

## Imaginario sobre lo precolombino como arte *kitsch* y uso político del pasado en la Venezuela moderna y contemporánea

Rafael Gassón

Recibido: 09/09/2019. Aceptado: 15/01/2020. Publicado en línea: 31 marzo 2022

**Resumen.** En este ensayo se examinan algunas de las relaciones entre obras de arte venezolano de inspiración precolombina y su posible interpretación como formas de arte durante los puntos culminantes de tres etapas de la historia contemporánea de Venezuela: el Gomecismo, el Perezjimenismo, y el llamado Proceso Bolivariano o Chavismo. Dichas épocas históricas se caracterizan por profundos procesos de cambio en la economía y política del país, impulsados por proyectos de Estado autoritarios en lo político y nacionalistas en lo ideológico. Propongo que en estas épocas históricas podemos observar un cambio en las formas artísticas que han hecho uso de lo indígena y lo precolombino, en un proceso que ha derivado de la búsqueda de elementos sentimentales y románticos del pasado para contribuir a crear una identidad nacional esto es, a la creación de un *kitsch político* que intenta de forma deliberada manipular esa nostalgia y esos sentimientos a favor del poder del Estado.

**Palabras clave.** Arte prehispánico; Imaginario social; *kitsch*, patrimonio histórico; patrimonio artístico, Venezuela.

Imaginary about the pre-Columbian as *kitsch* art and political use of the past in modern and contemporary Venezuela

**Abstract.** This essay examines some of the relationships between pre-Columbian-inspired Venezuelan works of art and their possible interpretation as *kitsch* art forms during the highlight of three stages of Venezuela's contemporary history: Gomecism and the transition to democratic government, the Civil-Military Junta and Perezjimenismo, and the so-called Bolivarian Process or Chavismo. These historical epochs are characterized by profound processes of change in the country's economy and politics, driven by authoritarian state projects in the political sphere and nationalist in the ideological sphere. I propose that in these historical times we can observe a change in the artistic forms that have made use of the indigenous and the pre-Columbian, in a process that has derived from the search for sentimental and romantic elements of the past to contribute to creating a national identity to the creation of a political *kitsch*, which deliberately attempts to manipulate that nostalgia and those feelings in favor of state power.

**Keywords.** Pre-Hispanic art; Social imaginary; *Kitsch*; Historical heritage; Artistic heritage.

“El destino nacional se pierde entre lo contradictorio y confuso; una cultura de impresiones y retazos no soldados y flotantes en nuestra realidad histórica, extravía más que dirige al alma venezolana, en la búsqueda y comprensión de sus propios fines”.

Mariano Picón Salas

Este ensayo propone explorar algunas de las relaciones entre las obras de arte venezolanas de inspiración precolombina e indigenista y su posible interpretación como formas de arte *kitsch* durante tres épocas de la historia contemporánea de Venezuela: el Gomecismo, el Perezjime-nismo, y el llamado Proceso Bolivariano o Chavismo. Lo anterior despierta una serie de preguntas: ¿De dónde provienen las imágenes públicas venezolanas sobre el pasado precolombino? ¿Qué relación existe entre el uso político del pasado y las representaciones de lo precolombino durante estos regímenes políticos? ¿Desde cuándo y por qué estas formas públicas de arte podrían ser interpretadas como *kitsch*? ¿Qué nos enseña la producción de arte *kitsch* en Venezuela sobre la relación entre el imaginario y el Estado?

Utilizaremos *imaginario* tanto en el sentido clásico de *representación* de algo que no está presente o que ya no existe, como en el del imaginario *social*. De acuerdo con la definición de Armando Silva (2003: 36), el imaginario social es un conjunto de significados percibido y compartido por aceptación grupal por los miembros de una colectividad, que lo experimenta como una serie de verdades profundas, que no necesitan de verificación empírica.

Como afirmó contundentemente el historiador del arte Miguel Arroyo, los objetos provenientes de la época precolombina venezolana han sido mirados poco y mal (Arroyo, Blanco y Wagner, 1999: 156). Los arqueólogos interesados en el aspecto estético del pasado han sido escasos: Rafael Requena fue el primero en ilustrar con abundantes fotografías un texto sobre el pasado. José M. Cruxent introdujo en la arqueología venezolana, junto a Irving Rouse, la importancia de lo estilístico como forma de identificar normas culturales en coordenadas de tiempo y espacio, como una forma para organizar el pasado precolombino. Lelia Delgado discutió la estética precolombina desde una perspectiva histórica, a partir de la tesis de que el estudio de los fenómenos estéticos del pasado debe ser hecho en el marco de sus contextos histórico-sociales.

Jeannine Sujo Volski y Ruby De Valencia fueron las investigadoras nacionales más serias del controvertido y especulativo campo del arte rupestre, mientras Marlena y Andrej Antczak intentaron penetrar en los

significados de la cultura material prehispánica desde una perspectiva contextual y posprocesual (Antczak y Antczak 2006). Los demás arqueólogos han discutido e ilustrado lo estético en el pasado precolombino venezolano, en mayor o menor medida, con relación a problemas propios de la arqueología académica. Como consecuencia, es relativamente poco lo que el gran público general conoce sobre la estética del pasado, al menos desde el punto de vista de las investigaciones arqueológicas formales.

Por el contrario, desde comienzos del siglo XX y hasta la actualidad, pintores, escultores, escritores, sociólogos, antropólogos y cultores de la religiosidad popular, entre otros, han creado una imagen del pasado precolombino venezolano que ha ido cambiando desde la indagación artística académica hasta lo que podríamos denominar arte *kitsch*. En Venezuela las imágenes públicas sobre el pasado precolombino no provienen de los escasos y casi siempre mal ilustrados artículos y libros especializados (con las excepciones del caso), sino del imaginario histórico, religioso y artístico interpretado por los diferentes creadores venezolanos a través del tiempo. Las pequeñas muestras y museos como la Galería de Arte Nacional, el Museo de Ciencias de Caracas, el Museo de Quíbor, en el estado Lara, y el Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”, de la Universidad de Los Andes, las exposiciones temporales de arte prehispánico, como las ocurridas en la Galería de Arte Nacional en Caracas en el año 1971 y en el 2000, y algunos textos como *El Arte Prehispánico de Venezuela* (Arroyo, Blanco & Wagner, 1999), o el de *Los Idolos de las Islas Prometidas* (Antczak & Antczak, 2006) son momentos puntuales y experiencias afortunadas que solo han tenido receptividad en ciertos sectores del público. Sin embargo, no parecen formar parte del imaginario venezolano, ni a nivel estatal ni a nivel popular, tal vez debido a la poca disposición para visitar museos y a lo costoso de los textos, en una época en que los dispositivos móviles han aumentado la disponibilidad de la información a la vez que han reducido la movilidad de las personas.

Muchas de las obras que tratamos aquí pueden ser entendidas como arte público, un nombre genérico que abarca distintas prácticas destinadas a intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público (Parramón, 2003). Pero como el mismo autor señala, es en realidad una categoría obsoleta, pues todo arte busca un intercambio con el público. Por esto, mejor que arte público, hablaremos de arte en el *espacio público*, es decir, el arte que podemos encontrar al paso, cotidianamente.

