

Poder y Estética:
Reflexión hermenéutica sobre algunos murales de Caracas y Mérida en Venezuela

Karen Cronick

Resumen:

La experiencia estética del arte popular se halla, al menos parcialmente, en la capacidad de enmarcar, significar y transformar la memoria social. El muralismo informal puede asemejarse a la memoria colectiva y un ejercicio espontáneo de la comunicación social. En el espíritu de HABERMAS (1987), podemos considerar legítimo el ejercicio de este poder cuando emerge de la libertad comunicativa de sus ciudadanos y cuando tenga la posibilidad de influir sobre el proceso político.

Acerco al muralismo desde dos perspectivas de la hermenéutica: a) por medio de razones válidas aunque históricamente cambiantes para el entendimiento; en ellas he buscado referencias a valores como la justicia, el anhelo de cambio social y la noción de heroísmo; y b) una relación personal con las imágenes que he revisado en el sentido de acercamiento de GADAMER (1960/2000) y suspicacia de RICOEUR (1981/1994).

La intención de este trabajo tiende varios matices: a) examinar cómo se plasman los mencionados valores y otros en estas obras, b) considerar su impacto en el discurso interno de un observador externo (el analista) y c) reflexionar sobre cómo estas obras se sitúan en el mundo de vida y la memoria colectiva de Venezuela.

Según la tradición de Gádamer, el intérprete ambiciona ponerse en el lugar del autor o artista que examina y recuperar no sólo sus intenciones sino también el mundo histórico en que vivía. Propongo que se puede elaborar también una retórica de imágenes en donde alusiones, similitudes, estilos y técnicas se insertan en la historia del arte y de las ideas, y de este modo constituyen señales o pistas similares a los tropos lingüísticos.

En este sentido el método que he elaborado consiste en cuatro etapas: la denotación, la connotación, la suspicacia y finalmente la creación de un segundo texto. Ellas son secuenciales, pero no mutuamente exclusivas; por ejemplo la creación de mi propio texto es progresiva y ocurre de manera acumulativa por todo el proceso. Del mismo modo mientras identifico alternativas de connotación, necesariamente tengo que ejercer cierta duda y suspicacia.

Como ejemplos En este trabajo analizo graffitis pintados sobre paredes en las ciudades de Caracas y Mérida en Venezuela, y reflexiono sobre el significado hermenéutico de este tipo de imágenes urbanas. Son obras plásticas de diferentes valores estéticos, pero en el fondo constituyen una parte importante del discurso de la arena política.

Palabras clave: *Murales, memoria social, hermenéutica, retórica*

Tabla de contenido

Capítulo 1: La Interpretación: Teoría y suspicacia	1
1. Introducción	1
1.1. Memoria y la evocación política	2
2. <i>La hermenéutica del poder y la ideología</i>	5
2.1. <i>Distanciación y crítica</i>	7
2.2. <i>La posibilidad de acercarse a imágenes y textos ajenos por razones históricas, culturales o ideológicas</i>	8
Capítulo II Proselitismo y el Espacio Público	10
1. Introducción: <i>La estética y el proselitismo</i>	10
2. <i>Espacio público</i>	12
Capítulo III El Método	13
1. Una breve introducción	13
2. Las etapas y su explicación	13
3. Ejemplos de la interpretación de graffitis	16
4. Reflexiones finales sobre el método	22

Capítulo IV: Análisis	23
1. Introducción	23
2. Los graffiti y los murales de Caracas	23

Tabla de Figuras

Figura 1: "El tres de mayo de 1806 en la montaña del Príncipe Pío" de Goya	3
Figura 2: Foto del hijo de John F. Kennedy saludando de féretro de su padre	4
Figura 3: Napoleón cruzando los Alpes	5
Figura 4: "Noche de Ronda" de Rembrandt Harmenszoon van Rijn	15
Figura 5: Haz visto a León?	16
Figura 6: Tu verdad	18
Figura 7: Las caras del pueblo	20
Figura 8: El bosque que llora	21
Figura 9: Todo 11	24
Figura 10: Tus leyes	26
Figura 11: Mercosur	28
Figura 12: El Caracazo	30
Figura 12-A: Detalle de un caballo en la Guernica de Picasso	32
Figura 13 Chirinos	33
Figura 14: Anti-imperialismo	34
Figura 15: La razón de la revolución	36
Figura 16: Maisanta	38
Figura 17: Zamora	40
Figura 18: Sucre	42
Figura 19: El "Che"	44
Figura 20: Bolívar, Cristo y Chávez	47
Figura 21: La Última Cena	49
Figura 22: Dos figuras armadas: Cristo y la Virgen	50
Figura 22A: Detalle de la Virgen	50
Figura 22-B: Cristo con la Constitución	51

Capítulo 1

La Interpretación: Teoría y suspicacia

1. Introducción

En este libro esbozo un enfoque de análisis retórico y hermenéutico para reflexionar sobre los contenidos de obras plásticas desde la perspectiva de la tradición hermenéutica iniciada por GÁDAMER (1977/1991), y ofrezco como ejemplos de este método el análisis de diecinueve graffitis que se encontraban en las paredes de Venezuela (Caracas y Mérida) en la primera década del Siglo XXI.

Esto a veces implica encarar a los mensajes ideológicos y políticos que el analista no comparta. De hecho, esta necesidad está en la base de mis reflexiones actuales sobre la interpretación. Pregunto qué tiene que hacer el comentarista para traspasar los límites de sus propias perspectivas y opiniones y producir una exégesis transparente.

Según la tradición de GÁDAMER, un intérprete intenta ponerse en el lugar el autor o artista que examina y recuperar no sólo sus intenciones sino también el mundo histórico en que vivía. Por ejemplo, al analizar “Las Guerras de las Galias”, sería necesario asumir como propios los tiempos finales de la República Romana, y además las ambiciones y afectos del propio Julio CESAR (40-50 aC/ 1986). Para GÁDAMER este acercamiento al sentimiento, pensamiento, vida y ambiente histórico del autor o artista requiere que el analista abandone su propio mundo y que se inserte en otro.

En las siguientes páginas desarrollaré este tema y lo combinaré con la idea de análisis retórico de los textos y las imágenes. Desde ARISTÓTELES (330 A.C./1946) la retórica se ha asociado con el buen uso del lenguaje y con el empleo del discurso para persuadir a oyentes en escenarios como el Ágora de Atenas o el Senado de la República de Roma. Era allí donde los ciudadanos se reunían para discutir los asuntos de Estado y para juzgar casos legales, y los oradores requerían técnicas de buena alocución, tanto para construir sus carreras como desempeñar como declamadores para convencer a los demás sobre la justicia de sus causas. Esta disciplina trata sobre todo de la identificación y empleo de figuras y tropos en donde la elegancia de las palabras se combina con lo sugerente. Dichos mecanismos lingüísticos han sido ampliamente estudiados (ARISTÓTELES, 330 A.C./1946, BURKE, 1950/1969, GRUPO μ , 1982/1987, PERELMAN Y OLBRECHTS-TYTECA, 1952/1989, HEIDT, 1995), y hoy en día han sido usados en análisis de textos para develar las intenciones del creador textos y de obras plásticas (CRONICK y VILLEGAS, 1997, CRONICK, 1998, CRONICK, 2002, CRONICK, 2005, BILLIG, 1991), BILLIG, 1992, BILLIG. 1994, BILLIG. CONDOR, EDWARDS, GANE, MIDDLETON, y RADLEY 1988). Propongo que se puede extender la idea del análisis retórico de escritos hacia una retórica de imágenes en donde alusiones, similitudes, estilos y técnicas se insertan en la historia del arte y de las ideas, y de este modo constituyen señales o pistas similares a los tropos lingüísticos.

Es mi intención combinar estos enfoques para desarrollar un método analítico que es transparente y abierto a la crítica. Con el adjetivo “transparente” quiero

mostrar cómo se puede dejar en claro y registrar los procesos internos de la exégesis. Es decir, el mensaje del creador, no debe aniquilar las creencias y la tradición del analista, y del mismo modo, él del analista no debe arrastrar la obra que interpreta hacia su propio molino ideológico de convicciones y credos.

El propósito es ofrecer una manera para dejar en evidencia a los procesos interpretativos del analista. Esta necesidad es vieja: con intenciones similares la fenomenología de HUSSERL (1907/s/f) rescató la idea de los escépticos griegos de la "suspensión" de un juicio o conocimiento; ella consiste en un proceso en que el analista "pone entre paréntesis" a sus propias ideas para examinar con imparcialidad al fenómeno que pretende estudiar. Sin embargo, este proceso del paréntesis nunca quedó psicológicamente claro. ¿Cómo puede alguien suspender sus ideas, su historia y su personalidad?

En los casos que presento aquí pretendo ofrecer un proceso alternativo en que el analista no tiene que prescindir de sus propias ideas para adentrarse en el pensamiento y las intenciones de algún otro. No se trata de excluir las ideas propias, sino de presentarlas explícitamente y compararlas con la obra que se examina.

1.1. La Memoria y la evocación política

Es viable argumentar que la experiencia estética de una obra de arte popular se halle, al menos parcialmente, en la capacidad de recortar, enmarcar y transformar la memoria social o las proposiciones sobre el orden social, y sus posibilidades de cambio.

Como dice al respecto VÁSQUEZ (2001) la memoria es procesual: no se trata ni del pasado ni del presente, sino de ambos extremos combinados; tiene la función de proyectar la experiencia vivida hacia el futuro. A veces se trata de la necesidad de "no olvidar", como cuando leemos sobre el Holocausto u otros acontecimientos terribles que no podrían quedar en el olvido. Pero también podemos constreñir la memoria y reelaborarla— en el sentido de la re-significación en que reformulamos las versiones anteriores para crear nuevas glosas de la realidad según nuestros propósitos actuales.

Dice VÁSQUEZ (2001, p. 29): "La memoria no es, entonces, una restitución anacrónica del pasado, sino es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales".

Cuando la memoria y los juicios sobre el orden social aparecen perpetuados en imágenes, en obras formales de arte o en cualquier vestigio suficientemente imperecedero del acontecer colectivo -como las fotografías-, su presencia existe en nuestra conciencia como señuelo de lo que somos o de lo que hemos sido. A veces se trata de intentos de conjurar la memoria contra el olvido o de atestiguar algún acontecimiento trascendental que todavía seguimos procesando en nuestros fueros íntimos, como en la pintura de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, (Figura 1), o en la foto de la familia de John F. Kennedy en su funeral (Figura. 2), el plano en que la memoria es más constructiva -tanto por parte del artista/fotógrafo, como por parte de nosotros los observadores- tiene que ver con el diseño del cuadro, el enfoque hacia las figuras, la importancia histórica de éstas, su carga emocional, su valor simbólico y las referencias literarias, religiosas e ideológicas que suscitan.

En la Figura 1, la pintura de Goya, el condenado a ser fusilado por los soldados es individualizado como un hombre específico que nos provoca una fuerte

empatía: nos conmueven sus ojos llenos de miedo como si lo estuviéramos mirándolo personalmente. Este hombre ocupa el centro de nuestra atención aunque no esté al centro del cuadro. Sus brazos en cruz nos recuerdan a Cristo, también sacrificado. El pelotón sin embargo, es anónimo, es casi una máquina de destrucción que nos recuerda a todas las injusticias perpetradas por las autómatas des-humanizadas y guerras. Sin embargo, como acto único de memoria, Goya también denuncia una fuerza invasora particular: un ajusticiamiento ocurrido durante la invasión borbónica a España a comienzos del Siglo XIX.

Figura 1
"El tres de mayo de 1806 en la montaña del Príncipe Pio" de Goya



En la Figura 2, vemos una fotografía que preserva gráficamente el luto de la familia Kennedy en los años 60 del siglo pasado en los Estados Unidos, la figura central no aparece en la foto: es el féretro del Presidente a quien fuerzas ocultas acaban de asesinar. El rostro de su viuda se esconde tras velos negros; sólo sus hijos se destacan, y el joven muchacho, a instancias de su madre, despide ceremonialmente a su padre con un saludo militar. Para quienes recordamos aquellos días, se trata de una afirmación de ternura en la que los más vulnerables quedan como baluartes contra un episodio de injusticia implacable.

FIGURA 2:
Foto del hijo de John F. Kennedy saludando el féretro de su padre



El arte no tiene que referir a un incidente único para afectar a nuestra memoria. Recordamos a Napoleón heroicamente montado a un caballo de crines sacudidas por los vientos de montaña al cruzar Los Alpes (Figura 3), o lo recordamos coronándose de emperador. Tenemos estas memorias porque el pintor Jacques-Louis David lo plasmó así. Es decir, no lo recordamos huyendo, encogido de miedo en Moscú, sino que lo conmemoramos exclusivamente como un hombre indómito, gracias a la obra del pintor. No es casual que la identidad de muchos personajes influyentes quede perpetuada en óleo o bronce. Todas las ciudades del mundo están pobladas de estatuas de los “grandes hombres” eternizados en poses dignas o heroicas. Los observadores re-significamos estos objetos de acuerdo a nuestra propia perspectiva histórica, siempre teñida por las imágenes que tienen la intención de inmortalizarlos.



Figura 3, Napoleón cruzando los Alpes

2. La hermenéutica del poder y la ideología

La dicotomía entre objetivismo y subjetivismo es un punto neurálgico en la epistemología de la teoría social contemporánea. Los orígenes de la hermenéutica moderna pueden hallarse en autores como Schleiermacher, Dilthey, RICOEUR (1981/1994) y GADAMER (1960/2000). Según los dos últimos autores, tales orígenes señalan una elemental bifurcación entre los ideales de la Ilustración y los del Romanticismo. De la Ilustración, la hermenéutica heredó el deseo de elaborar reglas universales y válidas para el entendimiento. Del Romanticismo asumió una

relación viva y personal con el objeto que el analista contempla (RICOEUR 1981/1994, p 50).

En mis reflexiones quisiera referir especialmente a ciertos aspectos de las obras de RICOEUR, GADAMER y HABERMAS (1987). Aunque este último no suele ubicarse entre los pensadores hermenéuticos, podemos encontrar pistas en estos tres autores para desarrollar una aproximación interpretativa de textos de contenido político y social. En breves párrafos haré una revisión de algunos temas de importancia que han desarrollado estos autores, pero no deseo obtener una síntesis entre ellos. Quisiera más bien sacar de sus ideas algunas nociones básicas que tal vez pueden ayudar a crear un acercamiento interpretativo entre la estética y lo ideológico-político.

GADAMER, RICOEUR, y HABERMAS tienen tantas coincidencias como diferencias en sus perspectivas sobre cómo acercarse a un texto o una obra de arte. Los tres son importantes para este análisis ya que se puede argumentar que sus diferencias tienen que ver con la dialéctica de compromiso y distanciamiento en relación a las obras a interpretarse. El problema de los tres es cómo balancearse entre la sospecha, la hermenéutica del significado y el discurso compartido del mundo de vida. Para GADAMER lo importante era el entendimiento histórico, cultural y lingüístico de una obra. RICOEUR se le acercaba con distanciamiento, y también con suspicacia (RICOEUR, 1981/1994; ROBINSON, 1995), y buscaba en ella significados ocultos, inclusive mensajes subversivos que niegan su contenido aparente, como también hizo Freud. HABERMAS, por su parte, habla de la producción social del significado desde el punto de vista de la Teoría Crítica: la acción comunicativa implica el logro de acuerdos racionalmente motivados, los cuales tienen alguna pretensión de validez y que son susceptibles a crítica entre quienes contemplan un objeto social por medio de intercambios lingüísticos. Además tomando algunos señalamientos sobre la validez que encontramos también en GADAMER, HABERMAS intentó señalar los límites relacionados con los métodos investigativos que tienen pretensiones de objetividad mientras defendía otros tipos de discurso crítico.

