

Estudio exploratorio sobre el Régimen Escópico del Chavismo en Venezuela

Exploratory Study of the Scopic Regime of Chavismo in Venezuela

Fernando R. Contreras Medina*
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0003-1105-5800>
fmedina@us.es

Mar Ramírez Alvarado
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-0810-7879>
delmar@us.es

Alba Marín
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0003-0285-7086>
albamarin@unex.es

Enviado: 13/09/2022; Revisado: 28/11/2022; Aceptado: 22/12/2022

Resumen

Este artículo muestra los resultados de un estudio exploratorio sobre el diseño y control de las imágenes patrióticas durante los períodos de gobierno de los presidentes Hugo Rafael Chávez Frías (1999-2013) y Nicolás Maduro Moros (2013- actualidad). El objetivo es reconocer, identificar y clasificar los objetos visuales constitutivos del régimen escópico de Venezuela, desgranando el plan iconográfico desarrollado por el Estado para su fundación. Tras el rastreo y la recuperación de 240 fotografías del espacio virtual observamos que los gobiernos chavistas consiguen el reconocimiento de su ideología a partir de una renovada iconografía patriótica en el espacio visual urbano.

Palabras clave: Visualidad, Política, Venezuela, Chavismo, Régimen Escópico, Estudios Visuales.

*Autor de correspondencia / *Corresponding author.*

Abstract

This paper presents an exploratory study on the design and control of patriotic images in Venezuela during the government of presidents Hugo Rafael Chávez Frías (1999–2013) and Nicolás Maduro Moros (2013 to the present). The aim is to recognize, identify and classify the visual objects that make up Venezuela's scopic regime, unravelling the iconographic plan the state developed for its implementation. Having searched for and retrieved 240 photographs from the virtual domain, the paper shows that Chavist governments have gained ground for their ideology by way of a renewed patriotic iconography within the urban visual space.

Keywords: Visuality, Politics, Venezuela, Chavismo, Scopic Regime, Visual Studies.

1. INTRODUCCIÓN: LA IDEOLOGÍA POLÍTICA EN EL ESPACIO VISUAL

La cultura visual se desarrolla a través de una mirada del mundo en un tiempo concreto y bajo la contingencia de ese tiempo. Mirar el mundo es un complejo proceso que se sustenta en la comunicación y que utiliza aquellos medios que ofrecen acceso a las imágenes (HANSEN *et al.*, 2021). El concepto de cultura visual evoluciona bajo un sentido dialéctico resultado de la convergencia del ver y del ser visto. La construcción de entidades visuales es parte del proceso de consolidación de esa cultura, que causa pulsiones diferentes basadas en las emociones y en los sentimientos. La asistencia de lo visual no solo procura una aproximación a la realidad dando paso a una epistemología de la visualidad (que hoy se canaliza prácticamente a través de lo que vemos en las pantallas), sino que mueve otras fuerzas irracionales desde el deseo contrario de no ver, que no es lo mismo que el querer ocultar a la vista.

Los líderes políticos contemporáneos, como los antiguos emperadores, fenecen a la atracción de los signos que utilizan para la propaganda. La conciencia que tienen de sí mismos y la forma en las que gobernarán en sus países repercute definitivamente en la creación de sus propias consignas, insignias, ceremonias y signos. Algo que afectará también al reconocimiento de sus opositores. En cuanto a los destinatarios, el régimen escópico incorporará con el tiempo sus ideas en el ámbito privado para referirse a las virtudes y a los valores de una vida moral. El mito del emperador y del Estado se estableció con imágenes que se antepusieron a los hechos y a las circunstancias reales de la vida mediante el filtrado de la realidad. Así se comunicó, por ejemplo, a las generaciones de ciudadanos romanos «la impresión de vivir bajo el mejor de los Estados y a la altura de los tiempos» (ZANKER, 2018: 21).

En este artículo, la concepción expresiva del régimen escópico se cruza con las agitaciones genuinas, la sinceridad histórica y las pasiones libertarias del espíritu bolivariano de Venezuela (CARRERA DAMAS, 1987; PINO ITURRIETA, 2003). En el estudio de los textos críticos y las ideas de pensadores políticos latinoamericanos (CARRERA DAMAS, 1980; PINO ITURRIETA, 2018; REY, 2015) sobre el papel de la expresión en el régimen escópico, descubrimos que, bajo las apariencias de unas mismas palabras, existen a menudo diferencias en el significado. Es a estas diferencias sobre las que nos gustaría reclamar la atención. Pues, a nuestro juicio, en los estudios visuales

lo interesante son las relaciones entre la visualidad y las emociones movedizas (MALAMUD, 1997, 2010, 2019) que las imágenes provocan sobre las movilizaciones de la ciudadanía. La necesidad de construcción de los regímenes escópicos en Latinoamérica viene a suplir un vacío ideológico al que se enfrentan las subculturas políticas, producto de la pluralidad de culturas de criollos, campesinos, obreros e indígenas. Según el contexto político sobre Latinoamérica descrito por REY (1976), no todos los grupos o clases sociales tienen las competencias para elaborar una ideología con pretensiones en la expresión de valores universales. Crear ilusiones entre las élites internas ilustradas y la necesidad de presentar una apariencia de «respectabilidad, civilización y liberalismo» frente a las potencias extranjeras es un factor para reconsiderar la importancia de la comunicación y la cultura visual. La legitimidad de una democracia no solo surge de las cuestiones políticas o jurídicas, sino también de lo que interpreta la mirada revolucionaria (extranjera o no). Sobre ello, retomamos la frase acuñada en Brasil en el siglo XIX, «las leyes se dictan para ingleses ver» (REY, 1971:10-18). Además, la visualidad podría considerarse un mecanismo de cohesión entre los movimientos populistas latinoamericanos (SARTORI, 2005; REY, 2015) frente a una realidad social diversa y heterogénea. La construcción visual de un régimen aporta la unidad emocional frente al enemigo común real o inventado (imperialismos, neocolonización, oligarquías, etc.).

El gobierno del presidente Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013) puso en marcha un plan que reorganizaba la iconografía patriótica de Venezuela. El entorno visual pasa a ser el espacio de estructuración del régimen político chavista. En el año 1999 tuvo lugar un referéndum constitucional en Venezuela impulsado por Chávez, quien había tomado posesión de su primer mandato el 2 de febrero en ese mismo año. Uno de sus grandes compromisos fue la reforma de la Constitución de 1961, vigente entonces. Dos procesos históricos relevantes tuvieron lugar en 1999. El primero fue la realización del *Referéndum para la Convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente*, efectuado el 25 de abril de ese año. El segundo proceso histórico llevó a un nuevo referéndum consultivo, en este caso aprobatorio de la Constitución de 1999, que se celebró el 15 de diciembre de ese mismo año. El 12 de noviembre de 1999, la Asamblea Constituyente de mayoría oficialista, tras intensas discusiones y a propuesta del presidente Hugo Chávez, aprobó el cambio de nombre de República de Venezuela a República Bolivariana de Venezuela.

Este cambio de nombre del país y la aprobación de la Constitución de 1999 fueron elementos fundamentales en la ruptura definitiva con un sistema populista de conciliación de elites de Venezuela; un modelo político entre el sistema de reconciliación de APTER (1970, 1972) y un sistema populista de movilización de masas (REY, 1976). Además, supuso el inicio de una serie de cambios para adecuar la imagen del país a la «Revolución Bolivariana» o «Revolución Bonita», como la llamaba Chávez. También reforzó la identificación ideológica en todos los espacios llenando la ciudad de grafitis y pintadas. El color rojo se instauró como cualidad identificativa del *Movimiento V República* (MVR), más tarde del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) cuando el MVR se fusionó con otros partidos y, finalmente, por extensión del socialismo bolivariano. El color

rojo también apareció en la boina del presidente, convirtiéndose en un símbolo (CAÑO, 1999).

