 55 Bienal de Venecia, 2013. "Venezuela. El arte urbano. Una estética de la subversión." *Catálogo 55 exposición internacional de Arte*. Venecia: Ministerio del Poder Popular para Relaciones exteriores, 1 Junio 2013.

Fig. 145. **Muestra de grafiti caraqueño en la Bienal de Venecia**
Calzadilla, Juan. Fotografías de grafiti de Caracas expuestos en la 55 Bienal de Venecia, 2013. "Venezuela. El arte urbano. Una estética de la subversión." *Catálogo 55 exposición internacional de Arte.* Venecia: Ministerio del Poder Popular para Relaciones exteriores, 1 Junio 2013.

Curriculum vitae. Edgar Yanez Zapata

Education

2010 to present PhD in Hispanic Studies. Department of Modern Languages and Literatures. Faculty of Arts and Humanities. Scholarship of The University of Western Ontario. London, Canada
Dissertation: *Estética urbana de una polarización. Transformaciones de la ciudad de Caracas durante la Revolución Bolivariana (1999-2013).*
Supervisor: Alena Robin

2004- 2006 Masters in Fine Arts (MFA) with a focus in Visual Communication. Northern Illinois University. Full scholarship of the Fulbright Program of US Department of State.
Thesis: *Data representation of the Education of Graphic Design in Latin-America*
Supervisor: Leif Almendinger

1980- 1986 Architecture undergraduate degree. Universidad Central de Venezuela. Facultad de arquitectura y urbanismo. Caracas

Languages

Spanish. Native speaker

2004 English as a second language. Intensive English program. Indiana University, USA

1994- 1996 English as a second language. Venezuelan-American Centre (CVA). Caracas

1992- 1994 Portuguese as a second language. Center for Brazilian Studies (CEB). Embassy of Brazil. Caracas, Venezuela. Certificate from Brazilian Ministry of Education

Related work experience

2012- 2015 **Instructor of Spanish for adults**
The University of Western Ontario. Continuing Studies at Western Program
Spanish The Basics I & II, Spanish beyond the basics courses
Supervisor: Karen DeHeus

duties

- Teaching Spanish to adults during Fall and Winter terms, and designing activities for every session as well as exercises and assignments
- Preparing Outlines for Spanish Beyond the basics I and Spanish at noon I courses
- Preparing weekly handouts and PDF presentations
- Marking and commenting on all exercises

2012-2014 **Graduate Teaching Assistant of Portuguese**
The University of Western Ontario. Faculty of Arts and Humanities. Department of Modern Languages and Literatures. London, Canada.
Supervisor: Dr. Joyce Bruhn De Garavito

duties

- Teaching Brazilian Portuguese to undergraduate students during Fall and Winter terms
- Design of PDF presentations for every class (52 classes per academic year)
- Design of activities, exercises and assignments for every class

- Preparing weekly handouts
- Design and marking of all written and oral tests, as well as students' presentations
- Assisting students during office hours

2010-2012 **Graduate Teaching Assistant of Spanish**
The University of Western Ontario. Faculty of Arts and Humanities. Department of Modern Languages and Literatures. London, Canada.
Supervisors: Dr. Joyce Bruhn De Garavito & Dr. Yasaman Rafat

duties

- Teaching Spanish to undergraduate students during regular year and also as a Lab instructor during 2011 summer day session.
- Design of activities for every class and design of exercises and assignments
- Preparing weekly handouts
- Marking all written and oral tests and student presentations
- Assisting students during office hours
- Attending courses on Grammar and other important aspects of language teaching
- Attending and doing research in a course on second language acquisition with Dr. Joyce Bruhn De Garavito
- Participating in several workshops and special sessions of the UWO's Teaching Support Center

