

Beatriz González-Stephan*

⇒ Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX)

1. Dispositivos visuales e imaginación histórica

Las relaciones entre la letra y la cultura de la imagen a lo largo del siglo XIX no fueron precisamente simples: compartieron espacios, conjugaron esfuerzos didácticos, diferenciaron sus competencias, disputaron su clientela, y ambas compitieron ferozmente por abrirse paso y ganar cada una a su modo las metas del proyecto de la modernidad ilustrada. Sin embargo, terminaron por complementarse y contaminarse mutuamente. Más de las veces la palabra se apoyaría en la imagen, tanto dentro como fuera del impreso.

En todo caso, queremos destacar los niveles de complejidad de sus interacciones, en particular, la porosidad de la esfera de las letras (específicamente la de los géneros historiográficos, ubicados dentro de la alta cultura) con una serie de manifestaciones de gran popularidad que pertenecieron al mundo del espectáculo, expresiones destinadas al gran público masivo. Después de todo, la cultura del XIX estuvo profundamente signada por una retórica de lo visual, que también comprometió a la escritura a hacer más “visible” su mundo de sus referencias (Martín-Barbero 1998; González-Stephan/Andermann 2006).

La cultura visual fue central e indispensable en la promoción de los nuevos valores de la República, desde los monumentos públicos, plazas, parques, fiestas cívicas, obras de ingeniería civil, hasta la circulación de fotografías e impresos ilustrados (Thomson 2004). El complejo de modalidades visuales trazaba narrativas que promovían sensibilidades consensuadas claves para construir la estabilidad del estado, configurar las bases de un mercado nacional, como también para representar y reconducir convenientemente a las masas que aumentaban con el crecimiento de las ciudades, y que iban siendo desplazadas de sus tradicionales lugares de pertenencia por el impacto de la modernización. El despliegue variopinto de modalidades de la cultura visual –desde el simple daguerro-

* *Beatriz González-Stephan ocupa la Lee Hage Jemal Chair de Literatura Latinoamericana en el Departamento de Estudios Hispánicos de Rice University. Entre sus libros recientes figuran* Escribir la historia literaria: capital simbólico y monumento cultural (2001), Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX (2002), Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina (con Jens Andermann, 2006), Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana (con Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, 2006), Andrés Bello y los estudios latinoamericanos (con Juan Poblete, 2008).

tipo, las tarjetas de visita, el estereoscopio, los dioramas, panoramas, los circos, los desfiles, las alegorías dramatizadas, hasta las ferias y exposiciones— fue un asunto crucial para la formación de las subjetividades cívicas.

Por consiguiente, nos interesa preguntarnos por aquellas claves de lectura y de consumo cultural que no pasaban necesariamente por la letra sino por formatos visuales y que condicionaron la genealogía de la producción del imaginario histórico. Es decir, las modalidades en que la cultura fue disciplinando el ojo, construyendo las maneras de ver. Incluso el universo de la literatura trataba de visibilizar en palabras el mundo afuera del libro; la palabra se esforzaba por “ilustrar”, ya no sólo en el sentido de alumbrar, de hacer ilustre, sino de hacer más transparente la barrera que separaba la letra del referente. Más si el texto venía “ilustrado”, como muchas revistas, la ilustración implicaba no sólo adornar con láminas, sino dar luz con una imagen y hacer una idea más intelegible con los ojos. Entrelazados ambos sentidos, el uno más ligado a la intelección racional, el otro más cercano a hacer visible las cosas del entendimiento; el uno más ligado a una concepción cartesiana y abstracta de la realidad, el otro más ligado a una tradición edonista y ocular (baconiana) del saber, compartieron de algún modo la producción cultural. Sin duda las letras competían con los efectos de realismo que imponía la fotografía y las ilusiones ópticas de los panoramas (Oettermann 1997; Comment 2000)¹.

En todo caso, esta tensión era más compleja porque traslucía los conflictos por la constitución del campo letrado y la distinción entre “alta y baja cultura”, elitista y de masas, a la par de la configuración de un nuevo público que ahora debía desarrollar competencias literarias, siempre a contrapelo de la tendencia en aumento que seguiría prefiriendo las modalidades escópicas, y que sin duda profundizarían una “fantasmagoría de la igualdad” (Benjamin 1973) ya entrado el nuevo siglo xx.