Como desarrollamos a continuación, la utilización de la visibilidad de diversos elementos representativos, alegóricos o emblemáticos (edificios, parques, estadios, teatros, carteles, banderas, monumentos, murales, etc.) componen un nuevo orden visual que sirven a la información y a la comunicación del Estado. En Venezuela, el chavismo se hizo una ideología visible a través de estrategias visuales (simbolismo, idolatría, iconofilia e iconoclastia) y tácticas gráficas de comunicación pública (el escenario urbano, los murales, el enmarcado de retratos, la firma de Chávez).

Esta renovación iconográfica ha logrado identificar la nueva ideología socialista del gobierno de Hugo Chávez y de su continuidad, en el gobierno de Nicolás Maduro, dentro (y fuera) del país. Diseñar un plan iconográfico para el poder del Estado implica la fundación de un régimen escópico; es decir, un régimen que controla la circulación de los objetos integrantes de su cultura visual, la representación de la comunidad y la mirada de los ciudadanos.

El objetivo principal de esta investigación es mostrar el proceso de construcción de un régimen escópico por parte de una nación (en concreto, en Venezuela bajo los gobiernos chavistas). Para ello, nos centramos en la utilización de diversas entidades, objetos y recursos visuales como medio de reproducción del pensamiento político de una comunidad (un paradigma epistémico tratado, en nuestro caso, desde la comunicación a los estudios culturales visuales).

A partir de este objetivo principal, establecimos dos objetivos secundarios:

1) Mostrar la función del ordenamiento visual en la política chavista. La cuestión escópica ya no se limita a la «implosión-explosión» de la visibilidad plástica, sino que se extiende a la teorización de la espacialidad estatal y a su interpretación desde la mirada política de la ciudadanía.

2) Identificar los objetos visuales de una iconografía patriótica chavista desde su visibilidad en internet. La cultura visual siempre cumple con alguna finalidad que le viene del poder de lo visible (o lo invisible) para cambiar las cosas que involucran al espectador más allá de las formas, hacia la eticidad de las imágenes.

Partiendo de los anteriores objetivos, este estudio plantea las siguientes hipótesis de trabajo, que también se basan en estudios previos sobre el anacronismo renacentista (NAGEL y WOOD, 2017) y la expresión medieval del arte (KESSLER, 2022). La analogía con su estudio histórico se aplicará desde el sentido que el antecedente en la obra sacra renacentista utilizará las imágenes antiguas del pasado medieval, para reavivar el espíritu religioso en el presente, asegurando su continua vigencia en el futuro:

H₁: La visualidad política moviliza la experiencia ciudadana con el poder de las imágenes. La continua exposición visual asegura la vigencia del régimen chavista como discurso político del pasado concebido para el futuro del país e interpretado de este modo en un continuo tiempo presente.

H₂: El régimen escópico chavista se compone de objetos visuales que fiscalizan el espacio visible con la narrativa del heroísmo patriótico. El régimen escópico

utiliza el patriotismo para dotar de contenido ético y político a los recursos estéticos (en caso contrario, solo serían signos vacíos) en su afán de construir una identidad reconocible basada en el socialismo chavista.

2. METODOLOGÍA: ESTUDIOS VISUALES, ALGORITMOS E INTERNET

El marco teórico de nuestro trabajo se encuadra en los estudios visuales (BRYSON HOLLY y MOXEY, 1994; ELKINS, 2003; MOXEY, 2004; MIRZOEFF, 2006; DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2008; PINK, 2012) que indagan sobre estas relaciones políticas entre los objetos visuales y los espectadores: ver, ya no es creer. La visualidad implica la construcción social de lo visual y la construcción visual de lo social (CHAN, 2011; BRIZUELA y BRYAN-WILSON, 2021). En los estudios visuales diferenciamos entre ojear (lo que la vista encuentra al azar), ver (lo que los ojos buscan en el mundo) y mirar (la construcción cultural del significado de aquello que vemos). En la interpretación de los objetos visuales encontramos aquellas ideas decretadas por el poder del régimen escópico (RODNER y KERRIGAN, 2018) que auxilian la ideología. La idea marca la trayectoria sancionadora de las imágenes. Sobre este punto, PANOFKY (1968) opinaba que la proximidad de la imagen a la idea es lo que concede veracidad a lo que miramos. Las imágenes trasladan dos significados: el contenido de la representación y la capacidad de representación. El presente estudio se centra en el control del espacio social a través del dominio del espacio visual que concierta lo que llamamos régimen escópico.

El diseño de la metodología se basa en el modelo empleado para el estudio sobre la iconoclasia institucional en España (CONTRERAS y MARÍN, 2022a), compuesto por dos técnicas fundamentales: la revisión bibliográfico-documental y la exploración visual a través de la localización de «imágenes encontradas» (MANWAY, 2017; HARPER, 2012) en internet relacionadas con el objeto de estudio: el chavismo.

La documentación bibliográfica aporta una exhaustiva comprensión de la visualidad política del régimen escópico que componen no solo los monumentos o los ejemplos urbanísticos (viviendas, parques, puentes) (KULLMANN, 2014; CAPILLÉ, 2018; GAMLIN, 2022; GANDY, 2022; MONTEALEGRE, 2022; ZIMMER, 2022), sino también las visiones poéticas (himnos, murales), los signos patrios (banderas, retratos institucionales), los actos de Estado (manifestaciones, exhibiciones) o las marcas visuales populares (los ojos o la firma de Chávez) (SÈVE *et al.*, 2021; MAKHORTYKH y GONZÁLEZ, 2020). El enfoque de LEFEBVRE (2022) ilumina los principales análisis sobre la teoría socioespacial. Dicha teoría proporciona una fuente particularmente útil de conocimientos metodológicos para decodificar las dimensiones estéticas en la elección de la muestra visual.

Ante el carácter efímero de las prácticas visuales en el entorno urbano y la amplitud de lo que constituye un régimen escópico, nos decantamos por el espacio virtual como lugar en el que rastrear las imágenes. Las prácticas visuales observables en el espacio público son recogidas por los medios de comunicación y difundidas por la red. Internet funciona como un espacio de conservación y

archivo de imágenes (fototeca o videoteca). Aquí es posible estudiar los objetos constitutivos de un régimen escópico a partir de la recuperación y selección visual de actos sociales que fueron capturados y publicados en medios digitales. Gracias a ello pudimos encontrar gran parte de las imágenes ya inexistentes dada su naturaleza efímera como, por ejemplo, los murales urbanos. Por este motivo trabajamos en la web como la única base de datos visuales que ofrece la posibilidad de acceder actualmente a fotografías de nuestro interés.

Utilizamos motores reconocedores de imágenes en internet como herramientas de web crawling. Con ello accedimos a conjuntos de archivos fotográficos internacionales: *Duckduckgo*, *Google Images* y *Yahoo con Scrapper Chrome Extension*. Los criterios fueron generados a partir de la revisión bibliográfica y documental y fueron triangulados entre tres investigadores especializados (y un investigador de nacionalidad venezolana) en estudios visuales, medios digitales y comunicación gráfica. Ejecutamos las búsquedas con metadatos para abstraer pautas del universo visual que cumplen con el objeto de esta investigación, el régimen escópico chavista. A saber, los símbolos oficiales, los murales, los retratos enmarcados, la firma, la mirada, los monumentos y las infraestructuras urbanas. Se empleó una segunda triangulación entre estos tres reconocedores de imágenes por ser los que mejor rendimiento han mostrado (CHESHMEH SOHRABI y ADNANI-SADATI, 2022; HUSSAIN *et al.*, 2019), por su relevancia en la cultura visual digital y porque cada uno utiliza sistemas diferentes de interpretación algorítmica visual (CONTRERAS y MARÍN, 2022b). Los motores visuales se basan en algoritmos inteligentes para rastrear las imágenes catalogadas con metadatos similares, reconocer imágenes con similitudes formales (CBIR Sistem) y mostrar las imágenes priorizando y jerarquizando los resultados (SEO Sistem), según el tráfico de las páginas ajustándose a los términos de búsqueda (SILVA, 2019). Trabajamos conscientemente con la interpretación algorítmica para que los resultados sean acordes con el contexto de los términos utilizados, obteniendo de cada búsqueda un conjunto de imágenes similares entre sí con patrones reconocibles que nos permiten explorar y apoyar las tesis desarrolladas en este trabajo.

