



El relato, la representación y la imagen: artefactos culturales para reflexionar en torno al autoritarismo venezolano

Andrés Pérez Sepúlveda

EXTRACTO:

El arte en todas sus expresiones es un recurso útil en la medida en que conforma un archivo variopinto que parte de la sensibilidad y la técnica siempre proclives no solo a la crítica y el diagnóstico, sino también al allanamiento de caminos emancipadores y autorreflexivos que complementan y enriquecen el ethos de lo nacional, la identidad y una necesaria especulación como acción política consciente, tanto individual como colectiva. Las circunstancias actuales por las que atraviesa el pueblo caribeño podrían ser el accionar de una transformación profunda que apela al pasado no como una compensación por la miseria presente, esa manida construcción de identidades gloriosas y heroicas, pero sí a uno lleno de afección y memoria porque, al fin y al cabo, todos experimentamos y soportamos ese fenómeno histórico: el poder.

Ι

La historia contemporánea de Venezuela ha tenido dos agentes de cambio y modernización en su sino democrático, a razón: las Fuerzas Armadas y un modelo económico basado en la extracción minera. Ambos protagonistas articulan, estructuran, conforman y satisfacen la dinámica de demandas de una población cuya identidad resulta flotante, casi un amerizaje, en donde deben sortear lo político conforme las presiones y desigualdades sociales vayan transformándose y actualizándose. Es decir, lo político venezolano reposa sobre el maridaje del monopolio de la violencia y la estatización de la explotación de los recursos naturales. Ante este panorama no podemos confiar en el recurso de la ley, la tradición de las instituciones republicanas y la buena voluntad de los ciudadanos como factores principalísimos de la democracia; más bien, estos serían una suerte de semblante que, como toda semblanza, debe ser reconocida y reproducida hasta que forme parte de nuestro imaginario y bienes simbólicos de lo nacional; aunque sin perder de vista lo que a veces retorna en ese intento de represión de lo pulsional.

En Venezuela, el ejercicio autoritario del poder, la discrecionalidad con la que este es ostentado, la pasividad y el concertaje con que actúan los poderes constitucionales en torno





a la figura del Ejecutivo, el crecimiento hipertrofiado de una burocracia estatista que funge, a su vez, como un elemento clientelar y de chantaje a las iniciativas que puedan surgir de las bases sociales, cuando no del aparato partidista en tiempos de elecciones, etc., son características rastreables cuando le tomamos el pulso al devenir nacional. Más que la confianza en la continuidad administrativa de las instituciones del Estado, la sociedad venezolana ha mantenido cohesión en la medida en que lo estatal ha jugado con prestidigitación a la ubicuidad. En este sentido, la manera espectacular como el Estado venezolano en la modernidad se ha presentado a sí mismo atraviesa más por el eslogan, propio de una campaña electoral imperecedera, que por la comprensión de los límites de su propia capacidad productiva, supeditada a una teología política que asume en el Estado a una entidad, en tanto ente y no colectividad, responsable (¿mágica?) por la seguridad física y por el bienestar material de sus ciudadanos; para decirlo junto con Coronil:

El arduo establecimiento de la autoridad estatal tuvo íntima relación con la explotación petrolera. A lo largo del siglo XIX el frágil Estado venezolano, crónicamente asaltado por caudillos regionales, fue incapaz de imponer su control sobre el fragmentado territorio nacional. Solo cuando se transformó en mediador entre la nación y las compañías petroleras foráneas, a principios del siglo XX, fue que el Estado adquirió la capacidad política y los recursos financieros que le permitieron aparecer como un agente independiente capaz de imponer su dominio sobre la sociedad. De ahí que el propio Estado se haya originado como un conjunto de prácticas, instituciones e ideologías de gobierno en el curso de las pugnas relativas a la regulación de la producción petrolera y el control del dinero procedente de ella. (2013, 40)

