

‘La Cultura es ordinaria: es de allí que debemos partir.’

Raymond Williams.

‘El espacio no es inocente.’ Henri Lefebvre.²

El espacio urbano es una tela densamente tejida, tan manchada de tiempo como impregnada de diversidad y contingencia. Más allá de lo tangible, de sus carreteras y edificios, la ciudad es el producto de un archivo acumulado de huellas dejadas por sus habitantes como registro de una praxis vivencial que el crítico Michel de Certeau llama ‘la práctica de la vida cotidiana.’ Esta práctica surge de un abanico de subjetividades, de cada hogar, cada tránsito y cada palabra que nos identifique, y que se convierten en la materia prima para la formación de los códigos urbanos que generan cartografías pasajeras de identidades en continua construcción.

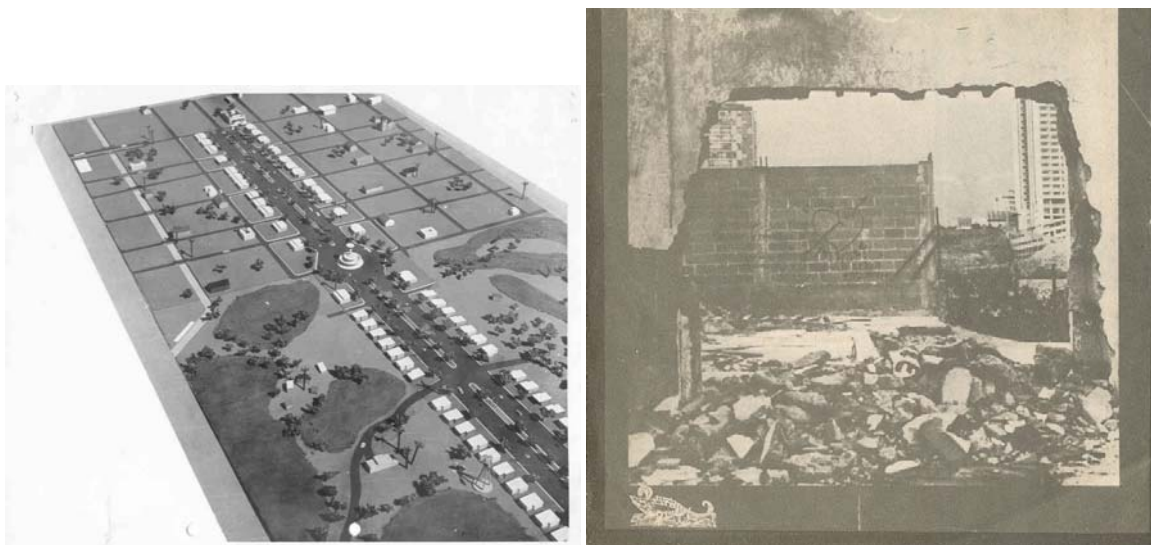
Sin embargo, estas historias mínimas y contingentes no son las únicas que se escriben en el espacio urbano. Siendo una ciudad capital, Caracas es necesariamente un monumento a la nación, un telón de fondo que escenifica un discurso espacial, y una práctica visual que buscan perpetuar una esencia *eterna* de la nacionalidad. En la capital, no solamente se auto-retrata la nación, sino que se crea también una imagen que es proyectada hacia fuera por un conjunto de símbolos arquitectónicos, artísticos y políticos, que son creados para el *performance* de la identidad colectiva. Como referimos antes, la ciudad no sólo es la práctica, sino que también es una suerte de archivo. En este sentido, da lugar a la construcción de una memoria institucionalizada que habita los museos y los archivos que narran los acontecimientos colectivos convertidos en historia legitimada por las estructuras memoriosas que le sirven de contenedores.

¹ Ponencia dada en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos en el marco de la conferencia “El Techo de la Ballena: los espacios interferidos de la vanguardia”, el 26 de marzo del 2009.

² Raymond Williams, ‘Culture is Ordinary,’ en *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialismo* (London: Verso, 1989). Primera edición 1958. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, transl. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell Publishing, 1991). Las traducciones son mías.