Aunque no se limita a la escultura, buena parte de este texto hablará sobre las estatuas de plazas y parques. Otros elementos como murales, pinturas, monumentos arquitectónicos, panfletos y láminas, aunque presentes, se mencionan menos; y otros como estampillas y reclamos comerciales no serán discutidos aquí, porque un tratamiento exhaustivo requiere un esfuerzo fuera del alcance de este escrito.

El arte *kitsch* es difícil de definir. Llamar *kitsch* a las formas y obras de arte que se discutirán aquí es riesgoso, pues seguramente no todos estarán de acuerdo en denominarlas de ese modo. De las muchas definiciones existentes rescato dos ideas sobre el *kitsch* como i) una estética que estudia las formas pasadas y las recrea dotándolas de nuevas apariencias y significados, a menudo recargados y ii) un intento de captar al espectador a través de efectos sentimentales, reaccionarios, y de simulación y copia (Alavez Castellanos, 2014).

La primera idea refiere a lo sentimental y al intento de volver a un pasado recreado o reinventado. Con esto deseo escapar de las nociones de mal gusto o de arte barato, por considerarlas discriminatorias y rescatar el carácter icónico de estas imágenes hechas con recuerdos y retazos que remiten a la memoria, a la nostalgia y a lo popular, en donde todos -o casi todos- nos podemos reconocer de alguna manera:

El *kitsch* no es más que una memoria suspendida cuya fugacidad se intensifica por su extrema iconicidad. A pesar de las apariencias, el *kitsch* no es un bien de consumo activo, imbuido ingenuamente en el anhelo de una imagen de deseo, sino más bien una mercancía fallida que habla de todo lo que dejó de ser, una imagen virtual que existe gracias a su imposibilidad de existir plenamente. El *kitsch* es una cápsula del tiempo con un billete de ida y vuelta para el dominio mítico: el mundo de los sueños colectivos o individuales. En él, durante un segundo o acaso unos cuantos minutos, reina una ilusión de plenitud, un universo carente de pasado y futuro, un instante cuya aguda intensidad está en gran parte predicada por su misma inexistencia (Olalquiaga, 2007: 23).

Comparto la idea de que no todo lo recargado es *kitsch*, ni el *kitsch* puede ser encontrado en todo tiempo y lugar. El *kitsch* busca recrear el mito, lo tradicional, lo que desaparece y necesita sustentación, por lo que su origen es moderno- (Casajeros Comesaña, 2012: 30). Es producto de la modernidad, de tratar de asir todo lo que se desvanece en el aire, frase marxista pero más vigente que nunca (Calinescu, 1991: 221). Igualmente, como producto de la modernidad, su consumo es masivo, ya sea a través de su reproducción a gran escala o de su presencia en el espacio público, que lo pone al alcance de muchos.

La segunda idea refiere al *kitsch* como *kitsch político*, utilizado en diferentes contextos históricos y culturales para manipular la nostalgia y los sentimientos favor del poder. De acuerdo con Calinescu debemos entender al *kitsch* como producto de la intención de identificar una audiencia claramente determinada de consumidores medios, y aplicar

recetas bien definidas de reglas y variantes comunicativas de mensajes altamente previsibles y estereotipados que ya vienen constituidos en “paquetes estéticos” (Ibid.: 243). El arte oficialista suele ser *kitsch*: basta recordar el arte nazi, el realismo socialista soviético o la propaganda electoral estadounidense, entre otros muchos ejemplos. Anderson indica que con frecuencia monumentos, tumbas y estatuas, entre otros símbolos e imágenes artísticas, han sido utilizados por los Estados Nacionales para la educación sentimental de sus ciudadanos, creando sentimientos de patriotismo (Anderson, 1993: 26–29). Calinescu establece una conexión entre el poder económico o político y el consumo masivo de estas formas de arte, ya sea interviniendo el espacio público o difundiendo activamente objetos e imágenes:

El puede definirse, convenientemente, como una forma específicamente estética de mentir. Como tal, tiene obviamente mucho que ver con la moderna ilusión de que la belleza puede comprarse y venderse, pues, es un fenómeno reciente. Aparece en la historia en el momento en que la belleza en sus diversas formas es distribuida socialmente igual que cualquier otra mercancía sujeta a la esencial ley del mercado, de la oferta y la demanda. Una vez perdida la meta elitista de la unicidad y regulada su difusión por estándares pecuniarios (o por estándares políticos en países totalitarios), la “belleza” se convierte en algo bastante fácil de fabricar (Calinescu, 1991; 225).

Aquí presentaremos y discutiremos algunos aspectos de la producción de obras e imágenes alusivas al pasado venezolano como posibles formas de arte *kitsch* durante tres épocas fundamentales de la historia de la Venezuela moderna y contemporánea: el “gomecismo” (1908–1935), el “perezjimenismo” (1952–1958) y el “proceso bolivariano” o “chavismo” (1999– actualidad). Dichas épocas históricas se caracterizan por profundos procesos de cambio económicos y políticos impulsados por proyectos de Estado, autoritarios en lo político y nacionalistas en lo ideológico. Elijo estos momentos porque en ellos se hace un uso explícito y deliberado de lo indígena y lo precolombino para crear sentimientos nacionalistas. Presentaré, de manera muy breve, estos tres momentos y algunas de sus obras y representantes con la intención de dejar pistas para un trabajo más exhaustivo. Aunque la crítica a la relación entre arte y oficialismo hace que me detenga en ciertas partes del espectro político venezolano, quiero manifestar que no me interesa tomar partido por tontos o troyanos, que me fastidian por igual. Solo deseo indagar sobre el imaginario del pasado venezolano, mi pasado, desde los fragmentos de un país que se me aleja en el tiempo y la distancia, por lo que los lectores sabrán disculpar mis lagunas y omisiones.

### **El Gomecismo (1908–1935)**

Los orígenes del arte en el espacio público en Venezuela pueden ubicarse de manera general en la época de los gobiernos dirigidos por Antonio Guzmán Blanco (1870–1888). Durante dicha época, artistas locales y extranjeros produjeron un conjunto notable de obras escultóricas monumentales sobre los héroes y las gestas patrias con el objeto de fortalecer el patriotismo y de crear conciencia de identidad nacional, además de una abundante producción de bustos, imágenes religiosas, monumentos funerarios y esculturas decorativas en plazas, edificios gubernamentales y residencias privadas (González, 2008: 417). Sin embargo, a pesar de que en la época de Guzmán Blanco comenzaron las investigaciones arqueológicas con la obra de los hermanos Vicente y Gaspar Marcano, debido a los prejuicios prevalentes y a lo modesto de los hallazgos, confinados a colecciones de museos y reportes científicos, el recién descubierto mundo material precolombino no despertó la inspiración de los artistas nacionales ni extranjeros. (Gassón 2008: 110).

