



Vol. 6, No. 1, Fall 2008, 159-178  
[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## **El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura<sup>1</sup>**

**Beatriz González-Stephan**

Rice University

El siglo XIX se presentó como uno de los laboratorios de la modernidad de mayor intensificación de prácticas de la imaginación histórica en función de la producción de ficciones nacionales, a la par también de un despliegue profuso de invenciones tecnológicas al servicio de una creciente masificación de la cultura. No sólo se fue expandiendo la comunidad de lectores gracias a las imprentas de vapor—que podían “ilustrar” las páginas con grabados y fotografías—sino que también fue aumentando un público urbano cada vez más ávido de manifestaciones espectaculares, es decir, una población no necesariamente entrenada en las

---

<sup>1</sup> La autora presentó esta ponencia en el Coloquio Internacional, University of Ottawa, *De Independencias y Revoluciones. Avatares de la Modernidad en América Latina*, 24-27 de septiembre, 2008. (Nota del editor).

letras, pero sí cautivada por modalidades culturales escópicas, que bien podían ir desde los circos ambulantes, desfiles, ferias y exposiciones, cuadros vivos, apoteosis, hasta el consumo de tarjetas postales, daguerrotipos, estereoscopios, dioramas...

La frontera entre la cultura letrada y elitesca, y la visual y de masas fue frágil y porosa. Muchos géneros altos y bajos se contaminaron y transfirieron mutuamente sus formatos. De la misma manera que el aparato oficial se preocupaba por implementar la escolarización con mayor o menor fortuna, la industria de los inventos con sus cámaras fotográficas, microscopios, estereoscopios, luz eléctrica, avivaron una nueva sensibilidad escópica que exigía a su vez nuevos dispositivos de visibilidad. Después de todo la cultura visual fue clave en la promoción de los nuevos valores de la república, porque trazaba eficientes narrativas que promovían sensibilidades consensuadas para la creación del orden cívico al tiempo de agilizar el control estatal sobre masas no siempre dóciles.

Así pues, 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 estas nuevas tecnologías—, atrajo a muchos intelectuales y artistas en las últimas décadas del siglo (entre ellos, Juana Manuela Gorriti, Manuel Ignacio Altamirano, Domingo Faustino Sarmiento, Arístides Rojas, Rubén Darío, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Ugarte, Amado Nervo, hasta Horacio Quiroga) quienes dejaron constancia en sus escritos sobre estas nuevas ofertas de la cultura. Para referir un caso notable, el mismo José Martí, en sus años que pasó en la América del Norte (1881-1895), desarrolló una afición por las novedades tecnológicas que luego reseñaba meticulosamente en sus crónicas. Apreciaba los alcances pedagógicos de las exposiciones que consideraba espacios más democráticos de escolarización, porque al educar la mirada de las masas, su instrucción podía ser más eficiente y recibir por tanto una instrucción mas práctica y menos libresca.

Sin alterar propiamente su concepción jerárquica de la cultura (el dominio de las letras seguiría siendo competencia de una élite), siguió muy de cerca los avances y experimentos de la fotografía en color y las tomas en movimiento que adelantaban Muybridge y Richard Jahr por esos años; y en particular mostró gran interés por la creciente moda de los panoramas y de los cicloramas (panoramas móviles) que constituyeron para la época la modalidad más cercana al documental cinematográfico.



Aunque la invención del panorama a fines del XVIII por el inglés Robert Barker causó en sus primeras décadas (hasta 1830) un furor inusitado en Europa y luego en la América del Norte, mantuvo más o menos su clientela a lo largo del siglo, para cobrar un nuevo y último esplendor a fines de la centuria ante las demandas de un público curioso por saber acerca de las devastadoras guerras en marcha (la de Crimea, la franco-prusiana y antes la de Navarino, por ejemplo). Los panoramas nunca fueron considerados como arte; más bien como cultura de entretenimiento, a pesar de que desafiaban las reglas estéticas del ilusionismo, el vértigo de la duplicación, el sublime impacto de la representación realista del detalle: se mantuvo siempre en el renglón de las técnicas industriales y un oficio de empresarios. Pero muchos pintores de

temas históricos abrevaban de estos artificios, y las tensiones no fueron pocas.