2004- 2006 **Graduate Teaching Assistant at the Art &Design foundations program**
Northern Illinois University. School of art. Department of Visual Communication (VisCom) DeKalb, Illinois, USA. Supervisor: Mary Stewart, MFa

duties

- Teaching foundations of 2D and 3D design to art and graphic design freshmen students Design of activities for every class. Design of exercises and assignments
- Preparing handouts, especially for workshops on Adobe Photoshop and InDesign
- Marking all tests and student presentations. Leading discussions and planning display of
- student's artwork
- Assisting students during office hours
- Attending weekly sessions on teaching strategies with professor Mary Stewart

1998-2004 & 2006-2010 **Associate Professor and researcher at Universidad de Los Andes**
University of Los Andes. Faculty of art. Department of graphic design. Mérida-Venezuela
Supervisor: Dean, Professor Nory Pereira Colls

duties

- Teaching "Graphical Techniques" and "Illustration" to third and fourth year students of graphic design major
- Teaching "Foundations of 2D design" to freshmen students of graphic design and visual arts majors
- Direct responsibility on the design of syllabi for all courses taught
- Preparing handouts and designing weekly activities
- Marking all tests and leading discussions during students' presentations.
- Doing research on visual arts and architecture. Publishing in several academic journals

March 2007 - July 2010 **Other Academic positions at Universidad de Los Andes.**

Director of the school of art and graphic design (Full time)
University of Los Andes. Faculty of art. Mérida- Venezuela.
Supervisor: Dean, Professor Nory Pereira Colls

duties

- Responsible for the design of student admission policies, including special tests and first-year workshops
- Welcoming first-year students of Visual Arts and Graphic Design
- Supervision of faculty work. Approving and follow up of all courses' syllabi
- Interviewing candidates for temporary teaching positions
- Joining as a jury in contests for tenure track positions
- Weekly attending departmental and main faculty committees
- Acting as Dean in case of absence and attending committees with president and deans
- Coordination of projects for purchase of equipment, books and other materials
- Teaching courses of Graphical Techniques

2002 **Head of the Department of Graphic Design**
University of Los Andes. Faculty of art. Mérida- Venezuela.
Supervisor: Director, Professor Ramsés Antolínez

duties

- Supervision of faculty work
- Approving and follow up of all courses' syllabi
- Interviewing candidates for temporary teaching positions
- Jury member for tenure track positions
- Attending weekly departmental faculty committees
- Teaching courses of Graphical Techniques and Illustration

2001 **Head of the Department of Visual Arts** (Full time)
University of Los Andes. Faculty of art. Mérida- Venezuela.
Supervisor: Director, Professor Bernardo Moncada

duties

- Supervision of faculty work
- Approving and follow up of all courses' syllabi
- Interviewing candidates for temporary teaching positions
- Jury member for tenure track positions
- Attending weekly departmental faculty committees
- Teaching courses of Graphical Techniques and Illustration

1992-1996 **Assistant professor at Universidad Simon Bolívar**
Simon Bolivar University. Faculty of Architecture. Caracas, Venezuela.
Supervisor: Professor Walter Margulis

duties

- Teaching "Drawing" and "Graphic Expression" to freshmen of Architecture major.
- Direct responsibility on the design of syllabi for all courses taught
- Preparing handouts and designing weekly activities.
- Marking all tests and leading discussions during students' presentations

1987- 1992 **Instructor at Universidad Jose Maria Vargas** (Part time)
Jose Maria Vargas University. Faculty of Art and Architecture. Caracas, Venezuela.

duties

- Teaching “Introduction to the Arts” and “Foundations of 2D Design” to first year students of Architecture and Graphic Design majors
- Design of all course materials
- Marking tests and other assignments
- Assisting students in office hours
- Attending weekly faculty meetings

Courses designed *Developed and defended in partial fulfillment of the requirements for the PhD program in Hispanic Studies*

2014 “Estética urbana de una polarización.” Undergraduate course. Department of Modern Languages and Literatures. Faculty of Arts and Humanities. University of Western Ontario. London, Canada
Supervisor: Professor Alena Robin

2013 “Visualizaciones creativas de la ciudad latinoamericana.” Undergraduate course. Department of Modern Languages and Literatures. Faculty of Arts and Humanities. University of Western Ontario. London, Canada
Supervisor: Professor Rafael Montano