El proceso de exploración y revisión algorítmica comienza con la búsqueda y visualización de todos los resultados, seguido de una selección manual de aquellas imágenes que se ajustaban a los términos de búsqueda. Posteriormente, pasamos a cruzar los resultados de los tres buscadores para eliminar las fotografías repetidas. En esta fase, la selección de las piezas gráficas no es representativa, sino intencional, y sirven para apoyar e ilustrar las hipótesis planteadas insistiendo en el carácter visual de la ideología chavista en Venezuela. Por este motivo, la muestra comprende el período que corresponde a las imágenes creadas durante los gobiernos de los presidentes Hugo Chávez y Nicolás Maduro.

La muestra final se compone de 240 fotografías que respaldan las hipótesis e ideas de partidas y que permiten discutir los resultados: Los ojos de Chávez (41), los murales de Chávez (139), la firma de Chávez (10), la tríada visual Bolívar-Chávez-Maduro (26 sin contar los murales en los que también aparece), los retratos enmarcados (24). El resultado final se compone de un conjunto visual de diferentes áreas del diseño que poseen la autoridad suficiente para influir

sobre sus contemporáneos: a) los símbolos patrios visuales incluidos en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela publicada en el año 2006; b) los escenarios urbanos con un fuerte impacto por su visibilidad pública; c) los retratos de los presidentes chavistas; y d) la creación de una iconografía personal de Chávez (la mirada, la firma). A lo largo del texto exponemos una selección representativa de las imágenes que componen la muestra cuya información completa puede consultarse en el anexo 1.¹

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. La remodelación bolivariana de los símbolos patrios: la iconoclastia bajo el dictado de la ley

Toda estructuración de un régimen escópico supone la veneración de imágenes (iconodulia). Al tiempo, el régimen de lo visible supone una acción iconoclasta, es decir, la destrucción, la ocultación o la alteración de determinadas imágenes que suelen significar una ruptura con el pasado. La iconoclastia causa un vacío visual que se ocupa por iconos que administra un programa de iconolatría e idolatría. Además, la iconoclastia implica siempre la presencia de un poder superior que admite toda la comunidad. Esta potestad procede de la existencia de determinadas leyes, normas o creencias que acepta la mayoría de una comunidad por una convivencia pacífica o, simplemente para generar una identidad social, política o cultural (FREEDBERG, 2017, 2018). Es por la vía legal donde el gobierno de Chávez comienza a organizar su régimen escópico. El 9 de marzo de 2006 apareció publicada en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela la denominada *Ley de Bandera Nacional, Himno Nacional y Escudo de Armas de la República Bolivariana de Venezuela* aprobada por la Asamblea Nacional. Este acto refrendaba las peticiones reiteradas del presidente Hugo Chávez para poner en marcha una nueva ley de símbolos patrios acorde con la Revolución Bolivariana. Esta Ley deroga la Ley de Bandera, Escudo e Himno Nacionales, sancionada en fecha 10 de febrero de 1954. La Ley del 2006 pone de relieve que los símbolos de la Patria que deben ser venerados y respetados por los ciudadanos venezolanos y por la comunidad internacional son la Bandera, el Escudo de Armas y el Himno Nacional. Y, a tal efecto, incluía modificaciones en los dos primeros. El rediseño de la bandera se acompañó de un cambio de ritual, desde 2006 el Día de la Bandera Nacional se celebra el 3 de agosto, conmemorando así el día en el que flamea por primera vez la bandera en Venezuela de manos de Francisco de Miranda en el estado de Coro (GIL FORTOUL, 1967). La reordenación visual del espacio venezolano se hizo así una cuestión oficial.

Como se aprecia en la Fig. 1, en el rediseño se incorpora una nueva estrella

¹ Los autores se acogen al derecho de cita regulado en el artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), según el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, con respecto a las imágenes utilizadas, las cuales han sido debidamente utilizadas y se encuentran disponibles en la red.

blanca que se suma a las siete que ya se empleaban en la franja azul. Esta octava representa a la provincia de la Guayana Esequiba e invoca el espíritu bolivariano para la refundación de la República.



Figura 1. Cambios en la bandera de Venezuela.
Fuente: Imágenes de dominio público, Wikisource.org

En cuanto al Escudo de Armas, el segundo de los cambios relevantes que produce la Ley de 2006, indica sus usos y sus colocaciones, además de lo contemplado en el art. 8 que lo describe en tres cuarteles detallados desde la posición del observador:

- Cuartel de la izquierda (rojo): El principal cambio en este cuartel es la incorporación de cuatro espigas a las veinte que tenía el escudo previo en representación de los 24 estados venezolanos.
- Cuartel de la derecha (amarillo): El arco y la flecha dentro de un carcaj son nuevos elementos que reproducen las armas indígenas. También se añadió el machete campesino para simbolizar las raíces afrodescendientes.
- Tercer cuartel inferior (azul): El cambio en este cuartel es el de la dirección del caballo blanco, que ahora galopará hacia la izquierda y no hacia la derecha, como lo hacía previamente.

Además, la nueva ley indica que el escudo incorporará dos cornucopias entrelazadas en la parte media símbolos de la abundancia, con frutos y flores tropicales y, en sus partes laterales, con una rama de olivo y una palma atadas con una cinta con el tricolor nacional (Fig. 2). La zona azul lleva inscripciones en letras de oro y en el centro se añade el nombre del país: «República Bolivariana de Venezuela».



Figura 2. Escudo de Armas de Venezuela 1954 y Escudo de Armas de Venezuela 2006.
Fuente: Imágenes de dominio público, Wikisourse.org

3.2. La visibilidad del heroísmo patrio en los retratos: la adoración visual

La siguiente fase supuso la creación de un programa visual que ayudara desde una nueva iconolatría e idolatría al reconocimiento de los correligionarios del chavismo. Con este programa visual el régimen escópico activa la adoración a las imágenes, lo contrario a la iconoclastia. La visualidad puede funcionar a través de las distinciones internas de las imágenes más que en una correspondencia entre la forma y su referente. Ello implica la existencia de un estilo colectivo o la unidad de expresión visual que permite socializar el contenido de la enunciación simbólica (BLEIKER, 2020). «Es, por decirlo de alguna manera, el propio poder político el responsable de la creación y puesta en circulación de los elementos culturales que constituyen el imaginario cultural y político en Venezuela» (RÖMER PIERETTI, 2014: 61).

La estrategia chavista ha consistido en la apropiación de la cultura visual, consolidando un entramado propagandístico (MÖLLER *et al.*, 2022). El chavismo supera la dimensión simbólica o alegórica para materializar un sustrato semiótico visual en el que las cualidades materiales e ideales están unidas firmemente. Los objetos visuales del chavismo no son parte de un sistema indeterminado y transitorio, sino que están involucrados en intercambios sociales y culturales específicos (RODNER, 2016). Las imágenes adquieren su significado de las circunstancias concretas de su uso en los medios de comunicación, en la incitación popular desde el pasado histórico de los resentimientos sociales coloniales o en la manipulación en la sucesión de los partidos políticos en el poder (RAMÍREZ LASSO, 2015). La imaginería visual está configurada por las circunstancias históricas

y sociales de su creación. La fundación de una imagen puede implicar una abominación mayor que su destrucción, puede suponer un proceso creativo de destrucción. La imagen política surge con estos dos sentidos, o son objetos de adoración (idolatría), o son objetos ofensivos, símbolos de estilos de vida que son temidos y minusvalorados, constituyendo además un ultraje visual para aquellos que odian ese modo de vida. Con la idolatría, el temor a la imagen nace de antiguas supersticiones, pero también desde la adoración a una imagen que cobra vida y se independiza de la autoridad de los seres humanos. Su fuerza depende de su poder de seducción, capaz de inspirar en la voluntad humana actos de imitación y repetición, pero también comporta la polarización de los conflictos sociopolíticos (ERLICH, 2005).