A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX bajo la influencia teórica del positivismo filosófico y el evolucionismo social, la imagen acerca del pueblo venezolano que predominó entre la clase pudiente y en la intelectualidad burguesa era negativa. “Indios y negros” eran considerados la causa del atraso, del primitivismo y de la barbarie de la nación. Pero es en el gobierno de Cipriano Castro (1899–1908) cuando artistas como Eloy Palacios y Andrés Pérez Mujica realizan las primeras obras inspiradas en motivos indígenas: el *Monumento a la Batalla de Carabobo*, más conocido como la *India del Paraíso*, develada durante el gobierno de Gómez en 1911, y el *Indio Combatiente*, conocido luego como *Cacique Guaicaipuro*, alegorías ambas de la Independencia Nacional, dentro de un espíritu neoclásico y nacionalista y como parte del repunte del arte venezolano de ese período (Esteva-Grillet, 2010: 302).

Bajo el régimen de Juan Vicente Gómez (1908–1935) se logró consolidar la unidad política del país, pacificar el orden social e iniciar la modernización económica gracias al comienzo de la explotación petrolera. Estos procesos fueron las precondiciones sobre las que se articulará el discurso popular democrático de los partidos populistas futuros. En el marco de estos problemas el pasado remoto no era una gran preocupación. La tesis sobre las razas se impone como paradigma dominante a lo largo de la dictadura gomecista, de manera que se asocia a indios, negros y campesinos a un conjunto de estereotipos negativos acerca del venezolano: pereza, indolencia, irracionalidad, anarquía, pasividad e indiferencia, entre otros. Los ideólogos positivistas del gomecismo, y en particular su principal vocero Laureano Vallenilla Lanz, no solo rechazan el aporte de los grupos indígenas y afrodescendientes a la cultura nacional sino que se oponen a la protección de estos grupos e insisten en

su disolución como condición para el progreso. Por tanto, se mezclarse con la sangre de inmigrantes europeos. Con este propósito, durante estos años, se propusieron políticas para atraer inmigrantes “blancos”.

La arqueología gomecista por otra parte, como la de finales del siglo XIX, es una iniciativa personal de algunos personeros no especializados. El más notable de ellos fue Rafael Requena, secretario y médico de Juan Vicente Gómez. La arqueología, aunque amparada y auspiciada por el poder, era hasta finales del período una iniciativa personal más que una actividad oficial (Gassón & Wagner 1992: 215–240). En *Vestigios de la Atlántida* (Requena, 1932) el primer texto de arqueología nacional donde se presenta una imagen visual extensa de artefactos precolombinos, Rafael Requena desarrolló una propuesta de arqueología fantástica. En él creó una visión de la época precolombina con fundamento en hallazgos arqueológicos que relacionaban el pasado venezolano con el desaparecido continente Atlantis; tesis que, aunque no era extraña en la época, no caló en el imaginario social del país (Gassón 2008: 4–19). Por esto fue públicamente silenciada por la arqueología académica y activamente cuestionada por la oposición política de la época, como lo reseñó jocosa y duramente Andrés Eloy Blanco, prisionero político de Gómez:

“Sin embargo, el doctor Rafael Requena, Secretario del Benemérito y quien tenía la chifladura egiptóloga, estuvo predicando durante 27 años, a la sombra del Jefe y en los entreactos del mecateo, que el hombre americano era oriundo de Tapatapa, en Maracay. Y fue mucho el incrédulo que paró en chirona por reírse de la hipótesis sabia del omnipotente secretario” (Blanco 1973: 101).

*Vestigios de la Atlántida* pudo ser un texto poco convincente, pero bastante difundido. Tal vez fue el poder de Requena como miembro del gobierno, su relación con arqueólogos profesionales que destacaron su obra, y el creciente prestigio de la arqueología como oficio de gente culta y avanzada en los círculos sociales de la incipiente burguesía criolla, lo que hizo que la obra llegara a ser célebre en su tiempo. Es bueno recordar que fue Requena quien comenzó una nueva etapa en la arqueología de Venezuela. Gracias a sus gestiones y al interés que despertó su obra, entre 1932 y 1934 llegaron los primeros arqueólogos profesionales: Wendell C. Bennett, Alfred Kidder II y Cornelius Osgood (Gassón Wagner, 1993). Como resultado de sus investigaciones aparecerán pocos años después las primeras monografías sistemáticas de sitios arqueológicos y los primeros informes regionales y generales, amén de la primera cronología relativa. Además, las excavaciones y la obra escrita rescataron

símbolos como la Venus de Tacarigua, la imagen más conocida del arte precolombino venezolano. Esta fue representada por Alejandro Colina (figura 1), uno de los escultores venezolanos más notables del siglo XX, quien conoció estos objetos de primera mano en las excavaciones realizadas en la región del Lago de Valencia. Según Eloy Yagüe Jarque:

(...), Colina participa en una excavación arqueológica que se desarrolla en los alrededores del Lago de Valencia, cuyo nombre original es Tacarigua. La riqueza de las piezas halladas, legado de civilizaciones ya inexistentes pero que alguna vez florecieron en esas fértiles tierras, inspiran al artista, quien propone y ejecuta un conjunto escultórico titulado Plaza de Tacarigua, hoy ubicado en la base Aérea Mariscal Sucre, en Maracay. Pero, acusado de comunista, la dictadura gomecista le paga su trabajo con cárcel y lo encierra en el Castillo Libertador en Puerto Cabello. Allí comparte calabozo con el poeta Andrés Bello, quien tras ser excarcelado, aboga por la libertad del escultor, el cual en gratitud le dedica un hermoso busto (Yagüe Jarque 2011).



Figura 1

Venus de Tacarigua, de Alejandro Colina.

Podríamos decir, a manera de síntesis, que en este período comienza una estrategia política estatal que reaparecerá con fuerza: la eliminación de lo histórico a favor de una recuperación de elementos imaginarios y sentimentales sobre el pasado, que forman un dispositivo cultural característico del estado venezolano, a través de la exaltación de un

pasado tanto negado como imaginado. La recuperación de objetos precolombinos, como la Venus de Tacarigua, no deviene en símbolos políticos por tratarse de proyectos personales como el de Rafael Requena o Alejandro Colina. Sin embargo, es en esta época cuando lo precolombino comienza a insertarse, de forma tímida pero inequívoca, en el paisaje cultural venezolano.

Luego de la muerte de Juan Vicente Gómez, y sobre todo durante la década de 1940 cobró auge un discurso literario y de investigación indigenista, con representantes como Antonio Reyes (*Caciques aborígenes venezolanos*, 1953), Arturo Hellmund Tello (*Leyendas indígenas*) y Gilberto Antolínez (*Hacia el indio y su mundo*, 1945), entre otros. Esto materiales servirían de inspiración a artistas plásticos y permearían el discurso y las realizaciones patrocinadas por el Estado venezolano (González y Marín, 2008: 271). Según Daisy Barreto (1995):

“... son estas elaboraciones ideológicas, algunas producto de la fantasía especulativa y distorsionantes de la realidad, las que van a nutrir las representaciones y variadas evocaciones que de los caciques aborígenes hacen los pintores y escultores de la época. Así, Pedro Centeno Vallenilla, Alejandro Colina, Francisco Narvaez, Ernesto Maragall, Cesar Rengifo y otros tantos artistas, asumen como tema de sus obras los caciques y los mestizos. La función que se les asigna a estas obras de arte, en su mayoría a escala monumental, es la de formar parte de los espacios públicos y oficiales (plazas, paseos y edificaciones oficiales) de la capital y de las ciudades de provincia, que durante estos años comienzan a transformarse urbanísticamente por los grandes flujos de inmigrantes de las zonas rurales. Es decir, el proyecto nacional que había transformado al país en un “infierno petrolero”, necesitaba integrar homogéneamente a los rurales, pasar por encima de sus particularidades étnicas locales y para ello, el discurso ideológico se refuerza en el nacionalismo y en la fabricación de símbolos de la unidad nacional”.