Tanto las invenciones en el área de la cultura material —como resultado de la revolución tecnológica—, como la aparición de nuevos formatos en el área de la cultura del entretenimiento —como consecuencia de las nuevas tecnologías—, atrajeron a muchos intelectuales y artistas en las últimas décadas del siglo. Desde la misma Juana Manuela Gorriti, Manuel Ignacio Altamirano, Arístides Rojas, Rubén Darío, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Ugarte, Amado Nervo, hasta Horacio Quiroga, testimoniaron en sus crónicas, artículos y diarios de viaje, las nuevas relaciones (no siempre celebratorias) que se abrieron entre estas ofertas de la cultura y su posicionamiento como letrados. Para referir un caso notable, el mismo José Martí, en sus no pocos años que pasó en la América del Norte (1881-1895), desarrolló una afición por las novedades tecnológicas, en particular por los artefactos mecánicos y eléctricos exhibidos en las grandes exposiciones, a las que visitaba con ahínco, y luego reseñaba meticulosamente. Estas

¹ Al respecto hemos venido adelantando estas problemáticas en algunos trabajos próximos a salir: “La construcción espectacular de la memoria nacional: cultura visual y prácticas historiográficas (Venezuela siglo XIX)”, en: *Memorias culturales: circulación del conocimiento en la educación y la sociedad* (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, 2006); “Forms of Historic Imagination: Visual Culture, Historiography, and the Tropes of War in Nineteenth-Century Venezuela”, en: William Acree/Juan Carlos González-Espita (eds.): *Building Nineteenth-Century Latin America: Re-rooted Cultures, Identities and Nations*; “Martí y la experiencia de la alta modernidad: saberes tecnológicos y apropiaciones (post)coloniales”, en: Robert Folger/Stephan Leopold (eds.): *El primer siglo de la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre las literaturas latinoamericanas*.

ferias de la cultura material lo obligaron a hacer ajustes en su proyección de la “república de las letras”; apreciaba los alcances pedagógicos de estas escuelas más democráticas, que, al implicar una educación del ojo, podían hacer más eficientes la instrucción para las masas. Insistía en que “ya las Exposiciones no son lugares de paseo. Son avisos: son lecciones enormes y silenciosas: son escuelas [...] Ningún libro ni ninguna colección de libros puede enseñar a los maestros de agricultura lo que verán por sus propios ojos en los terrenos de la Exposición” (Martí 1963: 368). Ya no aprender a leer la letra escrita, sino aprender a leer imágenes, toda una semiótica de las cosas, y por inducción hacer inferencias prácticas para la vida.

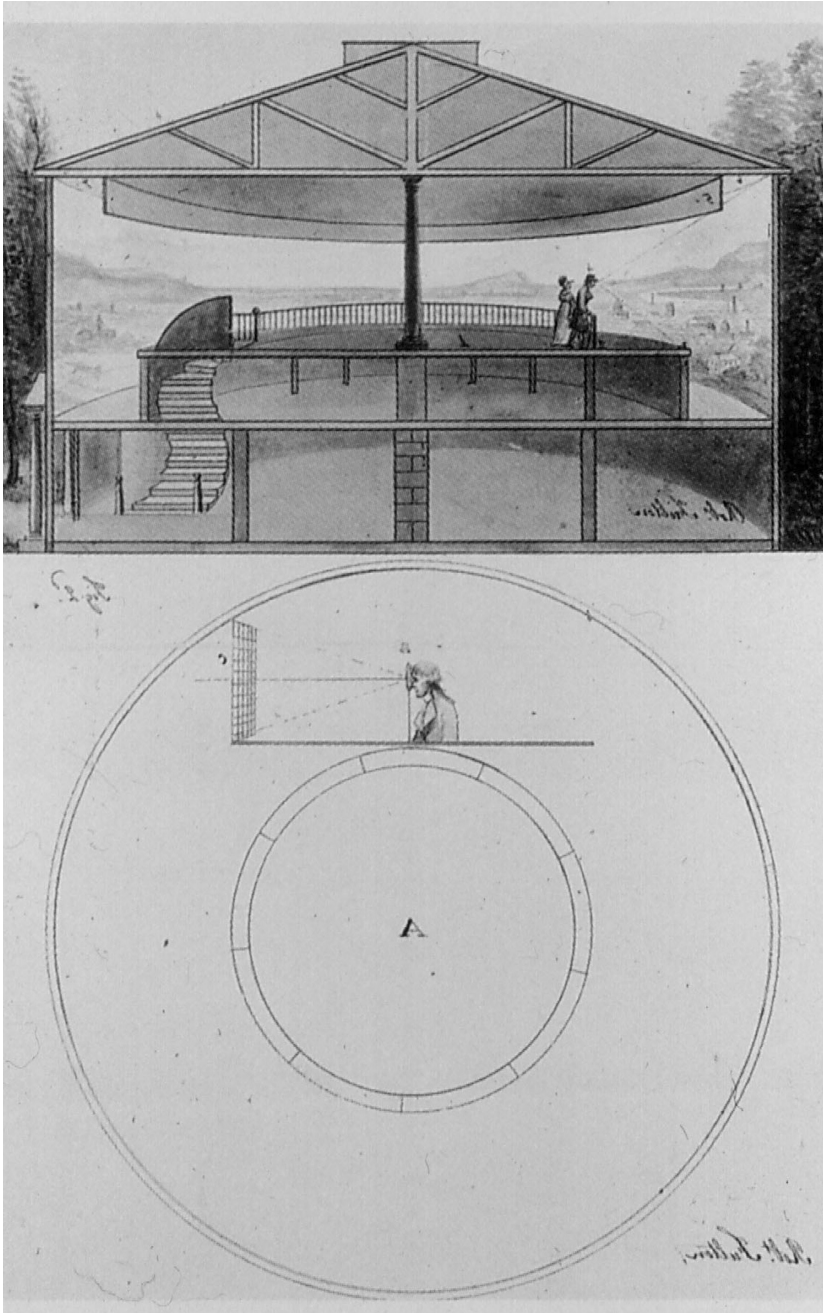
A pesar de seguir muy de cerca los avances de la fotografía en color, su interés por las tomas en movimiento, y las fotografías de la luna de Muybridge y Richard Jahr, dejó constancia en varias crónicas de la popularidad que aún gozaban a finales del siglo la moda de los panoramas, especialmente los de tema histórico, que constituyeron para la época la modalidad más cercana al documental cinematográfico. Martí presentía que este entretenimiento “espectacular” de la guerra, al capturar la atención de las masas urbanas, podía informar a bajo costo los acontecimientos que sacudían el mundo, amén de anticipar el advenimiento del cine:

Continúan en boga en Europa los grandes panoramas [...] No son estos panoramas meras vistas o lienzos, sino edificios enteros, parte de los cuales está dispuesta de manera que representan a lo vivo, con gran verdad y arte, memorables escenas históricas. El más conocido es el de Philippotteaux, en los Campos Elíseos. Es un gran edificio circular, en cuyos muros interiores están pintados, con naturalidad y verdadera ciencia, los alrededores de París durante el sitio. La ilusión es completa [...] hay un foso, lleno de trincheras, de caballos, de espías, de cañones, de empalizadas, de sacos de arena, de balas, de cadáveres [...] Cada detalle es una belleza sorprendente [...] todo el exceso de color y todo el brillo deslumbrante no está menos encaminado a excitar la cólera de los franceses [...] (Martí 1965: 227).

Recuperamos este énfasis que puso Martí en los panoramas de tema histórico por la misma preferencia que tuvo sobre el género historiográfico en detrimento del novelesco; y que nos ha permitido establecer un vínculo productivo entre diversas modalidades de ficción histórica que enlaza géneros letrados con la cultura de masas.

A lo largo de todo el XIX los panoramas y dioramas gozaron de una enorme popularidad entre el público urbano, aficionado a toda clase de espectáculos escópicos y con otros hábitos de consumo cultural deudores de antiguas tradiciones coloniales. Con los nuevos tiempos las innovaciones de la cultura tecnológica en materia de daguerrotipos, cámaras fotográficas, microscopios, telescopios, luz eléctrica, reavivaron una sensibilidad que reclamaba un nuevo modo de ver. Hacer visible era la clave del momento. Jugar con los efectos de la duplicación virtual de lo real. Y esta demanda exigió de algún modo el acomodo de todas las artes a estos nuevos dispositivos de visibilidad (Jenks 1995; McQuire 1998) (Fig. 1).

Quisiéramos a continuación interrogarnos sobre las complejas mediaciones y articulaciones que se dieron entre: 1. ciertas modalidades de la cultura visual cuyo formato interpeló a una audiencia masiva (pensamos en los dispositivos escópicos de las *vistas* y de los *panoramas*); 2. un determinado universo de letras oficiales que produjo ficciones históricas (las galerías de hombres ilustres, los resúmenes o *panoramas de historias nacionales*); y 3. la elección de un específico estilo decorativo para la construcción del edificio que celebraría la primera Exposición Nacional a la hora de celebrar los centena-

**FIGURA 1**

Lo esencial del espectáculo panorámico eran las vistas sin marco que permitían una visión ininterrumpida y efectos de totalidad gracias a la estructura circular del edificio. El público podía viajar ilusoriamente así como informarse acerca del mundo. Dado el carácter efímero de estos eventos, las rotundas no fueron conservadas, y menos en América Latina.

rios de figuras heroicas. En breve, las relaciones entre la adopción de un estilo arquitectónico, el gótico para edificar el Palacio de la Primera Exposición Nacional Venezolana (1883), que celebró el Centenario del Natalicio de Simón Bolívar durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco; el consumo de panoramas y dioramas con temas históricos y de guerras modernas y antiguas; y la popularidad de cierta literatura de corte histórico-militar, para el caso, el éxito sin precedentes de *Venezuela heroica* (1881) de Eduardo Blanco, que para el momento de la Exposición ya gozaba de una segunda edición y se convertiría en el texto canon de la historia nacional. Interesa en esta oportunidad explorar no tanto la expansión de una imaginaria histórica abocada en la configuración del panteón de héroes y pasados nacionales (v. gr. la construcción de Simón Bolívar como “Padre de la Patria”), sino preguntarnos por el trasfondo subliminal de la proliferación de “metáforas militares”, el consumo de modas marciales bajo los formatos de las nuevas tecnologías que el Estado nacional direccionó con miras a refrendar la ideología del progreso. ¿Qué lógicas guiaron el gusto por el neo-gótico como estilo arquitectónico? ¿Por qué los panoramas de guerra? ¿Por qué el éxito de *Venezuela heroica*?²