El control por la riqueza petrolera y la administración de los demás recursos naturales constituyen, entonces, los insumos con los cuales el país logró ingresar de forma abrupta a la Modernidad. La omnipresencia del Estado venezolano ha hecho de esta una línea oblicua que no solo atraviesa los procesos productivos, políticos y sociales, sino que además ejerce un halo casi taumatúrgico en la (inter)subjetividad de sus habitantes. En la medida en que los venezolanos han confundido la administración del país en la figura de sus gobernantes y no en la institucionalidad republicana, el proceso de democratización se ha tergiversado con la imagen falaz de un Estado prodigioso, incluso a veces paternal, mixtificando y combinando de forma alterna lo masculino y lo femenino. Este proceso ha tenido distintas características a lo largo del devenir contemporáneo. Sin embargo, muchas de las manifestaciones artísticas que conforman el panorama de producción cultural del país se han hecho eco de este malestar





y, al mismo tiempo, procuran generar en los espectadores una reflexión que hurga en su propia dinámica socio-histórica.

El arte combina, en este caso, el testimonio de uno de los secuestrados del régimen del general de división Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) en un intento por denunciar las torturas sufridas bajo la dictadura. Al mismo tiempo, las representaciones del poder en dos pinturas de Jacobo Borges, producidas en los setenta, muestran la atemporalidad de sus protagonistas y sus mascaradas dentro de una ambientación espectral. Por último, analizando el resultado vigente de la alianza FF.AA. y la extracción petrolera, ahora en la fase de la Revolución Bolivariana, la fotógrafa y artista conceptual Violette Bule lleva a cabo una puesta en escena que parodia la fantasía pornográfica del autoritarismo representada en la sodomización de los agentes de la Guardia nacional, cuerpo de seguridad encargado de reprimir y violentar las expresiones de descontento contra el gobierno de Nicolás Maduro.

II

José Vicente Abreu (1927-1987) fue un comunicador social, profesor de literatura, ensayista y escritor venezolano. Se caracterizó por su participación clandestina contra la dictadura de Pérez Jiménez, en ese entonces presidida por una Junta Militar de Gobierno desde 1948, tras el derrocamiento del gobierno de Rómulo Gallegos, primer presidente venezolano electo por el voto popular y secreto. La militancia de Abreu en las juventudes de Acción Democrática (AD), partido disidente e ilegalizado, lo llevó a su detención por parte de agentes de la Seguridad Nacional (SN) en 1951 hasta 1957. La SN era una policía secreta del régimen de facto ideada por Pedro Estrada, hombre fuerte y de confianza del dictador. Sus miembros eran hombres reclutados por el mismo Estrada y se diferenciaban de otros cuerpos de seguridad del Estado por la saña con la que actuaban en contra de la disidencia, a quienes sometían a severas torturas sistemáticas bajo lugares de presidio verdaderamente hórridos.

En la novela-testimonio *Se llamaba SN* (2005 [1964]), Abreu narra la experiencia que tuvo como secuestrado del régimen. El relato consta de dos partes: la primera se titula «Seguridad Nacional», y en ella describe la manera como fue encontrado en su escondite de





Caracas y llevado a los calabozos; la segunda se titula «Guasina», el nombre de una isla ubicada en el delta del río Orinoco, al oriente del país, donde los esbirros de la dictadura rehabilitaron una instalación que fungía como campo de concentración para los presos políticos. Aunque era regentada por miembros de la SN, la custodia de los secuestrados estaba a cargo de la Guardia Nacional, elemento represor consecuente en la historia contemporánea de Venezuela.

Durante el cautiverio en los calabozos de la SN, Abreu logra un desdoblamiento entre lo que describe y lo que sufrió en carne propia. El estilo es casi como una crónica en donde la narración se vuelve un retrato pormenorizado de los mecanismos de interrogación y tortura a los que eran sometidos los secuestrados de la dictadura; al mismo tiempo, recrea la solidaridad de los compañeros de presidio aun en medio del dolor, el enclaustramiento y la proclividad a la insania. En efecto, la relación torturador-torturado es un aproximado a un Real del dolor que trasciende lo racional:

Otra vez estaba en pie. Esperé temeroso. Las carnes me saltaban de nuevo. La espalda se me humedecía en las heridas. Estaba sangrando. Pensaba con horror en la peinilla. Un planazo caería en carne viva. El oficial estudiaba mi espalda como un mapa. Quizás el mapa y los ríos de Venezuela. Parecía buscar algo. Para hacer reír a los demás y ganar cierta reputación era capaz de lamer en mis heridas y chupar con sus dedos. Era meticuloso.