Courses designed and taught

2012 “Portuguese 1030 for beginners.” Department of Modern Languages and Literatures. Faculty of Arts and Humanities. University of Western Ontario. London, Canada
Supervisor: Professor Joyce Bruhn De Garavito

2012 “Spanish The Basics I y II.” Continuing Studies at Western. University of Western Ontario. London, Canada
Supervisor: Professor Karen DeHeuss

2012 “Spanish beyond the basics.” Continuing Studies at Western. University of Western Ontario. London, Canada
Supervisor: Professor Karen DeHeuss

2001 “Illustration” for third year students of Graphic Design. Special program for intensive Summer session. Faculty of Architecture. University of Los Andes, Merida, Venezuela
Supervisor: Professor Ramses Antolinez

1998 “Graphical techniques” for third year students of Graphic Design. Faculty of Art. School of Art and Graphic Design. University of Los Andes, Merida, Venezuela
Supervisor: Professor Bernardo Moncada

1988 “Introduction to the Arts.” Jose Maria Vargas University. Caracas, Venezuela

1988 “Foundations of 2D design”. Jose Maria Vargas University. Caracas, Venezuela

Selected lectures and presentations

Peer-reviewed:

2015 "Between walls and wailing. Graffiti and political polarization in Venezuela." Conference Trans & Trance. University of Western Ontario. London, Canada
2013 "Sorna, Humor y Crítica en la caricatura de Pedro León Zapata." Conference: Good laugh, bad laugh, ugly laugh, my laugh. University of Western Ontario. London, Canada
2012 "El arte urbano contemporáneo y la consolidación de arraigo y conservación de patrimonio." Conference: Emergenci-es. University of Western Ontario. London, Canada
2009 "Mural Art Projects in Mérida." University of Los Andes, Faculty of Humanities, Center of research on Aesthetics. 10th National Seminar of Aesthetics: Modernity and new modernities. Merida, Venezuela
2008 "Confronting the notions of Emptiness, Transparency and No-places in the Urban landscape." University of Los Andes. 12th International Symposium of Aesthetics. Merida, Venezuela
2001 "The City as an Art Laboratory." University of Los Andes, Faculty of Architecture and Design. Seminar: The Urban space. Merida, Venezuela
2000 "Art in The City." University of Los Andes. Faculty of Humanities, Center of research on Aesthetics. 3rd International Symposium of Aesthetics. Merida, Venezuela

Invited:

2009 "Self-Portraits 450." About participation in "Ciudad Marca Arte Urban Project." University of Los Andes, Faculty of Art, Merida, Venezuela
2009 "Contemporary Urban Art projects." University of Los Andes, Faculty of Architecture and Design. Merida, Venezuela
2007 "A methodology for image design." University of Los Andes, Faculty of Art, Merida, Venezuela
2005 "Contemporary Latin-American Art." Northern Illinois University, School of Art, DeKalb, IL USA
2002 "The Sensitive Color." University of Los Andes, Faculty of Art, Merida, Venezuela
2001 "The City as an object and subject of Art." University of Los Andes, Faculty of Art, School of Art and Graphic Design, Merida, Venezuela
2001 "Lines in Contemporary Graphic Arts of India." La Otra Banda Gallery, Merida, Venezuela
1998 "Contemporary Venezuelan Sculpture." 30th Anniversary of the Museum of Modern Art Juan Astorga Anta. Merida, Venezuela.