### **El Perezjimenismo (1952–1958)**

Como símbolo del mestizaje racial es imprescindible hacer referencia al culto de María Lionza, al cual se le atribuye un origen indígena. Sin embargo, el culto de la Reina María Lionza no aparece descrito sino hasta 1939 por Gilberto Antolínez. En los años subsiguientes aparecen varias versiones del culto y no existe una versión unificada de estas creencias. Sin embargo, todas coinciden en que María Lionza es un espíritu tutelar de los bosques, las aguas y las cosechas, con un conjunto amplio de entidades asociadas distribuidas en diferentes “cortes espirituales”, de

tamaño y composición variable. El culto de María Lionza expresa el proceso de cambios y transformaciones de la religiosidad popular y de las tensiones sociopolíticas entre los venezolanos de los siglos XX y XXI. En este culto se asimilan e integran elementos de diversas fuentes: de religiones oficiales y populares, incluyendo la religión católica, el espiritismo, la santería cubana, hasta la magia negra y las religiones orientales. El ícono más notable de este período, sin duda, es la conocida estatua de María Lionza de Alejandro Colina, utilizada como pebetero de los III Juegos Bolivarianos de 1951. Hoy en día es uno de los símbolos más conocidos de la ciudad de Caracas y es objeto de culto religioso por parte de numerosos venezolanos y extranjeros. (Figura 2).



Figura 2  
María Lionza, de Alejandro Colina.

Las inquietudes de intelectuales y artistas como Colina, Antolínez, Tello y Rengifo entre otros, son reflejo de las preocupaciones propias de las vanguardias artísticas latinoamericanas. Estas se enfrentaron al reto de recrear un modelo cultural que se nutriera tanto de sus propias tradiciones como de los aportes provenientes de las vanguardias europeas, representando un mundo antiguo con un lenguaje moderno, proveniente tanto de las escuelas de arte del viejo continente como de los muralistas mexicanos. La vanguardia venezolana surge de manera relativamente tardía hacia finales de los años 1920 y se consolida durante los 1930 y 1940 (Pini 2011: 113).

El período 1948-1958 y especialmente, el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, puede ser caracterizado como una época de regímenes militares afines al fascismo europeo y al peronismo argentino, aunque también es actualmente recordada por muchos como una época de paz, prosperidad y modernización de Venezuela. La ideología política del perezjimenismo, el “Nuevo Ideal Nacional”, fue una doctrina *ad hoc* más que un conjunto de enunciados teóricos, cuyo objetivo era “la transformación racional del medio físico y el mejoramiento moral, intelectual y material de los venezolanos”. Por mejoramiento moral se trataron una serie de ideas raciales expuestas por Laureano Vallenilla Lanz, ministro de Juan Vicente Gómez, y continuadas por su hijo Laureano Vallenilla, ministro de Pérez Jiménez, que incluían el mejoramiento racial a través de la inmigración europea:

“La disociación de los caracteres antropológicos del blanco y el indio, producida por la intervención de la sangre africana y determinando una población policroma, correspondió a una segregación social y política que durante largos años también debía dificultar la creación de los vínculos necesarios para unir a nuestro pueblo en un ideal común de nacionalidad y de patria” (Laureano Vallenilla Lanz, citado por Guerrero, 2008: 111).

Desde el punto de vista de la ideología oficial, que enfatizaba la modernización y la tecnología, el interés por el pasado fue considerado como reaccionario y carente de importancia. Por ejemplo, en un discurso de época se afirmaba que:

“...Nada perdemos arrojando al cesto cuanto se escribió y edificó durante el régimen colonial, el siglo XIX y gran parte del XX. Tampoco existe un arte precolombino porque desde el punto de vista estético son insignificantes los cacharros de arcilla y los ídolos que improvisados etnólogos y arqueólogos vernáculos presentan como prueba de pretéritas civilizaciones. Bien está pues, que el tractor orientado con criterio revolucionario eche por tierra toda esa tradición de bahareque, de telaraña y de literatura mohosa...” (Laureano Vallenilla Lanz citado por Castillo 1990: 109).

El mito de la importancia de la raza indígena como componente de la nacionalidad, no obstante, fue activamente incorporado al “Nuevo Ideal Nacional”: pero a diferencia del imaginario precolombino gomecista, que exaltó hasta cierto punto la cultura material como evidencia de la existencia de un pasado precolombino notable, la ideología Perezjimenista rechazó la herencia material y destacó la herencia racial indígena desde valores como la belleza natural, la valentía y la resistencia al invasor. Con esta particular lectura nacionalista se evitó el problema de justificar una herencia material sencilla, comparada con las civilizaciones de México y

Perú por ejemplo, y la falta de organizaciones políticas centralizadas y jerarquizadas, que sirvieran como antecedentes del Estado.

Un ejemplo notable de las inquietudes de la vanguardia y del choque entre tradición y modernidad es el gran mural (90 m.) de César Rengifo *El Mito de Amalivaca*, ubicado en el conjunto arquitectónico más distintivo del perezjimenismo, el Centro Simón Bolívar de Caracas. Esta obra, de clara inspiración en el muralismo mexicano, es el ejemplo más extraño y afortunado de intervención de un espacio moderno con imágenes referidas a lo más telúrico de las narraciones de origen indígena en Venezuela, y representa la irrupción de lo mítico y lo mágico en la capital de una nación que alguna vez se pensó futurista. Rengifo, consciente de las contradicciones artísticas y políticas entre su pensamiento de izquierda y el Nuevo Ideal Nacional, fue renuente a realizar la obra, pero fue finalmente convencido por Salvador de la Plaza para realizarla (Rodríguez Carucci 2017; 15). En cierta forma es irrespetuoso llamarla *kitsch*, pero son inconfundibles sus abigarrados colores y su atrevida propuesta de mezclar tiempos, estéticas y sueños de un pasado que apenas se conocía y de un futuro que nunca llegó al presente, el melancólico anatema con el que Celeste Olalquiaga describe *El Helicoide* (Olalquiaga 2016: 406).