Apenas lo había visto. Ojos verdosos, quijada prominente. Le agradaba el público.

Apreté los labios. Con las uñas hurgaba en la herida del omóplato. ¿Lo hacía como un pedazo de peinilla? Metió las uñas en todas las heridas. Apreté los dientes. Un quejido sordo. Las lágrimas se asomaban a los ojos. Comprendí esta nueva fase, esta rara manera de encontrar las flaquezas de la vida. Sudaba. Me oriné los pies. Esto era, ni más ni menos, el remate del trabajo de la peinilla. Después de un largo tiempo —unos segundos— terminó. Miró críticamente su obra y me condujo a un rincón desde donde podía vigilarme cómodamente. (2005, 45-46)

El narrador-testigo no deja lugar a la imaginación en aquel cuarto de tortura: sangre, sudor, lágrimas, orine, saliva, pus, todos los fluidos de un cuerpo lacerado al que se le inflige dolor de forma sistemática y metódica como parte de una función autorizada. La razón de Estado ejercida sobre la humanidad de un cuerpo despojado de derechos, de la vida, de acuerdo con la discrecionalidad del agente de la SN.

La segunda parte de la narración ocurre en el campo de concentración de Guasina. Este islote está ubicado en el actual estado Delta Amacuro, donde el río Orínoco, la principal vía fluvial de Venezuela, desemboca hacia el océano Atlántico. Guasina había sido utilizada





como un lugar donde se enviaba a los que padecían lepra y luego como lugar de reclusión de extranjeros indocumentados, específicamente españoles que llegaban al país en búsqueda de mejores oportunidades de vida. Durante el régimen militar de la Junta se rehabilitó en calidad de cárcel para trabajos forzosos a los secuestrados por el régimen, muchos murieron, otros enloquecieron y la mayoría logró sobrevivir para dar testimonio de lo que habían padecido. A pesar de la infernal situación en la que se encontraban, los recluidos en el campo lograron establecer una sociabilidad que borraba las diferencias político-ideológicas, es así como el comunista lograba fraternizar con adecos, y ambos con subversivos que tenían una trayectoria que se remontaba a los tiempos de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Todos ellos bajo el yugo de la peinilla, el clima húmedo y hostil, sumado al tifus y la disentería, enfermedades producidas bajo condiciones infrahumanas de las barracas —recordemos que los barracones eran lugares construidos para los esclavos negros bajo el sistema de plantación en América durante el periodo de dominación colonial—, espacios donde pernoctaban los recluidos:

—Nadie debe acercarse al enfermo —ordenó Martínez [oficial a cargo] a los guardias. Y Santiago [Díaz] quedó solo en la enramada. Los presos pasaban y miraban desde lejos. No podían acercarse. Las moscas giraban alrededor de Santiago. Moscas azules, negras, grandes, pequeñas. Al principio tenía fuerzas para espantarlas. Después las sentía pegajosas en los ojos, en la boca, entre los dientes. Santiago las miraba con sus ojos vidriosos y profundos. Pedía agua débilmente. Los presos no oían. Un guardia dijo:

—Pide agua...

Pero no se movía de su lugar de vigilancia.

Guillermo Pérez tenía los ojos fijos en la enramada. Abandonó el trabajo. Llenó una lata de agua y pasó corriendo entre los guardias. Cuando levantaba la cabeza de Santiago para hacerlo beber, los guardias llegaron y descargaron sus peinillas. Golpearon salvajemente. Una vez la peinilla resbaló y pegó en el cuerpo de Santiago. Pero no se movió. Las moscas levantaron el vuelo. A Guillermo Pérez lo pasearon por todo el campo dándole golpes de peinilla, hasta que cayó en la playa desmayado.