2. El neo-gótico: modernidad occidental y estilos viriles

En 1883 el general Antonio Guzmán Blanco inauguraba ante una concurrencia inusual la primera gran Exposición Nacional aprovechando la conmemoración del Centenario del Natalicio del “Padre de la Patria”. Como otras exposiciones internacionales, tales efemérides fueron oportunamente aprovechadas para concentrar los bienes materiales y simbólicos de la nación, convirtiendo estos lugares en el espectáculo de la modernización por excelencia. Los caraqueños habituados hasta la fecha a sólo disfrutar en sus estereoscopios privados panoramas de las exposiciones de Londres, París, Viena y Bremen, ahora podían recorrer las galerías de su propia exposición, que para remedar la fachada de las internacionales, el gobierno adoptó un estilo “probado”: un edificio gótico no sólo acompasaba la tendencia arquitectónica de las grandes exposiciones, sino que refrendaba las orientaciones políticas en materia de estilos de los centros metropolitanos. El modelo quizás más pertinente en este renglón había sido la Exposición Internacional de Filadelfia, *The Centennial Eagle* (1876), que había conmemorado las fiestas centenarias de la Independencia de los Estados Unidos con pabellones que reproducían las cadencias góticas³.

² Interesa recordar aquí para efectos de nuestra reflexión a Michel de Certeau, cuando señalaba que hacer historia es *una práctica en un lugar*; y así “recíprocamente la historia se comprende a sí misma en el conjunto y en la sucesión de producciones, de las cuales ella misma es un efecto” (1993: 59; énfasis mío). Interesa retener que la práctica “histórica” (la escrita) se debe comprender dentro de otras prácticas (la cultura escópica), y que su especificidad está socialmente localizada y que obedece a lógicas de producción determinadas por las tradiciones de un lugar. Digamos pues que las “prácticas de la imaginación histórica” constituyen un conjunto de reglas que controlan un repertorio retórico y estilístico, y su gramática permea todas las manifestaciones culturales. Textos y prácticas icónicas conviven dentro y junto a otras expresiones (arquitectónicas, artes decorativas, por ejemplo) o rituales escópicos más complejos (exposiciones, museos, por ejemplo) que regulan una gramática de políticas y estilos culturales.

³ En otros trabajos me he referido ampliamente a la política arquitectónica en las exposiciones universales y la distinción entre estilos metropolitanos y coloniales. Ver González-Stephan 2005 y 2007.

Las estructuras coloniales del antiguo templo de San Francisco fueron aprovechadas y retrabajadas con ojivas, vitrales, guirnaldas, y una torre almenada, tan en boga en las metrópolis. De este modo, el Palacio de la Exposición en su factura gótica ordenaba toda la cultura del país en un espacio de alta concentración pedagógica: amén de las máquinas y artefactos allí exhibidos, toda la historia nacional fue esquemáticamente fabricada para ser expuesta y aprehendida a golpe de ojo. La inmensa arquitectura ahora gótica cobijaba en sus espacios interiores tanto el más espectacular despliegue de lienzos y panoramas de guerras de la Independencia, como cantidad de libros que hablaban de sus héroes y batallas. Recorrer las galerías fue un ejercicio disciplinatorio en varios sentidos, no sólo porque entrenaba la mirada a ver, sino a ver de cierta manera la historia como guerra heroica, y el progreso en términos de la acumulación de máquinas y motores, es decir, en términos de intensidad de fuerza y velocidad. Volveremos sobre esto más adelante.

En las exposiciones internacionales los árbitros ingleses impusieron a las naciones ex-colonias (entre ellas América Latina) que participaban de estas ferias pabellones “exóticos”, es decir, estilos orientalizantes, islámicos o bizantinos, que permitían un fácil y banalizado consumo del “otro” en tanto diferencial con los centros del capitalismo industrial. Dentro de las complejas polémicas que decidieron esta distribución de estilos (Leprun 1986; González-Stephan 2005, 2007), que obedecían a su vez a una distribución geopolítica de categorizaciones sexuadas, las naciones occidentales o del “norte” al estar emparentadas con la tradición cristiana, se definían como viriles, fuertes, sanas, racionales y ordenadas; y, por contraste, las naciones orientales o del “sur” eran conceptualizadas como femeninas, blandas, volubles, débiles, inmaduras, todo lo apuesto al desarrollo de Occidente. Decidieron que la arquitectura occidental debía ser viril para diferenciarse, porque su fuerza le venía de las raíces medievales góticas entendidas como no amaneradas (Crinson 1996); y si Inglaterra se quería erigir en la capital de la modernidad occidental debía imponer sus propias formas (verticales o el *high style*), y éstas eran de la ecumene cristiana. Además era el centro de la revolución industrial que difundiría “ecuménicamente” el progreso en sus máquinas, vapores y ferrocarriles. Los símiles entre las premisas del viejo cristianismo y la nueva razón instrumental se asociaron. El gótico era uno de sus lenguajes, y devino en significar a las naciones que capitalizaban una modernidad expresada en términos “viriles”, no sólo por la adquisición de tecnología pesada, sino por una producción simbólica que giraba en torno a figuras masculinas y del topo militar.