Lo visual político posee la plusvalía del valor estético y económico con la producción de ídolos, fetiches y símbolos. El diseño chavista conecta con la realidad ordinaria (CRUZ SÁNCHEZ, 2018). El objetivo político encaja en una imagen *pathos*, es decir, en un lugar donde la idea encerrada en lo visual puede alcanzar la comprensión masiva mediante pulsiones más que por razones. La emoción es más relevante que el sentido de *ethos* y la dirección del *logos* (entendido como orden del mundo). El programa iconográfico chavista ayudará a lo político a adquirir un valor estético, pero también un valor moral. Así, el expresidente asimiló su imagen a la de Simón Bolívar, utilizándola como parte principal de su imaginaria (véase sobre las manipulaciones del sueño bolivariano la obra de MALAMUD, 2021) y apoyándose constantemente en lo que puede considerarse la expresión más genuina del pensamiento ideológico venezolano: el culto a Bolívar (CARRERA-DAMAS, 1987)

La equiparación explícita de las figuras del Libertador Simón Bolívar y del presidente fallecido es uno de los principales tópicos del discurso político venezolano para crear un vínculo histórico y afectivo con esta figura heroica (ÁLVAREZ-MURO y CHUMACEIRO-ARREAZA, 2013). Como vemos en las imágenes que componen la Fig. 3, encontramos numerosos actos oficiales en los que Hugo Chávez aparece junto a la imagen de Bolívar, el cual ha sido colocado estratégicamente para acompañar constantemente la imagen del expresidente. Esta misma estrategia es seguida por Maduro, quien se acompaña de los rostros de Bolívar y de Chávez, igualando visualmente ambas figuras como héroes patrios, símbolos de la revolución: «...Con el tiempo, a la par que se reconfiguraba el personaje histórico-mítico Simón Bolívar, se enaltecía a su “hijo” (Hugo Chávez), inclusive después de su muerte» (PERFETTI-HOLZHÄUSER, 2019: 28). Encontramos un total de 26 situaciones, con sus respectivas fotografías, que muestran dicha asociación. A lo cual hay que sumar que en un 18,7% de los murales dedicados a Hugo Chávez se le asocia con otra figura política, principalmente Simón Bolívar (6,4%).



Figura 3. La tríada Bolívar – Chávez – Maduro.

Fuente: collage de creación propia a partir de una selección de imágenes. Referencia de imágenes en Anexo 1, Tabla 1.

En 2012, en plena campaña para las elecciones presidenciales del 7 de octubre, se presentó una reconstrucción del rostro de Bolívar (*cyberface*) (Fig. 4) coincidiendo con los actos por la conmemoración del nacimiento del Libertador -un 24 de julio de 1783-. El nuevo retrato de Bolívar surgió de una reconstrucción facial tridimensional realizada a partir de la estructura ósea del cráneo. Este rostro de Bolívar preside actualmente los espacios institucionales en Venezuela. La imagen generó debates sobre su manipulación y la necesidad constante del chavismo de modificar todos los elementos simbólicos preexistentes. A diferencia de otros retratos anteriores, en líneas generales el histórico personaje aparece con la nariz más pronunciada y las cejas más pobladas, así como con la barbilla redondeada. Para GONZÁLEZ DELUCA, esta recreación obedecía al interés por el chavismo de apropiarse no solo de la imagen del Libertador Bolívar, sino además de «la privatización del pasado y de sus mitos y símbolos fundadores, que dejan de ser nacionales para identificarse como fundamento doctrinario de un proyecto político, de su líder y de sus seguidores» (2005: 176). Efectivamente, las *cyberfaces* implican una ruptura con el pasado inscrito en los retratos históricos. No representan rostros, ni tiempos, es un *interfaz encerrado* en un circuito de significados en el que no participa el cuerpo real. Estas imágenes se ponen al servicio de utopías, ideales o de abstracciones que hacen posibles realidades. Mientras que un retrato es verdadero, el retrato virtual ofrece el concepto de rostro ideal (BELTING, 2021).

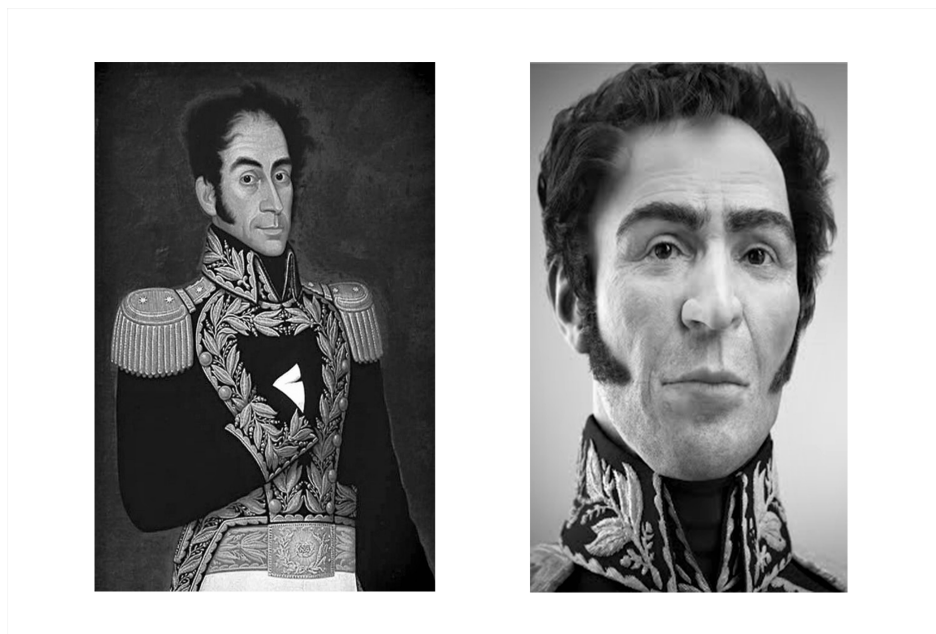


Figura 4. Retrato de Simón Bolívar del artista José Gil de Castro (1825) y retrato computerizado (2012). Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Gil de Castro) e Informe sobre la reconstrucción facial 3D de El Libertador Simón Bolívar.

La idolatría binomial Bolívar-Chávez es el elemento fundamental de la imaginaria bolivariana en nuestros días, fomentándose así el culto a la personalidad al tiempo que recuerdan constantemente el proyecto revolucionario bolivariano y su liderazgo (PERFETTI-HOLZHÄUSER, 2019). Esta construcción de la identidad nacional se completa con el Escudo de Armas y la Bandera Nacional como símbolos patrios. Desde 2013, ambos retratos comparten el espacio público visual con los símbolos nacionales, presidiendo el hemisiclo. Estas imágenes protagonizaron un enfrentamiento cuando el entonces presidente de la Asamblea Nacional hizo retirar los retratos de Chávez y Bolívar en 2016. A principios del año 2021, los diputados chavistas entraron en la Asamblea Nacional al grito de «¡Que viva Chávez!» portando consigo de vuelta los retratos enmarcados que habían sido retirados. En la Fig. 5, la Asamblea Constituyente de Venezuela celebra su primera sesión en el hemisiclo del Parlamento donde puede verse la disposición espacial de los símbolos que presiden el hemisiclo: bandera, escudo y retratos enmarcados de Chávez y Bolívar compartiendo poder visual.



Figura 5. Fotografía general del Parlamento. Fuente: RTVE (<https://www.rtve.es/noticias/20170808/fuerzas-seguridad-venezuela-impiden-diputados-oposicion-accedan-parlamento/1594780.shtml>)

3.3. Los retratos enmarcados: la centralidad de la visualidad de Chávez

El acto fotográfico por sí mismo es un acto que selecciona y resalta un fragmento de la realidad para su representación, omitiendo el resto visible. Al enmarcar un retrato se refuerzan los límites de la imagen representada al tiempo que se resalta la importancia de lo representado a partir del valor que otorga el acto de enmarcar la imagen. El marco es la imaginaria ventana abierta, lo contrario al revestimiento de un icono en la tradición del arte occidental. El marco no tiene una función embellecedora, sino el de mantener o reforzar el vínculo entre la escena representada y el lugar de culto (MALRAUX, 2017). En nuestra muestra fotográfica que cubre las manifestaciones chavistas identificamos un patrón de actuación (Fig. 6): exhibir la imagen de Chávez y Bolívar enmarcadas.