Por su parte RICOEUR (1981/1994) también distingue entre tres comprensiones básicas : a) la distinción cognitiva entre el entendimiento de una noción u objeto de otros similares, b) el auto-reconocimiento en que se puede apreciar temas como la auto-consciencia, la auto-estima y la auto-aserción, y c) la percepción del Otro, es decir, el reconocimiento de otro ser. Esta exploración puede ser una especie de concordia, y no una riña entre opuestos. En el siglo XIX HEGEL (1807/1987) había imaginado la resolución de diferencias como una revuelta, como cuando en la "Fenomenología del Espíritu", la auto-consciencia tiene que "luchar" para dominar al Otro. Para HEGEL se trata de una lucha en que "se comprueban por sí mismas y la una a la otra mediante la lucha de vida o muerte" (HEGEL, p. 116). En RICOEUR en cambio, el autoreconocimiento hace un convenio con el Otro para respetar las diferencias.

El entendimiento hermenéutico trata más bien de un reconocimiento mutuo (ya que un autor o el pintor de una obra se expone a la interpretación, y el intérprete se abre a los propósitos del creador), que podría considerarse como la mirada crítica y a la vez copartícipe –inclusive cómplice- que se construye al ver una obra de arte. El papel del reconocimiento tal como RICOEUR lo elaboró, nos conduce a las ideas

de la memoria cultural y la posibilidad de apelar al acervo de lo conocido - de parte del intérprete- de su historia personal y su comprensión de la historia universal para incorporar como “entendibles” a las impresiones nuevas.

Hay otras coincidencias entre estos autores, y empleando los términos de cada uno, contemplamos: a) el papel de la lingüística en el entendimiento, b) la necesidad de acercarse a una obra por medio de un proceso que abre el intérprete a la “verdad” del Otro, c) la necesidad de superar los prejuicios propios y d) la obligación de apropiarse de esta verdad ajena –y a la vez, mantener la capacidad de emplear cierta suspicacia o distancia para cruzar las barreras entre quien percibe y quien produce el producto.

Sin eclecticismo, estos elementos iniciales nos dan pie para extraer algunos conceptos, para preparar un acercamiento entre las intenciones del pintor de una obra y las interpretaciones de un observador de su obra, tales como: la hermenéutica del significado, la negociación entre quien produce una obra y quien la interpreta, la sospecha y la producción social del sentido por medio del lenguaje. En lo siguiente he elaborado estas ideas.

2.1. Distanciación y crítica

La noción de la distanciación alienante de GADAMER puede definirse como una perspectiva con implicaciones epistemológicas con la posibilidad de conocimiento objetivo. De manera contradictoria, esta postura abraza y a la vez rechaza la subjetividad. En realidad, esta indeterminación apunta finalmente a una dicotomía primordial, pero ambigua, entre la subjetividad y la objetividad. RICOEUR (1981/1994) afirma que GADAMER estructura el debate entre la distanciación y la experiencia de pertenecer por medio de tres esferas de la experiencia hermenéutica: la estética, la histórica y la del lenguaje en sí. Según este autor, en el plano estético, el observador tiene la sensación de ser sujetado por el objeto de su contemplación; esta experiencia posibilita su capacidad de criticarla.

RICOEUR define la hermenéutica de esta manera: “...la hermenéutica es la teoría de las operaciones de entendimiento en su relación con la interpretación de textos” (RICOEUR, 1981/1994, p. 43). En su criterio, se trata de una relación más ontológica que epistemológica, ya que el analista se acerca al texto como “una manera de ser” (p. 44). Es decir, la finalidad es asir la subjetividad (ajena) o el pensamiento del autor de un determinado texto, a pesar de que “no [podamos] nunca comprender una individualidad, sólo la diferencia de los demás y de nosotros mismos” (p. 47).

Dice Leonor MORA:

“Discurso, significados e interpretación se dan a través de la interacción que sostienen entre sí los seres humanos y de la *negociación* que establecen en lo cotidiano con sus semejantes más próximos. De esta forma, los actos y experiencias son públicas, en el sentido de que son accesibles a la interpretación, [en virtud de que en el fondo lo que hacemos constituye en proceso de contar historias]. El hecho de contar historias nos remite... a una reconstrucción del pasado, más que para reencontrarlo, para llevar al narrador a dar coherencia a las situaciones y circunstancias de su presente” (MORA, 2011, p. 15).

RICOEUR pregunta: “¿Cómo es posible introducir una instancia crítica a la consciencia de pertenecer que sea definida expresamente en términos del rechazo de la distanciamiento?” (1981/1994, p. 61).

Y GADAMER responde:

“La comprensión involucra la aplicación, es decir, un proceder de asignarse algo a uno mismo, de producir conceptos propios y formas de explicación que permitan obtener, a partir de allí, la respuesta a las preguntas que hacemos. Esto es así porque cuando el intérprete tiene la posibilidad de valorar sus propias significaciones en una experiencia que de suyo es subjetiva, desarrolla invariable y continuamente la creación de conceptos. La interpretación que deriva de esto es la manera de realizarse la propia experiencia hermenéutica” (GADAMER, 2000, citado por MORA, 2011).

2.2. La posibilidad de acercarse a imágenes y textos ajenos por razones históricas, culturales o ideológicas

GADAMER habla de la fusión de horizontes en el sentido del conocimiento de textos históricos. Para mis propósitos actuales extiendo esta posibilidad al conocimiento cultural por medio de imágenes. Es decir, a pesar del énfasis de GADAMER en el acercamiento a textos históricos pretendo extender puentes –no sólo hacia el pasado- sino también a distancias ideológicas. RICOEUR opina:

“... la condición finita del conocimiento histórico excluye la posibilidad de una visión totalizante del conjunto, [es decir] cualquier síntesis final –en la manera de Hegel-, sin embargo esta limitación no me encierra en un solo punto de vista. Debemos a GADAMER esta idea tan fructífera, que la comunicación a distancia entre dos consciencias, situadas a distancia, ocurre por medio de la fusión de sus horizontes... Este concepto significa que no vivimos ni dentro de horizontes cerrados, ni frente a un horizonte único...e implica una tensión entre lo que sea propio y lo que sea ajeno...; y por esta razón entre el juego de diferencia se incluye el proceso de la convergencia” (RICOEUR, 1981/1994, pp. 61-62).

En el contexto del trabajo actual, la fusión de horizontes no tiene su mirada puesta en obras realizadas en un tiempo pasado, sino en nuestros contemporáneos que se distancian de nosotros los analistas por su posición ideológica que han elegido de las opciones posibles en el mundo de vida; en este caso yo he acercado a ciertos murales políticos que demuestran convicciones que son distantes a las mías.

Añade MORA (2011, p. 41): “La comprensión supone colocar el contenido del texto en relación a nuestra lengua y a las referencias que utilizamos en el intercambio lingüístico. De allí que la comprensión es siempre interpretación.”

A partir de este razonamiento es importante señalar “el círculo hermenéutico” como una referencia metodológica. GADAMER (1960/2000) asume el término en contraste con lo lineal de la lógica; se trata de “la superación entre la escisión entre sujeto y objeto” (p. 320); es decir, la apropiación del objeto, tal como el obrero se apropia de un martillo y lo convierte en algo vivo para su propio uso.

“El concepto de círculo hermenéutico significa que en el ámbito de la comprensión no se puede pretender deducir una cosa de otra, de suerte que el defecto lógico de la circularidad en la prueba no es ningún defecto de procedimiento sino que representa la estructura adecuada de comprender” (ibid).

Es decir: el observador asume “[la] realidad [de] la estructura de ser en el mundo” (ibid). El investigador convierte sus propios prejuicios sobre el tema que estudia en recursos; los usa para ir separándose de ellos de manera sucesiva e ir acercándose a la verdad (re)construida de su objeto.

RICOEUR por su parte ha introducido en este proceso de acercarse a la verdad del otro, la idea de suspicacia: los prejuicios del intérprete no son obstáculos, porque al reconocerlos se puede introducir las tácticas de duda e incertidumbre en el análisis. Ya HABERMAS ha abierto la posibilidad de emplear nociones lógicas y racionales en el desarrollo de nuestras críticas.

A continuación en el Capítulo 2 hago una breve reflexión sobre el problema del proselitismo y el espacio público. En él considero el problema del sectarismo que puede llegar a ser intransigente, y el uso de los espacios públicos para comunicarlo. En el Capítulo 3 desarrollo un esbozo del método que propongo junto con ejemplos del arte clásico y tres graffitis tomados de muros venezolanos. En el Capítulo 4 empleo este método para analizar diecinueve ejemplos más de graffitis que estuvieron en Caracas y Mérida en la primera década del Chavismo.

Capítulo II

Proselitismo y el Espacio Público

1. Introducción: *La estética y el proselitismo*

La mayoría de los murales que examino en este capítulo y el siguiente no provienen de artistas de formación tradicional. Han sido pintores espontáneos que asumieron la tarea de llevar su mensaje político a los transeúntes y choferes de vehículos que pasan por las calles donde se exhiben. Por esta razón mi esfuerzo interpretativo no tiene que ver con el reconocimiento de obras que poseen valor en sí; más bien mis comentarios pretenden extraer estos mensajes, sus contradicciones y sus suposiciones.

Es necesario, sin embargo, prestar algo de atención a la distinción entre los dos conceptos de mensaje y estética, porque de esta oposición el observador obtiene la capacidad para disentir, concurrir o hacerse cómplice del resultado. El desarrollo de esta capacidad ha sido una construcción histórica y debe ser entendido de esta manera.

SKEES (2011) nos recuerda que el significado de una obra de arte es a la vez históricamente contingente y es libre, pero al mismo tiempo este autor, siguiendo a Teodoro W. Adorno, afirma que su autonomía se encuentra, no necesariamente en el significado que el artista le dio originalmente, ni tampoco en las exégesis que diferentes generaciones de intérpretes le han dado, sino en su producción en sí. SKEES describe cómo, en un programa de radio, Adorno arguyó que:

...el artista sabe muy bien que la autonomía –la libertad- expresada en una obra particular de arte no es necesariamente la expresión de su propia voluntad o libertad. Dicha autonomía...sólo es posible por medio del apego estricto a las leyes de la forma inherentes de la técnica artística (SKEES, 2011, p. 2).

Una vez que la obra sale del estudio del artista, quienes la ven se relacionarán con ella a su propia manera. Por esta razón, la experiencia de una obra de plástica es el fruto de la imaginación que activa las facultades del observador, y existen tantas posibilidades de significados como haya espectadores. SKEES añade, esta vez siguiendo a Kant, que la belleza no puede ser en fin algo mecánico o correcto en el sentido académico. Se trata de una manifestación contextualizada por la historia del arte por medio de técnicas - tradicionales o emergentes-, que incluyen dos elementos esenciales: las reglas, (por ejemplo el estilo de la aplicación de pintura sobre la tela de base), y el proceso creativo del artista.

SKEES refiere la noción kantiana de la posibilidad de subsumir intuiciones bajo una regla universal. Si esto no es posible, es decir, si la aplicación de la ley queda pendiente, se trata de juicios de reflexión, y este es el caso de los estéticos. La reflexión artística es una experiencia no-cognitiva frente a una obra

producida de manera intencional, y el resultado “final” queda siempre por resolverse.

La emancipación del arte emerge simultáneamente con el surgimiento de la subjetividad burguesa, porque, en general, antes del Siglo XV, “el arte fue ligado al ritual y las funciones de culta” (p. 2). La autonomía de una obra llega históricamente más tarde, y en sus inicios estuvo ligada a la naciente idea de libertad del individuo. La iglesia siempre ha aceptado el libre albedrío, sobre todo en relación a la opción de elegir entre el bien y el mal, pero la admisión de la idea de un reservorio de la voluntad individual para formar opiniones y juicios de discernimiento llegó con el Renacimiento.

Cualquier obra particular tiene a la vez relevancia social y una cierta universalidad. Así, tiene simultáneamente contenido social y permanencia o universalidad. Adorno lo expresó líricamente: el arte es “un reloj del sol que indica el tiempo de la historia” (ADORNO, citado por SKEES, p. 11). El arte no se define por su utilidad, es más bien una producción desatada del utilitarismo, aún cuando el artista pueda sentir compromisos particulares con ideologías o con otras diversas influencias. El arte que tiene un objetivo, como muy especialmente sería el caso de arte político, “... no es un simple medio, más bien constituye un fin en sí mismo... [Por esta razón el arte es] una imagen de lo que es descubrirse como humano” (SKEES, 2011, p. 13).

Puedo concurrir con SKEES, en que el acto artístico que sólo brota de una agenda política o económica, terminará sin valor estético si no suscita en los observadores sus propias reflexiones. El producto final de una obra excede las intenciones del autor: muchas obras inspiradas en intenciones educativas o proselitistas logran autonomía debido a su universalidad formal.

El arte burgués se emancipó del arte sacro, y pudo distanciarse del “mensaje” eclesiástico. Cuando apareció junto con el poder mercantil de las ricas -pero no nobles- familias renacentistas (como los Borghese, los Médici, los Fugger y los van Uylenburg) hubo un claro propósito en la creación artística por sí misma y la elaboración de los retratos de las casas pudientes. El arte comenzó a existir de manera independiente como un valor en sí mismo. Antes, en el período medieval ciertamente había muchos y notables hazañas de valor universal, pero los propósitos de los artistas anteriores eran netamente piadosos, muchas veces guiados por la idea de adoctrinar a los feligreses.

El mensaje de una obra, entonces, es independiente de su valor artístico. No es preciso ser cristiano para poder apreciar un ícono ortodoxo ruso, o ser comunista para resonar con los murales de Diego Rivera.

Dice SKEES que:

“Es por medio de restricciones donde el artista se somete a su tema y trasciende su individualidad que su obra no sea simplemente un subproducto de su individuación...” (SKEES, 2011, p. 17).

2. Espacio público

Antes de continuar, conviene clarificar lo que entendemos por “orden social”. TREJO-MATHYS (2012) dice que el orden social puede comenzar a definirse a partir de “elementos nucleares” de órdenes sociales particulares, como afirma que hacen Montesquieu y Foucault. El autor también sostiene que se puede iniciar la definición de orden social con la identificación de valores o normas inherentes al sistema: la tiranía, por ejemplo; o aspectos internos del razonamiento político como la democracia, tomándolos como base para ejercer la crítica. Todo esto nos lleva a la idea de la legitimidad de estos órdenes y las posibilidades de cambio.

El orden social se extiende hacia el espacio público. Comprender la intencionalidad de quienes crean obras plásticas, implica reflexionar sobre sus ideas respecto la estructura social, las jerarquías, las normas, las creencias y las denuncias. Incluso implica aceptar que a veces estos artistas proponen nuevas maneras de instituir y manejar la colectividad. Los mensajes políticos frecuentemente han sido incorporados en murales, pinturas y esculturas, como en los trabajos de Diego Riviera y muchos otros. Aparecen en las vías de las ciudades, en las calles y en edificios de uso público. Algunos han sido comisionados, es decir, las instancias como alcaldías han contratado a los artistas para producir sus creaciones. En otros casos, como en los murales de Bansky el artista ha pintado sus trabajos sin cobro en los lugares que él mismo escoge.

El aspecto físico del entorno urbano no es separable del substrato social y humano que lo conforma. Queda como una expresión cultural, constructora y, una vez construida, y condiciona la conducta de las personas que lo usan. Es el espacio compartido, de uso general, carente de un dueño individual porque es territorio de todos. Generalmente es el conformado por vías, aceras, parques, plazas y así sucesivamente.

También es un lugar de apropiación, y a veces de usurpación. Los usuarios no provienen de una sola comunidad, sino de una multiplicidad de comunidades, cada una con su propia agenda.

Dice VALLESPÍN (Oct. 2000, párrafo 1):

Un elemento consustancial al ejercicio de la democracia es la posibilidad de contar con un ámbito o espacio de interacción, deliberación o comunicación pública. Es un requisito demandado por la propia naturaleza de la democracia, inconcebible sin una arena de debate en la que cobra sentido al menos el juego gobierno-oposición y se establezca un continuo proceso entre gobernantes y gobernados.

