

# Arte hiperinflacionario y ficciones de la identidad maricosmopolita en José Rafael Perozo\*

Hyperinflationary Art and Fictions of Maricosmopolitan Identity in José Rafael Perozo

Alejandro Castro<sup>a</sup>

New York University, Estados Unidos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0561-5971>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl28.ahfi>

Recibido: 15 noviembre 2022

Aceptado: 02 mayo 2023

Publicado: 05 agosto 2024

## Resumen:

En este artículo de investigación se designa como *arte hiperinflacionario* el conjunto de obras recientes que tienen como soporte material (y conceptual) el bolívar, la unidad monetaria venezolana, una de las más devaluadas del mundo. Se estudia especialmente la propuesta *maricosmopolita* de José Rafael Perozo (Maracaibo, 1982), desde la serie *(Re)Convertidos* (2014), hasta *Canto a Venezuela* (2021-22). El *arte hiperinflacionario* es el que interviene artísticamente el bolívar, allí donde el bolívar ha sido (y está siendo) constantemente intervenido económicamente por el gobierno bolivariano. El *maricosmopolitismo*, por su parte, es el término propuesto para una versión contemporánea, radicalmente antichavista y digital, de lo que se ha dado en llamar *cosmopolitismos* o *globalizaciones disidentes* y *cosmopolíticas queer*. Se concluye que la obra de Perozo realiza sobre la identidad nacional, confiscada por la resimbolización chavista de la independencia venezolana, una operación de vaciamiento, para reclamarla por la vía de la disidencia sexual.

**Palabras clave:** José Rafael Perozo, Venezuela, arte contemporáneo, cosmopolíticas *queer*, hiperinflación, Chavismo.

## Abstract:

This research paper introduces the concept of “hyperinflationary art” to describe the rise of recent works using the Venezuelan bolivar, one of the world’s most devalued currencies, as an artistic medium. It specifically studies José Rafael Perozo’s (Maracaibo, 1982) “maricosmopolitismo”, from the series *(Re)Convertidos* (2014) to *Canto a Venezuela* (2021-22). “Hyperinflationary art” is that which artistically intervenes the bolivar, underscoring and subverting the Bolivarian government’s own constant economic intervention of the bolivar. “Maricosmopolitismo” as a term, on the other hand, proposes a contemporary, anti-Chavista, and digital version of what has come to be called “cosmopolitanisms” or “dissident and queer cosmopolitical globalizations”. The paper concludes that Perozo’s work subverts national identity—appropriated and gatekept by the Chavista re-symbolization of Venezuelan independence— emptying and reclaiming it through sexual dissidence.

**Keywords:** José Rafael Perozo, Venezuela, Contemporary Art, Queer Cosmopolitics, Hyperinflation, Chavismo.

En su propensión al rebautismo, la República “Bolivariana” de Venezuela, constituida en 1999, decide no cambiar la moneda. No fue necesario porque, desde 1879, la moneda de curso legal ya lleva el nombre de *bolívar*. Sin embargo, tres veces se ha intervenido lo que se conoce como el *cono monetario*: el conjunto de billetes y monedas de circulación oficial. Hasta ahora, la moneda ha sufrido tres conversiones monetarias por decreto presidencial. La primera se aprobó en marzo del 2007 y entró en vigor al año siguiente. Fue una decisión macroeconómica directa del entonces presidente Hugo Chávez, quien se valió de la Ley Habilitante que le otorgó ese mismo año la Asamblea Nacional, la misma que le permitió a Chávez crear, por ejemplo, la Milicia Nacional Bolivariana. Esa primera conversión estableció un nuevo diseño y una nueva valuación, restándole tres ceros, a la unidad monetaria venezolana. Durante un período de tiempo, debido a la circulación simultánea de la nueva moneda y la vieja, el Bolívar intervenido recibió una nueva denominación oficial: el bolívar *fuerte*.

La segunda intervención, diez años después, fue aprobada después de la muerte de Chávez por el nuevo presidente de la República Bolivariana, Nicolás Maduro. Esta reforma monetaria estableció originalmente la tasa de conversión —es decir, la cantidad de ceros que le restaron a la moneda en esa oportunidad— en mil bolívares fuertes, restando de nuevo tres ceros. Sin embargo, durante el período comprendido entre marzo

del 2018, cuando fue anunciada, y junio del 2018, cuando debía implementarse, la devaluación se aceleró a tal punto, que obligó al gobierno revolucionario tanto a posponerla como a aumentar a cinco ceros la tasa de conversión. El bolívar de Maduro valdría entonces, no mil, sino cien mil bolívares fuertes y fue denominado temporalmente bolívar *soberano*.

Pocas cosas pueden ofrecer cierta perspectiva de las dimensiones de la catástrofe económica actual como comprobar el hecho de que apenas tres años después, en el 2021, se aprobó una tercera reconversión: el denominado bolívar *digital*, que le restó, ya no tres, ya no cinco, sino seis ceros al bolívar soberano. Un bolívar digital pasó a valer un millón de bolívares soberanos, es decir, a no tener ningún valor. En total, la Revolución Bolivariana le ha quitado artificialmente *catorce ceros* a la moneda venezolana, pero la verdad es que el bolívar ha perdido mucho más que eso, ha perdido el valor en sí, ya que el reino de los catorce ceros pertenece a lo imposible de decir: una especie de real matemático. ¿Qué número es ese? ¿Cien billones? ¿Diez, cien mil millardos? ¿Un trillón? ¿No da lo mismo? Lo imposible de decir, como siempre, es lo más importante. Lo más importante encriptado en una cifra muda, cifra del hambre, la diáspora, el expolio y la ruina.<sup>1</sup>

La Revolución Bolivariana no ha inventado esa apoplejía del cero, solo no tiene una Guerra Mundial como justificación. Uno de los casos de hiperinflación mejor documentados es el de la República de Weimar, donde denominaron precisamente así, *zero stroke*, a la enfermedad mental que aquejaba a algunos cajeros, contadores o pequeños comerciantes que perdían repentinamente la capacidad de contar. En el libro *The Weimar Republic 1919-1933*, Ruth Henig (1998) ha investigado cómo, durante el período hiperinflacionario del Reich alemán, después de la firma del Tratado de Versalles, los ciudadanos emplearon los billetes para hacer fuego (era más cara la leña) o para empapelar las paredes (era más caro el tapiz). Pocas cosas pueden ofrecer cierta perspectiva de las dimensiones de la catástrofe como comprobar que si el *papiermark* (marco de papel) estuvo en modo hiperinflacionario por tres años, entre 1921 y 1923, Venezuela tiene quince años dentro de los cinco países con la inflación más alta del mundo, de los cuales al menos un tercio ha sido de hiperinflación (Iyer y Rodríguez, 2021).