Las moscas ya no se movían del cuerpo de Santiago. Los guardias vigilaban la muerte. De vez en cuando llegaban payares o Martínez [ambos agentes de la SN]. (185-186)

La solidaridad halla terreno en medio de los procedimientos deshumanizadores de la maquinaria de Estado. Aunque esta novela-testimonio recrea desde un lenguaje particular la experiencia de un sobreviviente del cautiverio durante la dictadura de Pérez Jiménez, no deja de tener en sí una traza de Real. Apelar a la subjetividad y la afección que procura el recuerdo del encarcelamiento, la tortura y los trabajos forzosos, forman el registro de un resto que sobrevive a pesar de la lógica del discurso histórico en tanto disciplina, en palabras de





Garramuño: "...Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una 'realidad' completa regida por un principio de totalidad estructurante" (2009, 19). Es decir, Abreu horada la manera no solo de contar su propia experiencia, en tanto dolor y afecto, sino también de representar un episodio político de la historia contemporánea de Venezuela; es una alternativa y desafío al orden del discurso. La disidencia de Abreu continuó luego del derrocamiento de la dictadura, incluso bajo la democracia bipartidista fue detenido por militar en las filas del Partido Comunista de Venezuela, partido disidente e ilegalizado, y haber participado en la asonada de Carúpano en 1962 contra el gobierno de Rómulo Betancourt.

Ш

Jacobo Borges (1931) es una figura referencial de las artes plásticas venezolanas. Su obra ha traspasado los límites de su técnica y ha logrado expresar sus ideas desde otros recursos artísticos, entre ellos la fotografía y el cine. Siendo miembro activo de grupos de vanguardia artística en los sesenta, este caraqueño se granjeó el respeto y la admiración por la diversidad de su obra. Para la década de los setenta ya contaba con una trayectoria considerable. Los cuadros escogidos para este trabajo forman parte de esa dinámica creadora en la que Borges experimenta con temáticas asociadas a la crítica y la representación de los valores de consumo de las clases sociales venezolanas, estableciendo una mezcla entre plástica y formatos de la publicidad. Asimismo, estos trabajos alternan no solo una técnica pictórica especular de la modernidad del país y sus efectos alienantes de autorrepresentación, sino además incorpora imágenes que parten de un arte figurativo donde lo onírico y espectral se articulan para rendir cuentas de un espacio y un tiempo indeterminados, como suele ser justamente la lógica del poder, en el mismo registro que apunta Ashton:

Borges llevó a cabo la separación entre la historia como algo inscrito en el pasado y la historia como algo que se está experimentando. Encontró claros paralelos. Los asuntos del Estado no habían cambiado tan radicalmente. Todavía reinaba la oligarquía de los generales y sus aliados naturales. Los trajes habían cambiado, quizá, pero los ritos de autoridad eran aún los mismos. Los espacios suntuosos donde se toman las decisiones siniestras no cambian. Las





fotografías recientes de los Consejos de Estado revelan que la pompa es idéntica dondequiera que es evocada. (1983)

El primer cuadro al que haremos referencia se titula *Esperando a...* y es de 1972, y actualmente desconocemos su paradero; el segundo lleva por título *Reunión con un Círculo Rojo*, de 1973, pieza que pertenece a la Colección de Arte Moderno en México. Ambas obras desarrollan una representación del poder como una suerte de mascarada en la que los rostros de los que posan y nos ven están borrados y/o difuminados en un mensaje atemporal de las lógicas y confabulaciones tras bastidores que engendra la alienación del poder. El cenáculo o escenario en el que las personas están dispuestas recuerda a los fondos empleados para las escenografías teatrales; de hecho, el mismo Borges produjo en más de una oportunidad la tramoya de varios montajes dramáticos en Caracas. Un poder que se vuelve parodia de sí mismo, donde no hay nombres ni rostros asociados a cada una de las figuras que están investidas con ropajes de autoridad y jerarquía, tanto civil, eclesiástica y militar. Un poder teatralizado e inmerso en una atmósfera espectral, fantasmagórica y siniestramente onírica.