Por su parte, José 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. Pero también para el cubano, no muy afecto a los géneros artísticos “blandos” que afeminaban según él las sensibilidades con idilios improductivos (recordemos que llamó “noveluca” a su *Amistad Funesta*), estas modalidades épicas de la cultura popular optimizaban ciudadanías menos flébiles y apuntalaban la virilidad del cuerpo letrado. Apreciaba:

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 Philipotteaux, 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 1963: XXIII, 227)

Quiero ahora recuperar para las reflexiones que siguen el énfasis que puso José Martí en los panoramas de tema histórico por la misma preferencia que tuvo por el género historiográfico en detrimento del novelesco; la celebratoria recepción que hizo de *Venezuela heroica* (1881) del escritor venezolano Eduardo Blanco y su recomendación como lectura obligatoria en las escuelas; la asimilación de las tecnologías de la visualidad en función de una mayor democratización de la cultura; y la conveniencia de promover entre las sensibilidades sociales tropos militares, no sólo como incentivo “patriótico” en momentos de consolidación estatal para producir tradiciones historiográficas modélicas y no problemáticas (la invención de

pasados), sino también como ficciones que pudiesen contrarrestar—para un buen número de intelectuales—la oferta de los imaginarios decadentes que “feminizaban” la cultura de la modernidad finisecular. Por consiguiente, lo que reconocemos como novelas históricas por decir lo más obvio, así como toda la historiografía política, así como la pintura de tema histórico, estuvieron emparentados no sólo con la producción de pasados, sino con otras guerras menos obvias del presente, y sobre todo con la tecnología de los panoramas; de otra forma, el monumentalismo histórico le debió no poco a los panoramas de guerra de la cultura de masas y al consumo de modas marciales, pero por sobre todo, al modo “panorámico” de la representación de la guerra en tiempos de paz, y que el estado nacional capitalizó oportunamente con miras a refrendar la ideología del progreso.

En varios trabajos anteriores me he referido a la importancia estratégica que tuvo para el régimen de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888) la celebración en 1883 del Centenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar con la primera gran Exposición Nacional venezolana, al transformar el antiguo convento colonial de San Francisco en una moderna estructura neo-gótica que fungió de Palacio de la Exposición. Como acontecía en este tipo de eventos, las exposiciones universales—y la venezolana lo fue—al aprovechar alguna efeméride significativa, servían para condensar los bienes materiales y simbólicos de la nación, convirtiéndose en los lugares por excelencia del progreso. Al menos en el caso venezolano sirvió al ya largo régimen del Ilustre Americano para apuntalar los mecanismos de control y de su propia perpetuación en el poder, amén de servir como vitrina de exhibición de los recursos del país ante una concurrencia local e internacional abrumadora.

El Palacio con sus profusas ojivas, vitrales, torre almenada, se erigía frente al Capitolio, cuyo techo abovedado serviría en la misma ocasión de espacio idóneo para el despliegue del “panorama” de 360 grados de la *Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar y que los venezolanos apreciarían hasta los días de hoy. La exposición sintetizaba a golpe de ojo

toda la historia y geografía nacionales. Era una cátedra magistral nunca antes vista para una población habituada a los espectáculos públicos permanentes del guzmanato. Sólo que esta vez tendría que pagar para ver el universo de novedades, y pagar el doble de noche para verlas bajo la luz de 14 reflectores y 43 bombillas eléctricas. La iluminación ofrecía una nueva luz sobre la historia nacional que ahí se fabricaba en forma esquemática y asequible. La gramática visual organizaba el ojo para recomponer espacialmente la representación de un país ordenado, con un pasado prestigioso y monumental, productivo, con artes y letras. La fachada neogótica—que remedaba los estilos prestigiosos de los países industriales del norte, donde gótico y máquinas se daban la mano para representar la ecumene cristiana de las metrópolis europeas—organizaba simbólica y políticamente el discurso material de la nación.