¿Puede el arte hacerse cargo de ese real? ¿Cómo producir un dispositivo de enunciación que revele o reflexione en torno a las múltiples formas de violencia que esos catorce ceros ejercen en la vida de los ciudadanos, especialmente en la de aquellos que no poseen otros bienes de intercambio? ¿Qué ocurre con el dinero cuando se rompe el pacto más o menos universal según el cual este posee la capacidad de representar el valor abstracto de las cosas? En el contexto de un proceso de refundación radical de la nación, su economía y sus símbolos, el arte hiperinflacionario sería el conjunto de obras producidas en torno a la moneda venezolana, que en el estrépito de su fracaso reveló “la verdad del dinero, es decir, la ficción.” (Beckman 120; traducción propia)

Marc Shell, en *La economía de la literatura* (1978), propone que el origen de la acuñación en Lidia, durante la dinastía Mermonada, es paralelo al origen de la tiranía. El dinero acuñado y la tiranía provendrían del mismo poder mítico del anillo de Giges: el de hacer visibles o invisibles las cosas. Giges de Lidia no convertía las cosas en oro al tocarlas, como su vecino Midas, sino al intercambiarlas por un equivalente. Se trata, como todo origen, de uno arbitrario y debatido por los historiadores, pero funciona para reflexionar en torno al problema del dinero en Occidente, la manera en que se entrelazan y se confunden, desde su origen en el mito, la semiología económica, verbal y política.

Alejandra Laera,<sup>2</sup> en su libro *Ficciones del dinero* (2014), compila algunas de las modulaciones teóricas del concepto de dinero como abstracción del valor de los bienes concretos, comenzando con la más canónica de Karl Marx a finales del siglo XIX, hasta llegar la teoría monetaria de Karl Polanyi, o la crítica a la modernidad que formula Georg Simmel a finales de los años cincuenta. Para formular lo que ella denomina *ficción del dinero* —que es la manera en la que el dinero organiza, moviliza, la trama de una novela— Laera reconstruye un siglo de la relación (más estructural que accidental o meramente anecdótica) entre ficción y dinero en la literatura argentina, a propósito de una de las crisis económicas recientes más estudiadas de la región: la de aquel país en el 2001, el corralito y el pánico bancario durante el gobierno de Fernando de la Rúa.

El presupuesto principal de Laera es que, junto a la pérdida de confianza decimonónica en la novela como aparato capaz de registrar (e incluso de corregir) los problemas sociales, los escritores argentinos del siglo XX entendieron que el dinero es artificial y volátil.<sup>3</sup>

Precisamente, durante la crisis argentina, como durante el Período Especial en Cuba después de la caída del Muro de Berlín, surgieron múltiples iniciativas de resignificación del desecho a través del arte,<sup>4</sup> pero, cuando lo que se vuelve desecho es aquello que está llamado a designar el valor, la relación entre las artes plásticas y el dinero acuñado se torna todavía más compleja. Al ser el diseño de los billetes y monedas una forma del arte gráfico, el arte nacional y el dinero se informan constantemente el uno al otro. Por un lado, el arte gráfico reproduce y consagra el arte nacional. Por otro lado, como el arte, el dinero es materia revestida de valor simbólico: un valor asignado por una institución financiera y corregido por el mercado. Sin embargo, después de que termina su vida útil como objeto de intercambio, el dinero puede recibir su valor del tiempo, la rareza o, incluso, la belleza, para integrarse a un mercado más similar al del arte.

A principios del siglo XXI, de la depauperada República Bolivariana, surgió un importante mercado de arte hiperinflacionario en el que ese extraño y fascinante objeto que es el billete recupera su materialidad frente al menoscabo de la ficción económica, frente a la pérdida casi total de fungibilidad. Al no poderse enajenar, el bolívar volvió a ser lo que fue siempre: papel, mixtura de fibras textiles de distinto origen; pero esa materialidad recuperada no puede nunca ser neutra. Nada arde como el dinero. La última devaluación del billete, hasta la pura fibra, conserva todavía la huella de su pérdida, arrastra el peso colosal de su fracaso y enmarca, entre relieves y fluorescencias inútiles, al héroe que devuelve la mirada casi vencida. Cuando el dinero acuñado recupera la materialidad, materializa también el fracaso de la economía.

Es por eso que, de la misma forma en que durante las crisis económicas ha sido leña y tapiz, el billete ha sido también vehículo del arte conceptual como forma de protesta, como forma de *hacer visibles*, por ejemplo, la pobreza, la violencia política o los crímenes de Estado. A lo largo del siglo XX latinoamericano —en el que la economía nunca ha sido más estable que la política y en el que muchas monedas nacionales han sido reconvertidas— ha habido múltiples intervenciones artísticas a la moneda. Uno de los más casos más paradigmáticos es el de Cildo Meireles durante la dictadura militar en Brasil (1964-1985). Su *Projeto Cédula* (Figura 1), vinculado a la obra de los años 70 *Inserções em circuitos ideológicos*, incluyó múltiples intervenciones a los billetes, en las que se sustituía la identidad del prócer en el billete por un indígena o un enfermo psiquiátrico, sellando en ellos una breve frase exigiendo elecciones, o simplemente para preguntar: *Quem matou Herzog?* [¿Quién mató a Herzog?], en referencia al profesor y periodista Vladimir Herzog, torturado y asesinado por el servicio de inteligencia del ejército en 1975.



FIGURA 1.

Inserções em circuitos ideológicos: *Projeto Cédula*, “Quem matou Herzog?”

Fuente: Cildo Meireles (1975).

Más recientemente, en lo que va de siglo XXI, muchos artistas latinoamericanos, en contextos muy diferentes, han empleado el dinero acuñado como soporte, como tema, como concepto o como forma de activismo. Se trata de una práctica no exenta de riesgos: el cubano Hamlet Lavastida estuvo preso en La Habana en el 2021 por un proyecto de esa naturaleza. La mexicana Gabriela González Leal, el argentino Hugo Vidal, el chileno Cristian Inostroza Cárcamo o los colombianos Edinson Javier Quiñones Falla y Elkin Úsuga Guisao, por mencionar algunas de las propuestas más interesantes, también han realizado intervenciones monetarias.<sup>5</sup>

Especialmente relevante para esta investigación resulta la acción de la artista chilena Lucía Egaña Rojas, que después de la publicación en el 2009 de la correspondencia entre Gabriela Mistral y Doris Dana, escribió en los billetes de cinco mil pesos chilenos que tuvo a mano frases como “Lesbiana a mucha honra”, “Soy lesbiana porque me gusta y me da la gana” o “Me gustan las almejas” (Figura 2). También se destaca la propuesta de la artista y manicurista carioca Ana Matheus Abbade, que en el 2015 selló en un billete rasgado de dos reales la frase *Travesti é O Poder* [Travesti es el poder], justo junto a la frase *Deus seja louvado* [Alabado sea Dios], la cual, desde 1986, aparece en los billetes de ese país (Figura 3).



FIGURA 2.  
Gabriela lesbiana  
Fuente: Egaña Rojas (2010).



FIGURA 3.  
Travesti é O Poder (2015)

Fuente: Marquez (2022).

Intervenir billetes y monedas es un recurso relativamente popular, bien sea porque se intenta transmitir un mensaje a través de su circulación, bien sea porque el uso del dinero inmediatamente apunta hacia el problema del valor (la pobreza, la corrupción, la desigualdad o la identidad nacional) en una obra. En Venezuela, durante la llamada Cuarta República (1953-1999), también se llegó a dibujar en los billetes. Fernando Coronil, en *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (1997), reproduce la obra del artista popular José Rafael Castillo Arnal, que durante los años ochenta pintó sus óleos de encapuchados (o tirapiédras, manifestantes violentos) e indígenas sobre los devaluados bolívares de la democracia venezolana, que ya mostraba importantes señales de decadencia (Figura 4). Según Coronil, la obra de Castillo Arnal “critica el proyecto político de la elite gobernante en pinturas sobre lienzo y billetes” (428).