Por consiguiente, la adopción del estilo gótico en la Exposición venezolana tuvo un sentido profundamente moderno porque ligaba al país a los centros de la ecumene cristiana, a través del cual no sólo la nación “café con leche” se blanqueaba, sino que participaba de la nueva evangelización, cuyo nuevo catecismo tenía que ver con la expansión del liberalismo económico, donde a la vez máquinas, motores, dinamos y electricidad acompañaban las representaciones de las guerras de la Independencia. El gótico articulaba las necesidades historicistas locales con la modernización internacional.

La importación del gótico resolvía varias ansiedades del inconsciente político de la élite guzmancista: una de ellas permitía negociar la problemática racial y distanciarse al menos de fachada de las otras naciones latinoamericanas y asiáticas, cuyos pabellones fueron diseñados con estilos islámicos, y, por ende, leídas como “atrasadas” (Aguirre 2005; Tenorio Trillo 1998). Segundo, permitió reelaborar la imagen de los héroes nacionales (Simón Bolívar en particular) como caballeros de la mesa redonda o *lords* ingleses,



FIGURA 2

Antonio Guzmán Blanco creó su guardia personal siguiendo el modelo prusiano. La divulgación de fotografías con estilo marcial fue una manera de ofrecer modelos alternativos para crear una ciudadanía disciplinada y adoctrinar a las masas en la obediencia del poder.

con lo cual se pudo emparentar el país tropical más bien con una máquina de guerra masculina favorable al poder del Estado del “Ilustre Americano” (McCarthy 1987). Y tercero, por consiguiente, aparecer en el marco internacional como nación cargada de historia, pero de una historia fabricada en claves góticas, cuyo estilo medievalizante y señorial se avenía sin disonancias al aire napoleónico de las modas europeas (Fig. 2).

En varios renglones de la vida cotidiana se impuso una moda marcial, no sólo en el vestuario masculino, sino en la misma hipertrofia del culto a los héroes, el gusto por los desfiles militares, las salvas de artillería, los cuadros vivos con asuntos épicos. Por consiguiente, el edificio gótico aseguraba el marco de una imagería histórica en *high style*, que podía satisfacer tanto la producción de pasados en tono heroico, como servir de telón de fondo para las nuevas tecnologías (Matheson/Churchill 2000).

3. El poder de la imagen: panoramas de guerra y disciplinamiento de las masas

La arquitectura gótica del edificio fue el gran marco simbólico bajo el cual se interpretaron las muestras de la cultura dispuestas al interior del Palacio. En sus galerías, salas y patios, el sentido señorial de esta modernidad habría de trabajar en otras direcciones igualmente productivas. No es casual que haya sido bajo la cobertura gótica del Palacio



FIGURA 3

Vista de *La Batalla de Carabobo*. La disposición panorámica en la cúpula del Capitolio permitía una visión ininterrumpida de la guerra, que lograba una percepción sin fisuras entre un pasado bélico y un presente que requería de ciudadanías listas para la lucha. También fungía a manera de un documental pues ilustraba a las masas de eventos político-militares de actualidad.

de la Exposición donde por primera vez los venezolanos pudieron ver orquestadamente el cuadro *La Firma del Acta de la Independencia* y en forma panorámica en el Capitolio *La Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar; y ver también en formato de libro la segunda edición aumentada de *Venezuela heroica* de Eduardo Blanco, cuyos capítulos en forma de “cuadros” y a manera de folletín habían estado saliendo hacia varios años en la revista *La Tertulia*, y que por entregas iba suministrando nuevas secuencias de las batallas del pasado independentista. El creciente fervor del público por estas narrativas no necesariamente estuvo vinculado a una pasión pasatista, sino más bien a la celebración de guerras en curso. Interesa puntualizar que si bien las grandes batallas venezolanas habían quedado atrás, no así las más recientes que transcurrían en el Viejo Mundo (la Guerra de Crimea, la franco-prusiana, antes la de Navarino), y que las nuevas tecnologías visuales —en fotografías y panoramas— acercaban gracias a la reproducción mecánica (Fig. 3).