Sin embargo, aunque el año del Centenario fue un momento de acuñación importante, hubo a lo largo de las décadas anteriores todo un clima de consumo cultural que difundió al menos entre la población caraqueña su familiaridad con las tecnologías visuales de los oramas, estereoscopios y tarjetas postales con vistas de paisajes o de guerra y retratos de generales. Por otra parte, aunque la historia de los panoramas en América Latina sea agenda pendiente por largo tiempo (ya que se trataba de una modalidad efímera cuyo soporte material no se conservó), una cuidadosa revisión de los periódicos de la época pueden dar pistas muy valiosas. El periódico *El Venezolano*, en su edición del domingo del 14 de enero de 1846, publicó en su columna de remitidos un aviso donde comentaba el éxito que estaba causando el diorama en el portal de Mercaderes (una modalidad de espectáculo escópico con transparencias que permitía el juego de luces y sombras), y que dada la numerosa concurrencia era indispensable conseguir un local más grande para atender la demanda del público. Caracas era una capital pequeña que no pasaba de 50 mil habitantes, pero con la prosperidad que había traído el auge del café, contaba con 500 establecimientos comerciales.

Ya en la década de 1870, el “Salón Nuñez” en la misma esquina de Mercaderes, Sur 4, se había convertido en un negocio especializado en la venta de panoramas y vistas universales; Paulo Emilio Romero, en la esquina de Amadores, y Pedro Jáuregui, frente al Panteón, ofrecían sus servicios de “artistas” para decorar los muros de las casas con todo tipo de paisajes panorámicos. Y en esta misma línea, y probablemente uno de los antecedentes más interesantes (y menos reconocidos) es el trabajo del pintor Pedro Castillo, que decoró los muros de la casa del general José Antonio Páez en la ciudad de Valencia (entre 1830 y 1832) con cuadros de la guerra de la Independencia. Probablemente se trataba de la serie más extensa de panoramas de batallas, organizada en forma consecutiva, a manera de un performance pictórico (y adelantándose a los panoramas móviles) donde la vista desplegaba tanto ejércitos como la topografía del paisaje. Aunque estos paisajes bélicos no fueron de consumo público, al menos sí podemos suponer que ese ambiente fecundó la obra de Eduardo Blanco cuando se desempeñó como secretario personal de Páez. Recordemos ahora muy rápidamente que los capítulos de *Venezuela heroica* están concebidos como cuadros de una exposición. Del mismo modo, no es de extrañar que también Tovar y Tovar se inspirase en esta serie para elaborar el panorama circular de Carabobo. Volveremos sobre ello más adelante.

Hacia 1872, James Mudie Spence, viajero norteamericano radicado varios años en Venezuela, organizó en El Café del Avila la primera exposición artística. Allí reunió a todos los artistas plásticos del momento, que luego habrían de exponer en el Palacio de la Exposición Nacional en 1883. Aprovechó ese espacio para intercalar entre las obras pictóricas de los artistas venezolanos, no sólo las esculturas de la única mujer artista que se conoce, Dolores Ugarte, sino algunos panoramas que habían tenido cierto éxito en los Estados Unidos hacia 1840-50, como las vistas panorámicas de la ciudad de Nueva York, las Cataratas del Niágara, y el extenso panorama del Río Mississippi de John Banvard. Por consiguiente, cuando se inauguró

el Teatro Guzmán Blanco (1874) la moda de los panoramas estuvo tan difundida, que las paredes y el cielo raso del mismo fueron decorados con vistas de paisajes, más cuando las compañías de óperas montaban con no poca frecuencia *Aída*, *Nabuconodosor*, *La Traviata* (que fueron las preferidas por el guzmanato), los decorados reproducían estas geografías exóticas y lejanas a manera de vistas panorámicas.