FIGURA 4.  
Sin título. José Rafael Castillo Arnal (circa 1980)  
Fuente: Coronil (1997).

Pero lo que fue una excepción en el siglo XX latinoamericano, un motivo más o menos recurrente en las artes visuales contemporáneas, se ha convertido —frente a una crisis política y económica que ha producido la peor crisis de refugiados de la historia del continente— en el único movimiento artístico que ha resultado del bolivarianismo del siglo XXI.

## Arte hiperinflacionario

Se podría organizar en dos grupos a los artistas venezolanos que han desarrollado su obra interviniendo el bolívar: los revaluadores y los revoltosos. Los revaluadores serían los que venden el dinero intervenido a través de distintas técnicas artísticas. Y es que, de la misma manera en que frente a la escasez de efectivo, en los peores momentos de la crisis, en Venezuela se llegó a vender por peso el dinero, algunos artistas comenzaron a intercambiar billetes no por su valor corpóreo, sino como obra de arte, por su valor estético, que tiene sus propias reglas de medición, su mercado, sus instituciones y también sus perversiones. A este primer grupo pertenecería, por ejemplo, Karina Freites, también conocida como La Chama que Pinta Billetes, La Money Maker o Rubby Cobain.

En el origen de la obra de esta artista se encuentra el deseo manifiesto de revaluar la moneda, de devolverle parte de su fungibilidad inmediata, interviniéndola para poder intercambiarla por más billetes que intervenir o que sí alcancen para comprar cosas o para salir del país, al tiempo que denuncia el estado actual de la economía. El proyecto de la Chama que Pinta Billetes se titula precisamente así, República Revaluada de Venezuela: no Bolivariana, Revaluada. Freites sustituye el retrato del héroe decimonónico, reproducido en el billete, por uno de un súper héroe, un deportista o un *influencer*. La Chama que Pinta Billetes es, entonces, una artista, pero también es una artesana o una comisionista que vende sus productos por internet a través de las etiquetas #revaluarte o #moneyart (Figura 5).



FIGURA 5.

*Spiderman*, de Karina Freites, también conocida como La Chama Que Pinta Billetes

Fuente: Freites (2022).

Algunas de las iniciativas revaloradoras del Bolívar más interesantes se encuentran reunidas en el Museo-Arte de Moneda Obsoleta (MAMO), una cuenta de Instagram que expone estas intervenciones a los billetes. En el habla coloquial venezolana, no se sabe bien por qué, cuando no se tiene dinero, se está “mamando”. Quiero pensar que proviene de *mammón*, que es arameo para Dios de la avaricia. En cualquier caso, el MAMO es una de las pruebas más contundentes del impacto de la hiperinflación chavista, tanto en la pobreza de la población como en el imaginario colectivo. Más de veinte años después de la Revolución Bolivariana, Venezuela no tiene un MoMA, sino un MAMO, el revés del socialismo del siglo XXI: la virtual exhibición de la obra de un conjunto de artistas venezolanos, no coordinados entre sí, dispersos por el globo como parte de la crisis de refugiados, a los que la revolución ha dejado sin un espacio físico donde exponer/vender su trabajo y, sobre todo, mamando.



Los artistas congregados en el MAMO son, además de Karina Freites, Carmen Velázquez, Martín Castillo Morales, Juan Pablo Peña, Gladys García, Kevin Corredor y Ender Rodríguez. No son todos, el listado total sería inabarcable en este trabajo, pero son una muestra de la relación entre arte y devaluación o artesanía y protesta. Especialmente llamativa resulta la obra de García, su serie *Cono de la madre* (2019), que apela al reciclaje como estrategia de revalorización y resignificación del desecho; o la de Castillo Morales, fotógrafo y docente refugiado en Buenos Aires. Castillo Morales comenzó a trabajar con billetes en el 2018, enfrentado —como muchos revaluadores— con la pregunta de qué hacer con ese residuo basuriento que es un billete tan devaluado en un país extranjero. En el caso de Castillo Morales, cuya obra ha estado siempre enmarcada dentro del erotismo, la decisión fue intervenirlos a modo de collage con recortes de una revista pornográfica hallada en la basura (Figura 6).



FIGURA 6.  
“Bolívar intervenido” de Martín Castillo Morales (2018)  
Fuente: Gnechchi (2022).

El artista tituló a esa serie *Bolívar Intervenido* y la puso en venta por redes sociales con un texto de presentación que comienza de la siguiente manera:

Nuevo Bolívar Intervenido (y no por el Banco Central) entra con gran expectativa en el mercado cambiario internacional. Enalteciendo las fantasías de nuestros próceres y apostando a la industria del sexo como una de las más pujantes en el mundo, la nueva moneda venezolana se revaloriza ante la necesidad de emerger de la larga crisis económica que con los anteriores descerizados y devaluados Bolívares no se ha logrado superar aún. (2022)

Cuarenta y siete billetes formaron parte de esa primera serie. En cada uno de ellos, el rostro del prócer se halla completa o parcialmente cubierto por un desnudo, una pose sugerente o una escena directamente sexual. A veces la escena interactúa con el retrato, a veces lo reemplaza. El artista propuso entonces, a mediados del 2019, una narrativa satírica para la campaña de promoción de su trabajo, que incluyó la creación, en Buenos Aires, de la Sede de Economía Monetaria Extranjera y Nacional (Semen) y una crítica a la devaluación en Argentina. Contrariamente a lo que ha ocurrido con el Bolívar en años recientes, la *unidad billetaria* de Castillo Morales, que fija su valor en las fantasías eróticas de los próceres de la patria y en la industria del sexo, se ha revaluado considerablemente: en tres años pasaron de ser vendidos por \$30, a costar \$200.

El grupo de los revoltosos estaría conformado por artistas cuyo propósito, además de revaluar la moneda denunciando la hiperinflación, es intervenir también, de una manera más compleja, en el nivel simbólico. Pienso en la obra de Francisco Bassim, que desde incluso antes del 2014 viene desarrollando un cuerpo de trabajo con billetes venezolanos, que incluye el *collage*, el *collage* digital, el bordado y la fotografía (Figura 7). La obra de Bassim es despiadada, brutal en su enunciación de las consecuencias, en la sociedad venezolana, del totalitarismo del siglo XXI. Bassim ha fotografiado billetes junto a excremento o ha bordado un antifaz en el retrato del héroe.



FIGURA 7.

*Collages digitales*

Fuente: Francisco Bassim (2019-2022).

Sus collages son desde lo que él llama abstracciones monetarias hasta armas de fuego de distinto calibre, figuras emblemáticas como la de José Gregorio Hernández y objetos cotidianos como una greca, una cafetera o una taza.

De mayor espesor significativo son los *collages* digitales, en los que el artista emplea el billete para dar rostro a una persona en situación de pobreza extrema, un niño desnutrido, un pordiosero, alguien que busca comida en la basura o trabajadoras sexuales. Un Bassim es siempre espectacular, en todas las acepciones del término: es un objeto dado a la contemplación, es un generador de afectos y efectos políticos, pero es también estridente. Su obra, marcada por el paroxismo y la furia, está atravesada por una especie de violencia defensiva en la que está en juego la supervivencia. Tal vez por eso no pocas veces su iconografía apela tanto al sexo como al discurso religioso, para mostrar ese trance, el éxtasis, de la crisis de todo, de la pérdida de todo y la inminencia de la muerte.