En este trabajo hay dos aspectos del espacio público que necesariamente nos llaman la atención: la primera es que el mural es un modo de comunicación plástica, destinado al uso, concencimiento, interpretación y posible disfrute público; es decir, un mural normalmente no se encuentra en la pared de una vivienda particular, ni siquiera se halla en un museo, que es de uso público pero no de dominio público. El gaffiti y el mural se hallan reiteradamente en plena calle, en la pared externa de cualquier edificio u otra edificación.

El segundo aspecto a considerar es la naturaleza de la apropiación. En el caso de la graffiti se trata de la apropiación de un mural creado por una persona o grupo particular con una agenda propia. Es un mural que se ubica en el espacio de todos con propósitos proselitistas, es decir, que no refleja la voluntad del colectivo pero que sí participa en la discusión de la “Ágora”, en el sentido griego. Por esta segunda razón los murales que examino son llamados peyorativamente “grafitis”. Son temporales y a veces hasta sumamente efímeros. Para algunos de los usuarios del espacio público, los murales pueden llegar a constituir intromisiones indeseadas e incluso destrozos ambientales.

Se hace necesario distinguir entre lo que considero: a) los “murales” y los mensajes; b) la producción de grafitis que no contienen mensajes y que usualmente sólo consisten en la firma de sus autores. Sé que a veces la distinción entre ambas consideraciones es endeble, por eso, a propósito de este ensayo asumo la responsabilidad de ello.

Capítulo III

El Método

1. Una breve introducción

Primero es importante hacer una breve alusión a la aversión gadameriana por la idea de método. Personalmente, aunque reconozco la importancia de no permitir que lo veraz, creíble y aceptable de una investigación hermenéutica dependa enteramente de los procedimientos usados, creo que las ciencias sociales deban emular en cierto grado la noción de la posibilidad de “repetición” –o por lo menos- “revisión” del pensamiento del investigador. Al analizar una tradición ajena, sea ésta histórica o contemporánea, es necesario dejar trazos tangibles del proceso razonado, y es en este contexto que hablo en estos momentos de “método”. Por esta razón he intentado dejar claro y explícito mi propio proceso analítico en cada caso.

2. Las etapas y su explicación

Etapas de la interpretación: la denotación

En mi propio análisis empleo varias etapas: recorro primero la acepción “llana” y –similar a los acuerdos semánticos- de figuras y otros mecanismos comunicativos que pueden estar presentes en una obra plástica; lo he hecho para poder ir identificando el proyecto básico del artista, es decir, iniciar un proceso interpretativo de una eventual fusión de horizontes que comienza con elementos no contaminados con mis propios prejuicios, o por lo menos los que reconozco como tales. Los identifico de manera explícita. Por ejemplo se puede reconocer los contornos de un “hombre”, un “caballo” y un “fusil” para luego buscar sus valores simbólicos y metafóricos y finalmente distanciarse de ellos. Los he usado en los dos sentidos de GADAMER y RICOEUR, tanto de acercarme a la “verdad” de la obra como de abrir espacios para la suspicacia.

GOODMAN (1976, p. xi) emplea un sentido no-metafórico para las imágenes: letras, palabras, figuraciones, diagramas, mapas, modelos y así sucesivamente, sin connotaciones de algo oculto o subyacente.

De esta manera GOODMAN puede constituirse en el primer soporte analítico en mi apreciación de los murales que observo en este trabajo. Significa que en el espíritu del círculo hermenéutico he intentado identificar formas elementales, como una forma humana, por ejemplo, y luego ir sucesivamente identificando contenidos simbólicos y metafóricos y, despojándome de mis prejuicios iniciales, para posteriormente apropiarme o aproximarme al significado de cada obra.

Etapas de la interpretación: la connotación

La siguiente etapa interpretativa es pasar de la denotación a la connotación.

Siguiendo a GOODMAN, he intentado asirme de lo que una figura denota (por ejemplo un caballo), para pasar después al proceso de entender lo representado, en tanto clasificación y connotación. Luego, desde la perspectiva de GADAMER, quien afirma que “...el concepto de obra remite a una esfera de uso común, y con ello a una comunidad de comprensión, a una comunicación inteligible (1977/1991, p. 47) he intentado ver cada obra con apropiación hermenéutica.

En esta etapa me acerco a la estética y el mensaje ideológico por varias vías. La primera de ellas tiene que ver con el valor de los símbolos y signos. *Sin adoptar*

una perspectiva semiótica, podemos acercarnos a los símbolos como algo más grande que la narrativa interna basada en la semántica vista como una mera definición o identificación.

La metáfora y el símbolo emergen de una dialéctica entre la distanciaci3n y la pertinencia. Inclusive, se podr3a decir que el s3mbolo es una clase de metáfora, porque se trata de la sustituci3n de la denotaci3n por la connotaci3n seg3n pautas reconocidas culturalmente; ellas tienen ambivalencias semánticas o visuales seg3n los ejercicios ret3ricos empleados. Es un momento en que la semántica o la representaci3n se convierten en “otra cosa” que requiere la interpretaci3n y la complicidad del lector, oyente u observador.

Los s3mbolos constituyen acuerdos sociales -con sentidos previamente convenidos en el mundo de vida-, y referencias a significados nuevos que deben ser construidos, dado el contexto, por quienes los oyen o los ven. En la perspectiva de RICOEUR, es un caso de la capacidad no referencial del pensamiento para crear nuevos sentidos; dice con respecto espec3fico de los signos:

“...la hermenéutica comprende algo espec3fico; busca reproducir una interconexi3n, una totalidad estructurada, por medio del apoyo de una categor3a de signos que han sido fijados en la escritura o por cualquier otro proceso de inscripci3n equivalente a la escritura. As3 que no es posible asir la vida mental de otros en sus expresiones inmediatas; m3s bien hace falta reproducirla, reconstruirla, por medio de la interpretaci3n substanciada de signos” (RICOEUR, 1981/1994, p. 51).

En este sentido, despu3s de identificar los elementos denotados, me acerco de nuevo a ellos armada con mi propia historia y mi cultura, la cual atribuyo tentativamente a los pintores. Quiero decir con esto que busco resonancias en las semblanzas de las figuras a interpretar. Algunas me recuerdan obras de arte que he visto anteriormente; otras contienen referencias pol3ticas, hist3ricas o geogr3ficas que he procurado asimilar a lo que he desentrañado del mensaje de base, tal como lo aprecio yo. Estas constituyen mis prejuicios secundarios que he examinado con la intenci3n de aproximarme al sentido dado por la artista.

Un ejemplo cl3sico de la inserci3n de elementos que requieren interpretaci3n en varios niveles puede encontrarse en la “Noche de Ronda” de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Figura 4). A nivel de denotaci3n se trata de un grupo de hombres y una niña; algunos portan objetos: un tambor, fusiles y otros objetos. La niña carga una gallina. Los hombres son retratos de personas cuyas identidades son conocidas. Se sabe que la obra fue encargada por la Corporaci3n de Arcabuceros de Ámsterdam parte de la conmemoraci3n de la llegada en 1638 de la reina madre Mar3a de Médicis.

Rembrandt se apart3 de la fórmula tradicional para este tipo de retrato porque cre3 una escena teatral en que las figuras se preparan a marchar en una parada, y hay la sensaci3n que todos est3n a punto de hacer algo. Se puede interpretar en la confusi3n de figuras un incipiente ánimo de igualdad en vez de jerarqu3a. Pero tambi3n hay otras connotaciones: la niña ha sido llamado “la niña dorada”, y tal vez por la gallina que carga alude a la garra que simboliza la compañ3a retratada.

Figura IV
“Noche de Ronda” de Rembrandt Harmenszoon van Rijn



Etapa 3 de la interpretación: la suspicacia

En una tercera fase de suspicacia (RICOEUR, 1981/1994) busco temas no aparentes, para luego considerar como la obra representa una producción social susceptible a la crítica. En esta fase surgen alternativas interpretativas. Busco nuevas maneras de clasificar y significar los elementos en la obra que no son evidentes en las primeras etapas. Por ejemplo, en el retrato de “Napoleón cruzando los Alpes” (Figura 3) del pintor David, comparo la figura heroica de la obra con otros datos históricos y políticos sobre el emperador: lo recuerdo en sus momentos más trágicos en Moscú, Waterloo y Santa Elena, e interrogo su invencibilidad y arrojo. Claramente estos periodos de su vida no son exclusivos, y se requiere a todos para entender los propósitos de David.

Etapa 4 de la Interpretación: un segundo texto

En una cuarta etapa el resultado de todo este esfuerzo es la creación de un segundo texto. Me refiero a que mi apreciación de cada obra no pretende duplicar o parafrasear la del autor. He caracterizado estas obras por medio de sucesivos círculos hermenéuticos; es mi deseo lograr un acercamiento verídico, pero, a fin de cuentas, este segundo texto es mío. De igual manera, los lectores de mis análisis desarrollarán un tercer texto en el que pueden distanciarse de mis juicios y crear otros. El objetivo no es producir una interpretación definitiva e indiscutible, sino dejar claras pistas de pensamiento, como hicieron Hansel y Gretel con sus migas de pan en sus movimientos por el bosque.

Por ejemplo, en el caso de la “Noche de Ronda” de Rembrandt, ha habido sospechas más profundas. Peter Greenway (2008) en una película (“*Rembrandt's*

J'accuse”) sugirió que el cuadro trata de la denuncia de una conspiración de homicidio que involucró a dos personas, al capitán Frans Banninck Cocq y al alférez Willem van Ruytenburch, los dos retratos principales. En el cuadro, de entre ellos sale un fusil manejado por una figura escondida. Greenway sugiere que Rembrandt refiere de manera disimulada a un verdadero asesinato histórico, y que el artista conscientemente acusa a estos dos hombres como responsables; basa su análisis en documentos históricos, la posición de las figuras y la dirección en que el hombre oculto apunta su arma. En este capítulo no podemos afirmar que Greenway tenga razón. Ha planteado su argumento con su película, y nosotros que asistimos para verla tenemos que crear nuestro propio análisis al respecto. Se trata de suspicacias que conducen del primer texto (la pintura) a un segundo texto (la película); nosotros que la vemos crearemos un tercer texto de suspicacias propias.

3. Ejemplos de la interpretación de graffitis

A continuación, y como ejemplos de la interpretación del arte y los mensajes populares presentaré cuatro ejemplos iniciales e ilustrativos de este proceso; son graffitis: uno es un simple mensaje, uno es un grafiti político en texto lingüístico y los otros dos tienen imágenes.

Figura 5: ¿Haz visto a León?

Figura V: Haz visto a León?



El grafiti de la Figura 5 estaba escrito en Caracas, sobre el puente San Pedro que cruza la Autopista de El Valle, justo antes de la salida hacia Los Chaguaramos. Su mensaje se reduce a una pregunta formulada de manera inequívoca: indaga el paradero de una persona llamada “León”. No se trata de un mensaje político, es casi privado, ya que “León” no es un personaje reconocido por el gran público; lo incluye

aquí como una introducción a la idea del mensaje simple y semántico que da la impresión inicial que no haya espacio para análisis hermenéutico; sin embargo deja dimensiones interpretativas para ir acercando a las intenciones del autor, de las suspicacias del analista y del acercamiento y apropiación final de la interpretación.

En el nivel semántico se identifica una pregunta simple pero al iniciar el análisis de connotación hay que recurrir a la lógica gramatical del mensaje: el verbo se conjugaría en la segunda persona singular en el pretérito perfecto, aunque el autor usó por equivocación la forma de la imperativa positiva “haz” en vez de “has”. Esta referencia gramatical nos da una pista: se trata de una persona sin entrenamiento formal en el idioma, es decir, aunque el puente donde está pintado quede cerca a dos universidades, probablemente no fue pintado por alguien asociado con estas instituciones.

Además el hecho de haber pintado un mensaje de esta naturaleza –personal- en un espacio público indica que el autor no se dirige a personas que tienen acceso a teléfonos celulares, Facebook u otras facilidades del Internet. Es casi una pintura en la caverna, que tiene como destinatarios a personas que viven y se conducen en el ámbito de la calle.

Estas son las especulaciones que pueden hacerse basadas en la evidencia que deja este grafiti. Para adentrar más en su significado hay que hacer uso de la imaginación y echar mano a lo que se sabe en general de las poblaciones que hacen vida en las vías públicas. Se abre a varias interpretaciones: podría indicar la solidaridad entre amigos ante la ausencia de uno de ellos, León. Con esta pregunta el autor deja entendido que alguien busca a este personaje, que hace falta. El texto está dirigido a los “entendidos”, es decir, a las personas que podrían conocerlo y reconocer los propósitos del mensaje. Al nivel de suspicacia y visto de otra forma podría ser un aviso de cobro: alguien quiere saber dónde se encuentra “León” para un designio más práctico o inclusive siniestro. Sin ser incluidos entre los “entendidos” sólo podemos imaginar el intento exacto del autor.

Incluyo este grafiti como una introducción a mi modo de acercamiento a la interpretación hermenéutica de los grafitis y los murales. En él, el mensaje es escueto, es decir, semánticamente claro, pero deja espacios para abrir especulaciones que en este caso particular son elementos formales del texto como la gramática; en otros casos se podría usar pistas retóricas, simbólicas o formas de representación en el caso de murales. Al final, únicamente queda la posibilidad de contemplar o fantasear sobre las intenciones reales del autor original, porque no ha recurrido a símbolos u otros recursos que pudiéramos compartir con él. Sin embargo, al aproximarnos al mundo “de la calle” y con algunas referencias básicas sobre este modo de vida, varias posibles interpretaciones surgen para que el analista pueda manifestarlas en un segundo texto, dejando para el lector su propia exégesis y la posibilidad de formular un tercer texto.

Figura 6: Tu Verdad

Fotografié este graffiti hace algunos años en San Antonio de los Altos de la Gran Caracas cerca de la redoma de la Panamericana.

La Figura 6 muestra dos comunicaciones, una superpuesta a la otra, pero por yuxtaposición se relacionan entre sí. El primer mensaje dice: "Sí a la verdad."

Semánticamente es una afirmación a favor de la verdad vista como honestidad y autenticidad y por antítesis el rechazo a la falsedad.

Figura VI: Tu verdad



Dado que referimos a un graffiti y no a un trato filosófico o ético, y porque apareció en el año 2007, el mismo año en que tomé la fotografía, esto puede interpretarse con referencia a un acontecimiento político particular: podemos asumir, según la fecha de su aparición, que alude a la campaña contra el cierre del canal de televisión RCTV en mayo de 2007 que fue decretado por el gobierno del entonces presidente Chávez.

Se trata de una elipsis retórica compleja: se puede descifrar y desentrañar en este mensaje mucho texto retóricamente oculto, que dicho en forma completa sería: a) el gobierno ha cerrado un canal de televisión, b) el propósito del cierre es censurar y ocultar la verdad y c) el autor del mensaje desea apoyar -con su "sí"- la continuada existencia del canal. Lo fascinante es que, a pesar de lo lacónico del escrito, en aquellos días cualquier transeúnte pudiera haber hecho instantáneamente esta misma glosa, porque la situación estaba muy comentada en los medios de comunicación e inclusive había motivado varias manifestaciones políticas en las calles de Caracas. Es similar retóricamente a la frase resumida de

“Et tu, Brute” de la obra Shakesperiana de Julio Cesar: en el contexto del drama sus pocas palabras dicen volúmenes.

El segundo mensaje aparece como palabras superpuestas sobre las originales: dice: "No a tu verdad." El responsable de este segundo texto cambió "sí" por "no", y "la" por "su" del escrito original, y podemos sentir que estamos en presencia de un diálogo, o por lo menos un intercambio secuencial.

Podríamos decir que casi se trata de un debate epistemológico en el que un creyente de la verdad universal, es confrontado por un relativista algo chauvinista. Pero de nuevo, a la luz de los eventos de aquellos días, podemos percibir aquí un altercado político; podemos asumir que el segundo autor dice con un laconismo similar al primero que: a) el canal cerrado no representaba opiniones con las que el nuevo graffitero podría comulgar, b) por esta razón cuestiona que éstas sean verdaderas, c) reconoce que el autor del primer mensaje podría estar de acuerdo con el contenido de dicho canal de televisión y d) apoya el cierre.