Hasta aquí algunos trazados dispersos de lo que podemos suponer fue la experiencia de los caraqueños en cuanto a su contacto con la cultura visual de los panoramas, sin descontar el intenso despliegue y saturación que el gobierno de Guzmán Blanco hizo en promover el culto a los héroes y la hipertrofia escópica del culto bolivariano.

Volvamos al año de la Exposición de 1883. La arquitectura neogótica del Palacio fue el gran marco simbólico bajo el cual se interpretaron las muestras de la cultura dispuestas en su interior. No es casual que haya sido bajo la cobertura medievalizante del Palacio de la Exposición donde por primera vez los venezolanos pudieron ver orquestadamente no sólo el cuadro *La Firma del Acta de la Independencia* (de siete metros de largo), y en forma panorámica en el Capitolio *La Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar, sino apreciar en una secuencia ininterrumpida los óleos de *El combate en el Lago de Maracaibo* (de tres metros de largo) de José Manuel Maucó; *El Desembarco de Bolívar en Ocumare* y *La Batalla de Carabobo* de Juan Antonio Michelena; la *Entrega de la bandera invencible de Numancia al Batallón sin nombre* de Arturo Michelena; *Incendio provocado por Ricaurte en el Parque de San Mateo* de Antonio Herrera Toro; *La muerte de Girardot* de Cristóbal Rojas; *La muerte de Rivas Dávila* y la *Entrevista de Bolívar y Sucre en el desaguadero de los Andes* de Manuel Otero; *Una noche en Casacoima* de Pedro Jáuregui; 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 desde 1875 en la revista *La Tertulia*, y que por entregas iba suministrando nuevas secuencias de las batallas de “La Victoria”, “San

Mateo”, “Sitio de Valencia”, “Matasiete”, “Las Queseras”, “Boyacá”, y finalmente “Carabobo” del pasado independentista. Tanto la recepción por partes de *Venezuela heroica*,—que sin duda fue acondicionando las expectativas in crescendo del público—, como la impactante experiencia de ver ahora en los cuadros de la Exposición lo que habían leído, reponía virtualmente la ficción heroica y monumental de la guerra en un presente casi absoluto, lo que permitió satisfacer doblemente tanto si acaso la curiosidad por el pasado nacional como visibilizar las recientes batallas que transcurrían en el Viejo Mundo.

Si bien los venezolanos no habían conocido del todo o no exactamente hasta la fecha las modas visuales de los panoramas en toda su variedad, esta nueva experiencia los exponía a ese efecto sobrecogedor de estos géneros melodramáticos de simulación. Calculamos que la Exposición no se experimentó de la misma manera que un museo; probablemente a mitad de camino entre las artes y las manifestaciones de la industria cultural. Fue una feria de variedades.

El caso es que si los venezolanos llevaban casi una década leyendo a *Venezuela heroica* y probablemente tenían más bien estampas fragmentarias 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 en una operación estrábica las narrativas históricas para esa audiencia masiva y sorprendida: 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, lo que por otra parte le permitió a Guzmán Blanco asimilar su investidura con la de Bolívar. Las máscaras y las poses estaban a la orden del día...