Un ejemplo más claro y elocuente de arte kitsch es el de Pedro Centeno Vallenilla, sobrino de Laureano Vallenilla Lanz, ideólogo de Juan Vicente Gómez y primo hermano de Laureano Vallenilla, ministro de Marcos Pérez Jiménez. Este artista encarnó una visión idealizada de virtudes abstractas, como la fuerza y la resistencia a manera de fundamentos indígenas de la nacionalidad, en formas de arte de lo que muchos denominan como *kitsch* tropical. Allí los paisajes de estilo neoclásico sirven de fondo a caciques indígenas (Figura 3) y a la deidad indígena más importante, María Lionza (Figura 4). No se trata sólo de indígenas idealizados representantes de valores nacionalistas, sino de una sensualidad desbordada que se proyecta del pasado al presente y al futuro, opacando y borrando cualquier intento de recuperación objetiva del pasado como fundamento de la nacionalidad, a favor de una visión sentimental, politizada y sexualizada, la misma que predomina aún en Venezuela. Dice Carlos Yusti:

La pintura de Pedro Centeno Vallenilla es de un aparatoso mal gusto y quizá esto despierta su interés hoy día. Sin dejar al margen su inigualable talento como dibujante y su prodigiosa destreza para utilizar el color. Los cuadros de Vallenilla parecen regodearse en una rebuscada idealización (o metafORIZACIÓN artificiosa) de nuestro acervo cultural. Indios fornidos como los gladiadores pelicularos de nuestra infancia. Indios esbeltos y de cuerpos perfectos equiparables a los efebos griegos: hermosos, orgullosos y recios. La mujeres poseen una pasión sexual

desbordada y exuberante. Centeno Vallenilla no escatima prejuicios a la hora de dotar a sus pinturas de un fuerte tufo de sexualidad desabrochada y llena de picardía pecaminosa. (...) Si uno tiene que buscarle una importancia a la pintura de Centeno Vallenilla es imprescindible conectarla con el Kistch. Un *Kistch* que se apropia de lo clásico dotándolo de un brillo exótico, de una luz de tropicalizada sexualidad. Aunque su pintura tiene algo de localista sus puentes indiscutibles con el gran arte clásico son evidentes. Pintura con algo de simbolista, también con algo de metáfora edulcorada. Para Centeno Vallenilla la pintura era una manera directa de expresar ideas, sentimientos y puntos de vista, todo ello revestido con el ropaje de lo lírico y lo simbólico (Yusti 2003: 3).

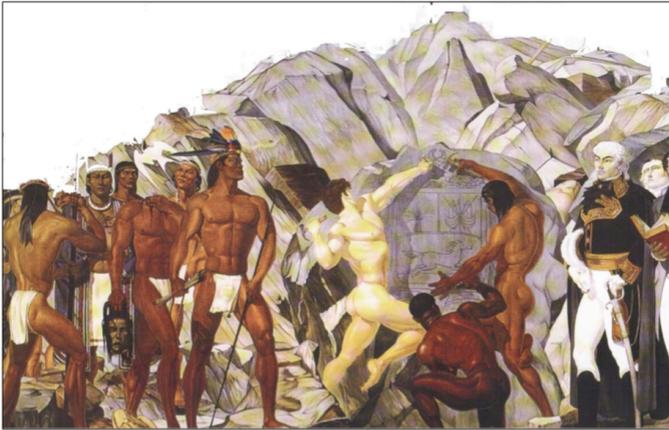


Figura 3

Venezuela, El Gran Arquitecto, de Pedro Centeno Vallenilla.

En síntesis, en el período Perezjimenista la política estatal tuvo una actitud ambivalente sobre el pasado, -bifronte, dice Guerrero (2008: 109), que consistió en la minusvalorización de la investigación académica a la par con la exaltación de elementos raciales y morales, como la religión popular, el mestizaje, la sangre, la vitalidad y la sexualidad (velada) como fundamentos de la nacionalidad venezolana. Es decir que fue en este período en el que las representaciones del pasado adquieren el estatus de símbolos políticos, referentes del mestizaje cultural de los venezolanos como fundamento de la Patria. Como indican González Casas y Marín, la presencia de lo indígena en el discurso, el arte y la arquitectura modernas de los años 50 tuvo el propósito de reforzar el sentido de identidad local ante la ola inmigratoria europea de posguerra y la presencia extranjera producto de la industria petrolera (González Casas & Marín: 278).

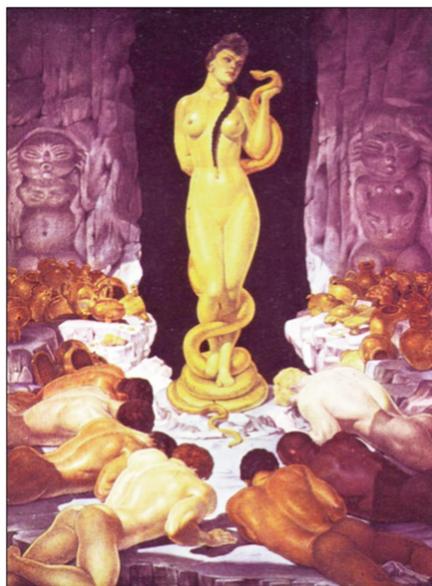


Figura 4  
María Lionza, de Pedro Centeno Vallenilla.

Con la consolidación de la democracia durante los 40 años siguientes, el arte en el espacio público se transforma y deja atrás los monumentos y motivos figurativos e indigenistas. Es difícil resumir en un lugar tan corto las transformaciones en el arte durante un período tan largo y complejo. Me limitaré, por tanto, a citar la afirmación de Suazo, quien plantea que durante esta época posdictatorial tomó auge:

“...la creación de obras destinadas a la ambientación arquitectónica y urbana, desprovistas de cualquier impulso alegórico, anecdótico o conmemorativo. Paralelamente se registra el ascenso avasallante de la estética publicitaria; las grandes vallas y los anuncios luminosos capitalizan el paisaje urbano, reemplazando la cultura de la memoria por la del consumo instantáneo. De esta manera las estatuas quedan relegadas a la “invisibilidad” entre las moles de concreto, el asfalto y los automóviles (Suazo, 2005: 254).

### **El Proceso Bolivariano (1999-actualidad)**

No es necesario aquí hacer un recuento histórico del origen y causas del actual proceso revolucionario, conocido también como *chavismo*, pues se trata de una historia hipervisibilizada en Latinoamérica. El período se

caracteriza por su antiimperialismo, su concepción autónoma del desarrollo, su nacionalismo y militarismo. Además, plantea la incorporación de los excluidos pero no desarrolla una acción de clases en el sentido marxista, a pesar de la retórica socialista. Como es sabido, con el gobierno de Nicolás Maduro -quien ha sucedido a Hugo Chávez Frías en el poder este modelo ha entrado en crisis y su futuro parece incierto.

Desde el punto de vista de la ideología oficial, Antonio Kelly expone acertadamente los principales aspectos de la recuperación de lo indígena como uno de los pilares del actual proyecto político. Para este autor, el discurso oficial sobre lo indígena contiene tres ideas fundamentales que ligan a los pueblos indígenas con la reconstrucción de la nación (Kelly 2010: 5-12).