Figura 6. Los retratos enmarcados. Fuente: collage de creación propia a partir de una selección de imágenes. Referencia de imágenes en Anexo 1, Tabla 1.

El régimen presidencialista de Hugo Chávez convirtió la radio y la televisión en un mecanismo personal de difusión de mensajes políticos (TRINO, 2004). El protagonismo del presidente y el culto a su imagen se refleja también en el espacio urbano de forma permanente (murales, grafitis, carteles, proyectos urbanísticos) y efímera en las manifestaciones populares. HERNÁNDEZ (2018) describe las prácticas de expresión devocional hacia Hugo Chávez como prácticas de sacralización popular. Sin embargo, no olvidemos que dichas prácticas forman también parte o incluso emergen de una estrategia del discurso político del gobierno chavista: «La sacralización en el discurso político venezolano no es nueva. Se da con la figura de Bolívar, y se extiende ahora a Chávez con el acercamiento de la figura del presidente a héroes míticos de la historia venezolana y al mismo Jesucristo» (ÁLVAREZ-MURO y CHUMACEIRO-ARREAZA, 2013: 11).

3.4. La pintura mural, los ojos de Chávez y la firma *rabo e' cochino*: la inspiración creadora en la iconografía chavista

El chavismo culminó su puesta en escena recurriendo al rostro del presidente para crear un icono monumental de la nueva ideología socialista. Los retratos de Chávez aparecieron en murales casi siempre en plena frontalidad, logrando anular disimuladamente el contrapicado mayestático. En las 139 fotografías de

murales encontrados, su omnipresencia miraba a las masas populares en las calles, los hogares o en sus reuniones. El rojo es el color predominante al igual que en toda la iconografía chavista y en el 18,7% de ellos el expresidente aparece acompañado por otros líderes como Simón Bolívar, Nicolás Maduro, Fidel Castro o Ernesto Guevara (Ché). La utilización del rostro de Chávez es similar al uso que de sus rostros hicieron otros líderes políticos. En el estudio de BELTING (2021) sobre el icono de Mao Zedong destaca el cuidado prestado a la representación de su mirada, que pretendía expresar el espíritu profundo del presidente. Según el propio Mao, «la mirada (servía) para unir al líder con el pueblo, y el pasado con el presente y el futuro» (BELTING, 2021: 252). Las pinturas murales de Hugo Chávez (Fig. 7) muestran su facilidad de contacto entre el presidente y la persona ante el mural. El sujeto se percibe como sujeto que mira y que se sitúa en el mundo. La mirada de Chávez implica una apertura al mundo, no es una mirada orientada a un objeto. Al tiempo, existe en su exhibición mural una declaración del sujeto sobre sí mismo. Es una mirada absoluta (*visus absolutus*) semejante a la omnipresencia de Dios que hace del icono medieval, un reflejo de la eternidad. En el caso de Chávez, también parece reconstruirse esta antigua significación en la que se establece un intercambio visual humano con lo divino. En un retrato, por el contrario, este intercambio visual sería solo humano, entre el representado y alguien que mira.



Figura 7. Los murales de Hugo Chávez. Fuente: collage de creación propia a partir de una selección de imágenes. Referencia de imágenes en Anexo 1, Tabla 1.

La imagen de los ojos del presidente Hugo Chávez apareció en Caracas a principios del año 2014. En las últimas elecciones, Chávez utilizó la transfiguración de sus ojos en el símbolo más representativo de su campaña con el eslogan «Mirada sincera, pasión verdadera». Los ojos de Chávez (Fig. 8) aparecieron tanto en murales urbanos y grafitis, como señalizando construcciones realizadas desde su gobierno (viviendas, cuarteles, jefaturas de policía, etc.). Encontramos 42 fotografías que muestran cómo este diseño se plasmó en diferentes zonas públicas de la ciudad. Se trata de una técnica pictórica que simplifica la imagen a un solo color (generalmente negro o rojo) para que pueda ser recreada por la misma ciudadanía chavista sobre el mobiliario urbano (papeleras, gradas, etc.), en pegatinas o en camisetas.

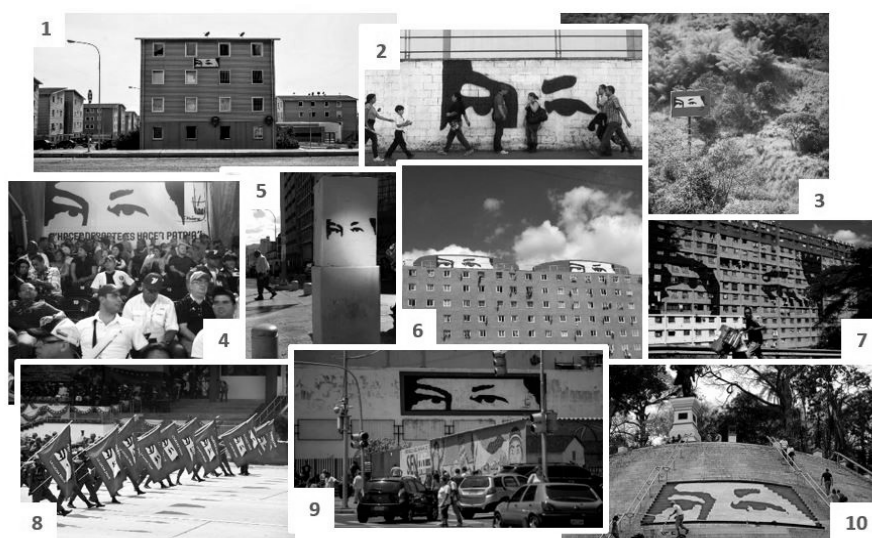


Figura 8. La mirada de Hugo Chávez. Fuente: collage de creación propia a partir de una selección de imágenes. Referencia de imágenes en Anexo 1, Tabla 1.

Los ojos de Chávez están sobrecargados de significación. La despersonalización del retrato con la simplificación de la imagen únicamente en la mirada recalca el carácter universal que ya no vincula el rostro a un cuerpo concreto, sino que cautiva y sugestiona la mirada de la masa. Tal como explica BELTING (2021) en su estudio sobre el rostro de Mao Zedong, estas imágenes suelen estar estrechamente asociadas al ritual de manifestaciones populares, a las que la masa acude portando la imagen de los ojos de Chávez en distintos soportes. Los ojos, que ya no pertenecen a un cuerpo concreto, pueden encarnar a todos bajo un concepto concreto, como un ideal patriótico.

El empleo de la firma de Hugo Chávez, como se muestra en la Fig. 9, también apareció reproducida sobre soportes muy diferentes. Su firma, que él mismo apodó «rabo e' cochino», es una huella en el espacio y en el tiempo que recuerda continuamente su existencia. La firma no genera intercambio, como ocurre en el retrato mural. La función de la firma es mostrar autoría, producir participación o correspondencia, ya que donde está la firma, toma posesión de lo ocupado. La firma se convierte en un elemento que transforma e integra un culto. Además, produce otras imágenes gestuales. Hacer un gesto refleja sentimientos o emociones. También permuta la imagen del cuerpo por un signo real. La historia del grafiti de firma (*Graffiti Tags*) comienza con su determinación como documento y recuerdo, cuando sale de las sombras del vandalismo urbano y asume la idea de una identidad mortal. En el subsiguiente transcurso, en el grafiti de firma saltó a primer plano la vinculación social, cuando alcanza a sustituir al personaje en su ausencia, con la serialidad y la originalidad de una marca. En este caso, no hay un rostro que represente algo, no hay nada detrás, salvo la marca del chavismo en ocasiones combinada con su mirada.



Figura 9. La «rabo e' cochino». Fuente: collage de creación propia a partir de una selección de imágenes. Referencia de imágenes en Anexo 1, Tabla 1.

3.5. La plusvalía del escenario urbano en el régimen escópico chavista

El ordenamiento urbano es importante para la exaltación del patriotismo en Venezuela. En la ciudad de Caracas se encuentra el Paseo de Los Próceres que contiene un monumento cuyos muros horizontales integran las estatuas de los héroes venezolanos de la independencia. Además, la misma ciudad tiene el Paseo Los Ilustres con el monumento a los símbolos patrios. En 1956, el presidente

Marcos Pérez Jiménez ordena construir el Sistema Urbano de la Nacionalidad que conecta estos paseos con entidades públicas relevantes como la Ciudad Universitaria de Caracas y la Academia Militar de Venezuela en honor a las contiendas independentistas.

