Dossier

América Latina, la modernidad

Coordinado por Jeffrey Cedeño y Abril Trigo

Jeffrey Cedeño/Abril Trigo*

➲ Presentación

El significante "modernidad" logra interrogar, con singular contundencia, una miríada de categorías centrales para el pensamiento y la cultura en América Latina –nación, pueblo, Estado, colonialismo, política, sociedad, cultura, educación– sin duda presentes en la base histórica de las situaciones extremas que vive actualmente la región. Tal escala permite, por sus mismas resonancias, pensar la modernidad como una condición de largo alcance dentro de la cual movimientos políticos, sociales y culturales en conflicto continúan suscitándose. Surge al punto una definición de la modernidad latinoamericana como un espacio y un tiempo culturalmente heteróclito, heterónomo y heterogéneo que, al trazar desigualdades, deja salir sin trabas tanto múltiples dimensiones históricas, como una rotunda diferencia cultural.

De acuerdo con lo anterior, una reflexión sobre la modernidad en América Latina constituye una interrogación que, más allá de manifestar dudas o demandar respuestas, expresa con vigor y eficacia un deseo siempre renovado, es decir, una multiforme carencia ocupada en trazar las figuraciones de lo posible en la escena de una identidad que, históricamente, es una y, al tiempo, otra… Y la institucionalizada crisis del subcontinente no puede menos que ofrecer, en sentido estricto, mutaciones polares y oportunidades contrastantes capaces de develar no pocas cosas; una de ellas: fábulas identitarias cuyo sentido histórico traza una meridiana confrontación con la modernidad occidental y sus ideologías, del liberalismo al marxismo. Este careo interroga la jerarquía social y cultural de los impulsos modernos –las masas, la tecnología, los saberes, las ruinas, la globalización–, o, más bien qué noción de identidad se desea instaurar cuando, justamente, muchos de los procesos políticos de la democratización y la modernización en América Latina se erigen, todavía, sobre la tradición de la exclusión: en la desocupación de un lugar o, de forma más áspera, en la negación de lo posible cuando de erigir comunidades futuras se trata.

El dossier se inicia con un ensayo de Beatriz González-Stephan, "Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela, siglo XIX)". En

* *Jeffrey Cedeño es profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, Caracas; editor de volúmenes monográficos para* Cuadernos de Literatura *(2001/2002),* Universitas Humanistica *(2003),* Estudios *(2006),* Revista Iberoamericana *(2008) y* ReVista. Harvard Review of Latin America *(2008).*
Abril Trigo es profesor del Departamento de Español y Portugués en The Ohio State University. Entre sus publicaciones figuran The Latin American Cultural Studies Reader, *co-editado con Alicia Ríos y Ana Del Sarto* (2004); *Número especial de* Revista Iberoamericana *(2003);* Caudillo, estado, nación *(1990).*

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 86

este artículo, la autora analiza, desde las decimonónicas formalizaciones de la cultura visual en franco diálogo con la letra que impulsan las ficciones históricas, un cruce de relaciones ocupado en trazar sentidos modernos para una masa que no duda en exhibir la radicalidad de su presencia: se alza, de este modo, el Palacio de la Primera Exposición Nacional Venezolana (1883), que celebró el Centenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco. Se trataba, sí, de una arquitectura gótica. Y justo el estilo gótico se erigía como el lenguaje ocupado en articular las necesidades históricas locales con la modernización internacional para, desde allí, instaurar los sentidos modernos de una tecnología trizada entre las máquinas de guerra y una producción simbólica que giraba en torno a la fuerza viril masculina y el tropo militar. 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", con el fin de consolidar un proyecto hegemónico nacional oligárquico en claro diálogo con la expansión del liberalismo económico. Y, sin duda, la trama histórica que analiza González-Stephan no podía menos que prefigurar las fuerzas obreras industriales y los fascismos del siglo por venir.