Pienso también en la serie titulada *Calados capitales en lugares de paso* (2010-2020), en la que el artista cubano Jesús Hernández Güero recorta meticulosamente el monumento arquitectónico del billete y luego toma una fotografía en la que calca exactamente el edificio original en su silueta monetaria (Figura 8). Entre todos los artistas que he comentado hasta ahora, Hernández Güero es el único que escoge el monumento en la parte posterior del billete, no la cara (del prócer), sino el edificio, estableciendo una correlación muy interesante entre el valor, la ausencia, la monumentalidad del poder y la fotografía turística. La serie incluye también otros lugares y otras monedas (Colombia, Cuba, España, Estados Unidos

y Polonia), pero en la Venezuela del 2013 —en la que el entonces ministro de planificación y finanzas, Jorge Giordani, un mes antes del anuncio de la muerte del presidente, aseguró que en su convalecencia en La Habana había firmado una nueva devaluación del Bolívar— tiene connotaciones específicas.



FIGURA 8.

*Calados capitales en lugares de paso*

Fuente: Hernández Güero (2013).

*Time-Consuming*, la instalación colectiva de ARCO Madrid (2019), en la que participó el artista marabino, refugiado en Berlín, Marco Montiel Soto, es también revoltosa. Allí, el artista presenta, sobre un panel tapizado con papel moneda (específicamente billetes de cien bolívares), una obra del 2016 titulada *Maracaibo Monumentale*. En ella imagina, a través del collage, una suerte de ucronía distópica en la que Maracaibo, ahora en ruinas, fue alguna vez parte del Imperio Romano. Resulta demoledor el contraste entre los billetes, apenas decorativos, y esas imágenes de una región de Venezuela tan asociada con la bonanza petrolera (hoy profundamente empobrecida, sin acceso a los servicios básicos). La misma fascinación de Montiel Soto por la historia, incluso si es una historia alternativa, aparecerá de nuevo en su serie de collage *Historia de la pérdida de la moneda en Venezuela* (2019), en la que (cara y sello) combina fotografías enciclopédicas de lugares o gentes con monedas, me refiero a la pieza de metal, venezolanas.

También la artista Violette Bulé trabaja con monedas organizando la revuelta. La obra *Estudio sobre Material-ismo* (2021) muestra la descomposición de un panel de hielo que contiene, como si vinieran de otro tiempo, de otra glaciación, un conjunto de monedas de cinco bolívares de entre 1867 y 1936. *Material-ismo* es tal vez la respuesta, la síntesis, del arte hiperinflacionario: escuela del material, doctrina de la materia, regreso a la materialidad de la moneda frente al colapso de su función económica.

## Maricosmopolitismo revoltoso

Es en este grupo, el que está organizando la revuelta, donde me gustaría insertar el trabajo de José Rafael Perozo. En octubre del año 2014, Perozo inauguró en los espacios de Backroom Caracas una exposición

individual titulada *(Re)Convertidos*. En ella exhibía una serie de billetes intervenidos: el rostro del héroe o la heroína impreso se encontraba maquillado, amariconado, travestido. El artista se había dedicado precisamente a eso durante la primera reconversión, a re-convertir, pero al imaginario gay (su lengua, su iconografía, su estética *mainstream*), toda la parafernalia hipermasculina de la independencia que ha promovido la Revolución Bolivariana en su constante alusión a sus héroes. En el argot homosexual venezolano, un *marico fuerte* sería un homosexual muy evidente o estridente, una loca. La reconversión le brindó a Perózo la ocasión para imaginar, a punto de perderla, otra patria, una en la que los héroes pudieran ser un poco más fuertes (Figura 9).



FIGURA 9.  
Bolívares Fuerte (Gay Flag)  
Fuente: Perózo (2014).

Pero la operación que realiza Perózo es más compleja que la ampliación de la noción de *pueblo*, el significante que enmascaró (y enmascara) a los beneficiarios del chavismo: los nuevos amos del valle, la

llamada boliburguesía. Ya desde *(Re)Convertidos* Perozo despliega, junto a los billetes, una bandera roja a la cual le bordó, también en rojo, la frase “Sifrinitos mariconsones”. De esa forma se refirió a básicamente a toda la oposición, en un mitin del 2012, el que era canciller de la República Bolivariana en ese momento, Nicolás Maduro. *Sifrino* es un venezolanismo denigrante que designa a las personas que pertenecen, o que se comportan como si pertenecieran, a la clase alta. El término *mariconsones* le viene a Maduro, como a tantos otros, de Fidel Castro. En junio del año 2003 un programa de radio de Miami le hizo una broma al dictador cubano, haciéndole creer que hablaba con Chávez. Cuando revelaron la farsa y le dijeron que había “caído”, Castro respondió colérico: “¿En qué caí, maricón? ¿En qué caí, mariconsón?” (Granados).<sup>6</sup>

El artista, al travestir billetes, no solo pone en escena el modo en el que el dinero ha perdido su valor, sino también la estirpe cubana de la dictadura venezolana, así como la devaluación de la vida de quienes se oponen al chavismo y son por eso *sifrinitos mariconsones* o la devaluación de la vida de los *mariconsones*, sifrinitos o no, que ven cómo se criminaliza su deseo o su identidad de género. Carmen Alicia Di Pascuale (2014), en el texto curatorial de *(Re)Convertidos*, encuentra en el pensamiento clásico de Judith Butler, de los años noventa, los argumentos para plantear que “la desubicación del discurso del poder disloca toda la vida, entre la que se encuentra la construcción de la diferencia”. En efecto, el artista apunta, al mismo tiempo, a los mecanismos performativos de producción de la identidad de género en la lógica heterosexista de la diferencia, así como a las ideologías que determinan qué vidas son importantes.

Una de las operaciones que lleva a cabo la obra de Perozo es la desidentificación, la de reconocerse “bajo un signo al que uno pertenece y al mismo tiempo no pertenece” (Butler 308). En más de veinte años de Revolución Bolivariana, durante los cuales la vida pública ha sido controlada por el chavismo, una persona que se identifica a sí misma como homosexual no ha tenido otra representación en el discurso oficial que la de *sifrinito mariconsón*. Todavía hoy, Venezuela no ha aprobado ninguna legislación sobre derechos LGBTIQ+. No me refiero nada más al matrimonio homosexual o al reconocimiento legal del género reasignado o autopercibido, aunque estas solas omisiones ya serían bastante, pero a ellas se debe sumar la violencia del discurso oficial y la violencia de los transfemicidios o los crímenes de odio, que permanecen (como los homicidios a secas y los crímenes a secas) sin cifras oficiales, en uno de los países más violentos del continente (Hernández Bringas).

Si la ideología bolivariana es una imprecisa mezcla de toda clase de doctrinas político-económicas (el antinorteamericanismo, el populismo, la autocracia, el comunismo) destinadas a enmascarar una única pasión (el dólar), el nacionalismo sería uno de sus componentes principales. El ejemplo más claro del nacionalismo homofóbico chavista lo proporciona, en el 2009, el mismo Chávez en una breve entrevista en una alfombra roja en Venecia. Frente a la pregunta por el matrimonio gay, no explicó, con argumentos políticos, si estaba a favor o en contra, sino que aleccionó sobre la venezolanidad: “Cada país tiene sus costumbres... En Venezuela no es bien visto”. Frente a la insistencia del entrevistador por su posición personal, Chávez respondió: “¿Yo? Igual que los venezolanos, que la mayoría de los venezolanos, que no lo vemos bien” (Fundación Reflejos de Venezuela). Esta es una de las operaciones típicas del chavismo, cuando al presidente de la República Bolivariana le piden su opinión, ofrece la de todos.