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 cómo José Martí destacaba la eficacia de la técnica del panorama, porque al representar “cada detalle, a lo vivo, con verdadera ciencia”, la “ilusión es completa”. La pintura histórica terminaba así cumpliendo varias funciones: re-creaba un pasado, e informaba un presente. Una ilusión perversa porque distorsionaba a la vez la memoria histórica con importantes borraduras. No es casual al respecto que el gran fresco de *La Batalla de Carabobo* dispuesto en la cúpula del Salón Elíptico tenga una disposición circular, panorámica, que produce el efecto de una visión desde arriba continua de la guerra, sin rupturas espacio-temporales, ahistórica, que podría sobredeterminar ciudadanías en permanente pie de guerra, o al menos condicionar la producción de retóricas grandilocuentes. En un sentido parecido, *Venezuela heroica* está narrada en presente, lo cual permite a través del acto performativo de la lectura, borrar la distancia de los hechos, pero también hacer visible lo narrado: “No avasalla, empero, el desaliento, ni a Ribas ni a Bermudez; la recíproca emulación que los domina, al par los enardece, y nada ven como imposible a su genial bravura. Con mejores tropas, y alentando con halagadoras promesas a las consternadas familias, esperan seducir de nuevo la fortuna con los prodigios que les impulsa a realizar la propia valentía. ¡Qué hombres y qué lucha!” (206).



“La batalla de Carabobo” de Martín Tovar y Tovar

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.

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.

Veamos la lógica que medió entre la estética visual de los panoramas y las ficciones históricas. Recordemos que los medios y sus respectivas técnicas no son instrumentos pasivos, sino que construyen realidades.

Todo el corpus de narrativas históricas estuvieron signadas 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 cómo el mismo Martí apuntaba que “cada detalle es una belleza sorprendente (...) a excitar la cólera de los franceses”; como el uso del tiempo presente en el texto de Eduardo Blanco cumplía las mismas funciones (“Campo-Elías y Montilla se abrazan en medio del combate; y juntos cargan de nuevo al enemigo”; “Ribas abandona la defensa y forma una sola masa con los restos de su ejército”).

Estos panoramas fueron una máquina formidable para imaginar el pasado “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 una de las primeras modalidades de la industria cultural.

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. 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 históricas gratificantes que aliviaban los traumas entorno 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. La irrupción de la Guerra Federal un decenio antes de la autocracia guzmancista fue indicador de problemas neurálgicos no resueltos con las guerras de la emancipación. Quedaban pendientes el derecho a la tierra, la esclavitud, una población mestiza y de color pauperizada por la oligarquía. El asesinato de Zamora, como el fracaso de esta revolución, constituyó una zona traumática en el reciente horizonte del guzmanato, siempre amenazado con sublevaciones y manifestaciones protestatarias. La paz había que preservarla a como diera lugar, más si se apostaba atraer

inversiones de capitales. Por consiguiente, hubo que fabricar—y aquí los artistas fueron hábiles políticos—un tejido de imágenes que, por un lado, interpelaran a estos sectores populares vencidos con imágenes gratificantes; y, por el otro, conciliasen las contradicciones y fisuras entorno a un pasado y a una guerra problemática. Así la Guerra de la Independencia, más fácil de manejar, absorbía metonímicamente a la Guerra Federal, con sus campesinos y llaneros.

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 la visión estereoscópica de la guerra trocaba los residuos de *una* memoria por *otra* más favorable al proyecto de la oligarquía liberal. Bolívar, en su elegante uniforme napoleónico; Sucre, Páez, Arismendi, Ricaurte, Soublette, en sus vistosas casacas prusianas, reemplazaban festivamente a Zamora: blanqueaban el protagonismo social de la historia. La potencia plástica de la técnica panorámica producía *after-images* históricamente rentables. Irónicamente, la única figura que aparece fallecida en un primer plano en *La Batalla de Carabobo*, es un soldado negro o mestizo: de algún modo reprimido se reintroducía subliminalmente. Con toda la complejidad y polivalencia que esta representación conlleva, ese sujeto otro estaba en el escenario, era tomado en cuenta junto a esos otros protagonistas (sabemos que se trataba del Negro Primero que había luchado al lado de Bolívar y Páez); pero a su vez la ansiedad que genera su diferencia étnica lo convierte en un cuerpo alegóricamente disciplinado (muerto) a través del uniforme militar, que reprime tanto lo que ese sujeto socialmente simboliza, como los miedos que infundía en la clase dominante.