Publications

Peer-reviewed:

2013 "Rostros y espacios del subdesarrollo en la cinematografía de Tomás Gutiérrez Alea." Actual 73 journal. University of Los Andes, Merida, Venezuela
2008 "Confronting the notions of Emptiness, Transparency and No-places in the urban landscape." Estética 13 journal. University of Los Andes Los Andes, Merida, Venezuela
2004 "The City in the Visual Arts. Approaching the urban landscape from the aesthetical experience." University of Los Andes Los Andes, Merida, Venezuela
2004 The City and the Artwork. Estética 7 journal. Universidad de Los Andes. Venezuela
2002 "Coexisting spaces in the urban landscape." Estética 6 journal. University of Los Andes, Merida, Venezuela

other publications:

1998 “About Fortifications” (With architect Julio González Araujo). Catalog of the VIII National Architecture Biennial. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela

1986 “A tale from Urbino” (With architect Julio González Araujo). Taller Firminy Journal, Vol. 1. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

1985 “The Castles of Romeo and Juliet.” Concepts and project for the 3rd International Architecture show at the Venice Biennial. Taller Firminy Journal, Vol. 2. Central University of Venezuela, Caracas

1997 - 2000 Has also published more than twenty articles about art in Venezuelan newspapers: “Frontera” and “El Vigilante” in Merida. Among others, there can be mentioned: “Todo en-caja (all in-boxes) or the object as the center of the universe”, “Conjugating the death with Felipe Ehremberg”, “FusilArte: about copy, plague and falsification in art”, “Territories of the light of Oscar Gutiérrez”, “Oscar Gutiérrez & Wladimir Guerrero”, “Art and Craftsmanship”, “A journey through sands and seas”, “Staring at the other Brazil”, “Brazil, so far so close”, “About Art and the City”, “Creating in the province.”

Professional Affiliations

2002 to present Member of the Laboratory of research on Art and Design (LISA-D). University of Los Andes, Faculty of Architecture and Design. Merida, Venezuela

2000 to present Member of the Center of research on Aesthetics (CIE), Contemporary Art section University of Los Andes. Faculty of Humanities. Merida, Venezuela

2004 to present Fulbright Association. US Department of State

2014 to present Modern Language Association. United States

Awards

2010 Second Prize. Ciudad Marca Arte. Art contest to commemorate the 450th anniversary of Merida city, Venezuela. Merida’s city hall

2009 2009 PEI Prize (Prize for the encouragement of researchers). University of Los Andes. Center for the development of science, technology and humanities (CDCHT). Merida, Venezuela

2006 2006 Special Mention. 1st national show of the Small Format. Museum of Modern Art Juan Astorga Anta, Merida, Venezuela

2005 2005 Commissioned to Design the Image and POP materials of Graduate Programs at Northern Illinois University, USA. Proposal won in a contest among undergraduate and graduate students of Visual Communication. DeKalb, IL USA

2002 Fulbright Grant. US Department of State, to pursue a MFA in the United States

2001 Second Prize in Painting. Faculty Association annual show (APULA), University of Los Andes, Merida, Venezuela

1999 First Prize in Painting. Faculty Association annual show (APULA), University of Los Andes, Merida, Venezuela

1999 First Prize in Painting. 1st University Art show (Faculty and students). La Otra Banda Gallery, Merida, Venezuela

1991 Special Mention. Ideas for Ciudad Bolivar contest. Teamwork with artists José Sigala, Harry Schuster, Boris Ramirez and Antonio Ochoa. Ciudad Bolivar government palace. Venezuela

1985 Special Mention. 3rd Art Show. Santa Maria University. Caracas, Venezuela.

1990 to present **Graphic Designer**

Edgar Yanez has also worked as a graphic Designer for CORIMON, a holding of 25 businesses in Venezuela (1990-1992), Northern Illinois University, DeKalb (2004-2006), Universidad de Los Andes (1998-2010). Recently has produced promotion materials for the Department of Modern Languages and Literatures at The University of Western Ontario. A summary of his design work is available at:
http://www.edgaryanezzapata.com/graphic-design.html

1982 to present **Visual artist**

Concurrently with other tasks as an educator and researcher, Edgar Yanez has also been devoted to a constant career as a visual artist and graphic designer, and has shown his artwork in exhibitions in Venezuela and other countries. A summary of exhibitions and awards is available at:
http://www.edgaryanezzapata.com/exhibitions.html
http://www.edgaryanezzapata.com/art_portfolio.html