Aunque entendemos la ciudad como un espacio que todos producimos (con más o menos acceso a discursos de visibilidad), el enfoque de hoy será principalmente el de las prácticas visuales del Estado y/o las prácticas visuales gubernamentales que usan la ciudad como un lienzo para escribir proyectos de formación de la ciudadanía y de la identidad nacional.

Usamos como encrucijada lo que llamo la ciudad-maqueta de los años 50, la ciudad apocalíptica del grupo vanguardista *El Techo de la Ballena* y la ciudad de hoy, en la cual la restauración del patrimonio es una prioridad.



Archivo Histórico de Miraflores; *Rayado sobre el techo 3* (revista de El Techo de la Ballena); fotografía de afiches de Fundapatrimonio, Metro Chacaíto, abril 2009.

Así indagaremos en los discursos que pretenden y han pretendido dominar y definir un espacio urbano que realmente es producido por todos. Aunque la ciudad como monumento aparentemente cerrado será el eje de esta ponencia, espero que la entenderemos, más bien, como algo un tanto inasible, cuya existencia es necesariamente plural, debido a que es el producto de la construcción de sentido por parte de grupos, subgrupos, e individuos de la urbe. De antemano, resaltamos que la ciudad resiste las definiciones cerradas de la producción discursiva del espacio porque es en el *uso*, y en la interferencia del ciudadano como *usuario*, que se generan significados más próximas a nuestra praxis diaria. Mientras los políticos pretenden codificar y descodificar la ciudad, conforme a un *momento político* fijado como valor *eterno*, la ciudad asume su propio retrato en *flujo*, dependiente de las actividades vivenciales que la tejen.

Hoy trazaremos un hilo conductor desde los llamados espacios modernos de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, hacia las actividades irreverentes del *Techo de la Ballena* que, como vanguardia de la pos-dictadura, dio una respuesta a la ciudad y se opuso al discurso higiénico del *Nuevo Ideal Nacional*. Luego voy a considerar el significado de algunos de esos mismos espacios modernos restaurados y re-inaugurados en los últimos años para plantear una ciudad que está siendo sofocada por la teatralización política a la que es sometida.

I. La ciudad moderna – antesala de la vanguardia

A mediados de los años 30, el Plan Rotival concreta las prácticas visuales aplicadas a la ciudad como una cartografía particular y definitiva. Estos lineamientos buscaron establecer, en forma sinóptica, una narración macro que generalizara la nacionalidad a través de espacios “modernos” que hoy en día se consideran patrimonio. No es casual que en esta época también se desarrolla en Venezuela una creciente tendencia de hacer cartografías a partir de fotografías aéreas, que permiten que la planificación centralizada genere respuestas a gran escala para Caracas, y para la nación. La ciudad, que por comodidad llamamos “moderna,” agarra una nueva forma a partir de finales de los años 40 y durante la década de los 50, cuando estas prácticas visuales de lo que podría llamarse

la *ciudad-maqueta* recrean una aspiración a cierta identidad contenida en la representación ideal de lo que *debe* ser la sociedad, y de la cual los superbloques y los edificios modernistas son emblemáticos.

A partir de 1948, cuando la Junta Militar toma control de la nación, la ciudad es escenario de una coreografía política cuyo fin es legitimar el mandato de Marcos Pérez Jiménez. En las primeras elecciones convocadas después del golpe, la campaña del diminuto coronel se apropia de los espacios modernos y masivos de la ciudad para escenificar su apoyo popular. Una semana antes de los comicios, se inaugura un gran evento llamado la *Exposición Objetiva Nacional* en cuatro locales de la Avenida Bolívar cubriendo un espacio de más de dos mil metros cuadrados.³



Esta gran exposición busca demostrar, a través de 250 maquetas, mil metros de murales, mapas en relieve y fotografías, los logros de la Junta Militar en la cual Pérez Jiménez es presentado como el agente catalizador del progreso. Coinciden con este evento concentraciones a su favor, que son convocadas en la prensa y en las que el público forma parte del *performance* político.