Del mismo modo en galerías contiguas el público pudo abrazar con la mirada tanto la inmensa cantidad de óleos en gran formato —como *El Desembarco de Bolívar en Ocumare* y *La Batalla de Carabobo* de Juan Antonio Michelena; *Entrega de la bandera invencible de Numancia al Batallón sin nombre* de Arturo Michelena; *El combate en el lago de Maracaibo* de José Manuel Maucó; *Incendio provocado por Ricaurte en el Parque de San Mateo* de Antonio Herrera Toro; *La muerte de Girardot* de Cristóbal Rojas; *La muer-*

te de Rivas Dávila, la *Entrevista de Bolívar y Sucre en el desaguadero de los Andes* de Manuel Otero—; como también la exhibición jamás vista de numerosos y gruesos volúmenes de memorias, estadísticas, biografías, historias, odas, himnos, manuales..., que para el evento la tipografía de “El Cojo” había sacado con sus nuevas imprentas a vapor⁴.

El caso es que si los venezolanos llevaban casi una década leyendo a *Venezuela heroica* por fragmentos y tenían más bien un álbum de estampas en su memoria, ahora la Exposición lograba conjugar en un gesto magistral no sólo el texto en forma de libro, sino ilustrar a través de sus galerías las escenas del pasado con extensos óleos y murales de la guerra. Los que no habían podido leer los cuadros, ahora las imágenes visuales componían las narrativas históricas para esa audiencia masiva y sorprendida en una operación estrábica: por un lado, esas imágenes casi vivas de hombres viriles construían un pasado, al tiempo de cancelar cualquier otro período anterior o inmediatamente posterior al evento emancipador; y, por el otro, el efecto producido por la técnica realista y meramente descriptiva reconvertía ese pasado en un presente absoluto: la Independencia se extendía en un presente continuo sin fisuras. Las masculinidades con el aparato de guerra parecían controlar las subjetividades del momento y convertir la “guerra” en el gran lenguaje de los tiempos modernos. Recordemos como José Martí destacaba la eficacia de la técnica del panorama, porque al representar cada detalle “con naturalidad y verdadera ciencia”, la “ilusión es completa”. De este modo, la modalidad “panorámica” de la guerra también servía a modo de documental para que el público pudiese visualizar las guerras contemporáneas en Europa. La pintura histórica terminaba así cumpliendo varias funciones: re-creaba un pasado, e in-formaba un presente. Una ilusión perversa porque distorsionaba a la vez la memoria histórica con importantes borraduras.

La puesta en circulación de una estética “marcial” para las sensibilidades colectivas optimizaba las relaciones modernas entre los Estados nacionales y el control de las turbulencias de las masas con fines básicamente mercantiles. Se apostaba a la centralidad del poder y a la concentración del poder de la masa. Los temas bélicos —tanto en su versión culta, como su expresión en la industria cultural: los panoramas, fotografías de soldados...— fueron potentes argumentos para ordenar las subjetividades dentro de una gramática que podía disciplinar las ciudadanías para el trabajo y la producción de capital (Mosse 1975; Russell 1995; Thomson 2004).

En este sentido, el *revival* del gótico, con sus ficciones prusianas edulcoraba la nueva violencia del aparato estatal guzmancista, y no menos encubría las nuevas modalidades de reacomodo del imperialismo económico: el estado guzmancista se había erigido sobre una nación desmembrada en guerras intestinas y revoluciones populares, y por tanto debía ofrecer un modelo alternativo para ordenar a las masas.

⁴ Fueron expuestos: los *Documentos para la historia de la vida del Libertador* (14 vols.) de Ramón Azpúrua; las *Memorias* (18 vols.) de O’Leary; *Biografías de hombres notables de Hispanoamérica* (4 vols.); *Datos Históricos Sur-Americanos* (4 vols.) de Antonio Leocadio Guzmán; las *Memorias y Leyes Nacionales*; los volúmenes “literarios” de *Venezuela heroica* y *Zárate* de Eduardo Blanco; *Orígenes de la Revolución Venezolana* de Aristides Rojas; la *Obra poética* de Francisco Guacaipuro Pardo; *Poesías* de Ramón Yépez; los poemas épicos *La Boliviada* y *La Colombiada*, el drama *Triunfar con la Patria*, y *Perfiles venezolanos o Galería de hombres célebres de Venezuela en las letras, ciencias y artes* de Felipe Tejera; *Literatura Venezolana* de Hortensio; *Ensayos sobre el arte en Venezuela* de Ramón de la Plaza; *El Zulia literario*; y un *Diccionario* de voces indígenas.

Veamos la lógica que medió entre la estética visual de los panoramas y las ficciones históricas:

Todo el corpus de narrativas históricas estuvo signado básicamente por una gramática de la linealidad, deudora en buena medida de la cultura visual de los panoramas de tema histórico, que ordenaba para las masas sucesiones de episodios planos y dinámicos de acciones.