En la misma tradición, los planes visuales urbanos del chavismo involucran una continua alternancia entre la visión y el olvido del significado de sus imágenes. LEFEBVRE (2022) expone la transformación radical que experimenta el entorno urbano al convertirse en un espacio visual dirigido a la construcción de lo social a través del control ideológico (o político). La calle es un lugar excelente para la represión, independientemente de las condiciones reales en las que se encuentre: «el paso por la calle es, en tanto que ámbito de las comunicaciones, obligatorio y reprimido al mismo tiempo» (2022: 63). Los planes visuales urbanos (las viviendas, los monumentos, los parques, las avenidas, etc.) del chavismo, y con ellos, los actos iconofílicos o iconoclastas de los individuos, logran ubicar todo aquello que no tiene lugar en la ciudad como es el independentismo, el poder, el descolonialismo o el indigenismo. Lo cual no se lleva a cabo sin generar contradicciones. Las formas visuales urbanas evocan y provocan tanto la concentración como la dispersión, la unión como la división. En Caracas, Chávez ordenó en 2004 la retirada del monumento a Cristóbal Colón (1904) del escultor Rafael de la Cova, una imagen icónica de la ciudad alrededor de la cual se conmemoraba el 12 de octubre. La consideración del presidente Chávez de tratarse de un personaje responsable del genocidio indígena fue la causa. En 2009, otra figura centenaria de Colón fue retirada del caraqueño Parque de El Calvario por el mismo motivo: ocultar las huellas del colonialismo español.

En *Postmetrópolis*, SOJA (2008) descubre el desarrollo de una dramatización de los discursos políticos mediante la conversión de la ciudad en un aparato visual: un espectáculo que genera una percepción de acuerdo con las dinámicas heredadas que conectan la razón, el orden y el control con la conciencia de los seres humanos y aquellas que relacionan el peligro, el desorden, la violencia, las amenazas o los miedos. La lectura de la imagen de la ciudad introduce su específica espacialidad de lo visible en el interior de sus habitantes.

La Revolución Bolivariana utiliza el urbanismo desde estas visiones ideológicas, sociales y políticas. En 2011, el gobierno de Chávez desarrolló el proyecto urbano *Misión Vivienda*, convirtiéndose en una de las políticas más ambiciosas. Si bien se distribuyeron 127.000 viviendas, según informa BBC Mundo (PARDO, 2015), muchas presentaban problemas de construcción. *Misión Vivienda* fue una actuación derivada de la Ley de Tierras Urbanas publicada en la Gaceta Oficial N° 5933 del 21 de octubre de 2009. El objeto de la Ley consiste en regular la propiedad de tierras urbanas sin uso para el desarrollo de programas sociales de vivienda y hábitat. El gobierno de Chávez garantizaba el «socialismo del siglo XXI» mediante el derecho a las viviendas dignas en las zonas urbanas. El proyecto más conocido del chavismo fue *Ciudad Caribia*, ubicada a 22 kilómetros de Caracas, Aunque inicialmente iba a disponer de una zona industrial, actualmente es una ciudad dormitorio

La teorización del urbanismo que relaciona las experiencias políticas con el

entorno visual tiene referencias en las obras críticas de MILTON SANTOS y JOAQUÍN BOSQUE MAUREL (1990), DAVID HARVEY (2019), EDWARD SOJA (2008), HENRI LEFEBVRE (2022) o NEIL BRENNER (2019). Sus trabajos muestran la influencia del capital ficticio y las ficciones que se combinan entre el urbanismo y el plusvalor creado por la producción simbólica de objetos visuales. Estos objetos visuales abarcan desde la creación de universidades u hospitales al levantamiento de monumentos, murales o nombres para los lugares (plazas, calles, avenidas, parques, etc.) y dependen de un proceso crítico de «capitalización» que Marx consideraba una vía de formación de capital ficticio (MARX, 2000: 183). El entorno urbano, bien puede considerarse un lugar de capitalización política para las naciones, donde se crean el valor y el plusvalor simbólico. SANTOS y BOSQUE (1990) refería estas conexiones políticas en sus estudios sobre la división social que generaba el urbanismo.

Las ciudades y las redes urbanas funcionan como un sistema vivo, complejo, que puede estudiarse desde su composición hasta su anatomía, de la misma forma que a cualquier otro sistema vivo. En este sistema es necesario aprender las articulaciones del espacio y a reconocer la naturaleza de las relaciones, confrontaciones e interacciones que se originan en este sistema espacial. Para Santos, las ciudades no eran el resultado de la suma de las historias, sino el resultado de una sucesión de sistemas. Su enfoque sobre el funcionamiento del sistema descubre objetos visuales que integran ese espacio social generado en el orden urbano.

La organización del entorno depende de una geografía de la percepción y del comportamiento humano, y supone el principio mismo de la existencia de una escala espacial propia para cada individuo y comunidad. La necesidad política de controlar el entorno urbano es también analizada por HARVEY (2019: 207) en el caso de las ciudades de Cochabamba, El Alto y Santa Cruz en Bolivia. Estas ciudades fueron centros de repetidas rebeliones y del movimiento contrarrevolucionario, de los movimientos populares indígenas que protagonizaron confrontaciones en ocasiones sangrientas con el Estado.

La percepción conduce al conocimiento de lo complejo enterrado en la simplicidad, y que es dado por lo funcional del diseño y lo simbólico del objeto visual. El chavismo continuó presente en el urbanismo venezolano durante la presidencia Nicolás Maduro. En 2013, se inició la construcción del *Parque Hugo Chávez* bajo la responsabilidad de la Alcaldía de Caracas. Este parque debería ser emblemático con sus 200 hectáreas, diseñado por el prestigioso arquitecto Richard Rogers (1933-2021). Sería el parque más ambicioso de toda Sudamérica con espacios para jardines, estadios de fútbol, centro de las artes escénicas César Rengifo y la nueva sede de la Universidad Bolivariana de Venezuela (UBV).

Finalmente, como expone BRENNER (2018: 32) en su análisis sobre las cuestiones urbanas desde perspectivas específicamente históricas y mediadas a través de las relaciones de poder, son razones instrumentalistas, tecnocráticas y otras guiadas por el mercado las que promueven la fabricación y la reproducción de las formas urbanas existentes. Las infraestructuras fueron empleadas en la exaltación de la ideología chavista generando un auténtico régimen escópico con la promesa de grandes obras para el país: un tercer puente sobre el río Orinoco, un segundo

puede ser el puente sobre el Lago de Maracaibo, una nueva vía férrea del proyecto metro Guarenas-Guatire, el tramo ferroviario Tinaco-Anaco, la represa Tocoma en el río Caroní o la planta hidroeléctrica *Manuel Piar*.

4. CONCLUSIÓN

A partir de la exploración y revisión de fotografías que fueron publicadas en la red y que recogían prácticas visuales propias del régimen escópico chavista, identificamos patrones visuales poniendo de manifiesto el plan iconográfico llevado a cabo por los gobiernos chavistas. Se evidencia así la fundación de un régimen escópico propio a través de la generación y el control de objetos visuales en los espacios urbanos. Hemos mostrado la representación del heroísmo patriótico, la idolatría a las figuras de Simón Bolívar, el culto iconofílico a la personalidad de Hugo Chávez, las alegorías políticas en las imágenes de su mirada, su firma y el enmarcado de sus retratos con la finalidad de alcanzar una identidad reconocida del socialismo chavista.

El diseño chavista se basa en su visibilidad por la apropiación de espacio público urbano y el escenario institucional. Sus invenciones gráficas permanecen en el tiempo, creadas para el futuro se interpretan en el presente lejos de anacronismos visuales. Dicho de otro modo, la imagen que proviene del pasado es capaz de condicionar el presente y proyecta a su vez el rumbo del país, propiciando el mantenimiento del chavismo en el futuro a través de las imágenes del pasado. El dominio visual del espacio público se hace efectivo desde la interacción constante y continua de los recursos descritos. El régimen escópico utiliza el espacio público para dominar el espacio visual de la ciudadanía y a través de las imágenes eternizar la ideología chavista.