Desde la serie *(Re)Convertidos*, Perozo se ha dedicado a travestir los únicos *locus* de identificación que ofrece el imaginario chavista, el cual secuestró incluso la venezolanidad misma, como si dijera, o como si estuviera directamente diciendo, “serás bolivariano o serás sifrinito mariconsón, serás chavista o no serás”. Convertir en bandera ese ultraje, ejercido por quien detenta (todo) el poder, es un ejercicio de desidentificación radical en el sentido que se le otorga a esto desde que José Esteban Muñoz (1999) lo definiera como “leerse a sí mismo y la narrativa vital propia en un momento, objeto o sujeto que no está codificado culturalmente para ‘conectarse’ con el sujeto desidentificado” (12; traducción propia).

Después del 2014 vendrían otras reconversiones a las que el artista respondió con otras series: *Héroes y heroínas* (2020), *Las Soberanas* (2021) y *Canto a Venezuela* (2021-2022). Frente al Bolívar Soberano, las soberanas de Perozo son desde mujeres anónimas hasta travestis anónimas, mujeres travestis, diosas del olimpo

transnacional homosexual (Figura 10). Podría decirse, en los términos de Silviano Santiago (2004), que la Revolución Bolivariana “pasa a exigir una reconfiguración cosmopolita, que contemple tanto a sus nuevos habitantes, como a sus viejos habitantes marginados por el proceso histórico” (322), solo que esa nueva reconfiguración utópica de la nación excluyó otra vez el *ethnos* de la disidencia sexual.



FIGURA 10.  
*Las soberanas* (Mirla Castellanos)  
Fuente: Perozo (2021).

Por eso el maricosmopolitismo asincrónico de Perozo no es exactamente el cosmopolitismo del pobre que propone Santiago. Y es que no es fácil encontrar un lenguaje crítico para pensar los desmanes cometidos en lo que va de siglo XXI por la izquierda venezolana: la colectivización forzosa, el machismo, la precarización extrema, la diáspora o la violencia política y social en que devino la llamada Marea Rosa en Venezuela. La obra de Perozo solo se entiende si se enfrenta al chavismo, no tendría sentido sin él.

Para enfrentarse al chavismo, Perozo reapropia y nacionaliza, en una suerte de patria mariconsona, los signos y los símbolos transnacionales de la disidencia sexual. Los billetes muestran —escarcha sobre las lentejuelas, lentejuelas debajo de las plumas— lo mismo a Liza Minnelli o Carmen de Mairena que a Mirla Castellanos, lo mismo a Celia Cruz o Divine que a Arca, no del modo en el que lo hace la mayoría de los artistas mencionados, vía superposición, sino vía travestismo: como si Bolívar y Guaicaipuro las representaran a todas ellas (Figura 11).



FIGURA 11.  
*Las soberanas* (Celia Cruz)  
Fuente: Perozo (2021).

En la obra de Perozo, la diva (extranjera) no sustituye al héroe (nacional), sino que es *interpretada* por él. Al hacerlo, el artista cruza los dos grandes universos referenciales del teatro de la identidad disponibles para las personas LGBTIQ+ durante el chavismo: la Guerra de independencia de Venezuela y el *star system* del

mundo del espectáculo. En esa tensión, tan propia de la contemporaneidad venezolana, entre lo extranjero (homosexualidad y oposición) y lo nacional, (Bolívar y Chávez) se juega la obra de Perozo.

El cosmopolitismo como pulsión cultural en América Latina ha tenido una importante formulación reciente a partir de la cual propongo la noción de *maricosmopolitismo* en Perozo, ¿o debería decir la *maricosmopolítica*? Porque esta noción tiene su origen, precisamente, tanto en el concepto de cosmopolítica que acuñó Isabelle Stengers a finales de los noventa, como en las interpretaciones y relecturas que desde entonces ha suscitado, comenzando con la mencionada de Santiago y terminando con la de Mariano Siskind (2014) en *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*.

En general, el concepto de *cosmopolítica* permite pensar la manera en que ciertas cosmovisiones no constituyen otros saberes sobre el mundo, sino mundos en sí. Desde América Latina, estos mundos —no estos otros-mundos, sino estos mundos-en-sí— han sido estudiados en relación con la modernidad literaria (Siskind) o con las redefiniciones pobres de la cultura afrobrasileña (Santiago), pero también, por ejemplo, en relación con el perspectivismo amerindio a partir de los aportes teóricos del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, entre otros.

Más recientemente, desde el campo de la teoría *queer*, el argentino Germán Garrido (2021) ha estudiado los intercambios cosmopolíticos entre los distintos grupos de activismo homosexual de los años setenta. En el artículo “The World in Question: A Cosmopolitical Approach to Gay/Homosexual Liberation Movements in/and the ‘Third World’ (from Argentina to the United States)”, Garrido desarrolla una idea que ya había introducido en una colaboración con Gabriel Giorgi (2015) sobre lo que denomina *cosmopolitismo disidente* o *cosmopolítica queer*, a vuelapluma: la forma en que la exclusión de las personas *queer* de las distintas proyecciones de la idea de nación posibilitó la creación de una comunidad transnacional alternativa que operó políticamente en contra, no solo de esa identidad nacional, sino también de la globalización, el capital internacional e incluso el cosmopolitismo tradicional y las configuraciones, progresivamente más globalizadas a lo largo del final del siglo XX, de la identidad *gay*.

Garrido propone que los intercambios simbólicos y desplazamientos físicos entre personas *queer* dibujan una suerte de mapa al revés que puede leerse como “una invitación a desarrollar relaciones y proyectos transnacionales liderados por personas oprimidas y marginadas de todo el mundo, contra el flujo de capital transnacional, la política interestatal e incluso los intercambios cosmopolitas elitistas tradicionales” (403; traducción propia). Medio siglo después del período estudiado por Garrido, la obra de Perozo se produce en un contexto muy diferente. Me refiero al auge, no solo el chavismo, sino de nuevos nacionalismos (tanto de izquierdas, como de derechas), o a la forma en la que internet, que es una red de conexión, ofrece también nuevas e infinitas formas de desplazamiento y de circulación de los bienes y de la información. Nada más en los últimos quince años, el impacto de las redes sociales es tan profundo en la vida social y en nuestra relación con las imágenes, que no tendría objeto hablar de *cosmopolítica* en los mismos términos.

Es en este sentido que propongo, para pensar la obra de Perozo, el término *maricosmopolita*. El artista venezolano recurre a los símbolos, la estética y los íconos de la identidad transnacional gay —un poco denostada por Garrido como un producto de mercado— para desidentificarse con el discurso nacionalista totalitario y homofóbico de la dictadura venezolana. Al macho militar del bolivarianismo, Perozo opone la loca apátrida que, sin embargo, incorpora lo autóctono: las divas de la música folclórica venezolana o figuras telúricas, como María Lionza, conviven con grandes estrellas de la industria del pop y del cine.