En su artículo "Los sentidos y las ruinas", Francine Masiello evidencia cómo la relación con el pasado deja salir sin trabas las formas históricas de la modernidad latinoamericana. Y el pasado emerge entre las ruinas, y ante las ruinas, nos dice Masiello, los sentidos, la cita y la repetición muestran su poder interpretativo, identitario. Pero se trata de una identidad trizada en el tiempo, anclada entre el cuerpo y la psiquis: "Entre el aquí y el allá, ahora y entonces, entre la totalidad y los fragmentos múltiples, las ruinas nos obligan a sentir y a pensar a doble compás. Pretexto para tocar pasado y futuro, se abre a un momento ético de revisar la historia y avanzar paulatinamente hacia una nueva práctica colectiva.". Y, tal como lo materializan Juana Manuela Gorriti o Domingo F. Sarmiento o Herman Melville, "se reescribe tanto la relación de uno con el pasado como la manera de registrar la experiencia humana. Las ruinas físicas de la historia son el punto de toque para registrar esta transformación". Las ruinas de América Latina, esos deseos petrificados en la historia, multiplican el tiempo y la identidad, pues la transformación no cesa; de allí, concluye Masiello, que "frente a la historia en ruinas no podemos hablar con voz lisa y directa, avanzando hacia el futuro", y más aún, quizás allí el origen y el presente entremezclados para testimoniar "nuestra incapacidad de descubrir un vínculo humano común; del lugar donde se disuelve la razón y la voz armónica se da por perdida".

Jon Beasley-Murray en "Arguedasmachine: Modernity and Affect in the Andes" nos exhibe a un Arguedas –un autor, una obra, un imaginario, una identidad– cuya narrativa –desde *Todas las sangres* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*– no duda en erigir un "tecno-indigenismo", que expande y concentra en sí mismo las históricas formaciones identitarias de la cultura peruana: se trata, sí, de flujos de afectividad materializados en un *hacer*: "the problem that Arguedas raises is at root a problem of engineering: of how best to machine the affect that he invokes". Beasley-Murray inscribe, en su artículo, las diversas delimitaciones que entreteje ese hacer arguediano capaz de trazar gradientes afectivos: "a series of hydraulic reservoirs and overflows of sentiment, whose energies are put to work through immanent mechanisms such as the celebrated scissor dance". No obstante, presenciamos un problema irresuelto, "and so in the end the *Arguedasmachine* breaks down by becoming fully immanent to the flows on wich it operates". Flujos y

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 87

transiciones afectivas, constelaciones de significado que, desde una narrativa de lo social y de lo humano, explicitan las diversas contradicciones de la modernidad peruana.

Raúl Antelo propone, tal como lo indica el título de su artículo, "Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana". Se trata de una crítica que, tras una relación ambivalente con el tiempo, intempestiva por lo demás, y deslastrada de toda jerarquía, "sacrifica la actualidad para salvar (para saludar) las desventuras indeclinables de su propio tiempo" y, de este modo, erigir una temporalidad múltiple en la política cultural latinoamericana. Es, también, una crítica que contrasta con los diagnósticos setentistas (Ángel Rama, António Cândido) ocupados en "neutralizar antagonismos explícitos" bajo fórmulas transculturizadoras. Y dice Antelo: "Constatamos, sin embargo, que ese libre juego de los imperativos sociales produjo, en diversos grados y con variadas características, una sociedad monocéfala, en clave nacional o estatal, o en ambas, pero siempre atrofiada en su aplastante esterilidad hacia lo nuevo.". El autor traza, hoy, una sociedad y una modernidad policéfalas, ancladas en lo simultáneo, en la diferencia, irreductiblemente heterogéneas: "sólo una crítica que rescate el carácter acéfalo de la existencia podrá cuestionar el retorno a las formas autonomistas de pensar la cultura, que no son otra cosa sino retornos reductores a la unidad, a un mundo anterior al *des-astre* y todavía habitado por Dios (llámese esa divinidad Verdad, Nación o Justicia)".

El artículo de Jesús Martín-Barbero, "Pensar nuestra globalizada modernidad. Desencantos de la socialidad y reencantamientos de la identidad", establece una cartografía de la modernidad occidental vista desde sus localizaciones latinoamericanas. Desde las catalizaciones discursivas y narrativas del desencanto social (el enfriamiento de la política y de la ética y sus consiguientes evasiones –historicismo y populismo–, la experiencia del sinsentido que vive la conciencia occidental), hasta el reencantamiento de las identidades (provenientes de la emergencia de los fundamentalismos, de las migraciones internacionales y de las políticas de lo multicultural), sin olvidar el rol del intelectual y la conciencia crítica erigida tras la nueva geometría cultural, Martín-Barbero no duda en sostener que "la modernidad ha incumplido muchas de sus promesas tanto en el campo de la emancipación social como en el de la democratización política, pero una promesa sí ha cumplido, y con creces: la de desencantarnos del mundo. Al *racionalizarlo* la modernidad ha dejado al mundo sin magia, sin misterio". Y las respuestas a tal desencanto, según el autor, son diversas y heterogéneas, si consideramos la multitemporalidad cultural del subcontinente. No obstante, y más allá de cualquier conservadurismo o nihilismo escapista, se encuentran las "nuevas ciudadanías culturales", aquellas que "responden a la creciente presencia de estrategias tanto de exclusión como, y especialmente, de empoderamiento, ejercidos en y desde el ámbito de la cultura". La cultura entonces constituye el vasto territorio crítico desde el cual una inscripción políticamente significativa surge al punto para repensar la identidad, una identidad que, en sus varias formalizaciones, incluso alcanza la mirada crítica que trata, una y otra vez, de aprehenderla.