Entre el espacio de interacción, los elementos compositivos del diseño y la intención política, se consolida una relación de poder que permite controlar el espacio social desde el espacio visual. Las imágenes adquieren un significado propio condicionando las creencias de la ciudadanía cuando abandonan su dimensión puramente estética. Lo visual se convierte en un reducto de coalición y de resistencia, en un aliado del poder institucionalizado. El Estado se apropia de los espacios vitales y de representación, pues supone también intervenir el escenario de los ideales de la comunidad. Lo visual colabora en la construcción de la cosmovisión institucional que la ciudadanía posee de su vida y de su mundo. Ver es diferente a mirar e interactuar. Mediante el control político del espacio visual, los gobiernos dirigen la mirada de la ciudadanía, como hemos pretendido mostrar en el caso de Venezuela y la ideología chavista.

En definitiva: a) confirmamos la ordenación de lo visible bajo la autoridad de las leyes del Estado; b) encontramos una superioridad del poder público de las imágenes en el escenario urbano; c) el fenómeno de la idolatría se encarna en la creación de nuevos iconos revolucionarios; d) la táctica de la iconoclasia o la desaparición de imágenes se pone en práctica con la sustitución de elementos visuales por nuevos simbolismos; e) y finalmente, identificamos la existencia de

una inspiración creativa en la realización de nuevas formas (los ojos o la firma de Chávez) de comunicación visual.

5. FINANCIACIÓN

Investigación parcialmente financiada por los fondos NextGeneration (Unión Europea) y el Ministerio de Universidades (Gobierno de España).

6. REFERENCIAS

- ARTEAGA MORA, C. G. (2019): «Love and Chavismo: public space and propaganda in the 21st century socialism», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 64: 211-243. <http://doi:10.22201/fcpys.2448492xe.2019.237.61888>
- ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE. (2006): «Ley de Bandera Nacional, Himno Nacional y Escudo de Armas de la República Bolivariana de Venezuela», *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 38 (394), 9 de marzo.
- ÁLVAREZ-MURO, A.; CHUMACEIRO-ARREAZA, I. (2013): «“¡Chávez vive...!”: la sacralización del líder como estrategia en el discurso político venezolano», *Boletín de Lingüística*, 25: 7-35.
- APTER, D. E. (1970): *Estudio de la modernización*, Amorrortu, Buenos Aires.
- APTER, D. E. (1972): *Política de la modernización*, Paidós, Buenos Aires.
- BELTING, H. (2021): *Faces: una historia del rostro*, Vol. 14, Ediciones AKAL, Madrid.
- BLEIKER, R. (2019): «The politics of images: a pluralist methodological framework», en S. CHOI; S. Anna SELMECZI; E. STRAUZ (Eds.), *Critical methods for the study of world politics*, Routledge, New York: 272-288.
- BRENNER, N. (2019): *Espaços da urbanização: o urbano a partir da teoria crítica*, Letra Capital Editora LTDA, Rio de Janeiro.
- BRITTO GARCÍA, L. (2008): *Dictadura mediática en Venezuela. Investigación de unos medios por encima de toda sospecha*, Edición del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, Caracas.
- BRIZUELA, N.; BRYAN-WILSON, J. (2021): «Speaking of lotty rosenfeld: gestures dangerous, simple, and popular», *October*, 176: 111-137. http://doi:10.1162/octo_a_00429
- BRYSON, N.; MICHAEL, A. H.; MOXEY, K. (1994): *Visual culture. Images and interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown.
- CAÑO, A. (1999): «Soy el mismo de la boina roja y el fusil», *El País*, 25 de octubre. https://elpais.com/diario/1999/10/25/internacional/940802416_850215.html
- CAPILLÉ, C. (2018): «Political theatres in the urban periphery: Medellín and the Library-Parks Project», *Bitácora Urbano Territorial*, 28 (2): 125-134. <http://doi:10.15446/bitacora.v28n2.69893>
- CARRERA DAMAS, G. (1987): *El culto a Bolívar* [3a ed.], Universidad Nacional de Colombia, Centro Editorial, Bogotá.

- CARRERA DAMAS, G. (1980): *Una nación llamada Venezuela: proceso sociohistórico de Venezuela (1810-1974)*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas.
- CHAN, L. K. (2011): «Visualizing multi-racialism in Singapore: graphic design as a tool for ideology and policy in nation building», *Design Issues*, 27 (1): 63-69. http://doi:10.1162/DESI_a_00058
- CHESHMEH, S. M.; ADNANI SADATI, E. (2022): «Performance evaluation of web search engines in image retrieval: an experimental study», *Information Development*, 38 (4): 522-534. <http://doi:10.1177/02666669211010211>
- CONTRERAS MEDINA, F. R.; MARÍN, A. (2022a): «Guerra de imágenes franquistas en España: una aproximación a la iconoclasia institucional», *Historia y Comunicación Social*, 27 (1): 57-70. <http://doi:10.5209/hics.81578>
- CONTRERAS MEDINA, F. R.; MARÍN, A. (2022b): «La visualidad algorítmica: una aproximación social a la visión artificial en la era post internet», *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (2): 627-647. <http://doi:10.5209/aris.74664>
- CONTRERAS MEDINA, F. R. (2022): «Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los estudios visuales», *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (3): 483-499. <http://doi:10.5209/ARIS.55559>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile.
- ELKINS, J. (2003): *Visual studies: a skeptical introduction*, Routledge, New York.
- ERLICH, F. (2005): «La relación interpersonal con la audiencia: el caso del discurso del presidente venezolano Hugo Chávez», *Revista Signos: Estudios de Lingüística*, 59: 287-302.
- FREEDBERG, D. (2017): *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz.
- FREEDBERG, D. (2018): *El poder las imágenes*, Cátedra, Madrid.
- GAMLIN, J. (2022): «Coloniality and the political economy of gender: edgework in Juárez city», *Urban Studies*, 59 (3): 509-525. <http://doi:10.1177/00420980211003842>
- GANDY, M. (2022): «Urban political ecology: A critical reconfiguration», *Progress in Human Geography*, 46 (1): 21-43. <http://doi:10.1177/03091325211040553>
- GIL FORTOUL, J. (1967): *Historia constitucional de Venezuela*, Talleres Eosgraf, Madrid.
- GONZÁLEZ DELUCA, M. E. (2005): «Historia, usos, mitos demonios y magia revolucionaria», *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 11 (2): 159-186.
- HANSEN, L.; ADLER-NISSEN, R.; ANDERSEN, K. E. (2021): «The visual international politics of the european refugee crisis: tragedy, humanitarianism, borders», *Cooperation and Conflict*, 54 (1): 3-24.
- HARVEY, D. (2019): *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid.
- HERBERT, L. K. (2022): *La experiencia del arte medieval*, Akal, Madrid.
- HERNÁNDEZ, L. A. (2018): «El culto a Hugo Chávez en Venezuela: ¿santo, ser vergatario o muerto poderoso?», *Ciências Sociais e Religião*, 28: 114-128.
- HOLZHÄUSER, PERFETTI, M. E. (2019): «Análisis iconográfico de la imagería