El clímax de esta formulación es su trabajo más reciente, en el que el artista ha convertido su pintura sobre el billete en un filtro que usa para tomarse fotografías o videos en los que personifica a alguna “celebridad”, haciendo fonomímica o reaccionando a los insultos de un diputado chavista en la Asamblea Nacional. Si el Bolívar bolivariano nunca logró digitalizarse, definitivamente lo consigue en la obra de Perozo, en la que se convierte en una suerte de máscara, en una intervención de las frecuencias del espectro óptico que produce la ilusión de una muñeca reveroniana viva, con su carga de siniestro. El billete intervenido se convierte entonces en un dispositivo de intervención con el que Perozo reinterpreta, traviste y desafía la iconografía del chavismo.



He dicho máscara, pero el filtro no es exactamente la máscara, porque la foto no es exactamente el rostro. Respecto del rostro, el filtro sería una máscara en tercer grado, porque lo que distorsiona no es el cuerpo, sino su representación digital. Es lo que se conoce como *realidad aumentada* —en inglés, *augmented reality* (AR)— que no es la realidad ni la realidad virtual ni la virtualidad aumentada. Todos los elementos que conforman la realidad virtual son producidos por algún aparato electrónico. La virtualidad aumentada tiene elementos de la realidad, en un entorno principalmente virtual. La realidad aumentada es eso, un entorno principalmente real en el que aparece un *surplus*, un extra virtual. En este caso, el artista usó su teléfono celular para, empleando tecnologías de visión artificial, convertir la obra del billete en un filtro facial de realidad aumentada que enseguida puso a obrar, y que sigue produciendo obra y añadiendo capas de complejidad a la identificación y desidentificación nacional con los padres de la patria.

El proyecto de Perozo, de travestir y amariconar al macho héroe, tiene antecedentes y equivalentes en América Latina. Quizás uno de los casos más emblemáticos sea el del artista mexicano Fabián Cháirez y su pintura *La revolución* (2014), donde se presenta una versión hiperfemenina de Emiliano Zapata: casi desnudo, entaconado, a lomos de un caballo erecto (Figura 12). La polémica alrededor de esta obra en la exposición de 2019 *Emiliano: Zapata después de Zapata*, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, recuerda a su vez la de proporciones diplomáticas que se desató cuando, en 1994, el artista chileno Juan Domingo Dávila, asociado con la Escena de Avanzada, lo representó ecuestre, usando un provocativo escote lágrima que resalta sus grandes pechos, en su obra *El Libertador Simón Bolívar*. Pedro Lemebel, a propósito de esa última crisis, escribió la crónica “Juan Dávila (La silicona del libertador)”, que fue incluida en su libro *Loco afán: crónicas de sidario* (1996).

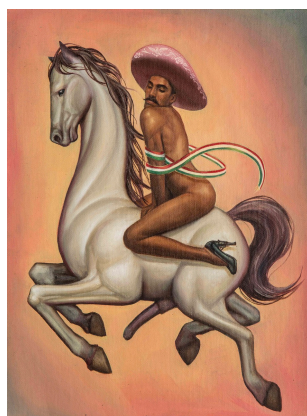


FIGURA 12.  
La revolución  
Fuente: Cháirez (2014).

A principios de los años noventa, durante la transición a la democracia en Chile, el Bolívar travesti de Dávila generó un malestar que Nelly Richard (1994) asocia con la distinción entre un arte ilustrativo y uno crítico, la oposición entre el arte que se entrega a las demandas del mercado y el que organiza, para decirlo en los términos de este trabajo, una revuelta. El límite de ese razonamiento de Richard es su dimensión más ideológica, porque el chavismo, en su promesa de redención de lo popular, no alcanzó a subvertir lo que Richard describe como una “visión idealista-burguesa del arte como culto refinado y decorativo” (25), sino que apenas pudo sustituirla por una visión totalitaria, en la que el Estado (confundido con el gobierno) decide qué es arte y qué es cultura.

El culto a Bolívar de la Revolución Bolivariana no solo cambió el nombre del país para instaurar la República Bolivariana, sino que incluyó, entre el 2010 y el 2012, una rerostrificación forense, abiertamente en contra de la representación tradicional del héroe, aristocrática, diría Richard, basada en el retrato de mediados del siglo XIX del artista peruano José Gil de Castro. Chávez ordenó exhumar los huesos de Bolívar

para encontrar su verdadero rostro. Cecilia Rodríguez Lehmann lo plantea como una alegoría: “El cuerpo nacional era así brutalmente intervenido, desenterrado y modificado con el aparente respaldo del discurso científico” (2019).

Perozo, en el 2022, en un gesto profundamente maricosmopolita, apela a la polémica del Bolívar de Dávila, por la vía de Lemebel, para desafiar la iconografía del chavismo. En una serie de fotografías digitales, titulada, como la crónica, *La silicona del Libertador*, (usando el filtro de los billetes intervenidos) interpreta a un Bolívar que posa despeinado sus pechos sintéticos, seduciendo a la cámara y desafiándola. Las siliconas del libertador —como el filtro de realidad aumentada— son abiertamente falsas, no pretenden pasar por naturales. Perozo no propone que el suyo es el verdadero rostro de Bolívar, entre los tantos que se le han supuesto, impuesto, imaginado y sobreimpuesto. Al contrario, “La silicona del Libertador” parece sugerir que el de Bolívar no es un rostro, sino una máscara, que toda máscara es un filtro y que, detrás del filtro, no hay nada.

Es en ese sentido que el rostro del héroe, convertido en el retrato del héroe, monetizado, exhumado, travestido y digitalizado, recuerda a la muñeca reveroniana. Y es que habría que rastrear precisamente hasta Armando Reverón (Caracas, 1889-1954) muchos de los problemas que se abren frente a la obra de Perozo y su apuesta estética con respecto a los héroes y heroínas del chavismo. En el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, durante el Salón Regional de Jóvenes Artistas del 2007, Perozo presentó una muñeca llamada, como una de las de Reverón, Serafina. La de Perozo, como la de Reverón, está hecha con los mismos materiales que emplea para trabajar, en su caso: sedas, tules, plumas, acrílicos, joyas, lentejuelas y pelucas. La Serafina de Perozo, de grandes pechos y labios, abierta de piernas, expone para el museo, impúdica, su vaginoplastia dilatada (Figura 13).

Javier Guerrero ensaya, en su libro *Tecnologías del cuerpo* (2014), una especie de lectura travesti de las muñecas de Reverón, que serían el verdadero epicentro de la obra del artista, del que se ha dicho que llevó hasta el extremo de la visibilidad, casi borrados por la luz, el cuerpo y el paisaje. Para Guerrero, sin embargo, el cuerpo no desapareció, sino que se convirtió en muñeca. Si Reverón se hubo de convertir en el pintor nacional del siglo XX venezolano, lo fue a condición de olvidar la muñeca, no porque ese objeto misterioso instaure una duda sobre su carácter animado o inanimado, sino porque en la muñeca “se proyectan las fantasías nacionales que rodean a Reverón —el adulterio, el incesto y la perversión[—]” (199).



FIGURA 13.

Serafina

Fuente: Perozo (2007).

Esto podría explicar por qué, como plantea Vicente Lecuna (2018), “el estatuto de Reverón como artista nacional por excelencia no penetra el discurso estatal” (88). De hecho —dice Lecuna, recordando la tesis de Luis Enrique Pérez Oramas— desde mediados del siglo pasado coexisten en Venezuela “el nativismo alegórico, que sería promovido como ideología oficial de la dictadura, bajo la denominación de un ‘nuevo ideal nacional’, y la ‘modernidad constructiva’, financiada por la misma dictadura y utilizada por ésta como vitrina de su propia grandeza política” (92). A partir del derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez y de la instauración de la democracia, “se consagra plenamente la tesis de la abstracción (Alejandro Otero), y luego del cinetismo (Jesús Soto y Carlos Cruz Diez) como política visual del Estado” (92).