De igual modo, la hipertrofia de figuras masculinas que configuran un cerrado *mannerbund* tanto en los óleos (por ejemplo *La Firma del Acta de la Independencia*) como en el texto de Eduardo Blanco, ocluía otra historia de sujetos contestatarios femeninos, como fue la huelga de

lavanderas, pero también la pujante presencia en el escenario público de mujeres intelectuales, empresarias, y directoras de revistas y orquestas en las últimas décadas del siglo. Por tanto, al menos en el caso venezolano, presumimos que la temida masa o turba popular en el imaginario del cuerpo letrado (configurado por un sujeto masculino blanco) fue asimilada a los sectores campesinos del llano, como el ascenso de la mujer letrada. No perdamos de vista que el mismo Eduardo Blanco le dedicó una novela entera, *Zárate* (1882) a uno de los bandidos más renombrados de los Valles de Aragua. Sin embargo, su representación resulta escurridiza: se resuelve como una figura ambigua, a caballo entre dos mundos; por un lado, sujeto buscado por la ley, por el otro, comerciante y noble amigo de los Delamar. El artista Lastenio Sanfidel no logra fijar el rostro de Santos Zárate/Oliveros en el retrato. Su ubicuidad es síntoma de la imposibilidad de enmarcarlo. El llanero Zárate representó un principio de heterogeneidad no asimilable al proyecto nacional. Así pues, la sombra de Ezequiel Zamora ejerció—y tal vez sigue ejerciendo—una violencia contra los discursos culturales hegemónicos.

De una forma parecida—aunque no sea éste el espacio para detenerme en ello—, la ansiedad que produjo la turba popular en el cuerpo de letrados tuvo diversas modalidades de expresión. No siempre el sujeto popular en sí resultó demonizado. Las compulsiones deben ser culturalmente localizadas de acuerdo a las fuerzas disruptivas que cada contexto socio-histórico genera. Y para volver al caso que nos ocupa, en *Venezuela heroica* los sujetos que son presentados como fuerzas “enemigas” son precisamente, por un lado, “los salvajes moradores de nuestras llanuras”, que alrededor de Boves, “estremecían nuestras llanuras de sangre y de pillaje”; “su codicia excitaba los desenfrenados apetitos”, “ignorancia y rusticidad” “de las selváticas falanges” (113); y, por el otro lado, la masa de mujeres, niños y ancianos que huyen despavoridos de ambos ejércitos. Este “tumulto” siempre aparece en términos “enajenados”, “escuálidos” (“una madre poseída de desesperación se aleja corriendo como una enajenada”, “desgraciada que enloquece de terror”, “cual fantasmas invisibles”)[174].

Hay una homologación implícita entre esos habitantes de las llanuras y el “tumulto” irracional sustancialmente constituido por mujeres. Ya LeBon había caracterizado a la turba como irracional, histérica, y por ende, femenina. Es decir, el descontrol de la turba se conceptualizaba en términos de su afeminamiento, con lo cual, y por oposición, el orden se asimilaba a los elementos viriles, racionales. No en vano, los patriotas siempre forman ejércitos uniformados, “sin un grito”, y “con una serenidad olímpica”. Tampoco entonces es casual que José Martí prologara este libro enfatizando su lectura del “maestro al discípulo”, y “del padre al hijo”.

En este sentido, el recorrido por la Exposición disciplinaba también el cuerpo a través de la mirada. 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 obediencia.

No sólo la galería de murales y óleos ofrecía tropos alternativos para las masas. También los nuevos medios, como la fotografía de multitudes o de grupos humanos urbanos, devolvían imágenes “ordenadas” para el consumo. Tanto los desfiles militares como las tarjetas postales con retratos de generales, familiarizaban a la colectividad con sensibilidades proclives a la lealtad, a la sumisión, y al acomodo a jerarquías tradicionales convenientes para los tiempos modernos. La imagen del ejército pasó a convertirse en la masa ideal porque, además de presentar una desindividuación de los sujetos, celebraba cuerpos sexualmente homogéneos, es decir, saludaba como productiva la composición viril y homosocial de la comunidad.