- bolivariana actual», *Tiempo y Espacio*, 39 (72): 11-30.
- HUSSAIN, A.; GUL, S.; AHMAD, T.; SHUEB, S. (2019): «Retrieval effectiveness of image search engines», *The Electronic Library*, 37 (1): 173-184. <http://doi:10.1108/EL-07-2018-0142>
- KULLMANN, K. (2014): «The usefulness of uselessness: towards a landscape framework for un-activated urban public space», *Architectural Theory Review*, 19 (2): 154-173. <http://doi:10.1080/13264826.2014.967330>
- LEFEBVRE, H. (2022): *La revolución urbana*, Alianza Editorial, Madrid.
- MAKHORYTKH, M.; GONZÁLEZ AGUILAR, J. M. (2020): «Memory, politics, and emotions: internet memes and protests in Venezuela and Ukraine», *Continuum*, 34 (3): 342-362. <http://doi:10.1080/10304312.2020.1764782>
- MALAMUD, C. (2010): *Populismos latinoamericanos: los tópicos de ayer, de hoy y de siempre*, Nobel, Oviedo.
- MALAMUD, C. (2021): *El sueño de Bolívar y la manipulación bolivariana: falsificación de la historia e integración regional en América Latina: arando en el mar, sembrando en el viento*, Alianza Editorial, Madrid.
- MALAMUD, C. (1997): *América Latina, siglo XX: la búsqueda de la democracia* [2a reimp.], Síntesis, Madrid.
- MALRAUX, A. (2017): *El museo imaginario*, Cátedra, Madrid.
- MÁRQUEZ, T. (2004): «Presidencialismo, autoritarismo y culto a la personalidad (Hugo Chávez y el ejercicio del poder)», *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, 10 (2): 57-77.
- MARX, K. (2000): *El Capital*, Vol. 3, tomo 2, Akal, Madrid.
- MIRZOEFF, N. (2006): «On visuality», *Journal of Visual Culture*, 5 (1): 53-79. <http://doi:10.1177/1470412906062285>
- MÖLLER, F.; BELLMER, R.; SAUGMANN, R. (2022): «Visual appropriation: a self-reflexive qualitative method for visual analysis of the international», *International Political Sociology*, 16 (1): 1-19. <http://doi:10.1093/ips/olab029>
- MONTEALEGRE, P. (2022): «El parque de Allende, los parques de Aylwin: proyectos urbanos y discursos políticos», *Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales*, 48 (143): 1-22. <http://doi:10.7764/EURE.48.143.14>
- MORÓN, G. (1971): *Historia de Venezuela*, Italgráfica, Caracas.
- MOXEY, K. (2004): *Teoría, práctica y persuasión: estudios sobre historia del arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- NAGEL, A.; ESPINO NUÑO, J.; WOOD, C. S. (2017): *Renacimiento anacronista*, Akal, Madrid.
- PANOFKY, E. (1968): *Idea: a concept in art theory*, Harper and Row, New York.
- PARDO, D. (2015): «Cómo se vive en las “casa de Chávez”», BBC Mundo, 6 de abril. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150310_venezuela_mision_vivienda_chavez_dp
- RAMÍREZ LASSO, L. M. (2015): «Collective identities in political-media discourse in Venezuela: Aló, Presidente and the representation of Venezuelan society», *Romanica Olomucensia*, 27 (1): 81-99. <http://doi:10.5507/ro.2015.006>
- REY, J. C. (2015): *El sistema de partidos venezolano 1830-1999*, Editorial Jurídica Venezolana, Caracas.

- REY, J. C. (1976): «Ideología y cultura política: el caso del populismo latinoamericano», *POLITEIA, Anuario del Instituto de Estudios Políticos, Facultad de Derecho. Universidad Central de Venezuela*, 5: 123-150.
- REY, J.C. (1971): «La democracia venezolana y la crisis del sistema populista de conciliación», *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 74 (octubre-diciembre): 533-579.
- RIEGL, A. (1999): *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Visor, Madrid.
- RODNER, V.; KERRIGAN, F. (2018): «From modernism to populism – art as a discursive mirror of the nation brand», *European Journal of Marketing*, 52 (3/4): 882-906. <http://doi:10.1108/EJM-12-2016-0707>
- RODNER, V. (2016): «Populism in Venezuela: when discourse derails institutionalized practice», *Society*, 53: 629–633. <http://doi:10.1007/s12115-016-0076-7>
- RÖMER, M. (2014): «Venezuela a partir de Chávez: identidad cultural y política», *Historia y Comunicación Social*, 19: 55-65.
- SÁNCHEZ, P. A. C. (2018): «La acción política como performance social: El caso de las imágenes de las protestas contra Nicolás Maduro», *El Ornitorrinco Tachado*, 6: 55-66.
- SANTOS, M.; BOSQUE MAUREL, J. (1990): *Por una geografía nueva*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- SARTORI, G. (2005): *Partidos y sistemas de partidos: marco para un análisis*, 2ª ed. Amp, Alianza, Madrid.
- SÈVE, B.; MUXI MARTÍNEZ, Z.; SEGA, R.; REDONDO DOMÍNGUEZ, E. (2021): «La ciudad, esa obra de arte colectiva. Herramientas de expresión gráfica y de creación participativa en espacios urbanos», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26 (41): 230–241. <http://doi:10.4995/ega.2021.13237>
- SILVA, M. (2019): «Google Imágenes como archivo fotográfico del conflicto armado en Colombia», *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 12: 133-167. <http://doi:10.5354/0719-4862.52428>
- SOJA, E. W. (2008): *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- TILLMANS, W.; HÄGGLUND, M. (2019): «Spirituality is solidarity», *Aperture*, 237: 32-7.
- ZANKER, P. (2018): *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid.
- ZIMMER, T. J. (2022): «Gentrification and the racialization of space», *Philosophy and Social Criticism*, 48 (2): 268-288. <http://doi:10.1177/0191453720972733>

ANEXO 1

TABLA 1

Selección de fotografías representativas de los principales elementos constitutivos del régimen escópico chavista en el espacio urbano de Venezuela

Figura 3. Categoría: la tríada Bolívar - Chávez - Maduro

ID	Medio	Autor/fuente	Fecha publicación
1	CAMBIO	REUTERS	14/04/22
2	Libertad	Libertad	30/08/10
	Digital	Digital	
3	TeleSurtv	AVN	05/03/19
4	Web Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba	Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba	28/07/21
5	Ansa Latina. Agencia Italiana de Noticias	ANSA	24/07/21
6	BBC	REUTERS	05/01/21

Figura 6. Categoría: retratos enmarcados

ID	Medio/difusor	Autor	Fecha publicación
1	TeleSURtv	AVN	04/03/19
2	Público	REUTERS	04/08/17
3	ABC	AFP	28/12/13
4	La República	La República	12/07/18
5	El País	MIGUEL GUTIERREZ (EFE)	04/02/22
6	Noticia al Día	Noticia al Día	04/08/17
7	El Periódico	AFP / FEDERICO PARRA	23/05/17

Figura 7. Categoría: murales de Hugo Chávez

ID	Medio/difusor	Autor	Fecha publicación
1	Notimérica	JUAN CARLOS HERNANDEZ / ZUMA PRESS	03/10/21
2	Juventud Rebelde	Raúl Pupo	21/09/17
3	Perdil	AFP	02/02/19

4	Global Voices	Mwauk en flickr (CC BY 2.0)	26/03/13
5	El Mundo	REUTERS	05/03/15
6	La República	La República	05/03/20
7	Wikipedia	Wilfredor	30/03/14
8	El Diario Vasco	Leo Ramírez (Afp)	08/01/13
9	El Mundo	REUTERS	05/03/15

Figura 8. Categoría: La mirada de Hugo Chávez

ID	Medio/difusor	Autor	Fecha publicación
1	El País	Bloomberg	22/10/14
2	Univision Noticias	LEO RAMÍREZ	19/01/17
		AFP	
3	El País	LEO RAMÍREZ AFP	22/10/14
4	El País	LEO RAMÍREZ AFP	22/10/14
5	El País	LEO RAMÍREZ AFP	22/10/14
6	El País	LEO RAMÍREZ AFP	22/10/14
7	El Comercio	EFE	06/03/18
8	Wikipedia	Ricardo Patiño	05/03/14
9	El estímulo	EFE	05/03/20
10	ABC	AFP	05/09/13

Figura 9. Categoría: La Rabo e' cochino

ID	Medio/difusor	Autor	Fecha publicación
1	Revista Venezolana	Revista Venezolana	29/07/15
2	La patilla	Jesús Medina	23/03/13
3	La patilla	Jesús Medina	23/03/13
4	TeleSURtv	AVN	06/12/17
5	Vicepresidencia del Gobierno de Venezuela	Vicepresidencia del Gobierno de Venezuela	-
6	BBC	AFP	16/04/15