Jacobo Borges, Esperando a... (1972)

El primer cuadro podría ser una fotografía distorsionada, pero con un fondo casi cinematográfico donde los cuerpos están sentados y organizados en una parábola que observa desde la pose y el ademán arrogante de los que mandan. Las poses solemnes remiten a una imagen barroca del poder en América Latina, con escenarios que bien podrían representar cualquiera de los palacios decimonónicos que fungen como infraestructura de los poderes presidenciales —¿Miraflores, Casa de la Moneda, Casa Rosada, Casa de Nariño, Casa de Gobierno, Palacio de Carondelet, Palacio Quemado, Palacio Estévez, Palacio de López,





Palacio Nacional?— y además de esa teatralidad un disimulo: "El concepto de Estado es simplemente un 'truco legal' que justifica formalmente apetencias, arbitrariedades y demás formas del 'me da la gana'. Estado es lo que yo, como caudillo, como simple hombre de poder, determino que sea Estado. Ley es lo que yo determino que es Ley..." (Cabrujas 1987, 2). Lo barroquizante es justamente la manera ornamental (escénica) en la que se comportan los agentes que representan el poder político.

El segundo cuadro ya no constituye un fotomontaje sino una representación siniestra (enrarecida) u ominosa de retratar el poder. En esta oportunidad los personajes tienen los rostros borrados, sin identidad, tan solo sabemos los elementos que integran el *petit comité* por las indumentarias militares, civiles y eclesiásticas, todas rodeando un círculo rojo, apenas perceptible, que configura la autoalienación del poder en un escenario vacío, una "dialéctica del poder", para decirlo en los términos de Schmitt, esto es: "...la objetiva autonomía normativa de todo poder respecto del poderoso mismo y la ineludible dialéctica interior de poder e impotencia en la que se encuentra atrapado todo poderoso." (2010, 27). La escena representada recuerda la ambientación roja de *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (Lynch 1992) en la que se configura una ambientación siniestra en torno a una trama policial, salvo que en este caso no estamos ante una imagen surrealista del universo lyncheano sino ante una representación atemporal del poder que se conserva en el goce psicótico de sí mismo, encarnado en la figura de la mujer con el torso desnudo y en una pose de provocación lasciva, pulsional, como el verdadero instinto que rige las acciones de los poderosos.







Jacobo Borges, *Reunión con un Círculo Rojo* (1973), Colección Museo de Arte Moderno, México.

Este cuadro no deja de mantenerse como significado flotante del poder autoritario, sobre todo cuando establecemos un paralelismo entre lo que representa y la irrupción del vicepresidente de Venezuela, Tareck El Aissami, en el Salón Elíptico de la Asamblea Nacional, en un acto conmemorativo por los 206 años de la Independencia de Venezuela, el 5 de julio del año en curso [2017]. Ahí emerge en la realidad lo que Borges, en una de esas extrañas relaciones que la estética anticipa de lo político, vio en los que administran el poder. Después de la irrupción arbitraria y provocadora de la comitiva del Ejecutivo sin la aprobación y presencia de los miembros del Legislativo, los simpatizantes del gobierno de Maduro procedieron a cercar las instalaciones de la Asamblea Nacional y, con la venia de los agentes de la Guardia Nacional, violentaron el cerco de seguridad y agredieron con palos, piedras, cavillas y armas de fuego a diputados y empleados del Palacio Federal. La turba que allanó ante la mirada cómplice de los encargados de la seguridad, y atacó y hasta robó con saña y alevosía a los diputados e invitados que conmemoraban también la independencia (y en donde, dicho sea de paso, discutían la aprobación de un plebiscito para destituir a los usurpadores del poder), demuestra la vigencia de la relación entre el acontecimiento y las





producciones artísticas. Por cierto, en el Salón Elíptico de la Asamblea Nacional se encuentra el tomo con los originales de la firma del Acta de Independencia, una copia está en la Capilla Santa Rosa de Lima, que forma parte del Palacio del Concejo Municipal de Caracas, despacho de la Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador.

En efecto, los nexos de la política y la estética forman parte de una repartición de lo sensible en donde el artista asume la voz para interpretar lo que nos resulta común a todos, en este caso el poder. El reparto de lo sensible, según Rancière, es "...ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto" (2009, 9).