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 neogótica, 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.

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 neogótico 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.

Hoy en día podría parecer extraña la convergencia de motores, dinamos, máquinas, dispositivos eléctricos en un espacio neogótico. 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 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.

El panorama de la guerra en sus diversos formatos fue la clase magistral de un triple disciplinamiento: la audiencia aprendía a mirar y a memorizar las imágenes sin el dictamen del maestro ni del libro; ordenaba la imaginación histórica y canalizaba las pasiones políticas; y preparaba el contexto de multitudes organizadas y obedientes para una sociedad totalitaria que no contraviniera los intereses del mercado internacional.

#### *A modo de epílogo*

El panorama del Salón Elíptico sigue siendo el techo que cubre el espacio del Congreso de la República, y ha servido de cielo a innumerables sesiones de las cámaras de representantes que han decidido y siguen decidiendo la vida política del país. También donde son investidos los magistrados supremos de la nación. El joven artista venezolano Miguel Amat realizó recientemente una serie fotográfica titulada *Paisajes Heroicos* (entre 2003 y 2007) inspirada en el mural de la *Batalla de Carabobo*. Retoma y retrabaja el legado ideológico y político del “panorama” de tipo histórico para vaciarlo de sus contenidos tradicionales. Su proyecto se inscribe en una voluntad “anti-panorámica”, expresión literal del artista. Al

despojar la escena de su narrativa épica (porque la intervención técnica supone la borradura completa de los agentes de esa historia) vacía por completo el paisaje de la grandilocuencia y monumentalismo del género historiográfico, a la par de borrar (y tachar) la versión de una historia ya desgastada. Ejerce por tanto una doble borradura: retira lo que de hecho ya no tiene significado pero sí significante. Precisamente los excesos y abusos con que se ha venido manejando y manipulando el sistema de referencias de esa historiografía épico-militar. El vacío viene siendo el reverso de una saturación discursiva, donde sólo quedan las huellas, la geografía despojada. Al quitarle el referente a estos panoramas, según Amat, pierden completamente su significado original, y quedan como meros paisajes generales desreferencializados.

Pero no creo que haya que leerlas como nostalgia, o tal vez sí... porque recupera parte del formato panorámico, es decir, la vista extensiva de una vasta geografía para ser mirada desde cierto punto alto, colocando al sujeto que mira en una posición de observador dominante que con su ojo posee ese paisaje que se extiende hasta el infinito. A diferencia del panorama de tema histórico, el panorama de paisaje no involucra emocionalmente al espectador. Este puede mantener la distancia necesaria que estimula el deseo de penetrar en ese territorio, y que de alguna forma el sujeto viaja hacia esos espacios llenándolos con su propia subjetividad. Regula después de todo una gramática colonizante. No se termina de escapar del régimen panorámico, o al menos de su legado, que entrañaba el carácter espectacular cónsono para el entretenimiento de las masas.

Lo que me interesa ahora es destacar el modo cómo la historia oficial venezolana ha sobrevivido bajo la modalidad panorámica (lineal, recurrente, cíclica, grandilocuente, épico-militar), y que Miguel Amat la enfrenta para desconstruirla, o al menos para retirar actores ya vencidos por el tiempo, pero también indirectamente para llamar a otros actores a ocupar ese espacio. Es interesante notar que en la operación de vaciamiento borra “todos” los actores sociales e históricos, aún los que fueron obliterados en el

pasado. Estamos en todo caso atrapados en la técnica panorámica; y el giro podría ir simplemente del gesto heroico al bucólico, que no deja de ser después de todo también nostálgico.