Estamos en presencia de una confrontación pública que ocurre en el espacio compartido, casi en un sentido que aprobaría HABERMAS, excepto que el segundo mensaje intenta ocultar el primero y esto no puede llamarse debate libre.

Figuras, 7 y 8: El indigenismo y la naturaleza

Los siguientes dos murales (Figuras 7 –Las caras del pueblo- y 8 –El Bosque que llora -), se encontraban en Caracas en el Autopista de El Valle, en el lado oeste, justo antes de la salida hacia la Carretera Panamericana (actualmente han sido reemplazados por otros murales).

El primero (Figura 7) representa dos caras, una niña y un hombre. El hombre aparenta tener unos sesenta años. Lo podemos caracterizar sobre todo por la ropa que tiene puesto: es típica de la que usa los indígenas de la zona de Mérida de Venezuela y sobre todo lo reconocemos por el sombrero. No es un hombre ciudadano y no es de la clase media; es probablemente un campesino, o tal vez vive en un pueblo pequeño. Es un personaje tradicional ya que hoy en día la mayoría de las personas usan ropa más comercialmente adquirible. La cara también tiene rasgos propios de los andinos. Es una cara sin sonrisa que mira de manera directa, con dignidad no posada. Podemos decir que es un retrato respetuoso que intenta plasmar a un ser honrado. A su lado, pero no necesariamente conectada directamente con él (deducible por los tamaños relativos de las figuras), la niña tiene unos cinco años. No se le puede atribuir rasgos indígenas pero tiene una cara ancha que puede asociarse con la misma zona. El pelo que es algo rizado indicaría cierto mestizaje, pero no está peinado como sería en una semblanza de la clase media. Es una figura muy atractiva en Venezuela donde ha habido mucha asimilación cultural, pero donde también los indígenas son considerados con algo de romanticismo. Al fin, las dos caras pueden asociarse en su conjunto con retratos campestres de una zona identificable.

Figura VII: Las caras del pueblo



Para entender la importancia política de estas representaciones hace falta adentrar en la ideología del oficialismo de Venezuela respecto a un fuerte compromiso ideológico con el indigenismo y la vida “natural”. El gobierno comparte este compromiso con otros países latinoamericanos, como Bolivia y Ecuador: de hecho el actual presidente de Bolivia, Evo Morales, tiene ascendencia aymara; es el primer indígena que llega a la presidencia de su país.

En la CONSTITUCIÓN Nacional de Venezuela hay un Capítulo entero que comprende diez artículos dedicados a los derechos indígenas, y otros de tres artículos que tienen que ver con los derechos ambientales. Inclusive, estos temas están privilegiados entre aquellos que pueden recibir financiamiento para estudios científicos: dice al respecto la LEY ORGÁNICA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN, en su Artículo 9°:

“El Ministerio de Ciencia y Tecnología apoyará a los organismos competentes por la materia, en la definición de políticas tendentes a proteger y garantizar la propiedad intelectual colectiva de los conocimientos, tecnologías e innovaciones de los pueblos indígenas y los conocimientos tradicionales.”

Esta protección formal tiene más vigencia en la imaginaria popular que en la acción política, y se asocia fuertemente con el anticolonialismo. Se veía este tipo de imagen con pocas variaciones en muchas paredes de Caracas ya que son repetidas -casi calcadas-; tienen valor propagandístico. Son decorativas y poetizadas y no parece existir la intención de retratar la vida no-idealizada del indígena; las representaciones son figuras retóricas que ennoblecen a los grupos autóctonos porque no demuestran sus condiciones reales de vida.

El árbol de la Figura 8, en cambio, era un mural único –no repetido en otras paredes- aunque se ubicaba cerca de las dos últimas pinturas. Percibimos dos planos: el primero denota árboles representados de manera muy esquemática, y el segundo plano de abajo sugiere las raíces. Pareciera que todos los árboles se conectan con una misma raíz que tiene que apoyarse sobre una delgada capa de tierra, y finalmente con un tronco subterráneo grande en que una cara humana –que llora de dolor- parece extender más fibras hacia abajo en búsqueda de sustento. Es un caso claro de antropomorfismo en que el tronco expresa emociones que reconocemos. El árbol es de la ciudad, mal-ubicado sobre el cemento urbano y carece de adecuado nutrición.

FIGURA VIII: El bosque que llora



Se basa en la misma ideología: la naturaleza y todo lo asociado con ella. Este mural no tenía la idealización del primero; el árbol aparece como una sinécdoque, donde surge en representación toda la naturaleza que es engullida por la metrópolis. La cara que llora refiere metafóricamente a la pérdida de los bosques en el ambiente de cemento que carece de sustento. Es el mismo bosque que lamenta su condición.

Estos graffitis son obras que aparecieron en la primera etapa del movimiento político del chavismo en Venezuela cuando el presidente Hugo Chávez estaba todavía vivo y en el poder. En conjunto abarcan dos facetas del pensamiento político de aquellos tiempos: a) la confrontación entre el gobierno y la oposición en el país; refiere al debate sobre lo correcto y lo verídico, y a las medidas de censura que el gobierno estaba dispuesto a emplear para defender su propia versión de los hechos, y b) el romanticismo de lo natural y lo endógeno; dicho romanticismo desapareció después de la muerte del mandatario. Se trataba de una reivindicación “cultural” basada en el folklore y el uso ideológico de conceptos como la “pureza” y “tradicición”. Veremos más adelante que en otros murales aparecen el culto al héroe y la mezcla de del

mesianismo con el liderazgo político. Estas nociones han sido empleadas en otras configuraciones ideológicas en la historia y en este caso se mezclan curiosamente con las políticas de diversidad y pluralidad.

4. Reflexiones finales sobre el método

Este capítulo ha referido a temas más bien prácticos, mientras el primero tuvo que ver con los elementos teóricos que dan fundamento a la idea de interpretación. Siempre me ha preocupado cuando los análisis sólo se basen en los procesos mentales y ocultos del analista. Por esta razón he creído necesario sugerir pautas que dejan evidencia de los procesos subjetivos del investigador, y que finalmente atestiguan las razones por sus afirmaciones. De este modo, el lector está en condiciones para discrepar si quiere, y saber por qué está en disconformidad. También da la oportunidad de replicar el proceso interpretativo.

El método que he esbozado en este capítulo consiste de cuatro etapas que son denotación, connotación, suspicacia y la creación de un segundo texto. Implícito está una quinta etapa en que el lector produce un tercer texto de disensión o acuerdo.

Capítulo IV Análisis

1. Introducción

En este capítulo examino diecinueve ejemplos de graffiti y murales pintados en las paredes de Caracas y Mérida al finales de la primera década de este siglo.

Según la tradición de Gádamer, el intérprete ambiciona ponerse en el lugar del autor o artista que examina y recuperar no sólo sus intenciones sino también el mundo histórico en que vivía. Propongo que se puede elaborar también una retórica de imágenes en donde alusiones, similitudes, estilos y técnicas se insertan en la historia del arte y de las ideas, y de este modo constituyen señales o pistas similares a los tropos lingüísticos.

En este sentido el método que he elaborado consiste en cuatro etapas: la denotación, la connotación, la suspicacia y finalmente la creación de un segundo texto. Ellas son secuenciales, pero no mutuamente exclusivas; por ejemplo la creación de mi propio texto es progresiva y ocurre de manera acumulativa por todo el proceso. Del mismo modo mientras identifico alternativas de connotación, necesariamente tengo que ejercer cierta duda y suspicacia.

En lo que sigue presentaré imágenes de graffiti y pinturas populares que aparecieron al final de los años en que Hugo Chávez fue presidente de Venezuela. El proceso de selección fue intuitivo. Yo tomé la mayoría de las fotografías pero cuando la reproducción es otra persona, señalaría el fotógrafo.

2. Los graffiti y los murales de Caracas

Figura 9: Todo 11

El siguiente graffiti proviene de la ciudad de Mérida. Se trata de un mensaje complejo dirigido de nuevo a los “entendidos”, es decir, supone el conocimiento de fechas, eventos y refranes por parte del observador. El texto dice: “cada 11 tiene su 13” y después abajo: “Baltazar golpista”.

Al nivel semántico la primera parte no se entiende; es un oxímoron que une dos ideas que parecen inverosímiles. Como un referente matemático carece totalmente de sentido por lo tanto el analista debe buscar significaciones para estas cifras que no son numéricas. Se puede suponer que contiene un tipo de metonimia en que se refiere a eventos por medio de las fechas en que ocurrieron. Una aproximación interpretativa dado el contexto hace suponer que el número “11” alude al 11 de Abril del 2002, fecha en que hubo una intentona de golpe de Estado contra el entonces presidente constitucional de la República Bolivariana de Venezuela, Hugo Chávez. Esta tentativa fue rechazada, no por el ejército, sino por una enorme manifestación de voluntad popular, de allí que dicha asonada puede considerarse una equivocación, inclusive una humillación por parte de los

golpistas. Esta suposición es reforzada también por el escrito que aparece debajo del primero que contiene la palabra “golpista”.

FIGURA IX: todo 11



Debajo del mensaje antes mencionado se lee: “Baltazar golpista”. Se trata de Mons. Baltazar Porras, un sacerdote de la alta curia merideña, vinculado a la Televisora Andina de Mérida (TAM) y a la política; podemos inferir que este graffiti contiene una amenaza a la persona de este arzobispo, debido a lo que se presume que fue su apoyo a las actividades golpistas el 11 de abril, 2002.

Para interpretar el número “13” hay que emplear varias figuras retóricas para entender que se trata a la vez de: a) una metonimia, b) una forma de metataxis (que en este caso emplea una estructura sintáctica conocida pero que modifica –y a la vez conserva- ciertas palabras, cambiando así el sentido semántica), c) un elipse (ya que no da toda la información necesaria para la interpretación) y d) una metáfora. A continuación explico:

Primero hay que echar mano a una creencia popular también a un refrán:

1. En términos de la creencia, el intérprete tiene que asociar el número 13 a una superstición en la cultura popular respecto a la mala suerte.

También el número trece puede considerarse otra metonimia, ya que: a) fue un día de mala suerte para los golpistas ya que es la fecha –dos días después del golpe original- que Chávez regresó a la presidencia y b) la tradición dice que fue el viernes 13 que atacaron y destruyeron los Caballeros Templares, dando origen al mito del número de mala suerte.

2. Por otro lado el refrán: “Todo cochino tiene su sábado”, es una expresión de uso común en Venezuela, y es similar a la de España que reza: “a cada cerdo le llega su San Martín”; se trata de una máxima que significa metafóricamente que a cada cual le tocará su destino, en este caso, fatídico. (Coincidentemente San Martín es una festividad española que se celebra el 11 de noviembre en honor a Martín de Tours, fecha en que tiene lugar la matanza del cerdo).

Una vez que se haya elaborado la creencia y el refrán, estamos en presencia de la figura retórica a que aludí anteriormente, la metataxis. En este caso he tomado la construcción lingüística del conocido refrán y lo he vaciado de su contenido original (Todo X tiene su X) quedándome sólo con la construcción gramatical; en lugar de los dos equis, inserto lo que creo que sean las metonimias numéricas antes referidas para los números 11 y 13. Esta operación permite emplear el refrán original que proclama que cada quien tendrá su fatalidad, pero al insertar los números, vemos que el graffitero refiere a un castigo muy específico para un acto concreto: cada osadía (el golpe de Estado) tiene su fracaso. Históricamente lo que pasó fue que el golpe del 11 de abril fracasó el día 13. Pero también el autor del mensaje refiere a una persona específica, el Mons. Baltazar Porras, y ha elaborado un recaudo particular para este sacerdote: Ud. como (supuesto) participante en los eventos del 11 de abril, confrontará su propio castigo por sus actos.

Como muchas interpretaciones, ésta requiere emplear figuras retóricas; hemos encontrado un oxímoron y dos posibles metonimias y una metáfora que abren las puertas a asociaciones coherentes de análisis. Estas figuras constituyen una andamiaje sobre la que he examinado el graffiti con herramientas abiertas hacia la cultura general a la que pertenezco. Supongo que el autor del mensaje también pertenece a ella. El criterio de la coherencia de la exégesis final asienta una pauta de aceptabilidad. Lo más asombroso es que este complicado análisis es algo que cada observador venezolano de la pared podía hacer instantáneamente y sin grandes reflexiones.

Figura 10: Tus Leyes

El graffiti se encontraba en Caracas, a la salida de Los Chaguaramos, próxima a la Autopista de El Valle. Contiene dos mensajes y evidentemente dos autores. El texto escatológico trazado en negro es: “Me cago en tus leyes”; es

difícil entender el acto que describe si se queda al nivel semántico y evidentemente hace falta pasar prontamente a la interpretación; estamos claramente frente a una metáfora, es decir, una expresión relacionada a una idea particular pero en la cual se aplican otros sustantivos o verbos que tienen sentido sólo en la imaginación y la anuencia del lector u oyente. “Me cago en...” refiere a repudio; es además una insolencia. El objeto del repudio son leyes: parece obra de un anarquista debido al menosprecio que expresa por los códigos formales de interacción, pero en este caso son leyes particulares: son “*tus leyes*”. Dado el contexto político en Venezuela, probablemente fue escrito por un opositor del actual gobierno; es decir, al expresar: “Me cago en tus leyes”, únicamente se refiere al desdén del autor a las leyes particulares de la Quinta República, es decir, del gobierno precedido en aquel entonces por el ex Presidente Hugo Chávez.

FIGURA X: Tus leyes



Abajo y en rojo se lee: “CAP cadáver insepulto ¿Qué tal?” En este caso en Venezuela CAP refiere llana e indudablemente al ex presidente Carlos Andrés Pérez; el uso de sus iniciales para identificarlo aparece en muchos contextos, desde los titulares de los periódicos, hasta referencias orales donde a veces se convierten simplemente en el vocablo “Cap”.

La referencia a “cadáver insepulto” probablemente señala a las disputas sobre el lugar de entierro. Ocurre normalmente que este desprecio refiere a una

persona que pierde vigencia, sobre todo a un político en el ocaso o irrelevancia con respecto al poder. HERNÁNDEZ (05/10/2011) en un artículo en línea, recuerda que el Presidente Rómulo Betancourt (de 1959 y 1964) llamó “muerto político” al dirigente de otro partido, Jovito Villalba Gutiérrez en una disputa en los años 60 del siglo pasado. Sin embargo HERNÁNDEZ también burla con respecto a CAP: “Pero ahora resulta que el cadáver insepulto es el ex presidente Carlos Andrés Pérez” (párrafo 3).

En este caso le llaman “cadáver”, una referencia a su muerte el 25 de diciembre, 2010; En el espíritu de examinar las posibles interpretaciones alternativas de este mensaje hace falta abrir un paréntesis para explicar el contexto histórico del personaje: fue un político venezolano, líder del partido Acción Democrática, quien ejerció la presidencia de Venezuela en dos oportunidades (1974-1979 y 1989-1993). El último de estos dos mandatos estuvo marcado por escándalos de corrupción. Pérez murió fuera del país y hubo desacuerdos respecto del lugar de su entierro, altercado en la que participaron por diversas razones personeros del gobierno actual y diferentes grupos dentro de su familia. Los primeros, en coincidencia con algunos familiares pero no por los mismos motivos, no deseaban el regreso al país de los restos de CAP, mientras otros allegados querían repatriar su cuerpo.

Se puede intuir algo de sarcasmo en este grafiti con la inclusión de la pregunta: “¿Qué tal?”. Si de hecho se trata de sarcasmo y no de lástima o congoja, puede suponerse que el autor del mensaje es una persona que apoya al gobierno actual, dado que Pérez sea un símbolo incuestionable de la Cuarta República, y la negación de permiso para su entierro en Venezuela fue una censura simbólica a su persona y su obra. Se percibe algo de triunfalismo en la emotividad del texto.