³ 'Entre 250 Maqueta Una Concha Acústica y un Teatro para Mil Doscientos Espectadores'. *El Nacional*, 3 de octubre, 1952, p.24



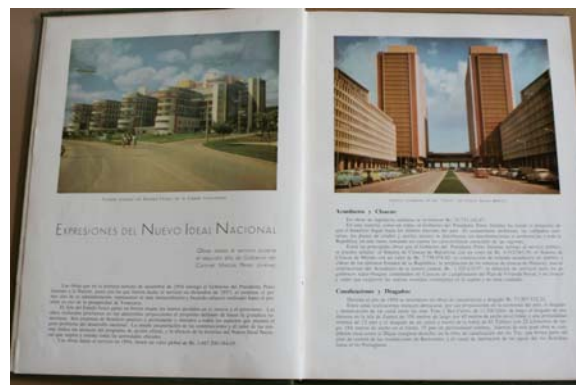
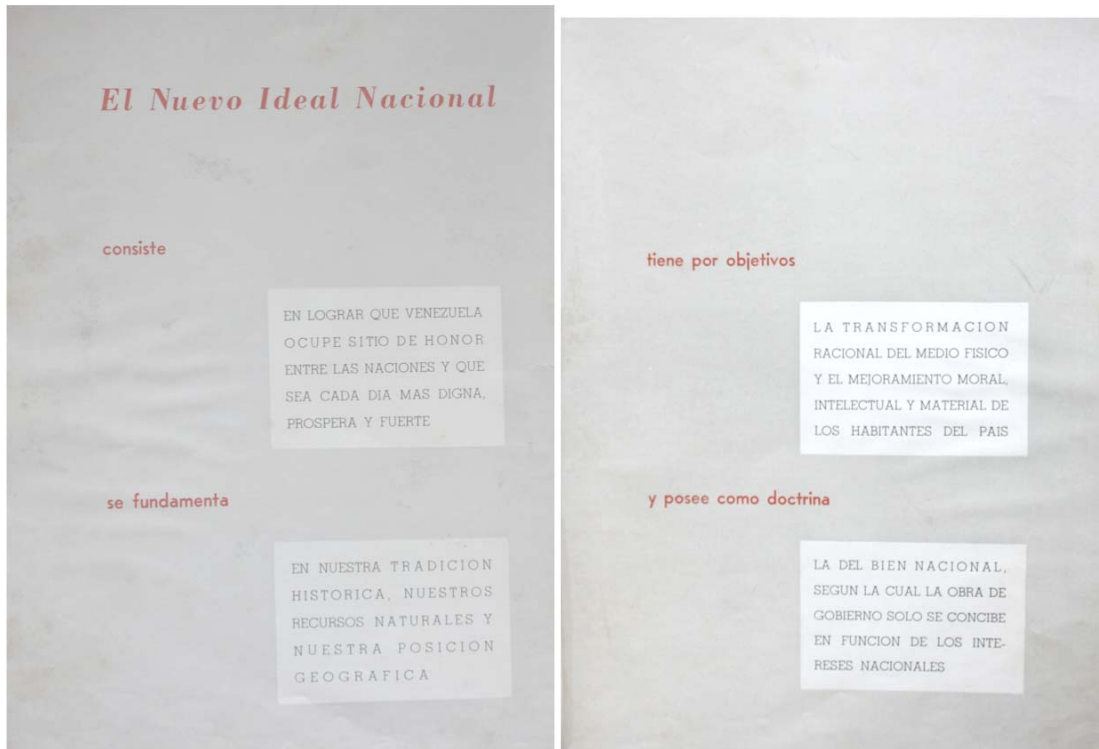
Colección Oficina Central de Información, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

En esta fotografía, Pérez Jiménez aparece en un mirador panóptico que le permite ver la nación en forma sinóptica a través de un mapa en relieve de más de cien metros cuadrados. El ojo dictatorial - dotado de una visión privilegiada del espacio urbano - es el *prima bailarina* de esta coreografía nacional en la cual la ciudad moderna sirve de heraldo para la escenificación de los fetiches visuales de lo que el *Nuevo Ideal Nacional* planteó: *una nación cada día más próspera, digna y fuerte*. En la cosmología moderna, el ojo de Pérez Jiménez es el eje que une y organiza el resto de la nación.