En primer lugar, los indígenas se han convertido en un símbolo de resistencia en una relectura de la historia que sugiere otro mito de origen del Estado-nación. La incorporación del cacique indígena Guaicaipuro al Panteón Nacional, el cambio del nombre oficial del 12 de octubre (“día de la raza”) a “día de la resistencia indígena”, (que sugiere una imagen de nación nacida de la lucha contra el imperio español), y la mención de los indígenas en el preámbulo de la nueva constitución de la República Bolivariana de Venezuela al lado de los llamados “Padres de la Patria”, le da a la nueva Venezuela una imagen de poseer una esencia anti-imperialista. Los indígenas constituyen un hilo conductor de esta historia, una operación ideológica que consiste en hacer coincidir la historia indígena con la nacional. En segundo lugar, tenemos la presentación de los pueblos indígenas como “Socialistas originarios”. Retomando el pensamiento de José Carlos Mariátegui, el gobierno describe su ideología política como originada en instituciones indígenas, en contraposición a otras formas de socialismo consideradas no-autóctonas. La tercera manera en que los indígenas aparecen en el discurso oficial es como ciudadanos históricamente excluidos, junto con el campesinado y los pobres de las zonas urbanas. Así, la invisibilización de los pueblos indígenas sirve para representar los resultados de la aplicación de las formas y valores capitalistas y neoliberales.

Aunque el discurso ideológico clásico del chavismo hizo énfasis en el llamado “árbol de las tres raíces” (metáfora que alude a la fusión del pensamiento de Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Ezequiel Zamora), también destaca un importante uso de lo indígena como parte de un esfuerzo discursivo más amplio de revalorización y redefinición de la identidad y cultura nacional (Angosto 2008). El *Guaicaipurismo*, es decir, la incorporación del imaginario indígena al proceso bolivariano (Idem.), se ha convertido en uno de los complementos más distintivos de este proceso político y se ha producido una convergencia de los discursos de revolución e indigenismo que queda reflejada, por ejemplo, en la creación de un altar

o cenotafio a Guaicaipuro en el Panteón Nacional en 2001 (figura 5), y en eslóganes como “La Revolución comenzó hace 500 años”.



Figura 5

Cenotafio de Guaicaipuro, Panteón Nacional de Venezuela.

En el aspecto artístico, podemos observar la reutilización *pastiche* de la monumentalidad, la raza, y la arqueología fantástica típicas de los períodos anteriores. Desde el punto de vista de la estética oficialista, para Alejandro Varderi:

Si “entre los mexicanos el *kitsch* es menos estilo que destino”, entre los suramericanos resulta ser una condena, pues se infiltra en todas las instancias del vivir, muy a pesar incluso de nosotros mismos, hasta transformarse en acontecimiento nacional, especialmente durante los períodos dictatoriales. Si Argentina tuvo la fase Perón y Chile el ciclo Pinochet, Venezuela vivió, más recientemente, su período Chávez, donde también los símbolos patrios han entrado, con gusto, en el extenso inventario del *kitsch* básico, es decir, aquel no intervenido aún por la mirada del entendido (Varderi, 2015).

El más extraño de todos los monumentos y representaciones de lo precolombino en el actual proceso bolivariano es el Museo Vial de la Pira, ubicado en la autopista Valle-Coche en Caracas tal vez el único museo del mundo que no admite visitas, aunque es cierto que está situado en una autopista de alta velocidad, lo que dificulta el acceso. Esta pirámide de

crystal rosado (figura 6) ha sido el objeto de varios mitos urbanos entre los que se incluye su uso como centro de santería. Su base está cubierta por las imágenes de los caciques venezolanos, y está rodeada por una pirámide trunca más pequeña, de inspiración mexicana (figura 7) y otro edificio de cristal en forma de pirámide invertida. Se afirma que el complejo sería una ofrenda por una promesa pagada que le hizo una funcionaria gubernamental, ex presidenta de la Fundación de Desarrollo Endógeno de Cooperativas Alimentarias (Fundeca), al espíritu del cacique Guaicaipuro. Es de interés que esta funcionaria es la hermana del ex alcalde mayor de Caracas Juan Barreto, responsable de su construcción en el año 2008 y que el conjunto está inspirado en las investigaciones de Miguel Ángel Prieto, arqueólogo aficionado que reivindica las ideas de Rafael Requena sobre las relaciones entre las grandes civilizaciones reales (como las mexicanas) e imaginarias (como la Atlántida) con el pasado del territorio venezolano (Prieto 1992), reeditando así, en la Venezuela de pleno siglo XXI, ideas de la arqueología fantástica de principios del siglo XX (Gassón 2002). De acuerdo a un artículo publicado en la prensa nacional:



Figura 6  
Museo de la Pira, Caracas.



Figura 7  
Museo de la Pira, Caracas.

Para Barreto la pirámide es un símbolo de poder e inteligencia. “Es la estructura más estable. Además hay toda una historia universal de las pirámides, porque es una forma mágica”. Además, la funcionaria da sustento a una teoría del investigador Miguel Ángel Prieto, del Centro Arqueológico de Petare, que habla de la supuesta presencia de la cultura maya en Venezuela, aunque la historia dice que fundaron su civilización en el territorio que ocupa Centroamérica. (...) Por ello, el museo está conformado por tres pirámides: la erguida, la invertida y la truncada. La primera representa la pira, hierba que supuestamente crecía en el valle de Caracas cuya flor es roja. (...) La pirámide que honrará esta especie estará en conjunción con elementos que recrearán el cinturón de Orión, explicó Barreto.

Sobre ella se colocarán impresas escenas de indígenas comiendo o trabajando (Moreno, 2008)”

A diferencia de las estatuas y la incorporación de Guaicaipuro al Panteón Nacional, el Museo de la Pira no parece haber tenido la misma recepción entre la ciudadanía, tal vez por su extraña mescolanza de estilos y el aparente secreto de la estructura. Es tenida por un símbolo del gobierno y ha habido artículos en la prensa que la desautorizan como un adefesio político-arquitectónico, además de haber sido objeto de al menos un atentado iconoclasta.

Otro ejemplo de arte *kitsch* es la estatua del Cacique Guaicaipuro, que sustituyó en el pedestal a la derruida estatua de Cristóbal Colón en el paseo homónimo, ubicado en la Plaza Venezuela, en pleno corazón de Caracas (figura 8). Aunque en obsequio de la verdad muchas estatuas de héroes comparten este estilo, la estatua de Guaicaipuro parece un héroe de cómic, tendencia que podemos observar también en panfletos y propaganda oficialista alusivas a la “resistencia indígena al imperialismo” (Figura 9). No podemos menos que compararla con la mencionada estatua de Guaicaipuro de 1906, en la plaza del mismo nombre ubicada en Los Teques, capital del Estado Miranda, obra de Andrés Pérez Mujica (figura 10).



Figura 8

Guaicaipuro, de Julio César Briceño





Figura 10  
Indio Combatiente (Guaicapuro), de Andrés Pérez Mujica.

Y aunque para negocio tan arduo no dejaba de acobardarlos la consideración de las dificultades que traía consigo la materia que emprendían, fueron tan eficaces las persuasiones y consejos con que los animaba al rompimiento una vieja, llamada Apacuana, madre del Cacique Guasema, grande hechicera y arbolaria, que atropellando por los riesgos que prevenían su temor, quedó determinada entre todos la sublevación, a que habían de dar principio con la muerte de aquellos cuatro españoles.