Dicha ironía se enfatiza a continuación, con las palabras, igualmente en color rojo: “Los que asesinó”. Cabe conjeturar, dado el tipo de letra y el color empleado, que ambos mensajes en rojo provienen del mismo autor. De nuevo, para examinar el contexto histórico del mensaje: la aseveración: “Los que asesinó”, probablemente hace referencia al estallido social de 1989 conocido como “El Caracazo”, evento particular que combinó una serie de protestas locales y que se extendió rápidamente por toda Caracas y otras ciudades como La Guaira, Valencia, Barquisimeto y Mérida, en donde los más empobrecidos saquearon establecimientos comerciales de todo tipo. El Presidente Pérez ordenó al ejército contener los disturbios, y el resultado fue una masacre. Cifras conservadoras indican que hubo más 2000 personas desaparecidas. Indiscutiblemente, Carlos Andrés Pérez fue responsable de una marcada violencia durante su carrera política, inclusive cuando fue Ministro de Relaciones Interiores bajo la presidencia de Rómulo Betancourt, donde enfrentó severamente los alzamientos guerrilleros de aquella época.

Retomando el grafiti, es necesario señalar que constituye un reflejo de la ideología y de los patrones de lealtades propias del chavismo. Sin duda es una expresión de los seguidores del ex presidente Hugo Chávez. Es improbable que

un miembro de la oposición se haya expresado de esta manera y tan públicamente, aunque repudiara a Pérez, en medio de una enorme presión en aquellos tiempos para unir comunicaciones según los lineamientos partidistas.

En este caso se perciben dos conjuntos de mensajes expresados en colores negro y rojo respectivamente, que ocupan el mismo espacio, pero que no se relacionan entre sí, ni siquiera se relacionan con el mismo referente político.

Figura 11: Mercosur

Este letrero (Figura 11) estuvo en noviembre 2012, en una pared en la ciudad de Mérida cerca al Paraninfo de la Universidad Católica.

El escrito tiene dos mensajes: a) “Mercosur somos todos”. b) “Independencia o nada”. Retóricamente estos dos mensajes ofrecen varios elementos de reflexión, pero para aproximarnos a ellos hace falta revisar el sentido semántico, político e histórico de su contenido:

Refiere a la membrecía de Venezuela en Mercosur (Mercado Común del Sur), bloque subregional integrado por Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Venezuela. En el momento de tomar la fotografía Bolivia está a punto de ingresar, mientras Chile, Colombia, Perú y Ecuador son miembros asociados. Se trata de una importante estructura transnacional para decidir sobre asuntos económicos.

FIGURA XI: Mercosur



En el caso del primer mensaje, el problema interpretativo es poder analizar el alcance del pronombre “todos” en plural, y hay que concluir que se trata retóricamente de una sinécdoque que designa una multitud, señalada por una parte del todo o viceversa. Este mensaje inicial es una afirmación de inclusión, y aunque no esté semánticamente claro quiénes “somos todos”, se puede especular que se refiere a todos los habitantes de América Latina -ya que Mercosur es un organismo regional-. De hecho, casi todos los países grandes del continente están representados en Mercosur. El mensaje sugiere que no sólo los gobernantes y las grandes empresas pertenecen a la organización, sino también se atañe a “todos”, toda la gente “de a pie”, es decir, se propone que Mercosur sería una agrupación popular y abarcadora.

El segundo mensaje (b), es de exclusión. Habla de independencia sin identificar la influencia de la que hay que emanciparse, o del país a ser liberado. Sería dudoso a estas alturas históricas que considerara que sea España el país avasallador –él que fue el viejo poder colonial en gran parte del continente antes del comienzo del Siglo XIX. Lo más dable, ya que alude a los modernos asuntos económicos y políticos tutelados por Mercosur, es que al hablar de la necesidad de “independencia” se refiera a Estados Unidos, y en un sentido menor, a Europa. Probablemente se trata de un mensaje escrito por seguidores del gobierno actual de Venezuela, y considerando que se ha trabajado formalmente con una plantilla, se sugeriría una actividad propagandística organizada por un partido político u otro organismo. El país del norte siempre ha sido un referente negativo para el gobierno y directamente asociado al capitalismo, el cual es considerado por la izquierda en general como desatado e injusto; en sus textos generalmente América Latina acusa al Capitalismo de haber reducido la zona al papel de víctima explotada.

4.2. Murales complejos con leyendas e imágenes

No se puede recurrir siempre a la retórica lingüística en la interpretación de murales, porque no se tratan de textos, aunque pueda haber trozos explicativos al nivel de palabras que clarifican en algo los temas tratados. Hay que recurrir al uso de colores, estilos de ejecución, símbolos y signos. *Repito que no intento un análisis semiótico.* Deseo adentrar en el significado de las obras que examino por medio de “pistas” culturales compartidas para: a) reconocer símbolos y mis propios prejuicios hermenéuticos, b) distanciarme de ellos con suspicacia cuando sea posible y c) finalmente, acercarme a lo que considero las verdaderas intenciones de los pintores por medio de un segundo texto.

Los murales que analizo inmediatamente abajo se encontraban en la entrada de la Urbanización El Sebucán, Caracas, en la salida de la autopista Francisco Fajardo. Aluden a eventos de la historia venezolana, sobre todo de la ciudad capital. Están pintados con especial expresividad y arranque. Intentaré detenerme brevemente en el contexto de las figuras representadas en cada una de ellas. Las primeras dos son denuncias.

Figura 12 : El Caracazo, y Figura 12-a: Detalle de un Caballo

La primera se titula: “El Caracazo”, acontecimiento referido en los párrafos anteriores. En primer lugar, y en el sentido de figuras denotadas, se encuentra un hombre con la boca abierta y con una expresión agresiva, identificado con las iniciales C.A.P, evidentemente el ex presidente Carlos Andrés Pérez, que no mira hacia el resto del contenido del mural; sobre la cabeza de éste, se lee “FMI” al lado de una figura animal en referencia al Fondo Monetario Internacional. Estas figuras pueden identificarse sin lugar a dudas porque están etiquetadas como tales.

FIGURA XII: El Caracazo



Podemos ver configuraciones menos claras que requieren interpretación: hay una forma larga en gris oscuro, con extensiones que apuntan a varias figuras

con semejanza humana: éstas son desnudas, amorfas y sin identificación, aunque se puede leer un letrero “Guatire”; hay un horizonte con una curva irregular en gris, una forma en gris claro que sugiere una cruz y al lado derecho un perfil en rojo que combina ángulos rectos con largas extensiones curvas y delgadas.

Dado el letrero principal, sabemos que se trata del Caracazo y podemos suponer que el tema del mural tendrá un trato violento; es un hecho histórico que los disturbios comenzaron en Guatire, una zona cercana a Caracas, y podemos pensar que las seis figuras humanas representan los habitantes de aquel distrito. Posiblemente su desnudez y su falta de identificación de género enfatizan su humanidad universal. A la izquierda de estas figuras humanas hay una más grande y hay una cruz, tal vez pegado al horizonte gris que parece un cerro. Es frecuente en Venezuela pegar cruces en la cima de las lomas de los cerros. A la derecha las formas ambiguas en rojo parecen edificios incendiados.

Tal vez la escena refiere a personas que simbolizan metafóricamente a la ciudadanía, que en el mural se ven separados del ex presidente Pérez por el mencionado trazo oscuro, casi negro, de apariencia mecánica. Debido a las extensiones apuntadas hacia las figuras humanas y la sugerencia de dos cabezas en este perfil, interpreto esto último como una máquina militar, anónima y armada que apunta a los ciudadanos. Este conjunto de figuras recuerda al pelotón de fusilamiento del cuadro de Goya (Figura 1).

La referencia al FMI se explica por las severas políticas económicas del ex presidente Pérez en su segundo mandato, oportunidad en la que solicitó financiamiento a este organismo, acogiéndose a un drástico programa de ajustes que incluía el aumento del precio de gasolina, lo cual constituyó el motivo original de las protestas de El Caracazo.

Arriba y a la izquierda hay un animal, tal vez un caballo, con la boca abierta. Como un prejuicio inicial, asocié este animal con el de la pintura “Guernica” de Picasso (Figura 12-a); luego, al comparar ambas obras encontré diferencias irreconciliables: el caballo del Guernica muestra la cabeza girada hacia atrás con la boca abierta en lo que parece ser un grito de dolor y terror. En cambio, el animal del mural parece adelantarse agresivamente: saca su lengua como un dragón. Por esto, aunque encuentro expresiones estilísticas que sugieren que tal vez el artista empleó el caballo de Picasso como modelo, finalmente da la impresión de que simboliza una embestida del FMI sobre la ciudad.

FIGURA XII-A. Detalle de un caballo en la Guernica de Picasso



Como aproximación final, percibo dos temas principales: a) a la izquierda una acusación al ex presidente Pérez y al FMI por la causa y la conducta del Caracazo; Pérez se muestra soberbio e indiferente al sufrimiento que causa, ya que ni siquiera mira a las personas perjudicadas y b) a la derecha una representación de las víctimas humanas y la pérdida de bienes representados por los edificios en llamas. Sin embargo, estas personas perjudicadas por la cataclismo miran al espectador fuera del cuadro, y no parecen rendirse frente a la destrucción en su alrededor; llevan pancartas que podemos suponer relacionadas con su móvil de protesta. El mural fue pintado más de quince años después del evento que señala, y, dado el contexto de otros murales cercanos de naturaleza política, tiene evidentes objetivos de proselitismo político a favor del gobierno. El graffitero acusa a la Cuarta República a que pertenecía el Presidente Pérez, pero en efecto ningún partido y ningún gobierno respaldaría el Caracazo. Tanto por la violencia del saqueo asociado con él, como por la extrema saña en la reacción del gobierno, tiene pocos simpatizantes en la población venezolana.

Figura 13: Chirinos

La siguiente imagen (Figura 13), es ambigua y por esta razón su análisis es especialmente interesante; esta confusión se debe a la presencia o ausencia de símbolos e indicaciones lingüísticas puede complicar la tarea interpretativa.

En este mural la figura central podría referir a dos personajes completamente distintos: a) al conocido personaje de la guerra independentista, José Leonardo Chirino, o b) a Edmundo Chirinos, un psiquiatra contemporáneo de Caracas. El primero, el héroe de los inicios de la Guerra de Independencia en Venezuela, Chirino fue hijo de una mujer indígena y un esclavo negro; vivió como un esclavo en una hacienda en un pueblo venezolano llamado Curimagua en el estado Falcón. Se inspiró en el proceso independentista a partir de una visita a Haití cuando acompañó a su dueño. De regreso, el 10 de mayo de 1795 encabezó

un pequeño movimiento armado desde la hacienda. La insurrección fracasó y Chirino fue apresado y ahorcado en Caracas en 1796.

Por otro lado podría referirse al antiguo rector de la Universidad Central de Venezuela, el psiquiatra Edmundo Chirinos, que murió en una cárcel condenado por el asesinato de una de sus pacientes y por el presunto abuso sexual de muchas otras mujeres, todas pacientes de él. Es un personaje actual y bien conocido en el país: se presentó una vez como candidato a la presidencia de la República y había sido psiquiatra tratante de varios presidentes, incluso del ex presidente Chávez y miembros de su familia. Había sido también analista de muchas personalidades importantes en el país.

FIGURA XIII: Chirinos



Las complicaciones interpretativas comienzan con el título del mural que refiere a “Chirinos” (con la letra “s” al final del nombre) lo que establecería a identidad de Edmundo Chirinos, pero la figura es retratada como perteneciente a la raza negra y el psiquiatra era blanco. La figura en el mural acecha a una casa representada en el estilo colonial señalada con el letrero de “Amos de Valle”, que en los sentidos cronológicos y geográficos confunden aún más la identificación del personaje. Dicha leyenda refiere a un libro del también psiquiatra Francisco Herrera Luque publicado en 1979. En su obra Herrera relata la historia y las vidas de la aristocracia caraqueña y esto pone en duda la identificación de José Leonardo Chirino como el personaje retratado porque habitaba el interior del país.

Por otro lado el mural está en una larga pared donde aparecen varios héroes de la Independencia y personas asociadas con las sublevaciones del Siglo XIX en Venezuela; si la representación es de Edmundo Chirinos sería el único ejemplo de una denuncia contemporánea en aquel espacio. ¿Se trataría de una anomalía temática? No es probable.

Más bien creo que hay que atribuir la presencia de la letra “s” al final del apellido “Chirinos” a una equivocación del artista, y la referencia a “Los Amos del Valle” debe ser una extensión que hace el creador del mural a toda la aristocracia venezolana, no sólo los que han habitado el valle central al cual refería Herrera en su libro.

Más allá de la correcta identificación de la persona señalada, podemos apreciar una situación agresiva en que la figura se acerca a una casa con un machete en cada mano. Es curioso que tal agresión podría interpretarse en dos sentidos: a) un asalto de un personaje de clase alta a su misma clase, hecho que en este caso y en este contexto referiría a Edmundo Chirinos y sería un tema de enorme ironía, o b) el ataque de un héroe de la Revolución de la Independencia a sus opresores esclavistas.

Careciendo de un referente histórico claro, confronto el problema de no poder identificar con total claridad ni al agresor ni a sus probables víctimas; queda como una imagen cuya fascinación yace en la ambigüedad de su realización.

Figura 14: Anti-imperialismo

FIGURA XIV: Anti-imperialismo



El mural de la Figura 14 se exhibe en la ciudad de Mérida. Marca el inicio de un esfuerzo interpretativo de un estilo de muralismo que cuenta la historia de varios personajes. Se trata de un mural que relata o describe tanto una situación social y política que el pintor considera negativa, como una sugerencia de cambio, es decir, estamos frente a una narrativa que tiene aspectos temporales. Por esta razón es una obra más compleja. Muestra varias figuras humanas que constituyen símbolos fácilmente reconocibles.

De izquierda a derecha: a) la mujer vestida de toga y la corona tradicional de siete espigas es claramente la Estatua de la Libertad, empleada irónicamente en referencia al país del norte, no como símbolo de libertad sino de opresión ya que en vez de una antorcha carga un misil. Su tableta refiere, no a la ley, sino a una gran interrogación. Está asediada por micrófonos, una de los cuales es de “Globovisión”, planta televisora que fue crítica al gobierno. A la derecha del siguiente personaje, el “reportero”, la imagen de un hombre que carga una ametralladora, y vestido de civil; tiene un sombrero tipo borsalino -el cual es un estereotipo de un agente de la CIA (Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos). Inmediatamente la figura de una dama encopetada que connota una mujer de la burguesía, casi en el estilo de Diego Rivera, muralista comunista de México. La figura final no está clara ya que otras personas han pintado garabatos encima.

En general es una alusión política desde la perspectiva del actual gobierno de Venezuela. Expresa críticas sucesivas hacia los Estado Unidos (alude irónicamente a la libertad, refiere a la intromisión en asuntos nacionales fuera de sus fronteras por medio de la CIA, e incluye una referencia a la clase social que los seguidores de Chávez consideraban enemigos).

Figura 15: La Razón de la Revolución

Encontré la figura 15 en el distrito caraqueño llamado El 23 de Enero: una progresión de botellas, luego hombres revolucionarios y finalmente una muchacha que estudia piano. Interpreto en este mural una sucesión de eventos; se puede pensar que sea un relato que ocurre en un lapso de tiempo; en este lapso el artista ofrece lo que considera un proceso revolucionario que comienza en la desesperanza, continua con violencia pero termina con la paz y la cultura (la creación del producto esperado: –la “persona nueva”). Los personajes, al dejar atrás la ebriedad (las botellas) y la anomia, optan por la lucha armada (el penúltimo personaje tiene un fusil en la mano); logran cambiar la antigua y yerma sociedad (capitalista –significada por el “yanqui” maligno en el extremo izquierdo del mural) por otra supuestamente más humana, donde las niñas no aprenden la

violencia sino la cultura. Es interesante que la figura final, la niña, también es la más grande; la narración ocurre casi como un crescendo musical en “u” donde el enunciado comienza con cierto volumen para luego disminuir, y finalmente conduce a una coda sonora y expandida, la meta final de la historia.