La coronación de Reverón como pintor nacional, de cierta manera dislocado de esas dos grandes tendencias, ocurrió muy pronto, inmediatamente después de su muerte. Sin embargo, en años recientes, desde

su gran exhibición retrospectiva en el MoMA en el 2007, las muñecas ocupan un lugar central porque, como lo sugiere Jens Andermann (2013), “objetivizan la distancia que separa la imagen de la presencia real” (50), es decir, son apenas otra expresión del mismo *despaisajamiento*.

Algo de la estética de la muñeca reveroniana atraviesa la obra de Perozo desde el 2007, bien sea directamente referenciada, como en *Serafina*, bien sea porque la textura del yute pintado, o sus ojos a un tiempo expresivos e inexpressivos, móviles e inaccesibles, reaparece en el filtro bolivariano travestido que conserva todavía los surcos identitarios, casi dactilares, del billete (Figura 14). Si las muñecas de Reverón producen, en la figuración pictórica, “un abismo de doble o múltiple artificialidad” (Andermann 49), el complejo barroquismo amariconado de la obra de Perozo hace otro tanto de lo mismo, pero sobre la identidad nacional en tiempos de chavismo nacionalista: la abisma en su artificialidad y en su devaluación (Figura 15).



FIGURA 14.  
Fotografía de muñeca. Luis Brito (2014), serie “Están ahí”  
Fuente: Fundación Luis Brito (2021).



FIGURA 15.

Primera prueba del artista José Rafael Perozo con el filtro

Fuente: correspondencia entre el autor y el artista.

Otro claro ejemplo de la rostrificación y re-rostrificación es el de Guaicaipuro, convertido en el 2008 en la cara del billete de diez Bolívars Fuertes (Figura 16). El que aparece en el billete está tomado del mural *Mapas y alegorías venezolanas* (1955), de Pedro Centeno Vallenilla, uno de los más grandes exponentes del nativismo alegórico de la dictadura de Pérez Jiménez, al que Pérez Oramas y Lecuna se refieren. Habría que añadir, a partir de la tesis de Juan Mejías (2009), que el de Centeno Vallenilla sería ya un nativismo alegórico homoerótico, de indios, mulatos y criollos de pectorales sudorosos.



FIGURA 16.  
Guaica. Billeto de 10 bolívares fuertes  
Fuente: Perozo (2014).

Según el sitio web *Monedas de Venezuela*, el Banco Central confundió en el 2008, equivocación que no pasó desapercibida para los numismáticos, al Paramacay de Centeno Vallenilla con su Guaicaipuro, alegando a su favor la excusa banal de que en realidad no sabemos cómo lucía ni uno ni otro. En cualquier caso, este es el abismo de la identidad que propone, produce y denuncia el artista al maquillar el rostro que Centeno le asignó a Paramacay en una pintura y que luego fue reasignado a Guaicaipuro en un billete. La imagen de ese Paramacay-Guaicaipuro regresa travestida, perdido el valor del billete, primero a la pintura y luego a un filtro que el artista usa sobre su propio rostro, posando para las redes sociales, interpretando una canción de María Conchita Alonso o de Juan Gabriel (Figura 17). Maliciosamente, la obra de Perozo confunde los signos de la identidad nacional, desordenando sus íconos para insistir en la devaluación chavista del dinero y en la

devaluación chavista de las ficciones identitarias cuando se descubren bajo el signo de la humillación (Figura 18).



FIGURA 17.  
*Reconvertidos*  
Fuente: Perozo (2014).



FIGURA 18.  
*Guaica I*  
Fuente: Perozo (2021).

### Agradecimientos

Quiero agradecer a los colegas y amigos cuyas sugerencias y lectura informada fueron fundamentales para darle a este trabajo su forma definitiva: Vicente Lecuna, Patricia Velasco, Gabriel Giorgi, Gabriela Kizer, Nicolás Campisi, Charles Cohen, Garcilaso Pumar y William Owen.



## Referencias

- Andermann, Jens. "El paisaje evanescente". *Tópicos del Seminario*, núm. 29, enero-junio de 2013, pp. 33-52, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59427873003>
- Bassim, Francisco [@multidisciplinary\_artistbassim]. *Instagram*, [https://www.instagram.com/multidisciplinary\\_artistbassim/](https://www.instagram.com/multidisciplinary_artistbassim/)
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2012.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. University of Chicago Press, 2001.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 2.ª ed., Paidós, 2008.
- Castillo Morales, Martín. Mensaje a Alejandro Castro. *WhatsApp*, 12 de mayo de 2022.
- Conducta impropia*. Dirigida por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, France 2 (FR2), Les Films du Losange, 1984.
- Cháirez, Fabián. "La Revolución". *Fabián Cháirez*, 2014, <https://fabianchaires.com/charros/2014-2/>
- Coronil, Fernando. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Traducido por Esther Pérez, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, 1997.
- Di Pasquale, Carmen Alicia. "(Re)Convertidos. Por Carmen Alicia Di Pasquale. *Tráfico Visual*, 2014, <https://traficovisual.com/2014/10/15/reconvertidos-por-carmen-alicia-di-pasquale/>
- Egaña Rojas, Lucía. "Gabriela lesbiana". *Lucía Egaña Rojas*, 2010, <https://luciaegana.net/proyectos/gabriela-lesbiana/>
- Freites, Karina [@rubbycobain]. "Así quedó Spiderman Revaluado". *Instagram*, 9 de febrero de 2022, [https://www.instagram.com/p/CZxfaRQLi4u/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CZxfaRQLi4u/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D&img_index=1)
- Fundación Luis Brito [@fundacionluisbrito]. "Serie 'Están allí' ©Luis Brito (1945 - 2015) Fotógrafo venezolano. Premio nacional de fotografía 1996". *Instagram*, 17 de enero de 2021, [https://www.instagram.com/p/CKJuSCInshP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D](https://www.instagram.com/p/CKJuSCInshP/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D)
- Fundación Reflejos de Venezuela. "Chávez no ve bien el matrimonio gay. Homofobia y discriminación en Venezuela". *YouTube*, 29 de noviembre, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=CQEJ-teVEAM>
- Garrido, Germán. "The World in Question: A Cosmopolitical Approach to Gay/Homosexual Liberation Movements in/and the 'Third World' (from Argentina to the United States)". *GLQ*, vol. 27, núm. 3, 1 de junio de 2021, pp. 379-406, <https://doi.org/10.1215/10642684-8994098>
- Giorgi, Gabriel y Germán Garrido. "Dissident Cosmopolitanisms". *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, editado por Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, Cambridge University Press, 2015, pp. 261-277.
- Gnecchi, Francesca. "Arte erótico em la Argentina: una Guía de espacios de artistas y muestras de sexualidad". *Oblalá*, 10 de marzo de 2022, <https://www.somosohlala.com/lifestyle/sexo/arte-erotico-en-la-argentina-una-guia-de-espacios-de-artistas-y-muestras-de-sexualidad-nid10032022>
- Granados, Bernardo. "Broma telefónica a Fidel Castro". *YouTube*, marzo 21 de 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=6LkKY1IywmA>
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana, Vervuert, 2014.
- Henig, Ruth. *The Weimar Republic 1919-1933*. Routledge, 1998.
- Hernández Bringas, Héctor Hiram. "Homicidios en América Latina y el Caribe: magnitud y factores asociados". *Notas de Población*, núm. 113, julio-diciembre de 2021, pp.119-144, <https://www.cepal.org/es/publicaciones/47698-homicidios-america-latina-caribe-magnitud-factores-asociados>
- Hernández Güero, Jesús. "Calados capitales en lugares de paso". *Jesús Hdez-Güero*, 2013, <https://www.jesushdez-guero.com/calados-capitales-2012-20>
- Iyer, Lakshmi y Francisco Rodríguez. "Hyperinflation in Venezuela". *University of Notre Dame*, 2021, <https://doi.org/10.7274/r0-z7wm-f385>

- Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Lecuna, Vicente. “Reinas Venezolanas Del Siglo XX. Populismo, abstracción y Estado”. *Cuadernos De Literatura*, vol. 22, núm. 43, agosto de 2018, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.rvsp>
- Lemebel, Pedro. “Juan Dávila (La silicona del libertador)”. *Loco afán. Crónicas de sidario*, LOM Ediciones, 1996, pp. 135-136.
- Marquez, João Victor. “Dia da visibilidade trans: conheça três artistas transgêneros para você acompanhar”. *Harper’s Bazaar*, 29 de enero de 2022, <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/dia-da-visibilidade-trans-conheca-tres-artistas-transgeneros-para-voce-acompanhar/>
- Meireles, Cildo. “Insertions into Ideological Circuits: Banknote Project: Who Killed Herzog?”. *Museum of Modern Art (MoMA)*, 1975, <https://www.moma.org/collection/works/62086>
- Mejías, Juan. “La estética homoerótica global: Apuntes sobre el caso venezolano de Pedro Centeno Vallenilla”. *Sabana Gay. Disidencia y diversidad sexual en la ciudad*, editado por Carlos Colina, Editorial Alfa, 2009, p. 173-182.
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999.
- Osorio Orozco, J. J. *Presencia de las artes plásticas en la notafilia colombiana*. 2018. Universidad de Antioquia, tesis de maestría, <https://hdl.handle.net/10495/10737>
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Título, 2013.
- Richard, Nelly. “El caso ‘Simón Bolívar’. O el arte como zona de disturbios”. *Revista de Crítica Cultural*, núm. 9, noviembre de 1994, pp. 25-35.
- Perozo, José Rafael. “Bolívars Fuerte (Gay Flag)”, *José Rafael Perozo*, 2014, <https://www.joserafaelperozo.com/work/reconvertidos>
- . “Guaica”. *José Rafael Perozo*, 2014, <https://www.joserafaelperozo.com/work/reconvertidos>
- . “Guaica I”. *José Rafael Perozo*, 2021, <https://www.joserafaelperozo.com/work/heroesyheroínas>
- . “Las Soberanas (Mirla Castellanos)”, *José Rafael Perozo*, 2021, <https://www.joserafaelperozo.com/work/lassoberanas>
- . “Las Soberanas (Celia Cruz)”, *José Rafael Perozo*, 2021, <https://www.joserafaelperozo.com/work/lassoberanas>
- . “Serafina”, *José Rafael Perozo*, 2007, <https://www.joserafaelperozo.com/work>
- Rodríguez Lehmann, Cecilia. “Esfinges que se desmoronan. Profanaciones del cuerpo nacional”. *Deborah Castillo. Radical Disobedience*, editado por Alejandro Castro e Irina Troconis, HemiPress, 2019, <https://radicaldisobedience.hemi.press/esfinges-que-se-desmoronan-profanasiones-del-cuerpo-nacional/?lang=es>
- Rosa, Richard. *Finance and Literature in Nineteenth-Century Spanish America*. Cambridge University Press, 2020.
- Santiago, Silviano. “El cosmopolitismo del pobre”. *Cuadernos de Literatura*, núm. 32, julio-diciembre de 2012, pp. 309-325, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4074>
- Shell, Marc. *La economía de la literatura*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. 1978. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press, 2014.
- Stengers, Isabelle. “The Cosmopolitical Proposal”. *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, MIT Press, 2005.

## Notas

\* Artículo de investigación.

1 El último experimento macroeconómico de la Revolución Bolivariana es la invención, desde el 2017, del *petro*, una especie de criptomoneda imaginaria, respaldada por las reservas venezolanas de hidrocarburos y metales preciosos. El *petro*, si seguimos la argumentación de este trabajo, es a un tiempo otra reconversión (encubierta), así como la última cara del bolívar, otro bolívar travesti.

- 2 Además del de Laera, hay grandes trabajos publicados sobre la relación entre el dinero, el capital y la literatura en el contexto latinoamericano, aunque específicamente durante el siglo XIX. Pienso, por ejemplo, en el importante libro, ya citado, de Ericka Beckman, *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age* (2012), o, más recientemente, la investigación del profesor Richard Rosa, *Finance and Literature in Nineteenth-Century Spanish America* (2020).
- 3 Merecería otro trabajo una comparación entre el arte hiperinflacionario venezolano actual y el análisis de Beckman sobre el Banco Nacional de Colombia, que siguió imprimiendo papel moneda después de su cierre, por falta de liquidez, en 1894. A Beckman le interesa especialmente el billete que reproduce, en ese contexto fantasmático, un retrato del poeta José Asunción Silva y también, en la cara posterior, su obra, su “sombra larga.”
- 4 En el caso cubano, habría que resaltar lo que el artista Ernesto Oroza denomina *desobediencia tecnológica*. Oroza ha documentado esa especie de vida después de la muerte de las partes (motores, cables, tornillos) que componen un todo (automóviles, ventiladores, tostadoras) que no se puede sustituir. Es decir, la manera en que las partes se reciclan *ad infinitum* para integrarse a nuevos e inesperados *todos*. En el caso argentino, más allá de las editoriales cartoneras —cuya trascendencia ha sido analizada, entre otros, por Cecilia Palmeiro en *Desbunde y felicidad* (2013)— es interesante el caso de la artista Elisa Insúa, cuyo imaginario estético está poblado de tarjetas de crédito y billetes. Este no es el lugar para listar otros proyectos de resignificación del desecho, son demasiados, pero el arte y el sentido de reevaluar lo devaluado ameritaría una investigación aparte que actualice el estado de esta cuestión en Hispanoamérica.
- 5 Sobre Colombia, llama la atención el trabajo de investigación de Jorge Juan Osorio Orozco (2018), *Presencia de las artes plásticas en la notafilia colombiana*, que no solo analiza el modo en el que la obra de arte se convierte en billete, sino cómo el billete también se convierte en medio de representación artística y de protesta social.
- 6 Acaso es necesario insistir en la más que demostrada tradición homofóbica de la Revolución Cubana y sus campos de concentración para homosexuales. A propósito de esto se puede recurrir a muchas fuentes, por ejemplo, *Conducta impropia*, el imprescindible documental de 1983 dirigido por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, o la investigación *Gay Cuban Nation*, de Emilio Bejel (2001).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Como citar:* Castro, Alejandro. “Arte hiperinflacionario y ficciones de la identidad maricosmopolita en José Rafael Perozo”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 28, 2024, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl28.ahfi>