Pocos meses después, en julio de 1953, Pérez Jiménez confirma su propio triunfo en la remodelación del lienzo urbano. Dice: 'Hemos vislumbrado la patria del futuro que ya comienza a ser realidad.' Así deja claro que la ciudad debe moldearse a una *idea* transformada en *forma* visual.

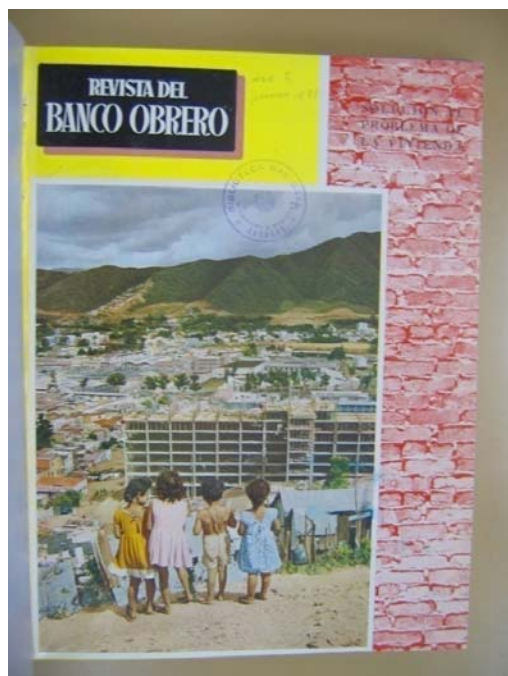


Luego, convertida en espectáculo, ésta es comunicada por un aparato ideológico que saca provecho de los medios masivos para difundir el mensaje del *Nuevo Ideal Nacional*.⁴



Venezuela 1954: expresiones del Nuevo Ideal Nacional (Caracas: Mendoza y Mendoza Editores, 1954)

⁴ Marcos Pérez Jiménez, 'Discurso de Clausura de la Semana de la Patria,' (6 de julio de 1953) in *Venezuela bajo el Nuevo Ideal Nacional. Realizaciones durante el Gobierno del Coronel Marcos Pérez Jiménez. 2 de diciembre de 1952 - 19 de abril de 1954* (Caracas: Imprenta Nacional, 1954), p.21.



Revista del Banco Obrero. Biblioteca Nacional de Venezuela.

Caracas cobra sentido como teatro de la modernidad que justifica un mandato militar que pasa, como resalta Ocarina Castillo D'Imperio, de *dictablanda* a *dictadura*, y en la cual la limpieza estética que Mariano Picón Salas llamó 'peluquería tecnológica' aspira ser la nueva imagen de la ciudad.⁵ El profesor Guillermo Abdala recuerda que en esos tiempos no era extraño que alguien tocara las puertas de las casas para ofrecer a sus habitantes

⁵ Ocarina Castillo D'Imperio, *Los años del bulldózer. Ideología y política 1948-1958* (Caracas: Ediciones Tropykos, 1990)

una fotografía del Presidente – un obsequio que evidentemente sería difícil de rechazar.



Colección Oficina Central de Información, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

De esta manera, es casi imposible imaginar la estética urbana sin la referencia al retrato presidencial: no sólo la ciudad moderna orbita al presidente, y viceversa, sino que el espacio personal de los ciudadanos también se convirtió en salas de exposición satelitales del gran museo urbano que el dictador pretendía dirigir.

Denominar la ciudad un *Museo Urbano* no es una simple metáfora para referirse a un espacio urbano que busca resaltar su imagen moderna. Numerosos estudios cuestionan las bases ideológicas del museo público e, influenciados por Michel Foucault, nutren sus investigaciones al citar la sociedad disciplinaria del siglo XIX y la herencia de la misma en las prácticas de los estados modernos. En el contexto latinoamericano, este tipo de estudio suele resaltar los vínculos entre los museos públicos y los discursos antropológicos que buscaban reforzar el *estatus quo* de los sectores pudientes de las repúblicas pos-coloniales. En un ensayo llamado ‘Cartografía de la sociedad disciplinaria. Antesala de la sociedad de control en Venezuela,’ Beatriz González-Stephan analiza el *Manual de Carreño*, diversas *constituciones* del siglo XIX y la *Gramática* de Andrés Bello como formas

de cartografía que buscan controlar el cuerpo social de la nación.⁶ A través de ese aparato ideológico, se inscriben sobre el espacio público ideas positivistas contenidas en los reglas lingüísticas y corporales que delimitan lo aceptable. González-Stephan resalta cómo el espacio público es un lugar donde la libertad está mediada por los mecanismos del poder, escribiendo que:

La civilización es un acto de intramuros, de espacios cerrados que la escritura ha cuidado en delimitar. La monumentalidad de las obras y edificios públicos, de los teatros e hipódromos, plazas y balnearios, escuelas y academias, mansiones y mataderos, acueductos y cementerios, parcelan la vida en todas sus dimensiones. La vida que transcurre extramuros, fuera de la polis, es el espacio de la “barbarie”, la superficie lisa aún no estigmatizada por los signos de la escritura disciplinaria.⁷

En Caracas, luego de que las maquetas modernistas se hicieran realidad, la ciudad funcionó como un *museo vivo* de cierta modernidad, que legitimaba a la dictadura y materializaba en formas higiénicas su particular manera represiva de hacer ciudadanía. Entendida como un museo público, Caracas es un espacio altamente codificado donde se construyen *itinerarios incorporados* en los cuales la relación cuerpo-espacio-discurso busca interiorizar y *naturalizar* nociones de nacionalidad y formas de gobernar.

⁶ Beatriz González Stephan, ‘Cartografía de la sociedad disciplinaria. Antesala de la sociedad de control en Venezuela.’ Mimeo, 30 pgs. 2000

⁷ *Op. Cit.*



Archivo Histórico de Miraflores.

El *Sistema de la Nacionalidad* y el *Paseo Los Próceres* plantearon justamente itinerarios en la ciudad que involucraban una trayectoria que entrelazaba arte y espacio público para producir una idea del ciudadano que Venezuela *debería* tener, según la óptica positivista de la dictadura. Dos ejes de la ciudad forman un camino en el que la sociedad civil (simbolizada por la Ciudad Universitaria) se traslada hacia un punto de unión con la Academia de las Fuerzas Armadas (cuya sede principal está ubicada al final de Los Próceres).



Esta tarjeta postal, además, sirve como guía de sala, aconsejando al ciudadano acerca de la relación cuerpo-espacio para el 'paseo espiritual-patriótico a través de la gloria nacional.' Tal como la mirada disciplinaria es interiorizada por el ciudadano que visita el museo público, en Los Próceres el paseo se desarrolla bajo la mirada panóptica de los próceres que vigilan la escena. Es puntual mencionar de manera anecdótica que, según

corrió la voz, Los Próceres fue vetado como escenario para la fotografía masiva de desnudos que realizó Spencer Tunick en el 2006 por presentar una falta de respeto al espacio monumental. Apelando a la naturaleza consagrada de esta instalación dentro del museo público, la libertad corporal que disfruta el ciudadano está sometido a un estricto control que busca retener en formas conservadoras la imagen de la ciudad y de este lugar que tradicionalmente ha tenido un uso específico – el de ubicar al ciudadano como espectador frente a una fuerza militar que, en los años 50, fue planteado como la mayor fuerza política.

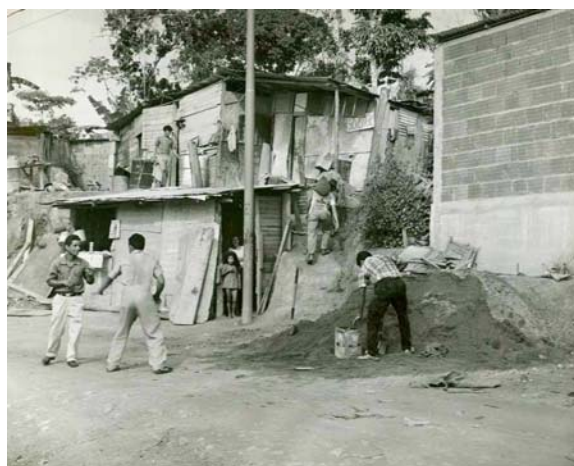


Archivo Histórico de Miraflores.