FIGURA XV: La razón de la revolución



Es posible ver figuras aisladas y sin narrativa en este mural, pero creo que la curva descendente y ascendente que marca el tamaño de las imágenes (después del “Tío Sam”) demuestra la idea de la continuidad de la historia, que el artista ve como también progresiva en el sentido del impulso del perfeccionamiento de la sociedad y del ser humano. Veo en esta exposición la idea marxista del “hombre nuevo”. Es interesante que se ubique sólo a cortos pasos de la “última cena” que comentaré más abajo. Es también interesante que se trate de una representación idealizada de esta noción sin una reflexión sobre la situación realmente vivida por muchas personas en el país.

Figuras heroicas:

A continuación, reflexionaré sobre tres murales pintados sobre la misma pared que las de las figuras 8 y 9. El tema trata de tres héroes de la historia de

Venezuela: la Figura 15 es de Pedro Pérez Delgado, llamado “Maisanta”, la Figura 16 es de Ezequiel Zamora, la Figura 17 es de José Antonio Sucre; al final incluyo la Figura 18 de Ernesto “Che” Guevara un héroe moderno de la revolución cubana.

Dado que los tres primeros tienen que ver con contenidos tan similares, como paso inicial quisiera reflexionar sobre la noción histórica de héroe venezolano desde el abstracto y como aproximación inicial al concepto. Lo hago para acercarme a las cuestiones y dudas que inspira la noción de la persona valiente, históricamente destacada y reverenciada porque, para descubrir los prejuicios que ellos infunden en mí como analista, y para abrir espacios al distanciamiento y la suspicacia, hace falta explorar ampliamente su significación.

Se puede contrastar la idea nietzscheana, que proclama que la historia del mundo sea principalmente la biografía de los hombres ilustres, con una visión del ser humano inmerso en un mundo de vida compartido; este segundo acercamiento supone que el mismo mundo de vida o momento cultural da vida a las personas que conducirán los procesos que llegarán a ser legendarios, que no surgen a partir de la grandeza individual aislada. Además como corolario, se puede esbozar la idea que la memoria cultural destacará a aquellos personajes históricos que son útiles para procesos contemporáneos y actuales y en los lugares donde los reverencian. Estas dos maneras de ver al héroe, es decir, por un lado como individuo descollado y por el otro como un producto social, tienen que estar presentes en cualquier análisis hermenéutico que se hace de ellos. Es interesante recordar en este momento como GADAMER pensaba que el tiempo analizado y el tiempo del analista se relacionan y deben producir al final una fusión de horizontes. En otras palabras, las reflexiones que hago sobre el héroe son tanto históricas como relacionadas con obras plásticas, y debo entender ambos tiempos.

Debido a la necesidad de buscar fundamentos históricos para estas murales, reflexionaré sobre el papel del héroe militar o guerrero en Venezuela. Muchos de los ídolos del país han sido castrenses o combatientes irregulares que se rebelaron por dos posibles razones: a) se alzaban frente a un gobierno que consideraban injusto y b) tenían aspiraciones de poder personal. Además la influencia castrense en el país es enorme; como señala TORRES (2009/2011, p. 37) “en ciento veintiocho años de historia [desde 1830 hasta 1958], en solamente diez estuvo la Presidencia en manos de civiles”. La misma autora, en las primeras líneas de su libro se distancia de algo que considera como una atracción malsana, y a la vez y de manera contradictoria casi sagrada, que ejercen los personajes temerarios sobre el país; dice: “El héroe debe ser, en primer lugar, alguien dispuesto a la impugnación” (p. 12). La misma autora cita a Rafael López Pedraza quien llama a los héroes: “espíritus de muertos intranquilos” (TORRES, p. 16). Son figuras de lucha y muerte que llaman a los vivos a sacrificarse en nombre de un ideal –cualquier ideal que esté en boga por los momentos de sus conflictos.

Entonces iniciaré este análisis con dos ideas preliminares (posibles prejuicios) para poder luego criticarlas: a) el hombre grande que cambia el curso

de la historia, y b) la idea de la utilidad social (provisional y política) que tienen a las destacadas figuras históricas.

Las tres figuras de los murales que analizaré a continuación son héroes históricos y especialmente reverenciados por el gobierno actual. Diversos personajes políticos los han mencionado con frecuencia, y sus imágenes aparecen por toda Caracas.

Figura 16: Maisanta

FIGURA XVI: Maisanta



La imagen central de este primer mural, es un hombre que cabalga bajo un cielo rojo sobre un caballo brioso. La leyenda en la parte inferior indica que se trata de Pedro Pérez Delgado, llamado "Maisanta", y bisabuelo del ahora fallecido presidente de Venezuela, Hugo Chávez.

El pintor nos muestra una figura que se mueve en dirección casi ascendente contra un cielo que podríamos decir que está teñido del polvo del camino, del sol poniente o tal vez de sangre. El borrón en pintura roja en la boca del caballo es claramente una mutilación posterior. Maisanta sostiene algo en la mano que no se distingue claramente, podría ser un revólver que apunta a un enemigo que le precede pero que no aparece en el cuadro.

Resulta interesante el hecho de que la figura del caballo es más elaborada que la del hombre que lo monta. Es el animal el que sugiere el movimiento y la energía del avance de los dos, bestia y jinete. En contraste, la figura del hombre es casi estática; es difícil creer que realmente domina a una bestia tan pujante. Esto puede ser el resultado de la falta de experticia de artista. También podría deberse a que hay poca información sobre la fisonomía histórica del hombre retratado: es más leyenda que figura auténtico.

Maisanta es considerado como héroe y líder revolucionario por los seguidores del gobierno actual. En diversas oportunidades el ex presidente Chávez se ha referido a lo que consideraba las épicas luchas de su antepasado contra los abusos del caudillo Juan Vicente Gómez. Pérez Delgado fue un soldado desertor bajo la dictadura de Gómez, que finalmente se convirtió en un rebelde político. En 1922 fue encarcelado y murió envenenado con vidrio molido: en general, se trata de un referente bastante violento en la historia del país.

En las palabras del ex presidente Hugo CHÁVEZ (s/f, párrafo 9):

“Pasaron los años, 1904, 1905, 1906, 1907, la oligarquía de Caracas contra Cipriano Castro, los gringos contra Castro. Y llegó 1908, rompen relaciones Caracas y Washington. Se enferma Cipriano Castro. En diciembre se fue Castro para Europa a operarse de los riñones, y lo tumbó Gómez.... A los pocos meses en Sabaneta [pueblo natal de Maisanta y el miso Chávez], había reuniones, uno de los líderes: Pedro Pérez Delgado. Un italiano, “musiú” [es decir, forastero] Mauriello, de izquierda, revolucionario de los Mauriello que por ahí andan. Lo mandaron a buscar, lo mataron...Lo dejaron tirado ahí; vino alguien a avisarle a Pedro Pérez.... Esa noche Pedro Pérez buscó cuarenta [hombres] de a caballo, buscó los machetes, buscó los fusiles, se vino pa’ Mijagual.... emboscó al coronel Colmenares, que era el coronel gomecista que mandaron para sustituirlo. Lo emboscó a machete.... Cogió camino pa’ allá, cruzó el Apure y comenzó la leyenda de Pedro Pérez Delgado. Hasta 1922 estuvo alzado.... Cayó preso y, cuando tenía apenas cincuenta años de edad, murió envenenado en el Castillo Libertador, en Puerto Cabello. Dicen los que estaban ahí que salió con un dolor. No aguantaba, se quitó el escapulario, lo lanzó a la pared y dijo: “Maisanta, pudo más Gómez”. Y cayó muerto.”

Repito esta memoria de CHÁVEZ porque deja entender varias cosas: a) la vida violenta de Maisanta, b) el fracaso de su aventura en armas y c) el legado de arrojo que inspiró a su bisnieto a emularlo en su rebeldía, y tal vez a terminar lo que parecía una tarea inacabada. Chávez mismo heredó y usaba con frecuencia el escapulario que menciona en la cita.

Maisanta fue uno de muchos hombres que se levantaron en armas en aquella época, con o sin causas claras a defender más allá de sus deseos de alcanzar el poder. Pero cien años más tarde su leyenda sigue viva en su familia del pueblo de Sabaneta, la familia Chávez; su ejemplo queda como medio y meta para las ambiciones de su descendiente más conocido. Las luchas del ancestro se teñían de ideologías en los sueños del joven Chávez, que tal vez no representaban realmente aquel hombre histórico. De este modo, Maisanta permanece como un personaje alzado en armas, típico de sus tiempos y luego en el siglo XXI se le agranda y se le convierte en un héroe.

Figura 17: Zamora

Ezequiel Zamora es el personaje del siguiente mural (Figura 17). Es un héroe del Siglo XIX venerado por los seguidores del gobierno actual.

Entender la historia de esta representación de Zamora significa recordar que la liberación de Venezuela de España. Comenzó con la Declaración de Independencia el cinco de julio de 1811 pero la autonomía no se logró militarmente sino con la Batalla Naval del Lago de Maracaibo 1823. Paralelamente en 1819 en el Congreso de Angostura, se declaró la existencia de la Gran Colombia, una mega-república que incluía a Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Sin embargo, muchas apetencias de poder por parte de gobernantes y caudillos locales, y una gran inestabilidad política erigieron serios obstáculos para consolidar la nueva república cuya disolución tuvo lugar en 1830. El 17 de diciembre de este mismo año muere Bolívar.

FIGURA XVII: Zamora



Tras la muerte de Bolívar, fue declarada la autonomía de Venezuela (y por ende su separación de la Gran Colombia), y dentro del país se inició una larga lucha por el poder entre las cabecillas locales, enfrentamientos que se prolongaron por casi un siglo. Los principales dos actores de esta accidentada contienda fueron los conservadores y los liberales. Zamora actuó a favor de los liberales hacia finales de la cuarta década del siglo XIX. En sus inicios revolucionarios apoyaba las ideas de soberanía, democracia e igualdad (repartición de tierras), y fue un protagonista de la Guerra Federal casi desde su comienzo.

Fue capturado en 1847 y en su juicio legal negó algunas de los principios que había proclamado durante su primer tiempo en armas, como la repartición de tierras a los pobres. Bajo la autoridad de José Tadeo Monagas, presidente de Venezuela entre 1847-1851, recibió una pena de 10 años de prisión por su

rebelión, pero escapó, e irónicamente, debido a la amenaza que Monagas confrontaba por parte de la oligarquía, éste recurrió de nuevo a Zamora quien comenzó a servirle en capacidad militar. En aquellos días adoptó una postura liberal, diferente a los valores revolucionarios e igualitarios que profesaba anteriormente. Murió en batalla en 1860. De hecho, Zamora resulta un héroe curioso para un gobierno revolucionario del Siglo XXI que proclama ideales de justicia social.

Con estas breves notas históricas, puedo acercarme al mural de Zamora. A la derecha del caudillo se encuentra un retrato (una cabeza) no identificado; considerando la edad del retratado, existe la posibilidad que sea Simón Rodríguez o tal vez Andrés Bello, ambos hombres venezolanos de letras, influidos por la cultura europea y en el caso de Rodríguez, especialmente Voltaire. En tal caso su presencia en el mural refuerza los valores de la Ilustración de Zamora y le aleja de los modelos igualitarios típicos del Siglo XIX. Por otro lado posiblemente la cabeza representa al presidente Monagas; conviene recordar sin embargo que los retratos de Monagas normalmente muestran un rostro joven con pelo negro. Monagas mantuvo una relación compleja con Zamora, pero más allá de sus diferencias compartieron algunos de los valores liberales y la ambición de abolir la esclavitud.

No se puede identificar la bandera que Zamora lleva en la mano, pero al lado se leen tres palabras: “tierra”, “moral”, y “libertad”; la primera palabra era una de los lemas –luego abandonado- del inicio de la carrera rebelde de Zamora, y las últimas dos pueden referir a la lucha de Bolívar contra España en el comienzo del mismo siglo cuando promulgaba “libertad” (de España) y “moral y luces”. La imprecisa llamada a la libertad siempre acompaña a los rebeldes.

Lo interesante de este mural es que los revolucionarios actuales incluyen a este personaje como héroe; los ideales que profesaba al fin de su vida eran los del presidente Monagas, ya que había renunciado a algunos de los suyos propios. Tal vez la importancia actual de Zamora puede encontrarse en su muerte a manos de la oligarquía. En fin, lo notable de esta obra se encuentra menos en el estilo de su representación, que en la inclusión de esta figura histórica en el registro de las figuras legendarias que pre-datan la revolución bolivariana del Siglo XXI.

La mancha roja en la cara de Zamora es una desfiguración.

Figura 18: Antonio José de Sucre

Antonio José de Sucre y Alcalá (Figura 17), fue prócer de la Independencia de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Se le recuerda como político, estadista y militar durante la guerra, y aliado cercano de Simón Bolívar. Murió en 1830, asesinado en lo que ahora es Colombia por un miembro de las camarillas locales que veían mermados sus propios proyectos de influencia y poder debido a la aspiración de Sucre y Bolívar para fundar la Gran Colombia. Sucre fue por un tiempo presidente de Bolivia; allí redactó una constitución en que plasmaba ideales liberales -como la educación universal y gratuita. Este documento fue

luego reemplazado por otras múltiples constituciones cuyo contenido reflejaron – sobre todo después de 1843- más bien los deseos de las clases dominantes de ascendencia española.

FIGURA XVIII: Sucre



Aunque la lucha armada ha sido siempre un empeño cruel e inclusive bárbaro, Sucre ideó la posibilidad de normarla: compuso el Armisticio de Santa Ana que puede considerarse uno de los primeros tratados de los derechos humanos para los vencidos de guerra, y a pesar de que pareciera un oxímoron decir que la guerra y la civilización pudieron tener algo en común, dijo Bolívar, que Sucre viabilizó la posibilidad de guerra entre pueblos civilizados.

En el mural, de nuevo tenemos un hombre sobre un caballo no sólo brioso, sino ardoroso; el jinete se apura enérgicamente ceñido a las responsabilidades de su heroísmo. Cómo fue con Maisanta y Zamora, Sucre murió de forma violenta, en este caso como consecuencia de sus actividades en la liberación de las Américas. En el horizonte de estos dos últimos murales, se aprecian las montañas de la cordillera del norte de Colombia o Venezuela.

Es interesante que el muralista diese un trato similar a Zamora, Maisanta y Sucre. Para adentrar en esta similitud es necesario ver lo que el artista veía que tenían en común: eran guerreros. Pero Sucre era mucho más que un hombre combatiente: era un hombre ilustrado, culto y de valores propios de la Ilustración europea; formaba parte de la élite en los tiempos de la colonia –como también era Bolívar-, y tuvo una educación de primera calidad. Su proyecto era militar, pero como en el caso de Bolívar también era político. Inés QUINTERO (1998, párrafo 44) comentó sobre la situación de Sucre en Perú, pero se podría extender sus reflexiones a toda la Gran Colombia; decía que había que:

“atender las severas contradicciones sociales que caracterizaban a estas sociedades mestizas y con un altísimo índice de población indígena, en claro contraste con la supremacía política y privilegios sociales y económicos de las minoritarias elites criollas.”

Las aspiraciones políticas de Sucre y Bolívar incluían el desarrollo de sociedades libres, pero sobre todo justas; eran hombres a caballo, pero también de biblioteca y escritorio, y el muralista no ha captado estas diferencias entre sus héroes.

Figura 19: El “Che”

Esta es un retrato ubicado en la zona del “23 de Enero” de la ciudad de Caracas; es la famosa cara de “El Che” (Ernesto Guevara), médico argentino héroe en la Revolución Cubana. Como ésta, hay muchas otras imágenes de héroes en el mismo vecindario, casi todos ya muertos por la causa de su revolución. Su retrato es sólo uno de muchos otros, todos sin nombre pero son reconocibles para quienes siguen las memorias y la literatura revolucionaria de América Latina. Aunque no los reproduzco en estas reflexiones, se incluyen a los siguientes tres figuras –y menciono sólo tres de las caras que son más conocidas:

1. Manuel Marulanda de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia que falleció en el 2008,
2. Augusto César Sandino que murió en 1934 en Nicaragua en su lucha contra los gobernantes de su país y tropas de los Estados Unidos,
3. Salvador Allende, presidente demócrata de Chile que fue derrocado por el General Augusto Pinochet en 1973 para iniciar una larga y terrible dictadura.