A estas alturas es importante destacar la diferencia que media entre el régimen panorámico de las vistas (urbanas o paisajísticas) y el de tema histórico. Muchos de los textos históricos tomaron sus retóricas de los dispositivos de estos panoramas, es decir, técnicas fuertemente descriptivas. Sin duda que para ambos casos la estructura circular de la edificación cumplía la misma función de templo de ilusiones al jugar con novedosas perspectivas de simulación y poner a prueba la competencia del ojo. Sin embargo, en los panoramas de paisaje, la experiencia escópica obligaba al espectador a distanciarse de esa perspectiva precisamente para poder captar la totalidad de la vista. En el caso de los panoramas históricos la mecánica de la percepción no llevaba a la distancia, sino a imbuirse y quedar arropado por las acciones representadas. El espectador era arte y parte del espectáculo bélico, con lo cual la ficción del pasado se naturalizaba en un presente melodramático acrítico y emotivo. También recordemos como el mismo Martí apuntaba que “cada detalle es una belleza sorprendente [...] a excitar la cólera de los franceses”.

Estos panoramas fueron una máquina formidable para imaginar la historia “tal como sucedió realmente”. Naturalizaba la historia al eliminar su complejidad. Al interpelar las emociones, la distancia entre el espectador y la imagen quedaba eliminada. Era el efecto del simulacro de las técnicas del realismo, que creaban con su precisión y exactitud el efecto deslumbrante de un duplicado de “lo real”. Como medio masivo de entretenimiento didáctico, trabajaba sobre la formación de una memoria colectiva, y por tal, podría considerarse como uno de los primeros medios de producción de cultura industrial.

Del mismo modo, la recepción que tuvo *Venezuela heroica* promovió “batallas por entregas semanales”: sus “cuadros” avivaron el deseo siempre inconcluso de más escenas. El mismo régimen paratáctico, de superposición de cuadros biográficos –a semejanza de las pinturas dispuestas a lo largo de la galería– ordenaba la producción de las letras. Así como la superficie del panorama alineaba los tiempos históricos en un presente continuo, la escritura historiográfica también disolvía lo heterogéneo en el régimen diegético del discurso (De Certeau 1993). Los contrarios terminaban por disponerse juntos en la serialidad de la escritura. De este modo, la ficción del evolucionismo quedaba no sólo refrendada por la misma práctica historiográfica, sino que ella misma era agente de ese tiempo diegético esencial para crear la falacia de la linealidad teleológica de la ideología del progreso. El texto terminaría por tener la misma estructura circular que cualquiera de los panoramas de su género.

La representación de la guerra en términos panorámicos fabricaba imágenes historiográficas gratificantes que aliviaban los traumas en torno a pasados problemáticos: la representación de la Independencia al estilo bonapartista desdibujaba la Guerra Federal (1858-1863) y reemplazaba al héroe popular Ezequiel Zamora por el protagonismo blanqueado de los Bolívar. De este modo, la modalidad panorámica trocaba las imágenes peligrosamente anárquicas de la turba revolucionaria, mestiza, campesina y esclava, por ejércitos uniformados: ofrecía un tropo alternativo para contrarrestar las amenazas de las sublevaciones populares. Pero también a su vez esta “visibilidad” de figuras masculinas

ocluía una historia de sujetos protestatarios femeninos, por ejemplo, como fue la huelga de lavanderas, amén de todo un clima de permanente conspiración que tuvo que manejar la larga autocracia guzmancista.

En este sentido, el recorrido por la Exposición disciplinaba también el cuerpo a través de la mirada (Bennett 1995). Al no haber un punto único ni fijo, la circularidad del panorama ofrecía una experiencia niveladora y democrática. Por tanto, la Exposición fue en cierto sentido una “escuela de la mirada”, un *performance* que interpelaba a la concurrencia para una ciudadanía moderna, contenida y obediente. Frente a la montonera, los artistas ofrecían imágenes de otras masas pero contenidas, alineadas, disciplinadas, ordenadas bajo una voluntad que las reducía a la obediencia⁵.

La centralidad del protagonismo Bolívar/Guzmán en la cultura de la Exposición producía imágenes rentables: una de ellas tenía que ver con la inflación de la “metáfora militar” en tiempos de paz, que aseguraba el orden cívico moderno para las transacciones mercantiles. La hipertrofia épica, al favorecer la metáfora militar, decía de cuerpos colectivos esforzados en un gesto de lucha sincronizado; pero también ordenados para el trabajo sostenido; disciplinados para el máximo rendimiento al servicio de una tarea común. Así, estos ejércitos y estas batallas se distanciaban cada vez más de las guerras de la Independencia; preparaban las sensibilidades de la muchedumbre moderna para otras batallas: eran los ejércitos de obreros para el trabajo industrial que anunciaba los nuevos tiempos. Por ello, la hipertrofia de la imagería heroica, en clave gótica, sintonizaba a la par con la exhibición de las novedades tecnológicas: motores y máquinas, telégrafos y teléfonos, dinamos y baterías, vaticinaban la aceleración de la producción de materias primas para las naciones industriales, y las condiciones duras del trabajo fabril para las naciones dependientes (Fig. 4).

En este sentido, valió la pena direccionar toda la imagería de acuerdo a una concepción jerárquica no muy distante de las relaciones patriarcales. El lenguaje del gótico reacomodaba hegemonías patriarcales pero modernizadas, legitimadas a través de un nuevo cristianismo secular. No en vano todo el edificio de la Exposición galanteaba con las formas de la modernización conservando estructuras coloniales.