Como castigo por su rebeldía Apacuana fue ahorcada por los españoles y su cadáver quedó colgado para escarmiento de los naturales de la región (Ibíd.: 394). Hay que decir que esta historia, con lo que tiene de heroísmo y rebeldía, es desconocida por la gran mayoría de los venezolanos; pocos son los que se pasean hoy en día por las páginas de Oviedo y Baños. En un sentido, es importante rescatar esta clase de historias pues forman parte del acervo histórico y cultural del país y de sus luchas populares (Vargas, 2010: 48). Sin embargo es desafortunado que hayan sido rescatadas en parte como símbolo de las políticas actuales de gobierno. Apacuana fue también incorporada al Panteón Nacional de Venezuela el día 8 de marzo de 2017, un acto interpretado por un sector

del país como otra brujería relacionada con el culto a María Lionza. Su estatua no representa a una anciana, sino a una joven de busto generoso que algunos han interpretado como una representación de mal gusto de los ideales estéticos difundidos en los medios de comunicación en un país famoso por sus reinas de belleza. Por todo lo anterior, en contravía de lo que está sucediendo en otras partes del mundo, -en donde las estatuas de Colón, de Fray Junípero y otros símbolos del poder colonial y de la religión católica están siendo objeto de cuestionamientos-, en Venezuela una parte significativa de la población defiende dichos símbolos, identificándolos con la oposición al actual gobierno nacional, supuestamente relacionado con el anticolonialismo y la religiosidad popular. Esto se traduce en una trasposición de la actual lucha política al plano simbólico y artístico.

Podemos observar en el actual período, en resumen, una operación de transformación de los símbolos políticos venezolanos relativos al pasado indígena. En este tiempo vemos que tanto lo político, lo religioso y lo imaginario, como la reedición de ideas de la arqueología fantástica, sirven como supuestos mecanismos de reivindicación de los grupos subalternos en Venezuela. En dos palabras, una estética *kitsch*, característica del momento presente de la política y la historia de Venezuela.



Figura 11

Estampa popular de María Lionza.

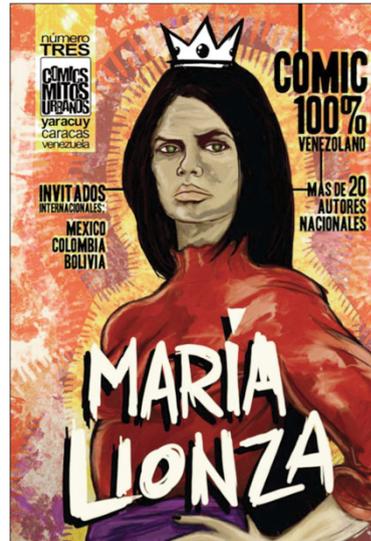


Figura 12

Propaganda oficialista del Gobierno Nacional.



Figura 13  
Cacica Apacuana, de Giovanni Gardelliano.



Figura 14  
León rampante con el Escudo de la Ciudad de Caracas, de Andrés Veliz.

## Conclusiones

Como afirma Gustavo Coronil, el mito del progreso, gracias a la magia de un estado que domestica socialmente la riqueza natural hace que Venezuela sea un país que parece no mirar atrás; o, si mira, lo hace selectivamente (Coronil, 2013). Dicha mirada selectiva sobre las imágenes del pasado tiene la función de contribuir a la educación sentimental de la ciudadanía: “la magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino” (Anderson, 1993: 29). En Venezuela las formas de arte público relacionado al mundo indígena precolombino están destinadas a reforzar la manipulación política del pasado por parte del Estado y a reforzar su poder en el imaginario social con base en sentimientos nacionalistas y populistas donde se apela a la importancia y fuerza del pueblo como constituyente y base de la nacionalidad, y por tanto del Estado. Esto se hace más a través del arte que de la transmisión de conocimientos sobre el pasado por ser de alcance más amplio y permanente en el paisaje urbano. Esto significó ya en los años 1950 un cierto desdén por los estudios arqueológicos sistemáticos en Venezuela y, por el contrario, una apreciación del pasado a través de lo artístico, lo religioso y lo simbólico.

El uso de los símbolos indígenas que forma parte del imaginario colectivo proviene de la esfera religiosa y política-estatal, más que de la académica. Estos símbolos han sido utilizados de diferentes maneras a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, pero todos han sido vistos en función de los intereses del Estado, combinando símbolos y formas de representación de diferentes épocas, estilos y significados en una estética que los mezcla y los resignifica, es decir en una estética *kitsch*. Por esto, el pasado imaginario estatal racial-político-religioso en Venezuela confunde, oculta y limita el conocimiento sobre el pasado histórico.

En la actualidad, y de acuerdo con el excelente ensayo de Alejandro Varderi (2015), estas formas de arte *kitsch* están siendo revaloradas por una nueva generación de artistas en una perspectiva contracultural. El *kitsch* posmoderno critica y resiste el poder político del Estado reciclando estos mismos símbolos, fundiendo en una sola lectura los aspectos sexuales, religiosos y patriotericos que el *kitsch* político pretende utilizar de forma subliminal, separada y controlada, por parte de artistas como los venezolanos Alexander Apóstol, Nelson Garrido, Gala Garrido o los curazoleños Félix de Rooy y Kirk Claes. Pero esa es otra historia que merece su propio tiempo y lugar. Finalmente me gustaría agregar, como antropólogo y como ciudadano, que me interesa profundamente el arte como expresión del imaginario social y como forma de crítica cultural. Sin embargo, como lo dije al principio de este ensayo, deploro profundamente tanto la manipulación de los símbolos e imágenes del pasado indígena y de la religiosidad popular como estrategia para justificar las políticas

populistas del gobierno actual, como el rechazo de ese pasado y de esa religiosidad por una parte importante de la sociedad civil opositora, pues esto no sirve más que para afianzar el racismo y el colonialismo constitutivos de nuestra historia aún presentes en el imaginario social de la población venezolana.

**Agradecimientos.** Lo esencial de este ensayo fue presentado en el Simposio *Arte Prehispánico e Indígena*, organizado por Alexander Herrera en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, Colombia, en donde realicé una estancia posdoctoral entre los años 2016–2017 gracias a la amable invitación de Carl Langebaek, Vicerrector Académico de esa Institución. Para ambos mi más cálido agradecimiento.

## Bibliografía

ALAVEZ CASTELLANOS, J.

2013 Lo *kitsch*, lo camp y sus manifestaciones actuales. Discurso Visual, n° 33. [http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT\\_Jose.html](http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Jose.html)

ANDERSON, B.

1993 Comunidades imaginadas. Fondo de Cultura Económica, México.

ANGOSTO, LUIS F.

2008 Pueblos indígenas, guaicaipurismo y socialismo del siglo XXI en Venezuela. *Antropológica* 110: 9–34.

ANTCZAK, A. Y ANTCZAK, M. M.

2006 Los ídolos de las islas prometidas; arqueología prehispánica del archipiélago de Los Roques. Editorial Equinoccio, Caracas, Venezuela.

ANTOLINEZ, G.

1972 [1945] Hacia el indio y su mundo. Italgráfica, Caracas, Venezuela.