Menciono nada más estos tres nombres de personajes bien conocidos porque para mí eran inmediatamente reconocibles, y porque el contraste ideológico entre ellos es muy dramático. En el espacio donde fotografié a “El Che” había muchas otras efigies. Estos hombres demuestran gran diversidad, no sólo geográfica sino de principios políticos. ¿Qué tienen en común estos protagonistas tan desemejantes? Creo que la primera, más evidente y notable aproximación entre ellos es su muerte violenta. Luego su postura desafiante y el estilo violento de sus vidas –excepto Salvador Allende que promovía y vivía en la paz. Finalmente llama la atención que sean casi todos latinoamericanos, aunque también hubo un retrato de Carlos Marx entre los murales.

FIGURA XIX: El "Che"



Esta aglomeración de caras pasa por alto las grandes diferencias entre los héroes elegidos: "El Ché" murió intentando colocar en Bolivia una dictadura similar a la cubana; Allende murió defendiendo una antigua y establecida democracia en Chile; Sandino murió oponiéndose a una dictadura brutal y a la influencia extranjera en Nicaragua, y Marulanda murió oponiéndose a la democracia vigente en Colombia. Aunque Sandino era más anti-imperialista que marxista, los otros todos profesaban diferentes estilos de esta última ideología.

Entonces nos quedamos con una plétora de características para estos héroes y nos resta una peculiaridad básica que los une: alguna asociación con la muerte violenta y desafiante.

Como reflexiones globales sobre estos héroes, se puede retomar algunas de las ideas del inicio de esta sección: de primer interés es el contraste entre, por un lado el gran hombre que crea la historia y por el otro el hombre que encarna la historia como un proceso del mundo de vida compartido; no es el lugar en este trabajo resolver este debate, pero la ideología detrás de los murales que hemos revisado refleja el primero. Hay retratos y alusiones a estas figuras pintadas en muchas paredes de la ciudad y tienen no sólo el propósito de evocar memorias y de celebrar sus vidas, sino también motivar a los jóvenes para luchar por causas actuales. Son ejemplos del ídolo militarizado (excepto Allende), que toma armas para lograr sus metas.

Si como dice TORRES (Op. cit) el héroe debe ser vulnerable a la crítica, podemos preguntar, en el espíritu de la suspicacia ¿por qué la muerte violenta

reivindica la causa de un hombre? y ¿Por qué los héroes de la patria actual son hombres violentos?

Las cuatro representaciones que he reproducido del héroe en este trabajo tienen varias características en común: todos, menos Ernesto Guevara, aparecen sobre el trasfondo de las montañas costeras del norte del continente suramericano; el territorio es un importante componente de estos retratos. Todos aparecen en poses valientes e intrépidas. Ninguno, excepto Guevara, tiene rasgos personales que les distinga; tanto es así, que sin las cintas con nombres que les identifiquen, serían figuras anónimas. Tal vez esto es así porque las caras de los próceres (excepto Bolívar) y los rebeldes del Siglo XIX no son conocidas por la gente de hoy en día; puede ocurrir también que su adhesión a los valores de la Ilustración, y del liberalismo político y económico de aquel entonces los hace menos pertinentes para los revolucionarios actuales. En cambio, junto al retrato de Ernesto Guevara hay muchos más con caras reproducidas con cierta exactitud, y entre los revolucionarios de la zona del 23 de Enero en Caracas son figuras conocidas; no hace falta identificarlos.

Entonces el problema del retrato puede ser ideológico. Hay elementos que sabemos sobre estos personajes, pero no se escenifican y queda para la complicidad del espectador evocarlos: a) todos murieron de manera violenta y b) todos participaron en actos y eventos violentos. Entre los del primer grupo, de los próceres y los de la Guerra Federal: a) todos del primer grupo profesaron compenetrarse con los ideales de la Ilustración europea y b) todos son considerados por el gobierno actual como insignes de la Revolución Bolivariana.

Guevara en cambio es un héroe moderno y universal en América Latina; su ideología no es de la ilustración sino del marxismo; su cara es inmediatamente reconocible y sus hazañas son parte del patrimonio revolucionario de las Américas. A semejanza con los otros, él también vivió y murió en la violencia.

¿Cuál ha sido la intención del primer muralista (de los retratos de Zamora, Sucre y Maisanta)? Personalmente creo que ha representado un modelo de ciudadano que se considera como atractivo cuyo ejemplo piensa vale emular: es importante tomar armas por una causa, y en este caso particular, se trata de la Revolución Bolivariana. En todos los casos, incluyendo a Guevara, estamos frente al “gran hombre” que hace historia a pulso de su valentía: su presencia en los murales en los momentos que fueron pintados demuestra la utilidad política de este tipo de modelo. Hay muchos personajes en la historia del país que han demostrado otros valores: han sido médicos, científicos, escritores, educadores, dramaturgos, y así sucesivamente, pero las figuras elegidas por los artistas son todos militares o insurrectos que han combatido enemigos en nombre de la patria o de un ideal patriótico.

Murales religiosos

En Venezuela la religiosidad se expresa con enorme sincretismo: cualquier figura puede convertirse en un objeto de veneración. Por ejemplo, la Santería, traída por los esclavos de los Yoruba de Nigeria, es ampliamente aceptada como una fe en sí misma, o como un conjunto de creencias que coexisten subterráneamente en Venezuela junto con el catolicismo. Hay altares populares que incluyen atropelladamente a: a) Simón Bolívar, el fundador de la patria; b) José Gregorio Hernández, un médico venerado que murió en 1919; c) Guaicaipuro, un indígena que se rebeló contra los Españoles y murió en batalla en 1568; d) Negro Primero (Pedro Camejo), un soldado famoso por su participación en la guerra de emancipación y que murió en 1821; e) María Lionza, una indígena de leyenda y sin fecha, que se representa montada en una enorme danta y f) algunos delincuentes juveniles asesinados por la policía –para mencionar sólo algunos-. Normalmente lo que tienen estos “santos” en común es alguna alusión a la rebeldía y la insubordinación. Inclusive después del anuncio de la muerte de Chávez en el 2013 se ha erigido un altar al “Santo Chávez” en una parroquia caraqueña. Dice LECUMBERRI en un diario en línea de Caracas (Talcualdigital):

“...la mitificación de Chávez está en marcha. Uno de los últimos ejemplos es el video divulgado por la Vive TV, perteneciente al Estado, que muestra a Chávez llegando al paraíso, donde es recibido por Bolívar, Guaicaipuro, el guerrillero Ernesto Che Guevara o el fallecido presidente chileno Salvador Allende” (LECUMBERRI, 29/03/13).

Particularmente sincrético es la santería, y una nueva versión de esta religión ha comenzado a implantarse en el país, la cual se caracteriza por intereses económicos (por ejemplo, cobro para rituales y artículos sagrados), cuya popularidad actual, según ASCENCIO (2012, p. 95), se debe al “contacto del gobierno con el centro de la santería, que es Cuba”.

Como nunca antes, en el gobierno chavista hubo devotos de la santería; Marta COLMENARES, una conocida comentarista de la prensa y la televisión dijo:

“Las ceremonias o ritos más importantes de la santería venezolana, además lo que el interesante reportaje del periódico El Nacional refiere como Religión “de Estado”: supuesta relación de “los funcionarios del gobierno y la santería”. Cuenta uno de los santeros abordados: “¿Quieres saber si hay personas con santo hecho (1) en el Gobierno? Claro que sí. Hay muchos magistrados coronados y muchos fiscales. Hay gobernadores, asambleístas, en fin...” (07/08/2011)

Esta introducción al sincretismo venezolano es importante para entender la combinación de figuras que veremos a continuación.

Figura 20: Bolívar, Cristo y Chávez

El siguiente mural (Figura 20), muestra asociaciones que se mueven entre virtudes públicas y religiosas. La foto fue tomada por Álvaro Arellano. El mural está

ubicado en Caracas, en la Avenida 3 Este, paralela a la Av. Urdaneta, hacia el norte a la altura de la Santa Capilla, entre las esquinas de Mijares a Jesuitas.

FIGURA XX: Bolívar, Cristo y Chávez



Este mural reúne tres personajes bien reconocidos por la cultura latina en general y particularmente en Venezuela. En el centro, Cristo, envuelto en su mortaja blanca. A su izquierda se aprecia a Simón Bolívar con su ropaje militar y a la derecha el ex Presidente Hugo Chávez, curiosamente sin la investidura de su categoría.

La leyenda reza: “¡He resucitado! Patria, socialismo o muerte. Venceremos”. Es necesario interpretar este mural a la luz de la curiosa asociación de lemas en esta leyenda. Se trata de la asociación de tres símbolos: la fe, la patria, y la institucionalidad encarnada en el presidente de turno. Las figuras de Bolívar y Cristo enlazan emblemas con diferentes cargas del significado de la expresión “eterno”. Por un lado vemos el padre de la patria institucional (Bolívar) –cuyas connotaciones de santo en la santería ya hemos visto-, y por otro lado el fundador de la religión monoteísta más importante en el país (Cristo). Ellos transfieren evocaciones místicas a la figura política de la actualidad (Chávez) que en los momentos de pintar el mural todavía vivía. Además, los dos retratos de Bolívar y Cristo a la derecha de Chávez son fuertes portadores de legitimidad, intocables por la crítica. Puedo añadir que el símbolo de la mortaja de Cristo también nos conduce a la Resurrección, enfatizada por la referencia de la leyenda,

con la sugerencia a *soto vocce* de que Cristo renació tres veces, la primera en su propia resurrección, el segundo en El Libertador de la patria y la tercera en el entonces presidente de la Quinta República.

En lo que sigue recogemos varios fotos de murales tomados en la zona del 23 de Enero, Caracas.

Figura 21: La Última Cena

Esta figura es una adaptación de la famosa obra “La última Cena” de Leonardo da Vinci. En la versión en referencia, el pintor anónimo muestra figuras conocidas del mundo revolucionario de América Latina, al lado de la representación de Cristo.

A la izquierda de Cristo se encuentra Simón Bolívar y a la derecha Carlos Marx. Es una extraña mezcla ideológica que reúne a estos dos últimos como apóstoles o por lo menos como pensadores de ideas similares, pero ya hemos visto que, además de portador de pensamiento político, Simón Bolívar es un santo de la Santería. Ha habido mucha tinta y muchas palabras oficiales derramadas para asemejarlos ideológicamente. Pero esto es, al final, difícil: por un lado, está Simón Bolívar, hijo de mantuanos y líder de una insurrección anti-colonial inspirada en la revolución francesa, y por el otro, Carlos Marx es el gran expositor del socialismo del Siglo XVIII. Rebasa mis propósitos actuales encontrar las aproximaciones que intenta el pintor entre el pensamiento de estos dos hombres, pero vale destacar este anhelo tal como es expresado en el mural.

A ambos lados de las tres figuras centrales, se muestran otras semblanzas muy diversas, como algunos participantes en la Revolución Cubana y Simón Rodríguez (un maestro de Simón Bolívar). Otros retratos son: el indio Guaicaipuro, reverenciado por los santeros, el ex presidente Chávez, Mao Zedong y Lenin. Tal vez el mensaje principal apunta hacia el sincretismo de valores desemejantes, pero dado el carácter de los escritos de los murales anteriores, concluyo que se trata de una simple amalgama de impresiones diversas que envuelven tanto la religión popular como la política vista desde una mirada amplia y dispareja hacia personajes de la izquierda histórica y el liberalismo del Siglo XVIII.

FIGURA XXI: La última cena



Figuras 22 –Cristo y la Virgen Armados-, 22-a –Detalle de la Virgen-, y 22-b: -Cristo con la Constitución -.

En la siguiente representación, la Figura 22, fotografiada también en la zona del 23 de Enero de Caracas, la religión sostiene la ideología.

Cristo es mostrado de manera agresiva con un Kalashnikov (arma desarrollada durante la Segunda Guerra Mundial en la antigua Unión Soviética, famosamente usada por los movimientos guerrilleros del mundo). Al lado de Cristo, hay una reproducción de la Virgen de Coromoto (Figura 22-a) que aparece con el niño-Jesús, pero con un cambio inquietante: ella también sostiene un arma.

**FIGURA XXII: Dos figuras armadas,
Cristo y la Virgen**



FIGURA XXII-a: Detalle de la Virgen



Podemos elaborar el mensaje de esta imagen: la religión sostiene la lucha armada de los grupos políticos (justos). El poder de este mural se halla en yuxtaposición de una figura que en general suscita emociones asociadas con el amor y la paz (madre y niño / Virgen y Cristo), pero al mismo tiempo niega y cuestiona esta afectividad. En general, este mural ha suscitado reacciones muy fuertes entre los caraqueños.

El mismo mural fue modificado (Figura 22-b); tomé esta reproducción del mural de la página web de “La Patilla”. En la nueva versión, ahora Cristo no sostiene un fusil sino una copia de la Constitución de Venezuela. En esta segunda presentación se trata de una declaración política e ideológica que no invita a la violencia (sagrada), sino a la acción política institucionalizada. En ambos casos, se trata de la sacralización de una postura socio política: Venezuela, sin embargo, se declara laico.

FIGURA XXII–b: Cristo con la Constitución



La leyenda, “Patria o muerte” apoya estas interpretaciones: ya la alusión a la fe apunta también al país político que promueve la separación de poderes y las elecciones de los mandatarios. Sin embargo, la leyenda refiere a la disposición del muralista de morir por su propia versión de la patria. Al tratarse de las guerras internas en los países democráticos, es un oxímoron.

Capítulo 5

Reflexiones finales

He reseñado algunos de los graffitis y murales de Caracas. Ha sido mi intención acercarme a ellos desde las dos perspectivas de la hermenéutica: a) por medio de razones válidas y universales para el entendimiento; en ellas he buscado referencias a valores como la justicia, la fe y el anhelo de cambio social y la noción de heroísmo; b) una relación personal y viva con las imágenes sobre las cuales he reflexionado. He acercado a estas obras por medio de “pistas”, desde la gramática hasta la retórica y desde lo simbólico hasta las técnicas de realización de las pinturas.

Por otra parte, he intentado “distanciarme” de estos aspectos para poder ir rechazando prejuicios que podrían separarme de este proceso de acercamiento. (En mi propio caso disto ideológicamente de los murales que he observado).

Al mismo tiempo intento traer a mi proceso de reflexión asociaciones ajenas al proceso de observación: Por ejemplo, al ver a los ciudadanos en el mural 12, referente al Caracazo, permití que me influenciaren representaciones de obras medievales, y en la misma obra vi semejanzas con pinturas de Picasso y Goya. También he manifestado algunas dudas que puedo atribuir a conflictos entre mis prejuicios en el sentido de GADAMER. Dado que algunos de los muralistas evidentemente tienen algo de entrenamiento formal en relación a la pintura, probablemente tengan conocimientos de muchas obras del pasado –algo evidente en la réplica de la Virgen de Coromoto en la Figura 22-a-; quiero decir, las coincidencias seguramente no son casualidades. De este modo pretendo lograr una fusión explícita de los horizontes: los míos y los de los pintores cuyas obras he considerado aquí.

En los murales analizados aparecen referencias combinadas a la patria, a la disposición de los muralistas a morir por su propia visión de ella, a los precursores como héroes, a figuras religiosas y a la naturaleza inviolada como un valor en sí mismo. Tienen funciones complejas y aluden a lo eterno, y a lo incuestionable; en dos de estos casos (Figuras 22, 22-a y 22-b) y se tratan de iconografías religiosas bien conocidas, convertidas en algo similar a los héroes armados, intransigentes y agresivos.