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 Jamail 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)*.

Iberoamericana, VIII, 30 (2008), 89-101

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 90

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*.

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 91

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-

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 92

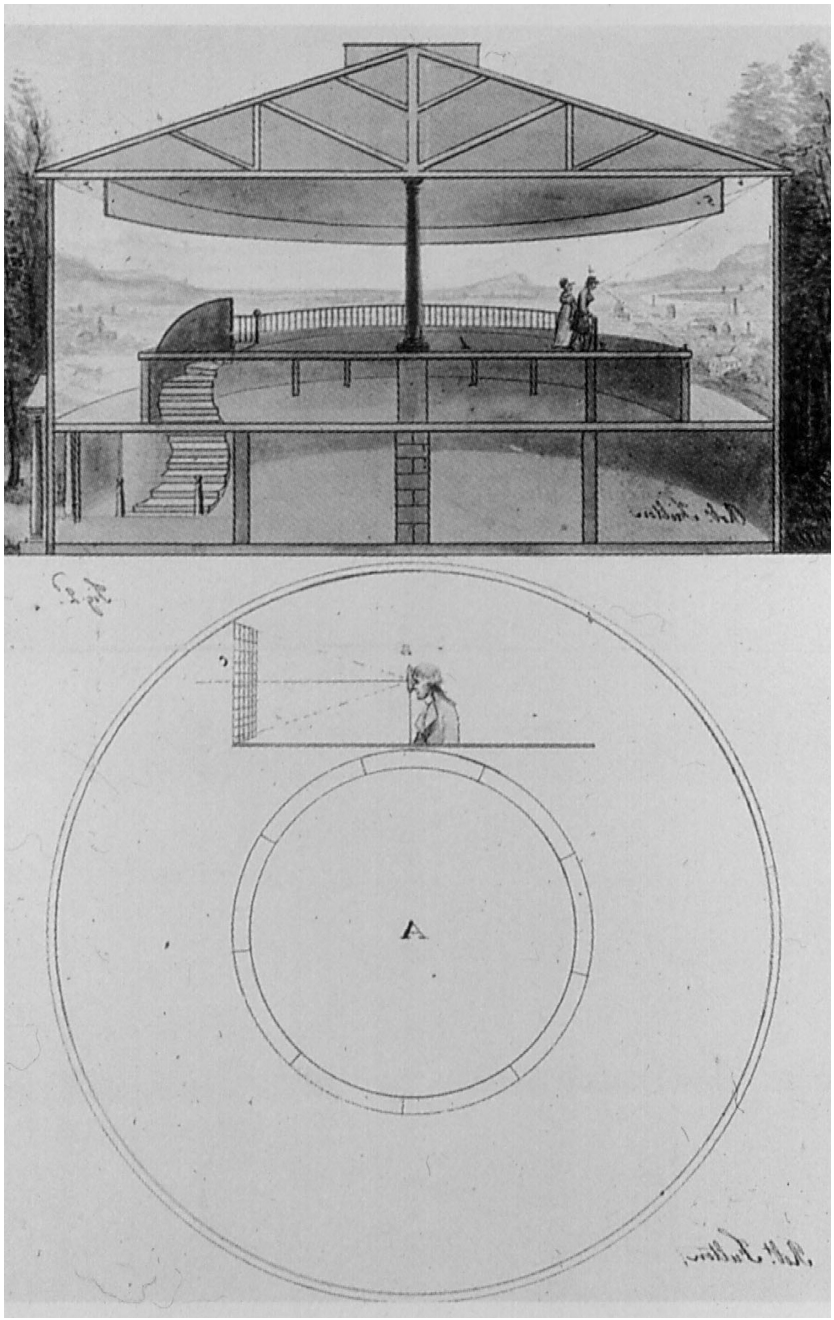

FIGURA 1

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.

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 93

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 imaginería 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 góticas[3].

---

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.

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 94

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 desarrollismo 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 eregir 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 tropo 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 acompasaban 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,

Rev30-01 10/6/08 13:54 Página 95

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 imaginería histórica en *high style*, que podía satisfacer tanto la producción de pasados en tono heróico, 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