Acto de la comitiva del Ejecutivo en el Salón Elíptico de la Asamblea Nacional con motivo de la Conmemoración del 5 de Julio de 1811, fecha de la Independencia de Venezuela (5 de julio de 2017)

IV





En enero y febrero de 2014, la oposición venezolana tomó las calles con el objetivo de solicitar la renuncia a la presidencia de Nicolás Maduro, debido a la crisis inflacionaria, la escasez de alimentos y medicinas, y la situación de deterioro generalizado en que se encontraba el país. La confrontación dejó un saldo trágico de 43 muertes, entre las que se cuentan estudiantes, civiles, funcionarios de gobierno, policías y guardias nacionales. Las jornadas de protestas culminaron con la entrega de Leopoldo López, fundador del partido Voluntad Popular y una de las figuras más mediáticas de la oposición; y su posterior encarcelamiento bajo los cargos de incitación a la violencia y responsabilidad de los actos de protesta contra el gobierno, entre otros. La represión con la que actuaron los cuerpos de seguridad del Estado, entre los que se pueden mencionar a la Policía Nacional Bolivariana (PNB) y la Guardia Nacional Bolivariana (GNB), manifestó el carácter autoritario y violento del gobierno contra los que manifestaban por razones legítimas y constitucionales.

La pieza Danser Imbellum. El honor es mi DIVISA (2014), de la fotógrafa y artista visual Violette Bule, forma parte de una colección titulada Detonaciones, que constituye una puesta en escena que exalta de forma grotesca la relación de la GNB con el poder desmedido, la represión, el encarcelamiento y la tortura contra la población civil y disidente del gobierno chavista; hasta el punto de representar al cuerpo de seguridad desde una performance que revela lo pornográfico y obsceno de sus acciones. Cuando las imágenes capturadas en las protestas —donde se muestran en registros de videos y fotografías la manera como la GNB amedrenta contra manifestantes desarmados, les arroja bombas de gas lacrimógeno, dispara balas de goma contra los cuerpos de los estudiantes y desenfundan armas de fuego para disparar con el objetivo de causar heridas y muerte— no son suficientes para denunciar estas agresiones y violaciones sistemáticas que sufren los venezolanos en un marco abiertamente violador de derechos humanos y deslegitimado en la práctica, entonces apelar a la sátira y la crítica artística emerge como recurso alternativo. La fotografía, en este caso, devuelve a los agentes de la GNB una imagen inversa de su propia autorrepresentación.







Danser Imbellum. El honor es mi DIVISA (2014), Violette Bule

Lo pornográfico en esta pieza no está en los modelos disfrazados de guardias nacionales que posan sujetándose los miembros unos a otros, con gestos lascivos; lo obsceno es la impunidad con la que actúan en contra de la población civil. La masculinidad de los guardias es sodomizada y llevada a un punto de escenificación orgiástica, quizás para dejar en entredicho su "hombría"; como apunta Acosta:

[...] Esta clara referencia sexual, retratada desde un ángulo grotesco, no es casual. La artista denuncia la falsa moral dentro de la milicia Venezolana. En este país, estar en la milicia y ser homosexual compone un cuadro dramático, pues las preferencias sexuales y de género son institucionalmente prohibidas, causantes de deshonra social y forzadas a ser reprimidas en el ámbito de lo público por las autoridades del gobierno. (2017)

Lo anterior es lo que resalta a simple vista.

Sin embargo, también notamos que la imagen vendría a ser una fantasía que señala directamente la emasculación de una GNB que satisface sus pulsiones sexuales ejerciendo violencia desmedida contra ciudadanos a los que debe servir y proteger; es una manera de devolver la violación que perpetran contra los civiles pero enrostrándoles su falta de "masculinidad", uno de los valores que dicen consagrar y además está patente como consigna en su estandarte: "Guardia Nacional Bolivariana. El honor es su divisa". Con esto, la artista





satiriza la función de los agentes del orden en las manifestaciones, afectando la intimidad y subjetividad de los agentes de la milicia policial venezolana. Es algo muy parecido a lo que describe Sontag en torno a la fotografía:

[...] Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve [o representa] como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden ser poseídos simbólicamente [¿Acaso no es lo que hace la puesta en escena de Bule?]. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada. (1981, 24-25)

Cambiemos la palabra "asesinato" por burla sardónica y la palabra "arma" por efecto rebote de cuando los GNB disparan contra civiles indefensos en las protestas.