Vale reflexionar brevemente sobre el tema del héroe, y su corolario, la muerte, que se destaca en muchos de los murales expuestos aquí.

Ana Teresa TORRES dice: “En el caso de los héroes guerreros la muerte es, precisamente, la esencia de la condición heroica. No es su desaparición la condición universal de todos los hombres, sino ingrediente fundamental de su gloria porque han muerto *por la patria*” (TORRES, p. 49, énfasis de la autora).

La combinación de los temas de patria y religión aparece en la literatura venezolana desde hace tiempo, especialmente en referencias a Simón Bolívar, el “Padre de la Patria”: han connotado algo de lo divino en esta figura: Elías Pino

Iturrieta (2006) tituló uno de sus libros “*El divino Bolívar*”. TORRES comenta al respecto:

“La noción de un Bolívar mártir, asesinado e incomprendido por su pueblo, es obviamente cercana a la historia sagrada, y la tentativa de trazar un paralelo entre su vida y la de Cristo.... se trata del culto al padre muerto; el culto a quien, como Cristo, vino a esta tierra para salvar a la humanidad y construir una sociedad armoniosa.... La semejanza de su muerte con la pasión crística ha sido resaltada en innumerables versiones. El propio presidente Chávez ha sostenido el paralelismo al decir que a Cristo ‘lo mataron los ricos’, o también ‘igual que ocurrió con Bolívar’ (2009/2011, pp. 59-60).

Al asociar los temas de heroísmo, muerte y divinidad en algunos de los murales, los artistas participan en un mito nacional, hecho y derecho. Hacen eco de un sentir hondo sobre valores importantes que a su vez se asocian con otros de igualdad y hermandad, lo que al final se ve reflejado en el mural 15, donde una niña toca tranquilamente su piano después de la terminación la violencia “necesaria” para lograr los ideales revolucionarios. Se evidencia en esencia la creencia que dicho sosiego pudiese ser el producto de la violencia del cambio social. En las imágenes de la rabia de las víctimas del Caracazo (Figura 12), y el heroico cabalgar de Maisanta (Figura 16) y de Sucre (Figura 18), hacia la guerra y hacia la muerte, los personajes se vengan y se justifican en la estampa de una niña que aprende a ensayar sus escalas musicales.

Finalmente quisiera referirme brevemente al espacio público a la luz de los murales que acabamos de revisar.

Evidentemente no son graffitis sin significación, en el sentido de trazos dañinos puestos sobre lo que es, al fin y al cabo, la propiedad colectiva de los múltiples sectores de la ciudad. Son obras plásticas de variados valores estéticos, pero en el fondo constituyen una parte importante del discurso de la Ágora política. Son objetos de contemplación, si el chofer del auto o el transeúnte tuvieron el tiempo y la paciencia para hacerlo.

Aunque en lo particular me distancio de mucho de su contenido, tengo que admitir que estos murales me abordan y me enganchan. En las largas filas de autos inmovilizados por el tráfico, los contemplo y me estimulan a asumir mis propias posiciones políticas y sociales.

En estas reflexiones he propuesto un modelo para el análisis hermenéutico y retórico de obras plásticas del arte popular. Ha sido mi intención ofrecer un método transparente, donde mi razonamiento sea público y abierto a la crítica de los demás.

Las etapas interpretativas de este método son: a) el reconocimiento de figuras y símbolos, b) la connotación, c) la suspicacia, y d) la creación de un segundo texto. El objetivo es crear un acercamiento hermenéutico y explícito en que el proceso interpretativo del analista quede evidente y permite distinguir entre, por un lado, los elementos que la obra ofrece y los prejuicios en el sentido de Gádamer y la suspicacia del analista en el sentido de Ricoeur.

Como ejemplos he reseñado veinte-tres graffitis de Venezuela. He intentado acercarme a ellos desde las dos perspectivas de la hermenéutica: a) por medio de razones válidas y universales para el entendimiento; en ellas he buscado referencias a valores como la justicia y el anhelo de cambio social y b) mi propia relación personal estas imágenes. He acercado a estas obras por medio de “pistas”, desde lo simbólico hasta las técnicas de realización de las pinturas.

Por otra parte, he intentado “distanciarme” de estos aspectos para poder ir rechazando prejuicios que podrían separarme de este proceso de acercamiento.

Identificación de la autora

Karen Cronick hizo sus estudios de pregrado en Case-Western Reserve University en Cleveland Ohio, su maestría en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, Venezuela y su doctorado en la Universidad Central de Venezuela, también en Caracas. Sus áreas de interés incluyen la psicología comunitaria, la psicología ambiental, y el uso de la retórica y la hermenéutica en el análisis de textos e imágenes.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a las siguientes personas que facilitaron la terminación de este trabajo:

- 1) Las profesoras Leonor Mora, Rosa Elena Montañez Uribe, Alcira Ludeña y Deborah Carpio y el Profesor Gilberto Márquez por revisar la redacción y por sus consejos,
- 2) el profesor Alex González Asuna por haberme llevado a lugares de Caracas que no hubiera podido entrar sin su amable acompañamiento y
- 3 el profesor Víctor Hugo Aguilar por sus consejos.

Referencias

Imágenes

- (1) Goya "El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío", de Goya. Fuente: Accesible en la página web: <http://tom-historiadelarte.blogspot.com/2007/05/anlisis-de-una-obra-de-goya-los.html>
- (2) Foto de la familia Kennedy en el momento que pasa de féretro del finado Presidente Kennedy. Accesible en la página web: http://en.wikipedia.org/wiki/State_funeral_of_John_F._Kennedy
- (3) Napoleón cruzando los Alpes. Pintura de Jacques-Louis David Disponible en: <http://historia.mienciclo.com/imgtodo/8/81/Napole%C3%B3n12.jpg>
- (4) Rembrandt van Rijn. Noche de ronda. Disponible en: https://www.google.co.ve/search?q=rubens+night+watch&espv=2&biw=1093&bih=471&tbm=isch&imgil=74VfTyoWkwk11M%253A%253BwnDVpSfqRAh1NM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fmikestravelguide.com%25252Fwhat-to-see-in-amsterdam-het-rembrandtplein%25252F&source=iu&pf=m&fir=74VfTyoWkwk11M%253A%252CwnDVpSfqRAh1NM%252C&usg=__v3ncXla1N2rKBICzPTvQ--

[GajAE%3D&ved=0ahUKEwi24avfipPSAhWnhlQKHW7aDkwQyjclOQ&ei=M2kWLLaJBaeN0gLutLvgBA#imgrc=74VfTyoWkwkl1M:](http://www.google.co.ve/imgres?imgurl=http://cdn.lapatilla.com/imagenes.lapatilla/site/wp-content/uploads/2012/08/2012-08-15T062044Z_1043947919_GM1E88F13Q501_RTRMADP_3_VENEZUELA-COLECTIVOS.jpg&imgrefurl=http://www.lapatilla.com/site/2012/08/15/reuters-grupos-radicales-arma-de-doble-filo-de-chavez/&h=922&w=1400&sz=414&tbnid=u9jDvvXY8w1_sM:&tbnh=90&tbnw=137&zoom=1&usq=tEZuZvTsUjOPp5XDa0panfHWFk=&docid=K7eRDkva1yUnRM&hl=es&sa=X&ei=UvuTUPa6CYm00AHBtIDgDA&sqi=2&ved=0CB4Q9QEwAA&dur=10890)

- (5) *Figura de Cristo con la Constitución, La Piedrita, 23 de Enero, Caracas. La foto fue tomada por la página web: La Patilla; es accesible en la dirección electrónica:*

http://www.google.co.ve/imgres?imgurl=http://cdn.lapatilla.com/imagenes.lapatilla/site/wp-content/uploads/2012/08/2012-08-15T062044Z_1043947919_GM1E88F13Q501_RTRMADP_3_VENEZUELA-COLECTIVOS.jpg&imgrefurl=http://www.lapatilla.com/site/2012/08/15/reuters-grupos-radicales-arma-de-doble-filo-de-chavez/&h=922&w=1400&sz=414&tbnid=u9jDvvXY8w1_sM:&tbnh=90&tbnw=137&zoom=1&usq=tEZuZvTsUjOPp5XDa0panfHWFk=&docid=K7eRDkva1yUnRM&hl=es&sa=X&ei=UvuTUPa6CYm00AHBtIDgDA&sqi=2&ved=0CB4Q9QEwAA&dur=10890

- (6) La "Guernica" de Pablo Picasso: Accesible en la página web:
<http://arte.observatorio.info/2008/05/guernica-pablo-picasso-1937/>

Nota Final

1. "El santo hecho" refiere a una ceremonia de adhesión a la santería.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1997). **Aesthetic Theory**, ed. Y traductor. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press. Citado en Skees (2011).
- ARISTÓTELES (330 A.C./1946: fecha traducción/1966: fecha impresión) "**Rhetorica**". The works of Aristotle. W.D. Ross (Ed.). W. Rhys Roberts (translator). Vol. XI Oxford: Clarendon Press.
- ASCENCIO, Michaelle (2012). **De que vuelan, vuelan. Imaginarios religiosos venezolanos**. Caracas: Editorial Alfa.
- BILLIG, M. (1991). **Ideology and Opinions: Studies in rhetorical psychology**. London: Sage Publications.

- BILLIG, M. (1992). **Talking of the royal family**. London: Routledge
- BILLIG, M. (1994). "¡Sod Baudrillard! Or ideology critique in Disney World". **After postmodernism. Reconstructing ideology critique**, London: Sage.
- BILLIG, M., CONDOR, S., EDWARDS, D., GANE, M., MIDDLETON, D. y RADLEY A. (1988). **Ideological Dilemmas**. London: Sage Publications
- BURKE, K. (1950/1969). **A rhetoric of motives**. Berkeley: University of California Press.
- CÉSAR, Cayo Julio (40-50 aC/ 1986). **La Guerra de las Galias** con las Notas de Napoleón. Barcelona, España: EDICIONES ORBIS
- CHÁVEZ, Hugo (s/f). Maisanta. Próceres. Cuentos de arañero. Disponible en la página Web: <http://www.cuentosdelaranero.org.ve/maisanta/#.UiicogpUrmQ>
Revisado el 25/09/12.
- COLMENARES, Marta (07/08/2011). Santería venezolana, sus ceremonias y la religión del Estado. Blog de Marta Colmenares. Disponible en la página Web: <http://www.marthacolmenares.com/2011/08/07/santeria-venezolana-sus-ceremonias-y-la-religion-de-estado/> Revisado el 30/09/12.
- CONSTITUCIÓN de la República Bolivariana de Venezuela** (1999). Disponible en la página web: <http://pdba.georgetown.edu/constitutions/venezuela/ven1999.html>
- CRONICK, K. & VILLEGAS, R. (1997). "Análisis retórico del acto agresivo en jóvenes delincuentes" en M. Montero (Coord.) **Psicología Comunitaria**. Caracas: Sociedad Interamericana de Psicología; Universidad Central de Venezuela & la Comisión de Psicología Comunitaria.
- CRONICK, K. "El amo y el esclavo: La hermenéutica de la sumisión." En Ana Rangel Ligia Sánchez Mireya Lozada y Carlos Silva (Comps.) **Contribuciones recientes a la psicología en Venezuela** Tomo III. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. (1998). ISBN: 980-00-1495-0
- CRONICK, K. The Discourse of President George W. Bush and Osama bin Laden: A Rhetorical Analysis and Hermeneutic Interpretation. **Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research** [On-line Journal. Vol 3 Nú 3. Disponible en la página: <http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs-e/inhalt3-02-e.htm> (Sept. 2002).
- CRONICK, Karen. El análisis retórico/hermeneútico de textos relacionados al consumo del alcohol [128 párrafos]. **Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research** [On-line Journal] 6(3) Art. 8. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-05/05-3-8-s.htm> [Fecha de Acceso: 2005 septiembre 15]. (2005, Septiembre). ISSN 1438-5627x
- GADAMER, Hans-Georg (1977/1991). **La actualidad de lo bello**. Barcelona, España: Paidós

GADAMER, Hans-George (1960/2000). **Verdad y método I**. Salamanca: Sígueme.

GOODMAN, Nelson (1976). **The language of art**. Indianapolis: Hackett.
Disponible en: http://books.google.co.ve/books?hl=es&lr=&id=e4a5-ltuU1oC&oi=fnd&pg=PR11&dq=symbols+text+art&ots=N9PcexNrGo&sig=D04K3ZYQq1KKIz_A4uOKwVva3BM#v=onepage&q=symbols%20text%20art&f=false
Revisado el 10/10/12.

Greenway, Peter (2008). **Rembrandt's J'Accuse**. Documental. Coproducción Holanda-Alemania-Finlandia; Submarine / VPRO / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / ARTE / Yleisradio (YLE).

Grupo μ (1982/1987). **Retórica general**, Barcelona: Paidós.

HABERMAS, J. (1987). **Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción y racionalización social, Vol I**. Madrid: Taurus Ediciones.

HEGEL, F. (1807/1987). **Fenomenología del espíritu**. México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDT, E.R. (1995). **A rhetoric for a formation of intention**. San Francisco, California: International Scholars Publications.

HERNÁNDEZ, Américo (05/10/2011). Carlos Andrés Pérez: Cadáver insepulto o La Rebelión de los Náufragos. **Aporrea**. Disponible en: <https://www.aporrea.org/oposicion/a131279.html> Revisado el 30/01/13.

HUSSERL, Edmund, (1907/s/f) **La idea de la fenomenología**. Primera Lección. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/idea.pdf> . Revisado el 22/1/17.

LECUMBERRI, Beatriz (29/03/13). Santo de su devoción. **TalCualdigital**. Accesible en la página web: <http://www.talcualdigital.com/nota/visor.aspx?id=84139&tipo=AVA> Revisado el 30/09/12.

LEY ORGÁNICA DE CIENCIA, Tecnología e Innovación (26/2001). Ministerio de Ciencia y Tecnología de Venezuela. Accesible en la página Web: http://www.uc.edu.ve/uc_empresas/LOTIC.pdf Revisado el 30/09/12.

MORA, Leonor (2011). Aportes de la hermenéutica de Hans-Georg GADAMER a la investigación actual en psicología, Trabajo Especial de Grado que se presenta como requisito parcial para optar al Grado de Magíster en Filosofía Mención Filosofía de la Práctica. Universidad Católica Andrés Bello, Área de Humanidades y Educación, Estudios de Postgrado, Maestría en Filosofía.

Perelman, Ch. & Olbrechts-Tyteca, L. (1952/1989). **Tratado de la argumentación. La nueva retórica**. Madrid: Editorial Gredos.

PINO Ituirrieta, Elías (2006). **El divino Bolívar**. Caracas: Alfadil.

QUINTERO, Inés (1998). **José Antonio de Sucre. Biografía política**. Caracas: Academia Nacional de Historia. Disponible en: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/iquintero/sucre.asp> Revisado el 15/09/16.

RICOEUR, P. (1981/1994). **Hermeneutics of the human sciences**. Cambridge, Massachusetts y París : Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

RICOEUR, P. (1981/1994). **Hermeneutics of the human sciences**. Cambridge, Massachusetts y París : Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

ROBINSON, G.D. (1995) Paul RICOEUR and the Hermeneutics of Suspicion: A Brief Overview and Critique. **Premise**, 2,(8) 12-26.

SKEES, Murray W. (2011). Kant, Adorno and the work of art. **Philosophy and Social Criticism**, 37(8) 915–933.

TORRES, Ana Teresa (2009/2011). **La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la revolución bolivariana**. Caracas: Alfa.

TREJO-MATHYS, John (2012). Towards a discourse-theoretical account of authority and obligation in the postnational constellation. **Philosophy and Social Criticism**. 38(6) 537–567

VALLESPÍN, Fernando (Oct, 2000). La crisis del espacio público. **Revista Española de la Ciencia Política**. (3) pp. 77-95. Disponible en: <http://www.aecpa.es/uploads/files/recp/03/textos/04.pdf> Revisado el 30/09/12.

VÁSQUEZ, Félix (2001). **La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario**. Barcelona: Paidós