La sintaxis entre la hipertrofia de imágenes históricas y proliferación de detalles medievalizantes modernizaba góticamente a la nación, porque la inscribía virilmente en el contexto del consumo de las nuevas tecnologías industriales. Hoy en día podría parecer extraña la convergencia de motores, dinamos, máquinas, dispositivos eléctricos en un espacio gótico. La tecnología pertenecía al mundo de las sensibilidades viriles. El cuerpo musculoso y heroico del soldado y del obrero era el motor de la futura nación; pero también la máquina simbolizaba no sólo el progreso material sino las próximas guerras. Por

⁵ Todo este despliegue de narrativas patrióticas construía *una* de las memorias nacionales. De hecho, el mismo Eduardo Blanco (que representó la orientación de las sensibilidades oligárquicas), publicó paralelamente a *Venezuela heroica* su novela *Zárate* (1882), mucho menos popular, donde el protagonista Zárate representaba un principio de heterogeneidad al margen de la ley. Como bandido traduce los miedos y las amenazas de la oligarquía blanca frente a esa masa popular que no podía ser bien comprendida. Su existencia “nomádica” lo excluye del proyecto nacional. Se ponían a prueba dos violencias: la del Estado (a través de la superproducción de dispositivos culturales para introyectar el olvido de la amenaza de los Ezequiel Zamora), y la presencia de ese “otro” (masa, pueblo, turbas) que permanecía allí y que fue representado en los discursos como elemento de la “barbarie”.



FIGURA 4

Multitud caraqueña frente al Palacio de la Exposición. Los nuevos medios, como la fotografía, fueron cruciales no sólo para “captar” a las masas, sino para devolverlas “ordenadas” para el consumo. Las exposiciones fueron escuelas democráticas que disciplinaron sin el aparato pedagógico.

ello en esta etapa finisecular la relación entre nación y militarismo, entre épica y modernidad tecnológica, entre virilidades, máquinas y musculaturas, sólo prefiguraba los fascismos que se habrían de desplegar en los próximos decenios del nuevo siglo xx.

Bibliografía

- Aguirre, Robert D. (2005): *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benjamin, Walter (1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 16-57.
- (1993): “El Flâneur”, “Daguerre o los panoramas”, “Grandville o las exposiciones universales”. En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 49-83; 176-178; 179-181.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Castellanos, Rafael Ramón (1983): *Caracas 1883 (Centenario del Natalicio del Libertador)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia (Estudios, Monografías, Ensayos, 33-34).
- Certeau, Michel de (1993): *La escritura de la historia*. Trad. de Jorge López Moctezuma. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.

- Comment, Bernard (2000): *The Painted Panorama*. New York: Abrams.
- Crinson, Mark (1996): *Empire Building. Orientalism and Victorian Architecture*. New York: Routledge.
- Ernst, Adolfo (1983): *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*. En: *Obras Completas*. Vols. III, IV. Caracas: Fundación Venezolana para la Salud y la Educación.
- González-Stephan, Beatriz (2005): “¿Cómo dejar de ser tropicales? La negociación arquitectónica de los estilos modernos”. En: Steckbauer, Sonia/Maihold, Günther (eds.): *Literatura-Historia-Política. Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 165-186.
- (2007): “A Gothic Glass Case in the Tropical Forest: The First Venezuelan National Exhibition of 1883”. En: Buzard, James/Childers, Joseph/Gillooly, Eileen (eds.): *Victorian Prism. Refractions of the Crystal Palace*. Charlottesville: University of Virginia Press, pp. 216-230.
- González-Stephan, Beatriz/Andermann, Jens (eds.) (2006): *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Jenks, Chris (ed.) (1995): *Visual Culture*. London/New York: Routledge.
- Leprun, Sylviane (1986): *Le théâtre des colonies: scénographie, acteurs et discours de l’imaginaire dans les expositions, 1855-1937*. Paris: L’Harmattan.
- Martí, José (1963): “Exposiciones”. En: *Obras completas*, vol. VIII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, pp. 343-399.
- (1965): *Obras completas*, vol. XXIII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Martín-Barbero, Jesús (1998): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Matheson, Susan B./Churchill, Derek D. (2000): *Modern Gothic. The Revival of Medieval Art*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- McCarthy, Michael (1987): *The Origins of the Gothic Revival*. London: Yale University Press.
- McQuire, Scott (1998): *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. London: Sage Publications.
- Mosse, George L. (1975): *The Nationalization of the Masses*. New York: Howard Fertig.
- Oettermann, Stephan (1997): *The Panorama. History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Russell, Gillian (1995): *The Theatre of War: Performance, Politics, and Society, 1793-1815*. Oxford: Clarendon Press.
- Tenorio Trillo, Mauricio (1998): *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Thomson, Richard (2004): *The Troubled Republic. Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*. London-New Haven: Yale University Press.