En este itinerario patriótico, el ciudadano pasa por el *Espejo de Agua*. Este elemento del trayecto invita a la asimilación de varias miradas para que el ciudadano tome consciencia de su reflejo dentro de la representación de la identidad nacional. Sin embargo, no es el *cuerpo* sino la *imagen* lo que predomina este episodio de la construcción de identidad. Durante los años 50, la aparición del cuerpo en el espacio público se logra solamente cumpliendo con códigos y mecanismos políticos bien específicos. La limpieza estética y la coherencia visual del espacio urbano dependían de la existencia de una fuerza represiva llamada la *Seguridad Nacional* – un cuerpo policíaco cuya sede se ubicaba en El Paraíso. Sus agentes reprimían a los militantes políticos que se oponían al régimen a punta de torturas e interrogaciones y el cuerpo de la *persona non grata* muchas veces era expulsado de la *polis* para ser retenido en el infame recinto llamado Guasina – una isla en

la Delta del Orinoco que sirvió de campo de concentración para presos políticos hasta 1952, cuando fueron trasladados bajo órdenes de Pérez Jiménez a una cárcel en Ciudad Bolívar.

Evidentemente, los códigos modernistas del espacio urbano dependían de prácticas urbanas que limpiaban los rastros de sangre de la ciudad y purificaban la problemática presencia del cuerpo rebelde. Insisto en este contexto violento porque sirve de base para la construcción de una Caracas que ha sido convertida en el patrimonio de una modernidad alabada por su *estilo* internacional, que pretende deshacerse de la memoria y purificarse de los matices políticos de la dictadura. Otra práctica visual violenta, que complementa el desplazamiento de los cuerpos problemáticos fuera del espacio urbano de aquellos años, fue la *Batalla contra el rancho*.



Archivo Histórico de Miraflores.

Mientras se borraban los rastros de modos de vida inadecuados para la ciudad, los superbloques fueron construidos según un diseño que pretendía corregir los cuerpos desinhibidos de la población migrante que había llegado a la ciudad en busca del goteo de las rentas petroleras. Así, también, los superbloques pretendían demostrar a los demás este ejemplo de ciudadanía re-formada. La doble cara de las prácticas visuales de los años 50 también está presente en el trasfondo de lo que algunos llaman la fotografía “modernista” de la época – un registro que, al final, no es más que una fotografía

documental que retrata el espectáculo de cierta modernidad y muchas veces captura un espacio urbano limpiado de vestigios de vida humana.



Archivo Histórico de Miraflores.



Carnavales, 1954. Foto: Leo Matiz. Archivo Histórico de Miraflores

Presenciamos de nuevo cómo esta limpieza simbólica borra los cuerpos no-dóciles de la *polis*, expulsándolos fuera de la imagen pública, y fuera del espacio urbano entendido como emblema de la civilización.

De esta manera, en cuanto la ciudad es planteada como un monumento y como un espectáculo donde se escenifica el poder estatal, se niega lo fluido de la injerencia del cuerpo humano, que hace de la ciudad una obra en constante desarrollo, o un *happening*

visual cuya temporalidad principal es la no-permanencia. El cuerpo termina siendo siempre cómplice y víctima del poder, y esta dinámica queda registrada a través del *archivo*. Como mecanismo de la memoria, el archivo es un vestigio más entre los rastros de la ciudad que vivió la dictadura. Sin embargo, y paradójicamente, existe un caso en el cual la memoria se hace *presente* desde la *ausencia*. En la sede de la *Seguridad Nacional* se encontraban numerosos expedientes de los supuestos enemigos de la dictadura – cada quien, cabe mencionar, con su respectiva retrato fotográfico. No es casual que el 23 de enero las masas que tumban a Pérez Jiménez cometen actos violentos contra la sede y los *archivos* de la policía liderada por el notorio Pedro Estrada. De ese día quedan recuerdos de linchamientos, saqueos de los archivos e incendios en el área, y hoy algunos de esos registros y expedientes circulan en un mercado de coleccionistas que se interesan por la memoria del país. Sin embargo, y a pesar de los libros editados por José Augustí Catalá y la Editorial Centauro, esta violencia ha quedado bastante borrada de la historia urbana, que aboga, más bien, por una nostálgica exhumación de una modernidad espectacular que desde nuestra mirada de hoy pareciera limpia, ordenada y progresista.