ARROYO, M., BLANCO, L. Y WAGNER, E.

1999 El arte prehispánico de Venezuela. fundación galería de arte nacional, caracas, venezuela.

BARRETO, D.

1995 Identidad, etnicidad, antropología. *boletín americanista*, n° 45: 7–21. [https://www.raco.cat/index.php/boletin\\_americanista/article/viewfile/98622/146224](https://www.raco.cat/index.php/boletin_americanista/article/viewfile/98622/146224).

- BLANCO, A. E.  
1973 El Origen Del Hombre Americano. En *Obras Completas*, Vol Iv-Humorismo, Pp. 101-103. Ediciones Del Congreso De La República, Caracas, Venezuela.
- CASAREJOS COMESAÑA, I.  
2012 Los terribles secretos ocultos tras la felicidad. El objeto kitsch en el arte. Tesis De Doctorado, Universidad de Vigo, España.
- CASTILLO, O.  
1990 Los Años Del Bulldozer. Fondo Editorial Tropykos, Caracas, Venezuela.
- CALINESCU, M. 1991. Cinco Caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo. Tecnos, Madrid.
- CORONIL, F.  
2013 El estado mágico. naturaleza, dinero y modernidad en venezuela. Alfadil, Caracas, Venezuela.
- CRUXENT, J. M. Y ROUSE, I.  
1982 [1961] Arqueología Cronológica de Venezuela, t. I Y II. Ernesto Armitano Editor, Caracas, Venezuela.
- DELGADO R., L.  
1989 Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela. Academia Nacional de la Historia, Caracas, Venezuela.
- ESTEVA-GRILLET, R.  
2010 Las artes plásticas venezolanas en el centenario de la independencia, 1910-1911. *Historia Mexicana* LX, n° 1: 301-368.
- FERRÁNDIZ MARTIN, F. 1999. EL CULTO DE María Lionza en Venezuela: tiempos, espacios, cuerpos. *Alteridades* 9, n° 18: 39-55.
- GASSÓN R.  
2002 Los Temperamentos Mágicos De La Arqueología Venezolana. *Revista Bigott* 59: 4-19.
- GASSÓN, R.  
2008 Cien años de arqueología venezolana a través de sus textos fundamentales. En *arqueología en latinoamérica. Historias, formación académica y perspectivas temáticas*, L. Gonzalo Jaramillo, compilador, pp. 109-128. uniandes-ceso, bogotá, colombia.
- GASSÓN, R. Y WAGNER, E.  
1992 Los otros 'Vestigios de la Atlántida' o el surgimiento de la arqueología moderna en Venezuela y sus consecuencias. En *Tiempos de cambio. La ciencia en Venezuela 1936 a 1948*, Y. Fuentes y Y. Texera, compiladoras, pp. 215-240. Fondo Editorial Acta Científica, Caracas, Venezuela.

GONZÁLEZ CASAS, L. Y MARÍN, O.

- 2008 Tiempos superpuestos: arquitectura moderna e 'indigenismo' En Obras emblemáticas de la Caracas de 1950, *Apuntes* 21, n° 2: 266–279.

GONZÁLEZ, J. S.

- 2008 Escultura "menor" en Venezuela durante el gobierno de Guzmán Blanco (1870–1888): del retrato pomposo al trivial ornato. Espéculo: *Revista de Estudios Literarios*, n° 38 .

GUERRERO, G.

- 2008 Historia de un encargo: 'La catira' de Camilo José Cela. Anagrama, Barcelona, España.

HELLMUND TELLO, A.

- 1949 Leyendas indígenas parianas. S. n. e., Caracas, Venezuela.

KELLY, J. A.

- 2010 Políticas indigenistas y 'anti-mestizaje' indígena en Venezuela. *Antropologia em Primeira Mão* 118: 5–12.

MORENO, R.

- 2008 La construcción de la Pirámide de El Valle avanza a buen ritmo. *El Nacional*, 15 de junio de 2008.

OLALQUIAGA, C.

- 2007 El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch. Gustavo Gili, Barcelona, España.

OLALQUIAGA, C.

- 2016 Babel tropical. *Cuadernos de Literatura* 20, n° 39: 398–406.

OVIEDO Y BAÑOS, J.

- 2004 [1723] Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela.

PARRAMÓN, R.

- 2003 Arte, participación y Espacio Público. Models de participació. En *Xarxa: Jornada d'Innovació Estratègica*. Recuperado en: [www.vegga.org/cat](http://www.vegga.org/cat).

PINI, I.

- 2011 Tres perspectivas en la construcción de un arte nuevo: Colombia, Cuba, Venezuela. En *México y la invención del arte latinoamericano 1910–1950*, M. de Vega Armijo, coordinadora, pp. 97–141. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México.

- PRIETO, M. Á.  
 1992 Guarena (“Descendencia”). Una guía para el estudio e investigación de la tradición oral de los indígenas mariches y cumanagotos. Fundación Venezuela Submarina. Serie Investigación Arqueológica Submarina N° 2, Caracas, Venezuela.
- REQUENA, R. 1932. Vestigios de la Atlántida. Tipografía Americana, Caracas, Venezuela.
- REYES, A.  
 1953 Caciques aborígenes venezolanos. Imprenta Nacional, Caracas, Venezuela.
- RODRIGUEZ CARUCCI, A.  
 2017 Sueños originarios. Fundación Editorial El Perro y La Rana, Caracas, Venezuela.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J.  
 2008 Escultura ‘menor’ en Venezuela durante el gobierno de Guzmán Blanco (1870-1888): del retrato pomposo al trivial ornato”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 38: 417-429.
- SILVA, A.  
 2013 Imaginarios. El asombro social. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia.
- SUAZO, FÉLIX  
 2005 Usos políticos de la memoria: Devoción, desdén y asedio de las estatuas. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 11 n° 2: 251-257.
- SUJO VOLSKY, J. Y DE VALENCIA, R. (compiladoras)  
 1987 El diseño en los petroglifos venezolanos. Fundación Pampero, Caracas, Venezuela.
- YAGÜE JARQUE, E.  
 2011 Alejandro Colina y la Diosa de Piedra. Recuperado en: <http://ciudaddelostechosrojos.blogspot.com.co/2011/10/alejandro-colina-y-la-diosa-de-piedra.html>.
- YUSTI, C.  
 2003 El amanerado genio de Pedro Centeno Vallenilla. *Escáner Cultural* 55. Recuperado en: <http://www.escaner.cl/escaner55/yusti.htm>
- VARDERI, A.  
 2015 La Venezuela de Alexander Apóstol: apuntes para una mirada kitsch (Parte I). *Viceversa, Magazine Virtual*. Recuperado en: [www.escaner.cl/escaner55/yusti.htm](http://www.escaner.cl/escaner55/yusti.htm).

VARGAS ARENAS, I.

2010 Mujeres en tiempos de cambio. Archivo General de la Nación, Centro Nacional de Historia, Caracas, Venezuela.

---

Rafael Gassón

Departamento de Historia y Ciencias Sociales  
Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia. [rafael.gasson@gmail.com](mailto:rafael.gasson@gmail.com)

---