Estandarte de la Guardia Nacional Bolivariana

Es decir, esta puesta en escena es una fantasía que usa lo grotesco como defensa contra los agentes de la GNB:

Significativamente, la era moderna ha considerado que lo grotesco era apropiado como arma de elección para la protesta social, para dar voz de todos aquellos oprimidos por las limitaciones sociales tradicionales, o que parecían monstruosos de alguna forma. En suma, lo grotesco moderno funciona con frecuencia como límite director del cambio cultural. Sin embargo, en cualquier época, lo grotesco encarna el peligro del arte, la amenaza de unas imágenes que hieren de muerte todo lo conocido, lo establecido, lo aceptado. (Connelly 2015, 51)





La carnavalización del orden es una estrategia artística para producir una hendija desde la cual mirar los excesos del poder. El recurso estético/grotesco, como la caricatura, el arte circense, la fotografía y el *performance* además están dentro de una tradición cultural latinoamericana:

La performance latinoamericana no es una acción documental, sino liberadora. No pretende retratar las cosas tal como son, sino transformarlas. La fotografía utiliza el cuerpo como soporte de un lenguaje liberador. El cuerpo convertido en medio de elaboración visual, sirve de base a propuestas estéticas, éticas y políticas. (Brodsky 2009, 14)

V

Los cuatro recursos escogidos para el presente trabajo buscan ser leídos como artefactos culturales que operan desde distintos ángulos y proveen una riqueza ilimitada en el complejo proceso de comprender el devenir socio-histórico de Venezuela. El eje axial desde el cual pretendemos utilizar estas producciones culturales implica reflexionar en torno al ejercicio del poder en la contemporaneidad y su imbricación con el desgaste de un modelo de producción que requiere una emergente reorientación.

El arte en todas sus expresiones es un recurso útil en la medida en que conforma un archivo variopinto que parte de la sensibilidad y la técnica siempre proclives no solo a la crítica y el diagnóstico, sino también al allanamiento de caminos emancipadores y autorreflexivos que complementan y enriquecen el *ethos* de lo nacional, la identidad y una necesaria especulación como acción política consciente, tanto individual como colectiva. Las circunstancias actuales por las que atraviesa el pueblo caribeño podrían ser el accionar de una transformación profunda que apela al pasado no como una compensación por la miseria presente, esa manida construcción de identidades gloriosas y heroicas, pero sí a uno lleno de afección y memoria porque, al fin y al cabo, todos experimentamos y soportamos ese fenómeno histórico: el poder.

Referencias





- Abreu, José Vicente. 2005 [1964]. *Se llamaba SN*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Acosta, Helena. 2017. *En ocasión de la obra Danser Imbellum*. Disponible en http://www.laong.org/en-ocasion-de-la-obra-danser-imbellum-por-helena-acosta/
- Ashton, Dore. 1983. Jacobo Borges. Caracas: Ernesto Armitano.
- Bule, Violette. *Detonaciones*. Disponible en https://www.violettebule.com/
- Brodsky, Marcelo y Pantoja, Julio (coords.) 2009. *Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora.
- Cabrujas, José Ignacio. 1987. *El Estado del disimulo*. Disponible en https://politikaucab.files.wordpress.com/2014/10/cabrujas-1987-el-estado-del-disimulo.pdf
- Connelly, Frances. 2015. Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego. España: La balsa de la Medusa.
- Coronil, Gustavo. 2013. El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela. Caracas: Editorial Alfa.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kauffman, Linda. 2000. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. España: Ediciones Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2009. El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago: LOM Ediciones.
- Sontag, Susan. 1981. Sobre la fotografía. España: Edhasa.
- ———. 2013. *Ante el dolor de los demás*. España: Santillana Ediciones Generales.
- Schmitt, Carl. 2010. *Diálogo sobre el poder y el acceso al poderoso*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Traba, Marta. 2005. Mirar en América. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.