

Entre el ser y el parecer: las exhibiciones venezolanas en las exposiciones internacionales (1862 - 1904)

Serenella A. Cherini Ramírez¹

Recibido: 10-05-2015

Aprobado: 27-05-2015

Resumen

Partiendo de un análisis de la relación entre el diseño de la infraestructura que funge como soporte (pabellones y/o stands de exposición), contenedor y primera impresión de Venezuela en varias Exposiciones Internacionales realizadas entre 1862 y 1904, así como del tipo de productos que -cual contenido- se exponen dentro de dichos pabellones o stands, el presente trabajo aborda la manera en que se construyeron imágenes contradictorias del país para tratar de seducir al mundo globalizado de la época. Con este fin se estudiaron registros léxicos, somáticos y escópicos (Mandoki, 2007) como vía para delinear las estrategias más frecuentes de proxémica, enfática, supresión, adición y deformación (Durandin, 1990; Mandoki, 2007), que cobraron vida en los programas claramente propagandísticos del Estado venezolano, expresando una tensión permanente entre el ser y el parecer (Greimas y Courtés, 1990) por intentar resaltar sus fortalezas y esconder sus debilidades.

Palabras clave: Exposiciones Internacionales, 1862-1904, exhibiciones venezolanas, propaganda, semiótica.

1 Profesora de Historia y Estética del diseño. Arquitecto (ULA); Magister en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura (ULA); Especialista en Historia del Diseño y Cultura material (Universidad de Brighton, Reino Unido); Doctora en Ciencias Humanas (ULA). Profesora Asociado adscrita al Dpto. de Teoría y Metodología de la Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de Los Andes, Mérida – Venezuela. Miembro del Grupo de Investigaciones Socioculturales del Diseño en Venezuela (GISODIV – ULA). scherini@ula.ve serenellacherini@gmail.com

Introducción

El estudio de las exposiciones internacionales como medios de representación de la nación venezolana durante el siglo XIX ha sido un tema de investigación recurrente desde comienzos del siglo XXI. Como indica Beatriz González-Stephan, “[e]l 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” (2008: 159). Así, trabajos realizados por los autores Beatriz González-Stephan (2003, 2007, 2008), Beatriz González-Stephan y Jens Andermann (2006), Orlando Marín (2006a, 2006b) y Serenella Cherini (2013), muestran el importante papel asumido principalmente por la arquitectura de los pabellones nacionales (contenedores) como imágenes de la nación, abordando en un segundo plano el estudio de los productos (contenidos) exhibidos tanto en el interior de ellos, así como en los stands expositivos dentro de los edificios que albergaban las exhibiciones de varias naciones. Sin embargo, se evidencia que ha sido poco el interés por estudiar la imagen o imágenes globales que, a modo de «sistema» (Baudrillard, 2005), estos contenedores y contenidos generaban acerca de Venezuela.

Indiscutiblemente, a partir de 1830 Venezuela se separó de su madre patria y se hizo independiente. Al abrirse a un mundo que desde siglos atrás había comenzado un proceso de globalización -en términos de intercambios y contactos culturales, políticos y económicos entre naciones-, los diversos actores que detentaban el control del Estado venezolano vieron en las exposiciones internacionales una oportunidad para que el país se integrara a la dinámica de las naciones avanzadas y pudiese participar en la llamada «sociedad del espectáculo» (Debord, 1995). Esta tarea requirió un arduo esfuerzo y compromiso materializado en las veinte exposiciones donde Venezuela participó en los continentes Europeo, Norte y Sur Americano, entre los años 1862 y 1904:

- The International Exhibition on Industry and Art, Londres (Gran Bretaña), 1862.
- L'Exposition Universelle de 1867, Paris (Francia).
- The London International Exhibition of 1872, Londres (Gran Bretaña).
- The London International Exhibition of 1873, Londres (Gran Bretaña).
- Weltausstellung 1873 Wien, Viena (Austria).
- The London International Exhibition of 1874, Londres (Gran Bretaña).
- Internationale Landwirthschaftliche Ausstellung, Bremen (Alemania), 1874.
- La Exposición Internacional de Agricultura y Nacional de Industrias, Santiago (Chile), 1875.
- The Centennial Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine, Philadelphia (EE. UU.), 1876.
- L'Exposition Universelle de Paris, (Francia), 1878.
- The International Cotton Exposition, Atlanta (EE. UU.), 1881.
- La Exposición Continental Sud-Americana de Buenos Aires (Argentina), 1882.
- La Exhibición Americana de Productos, Artes y Manufacturas de Naciones Extranjeras de Boston (EE. UU.), 1883.

- The World's Industrial and Cotton Centennial Exposition, New Orleans (EE. UU.), 1884.
- The Edimburgh International Forestry Exhibition (Escocia), 1884.
- L'Exposition Universelle de Paris, (Francia), 1889.
- The World's Columbian Exposition, Chicago (EE. UU.), 1893.
- The Cotton States and International Exposition of 1895, Atlanta (EE. UU.)
- La Exposición Panamericana, Buffalo (EE. UU.), 1901.
- The Louisiana Purchase Exposition, Saint Louis (EE. UU.), 1904.

Para comprender el listado anterior, es necesario advertir que en el presente trabajo se hace alusión a dos tipos de género expositivo que entran bajo la denominación de «exposiciones internacionales»:

1.- Uno de los tipos asumió distintas denominaciones desde el año 1851: se dio a conocer en Gran Bretaña como *Grandes Exposiciones*, luego en Francia como *Exposiciones Universales* y posteriormente en Norteamérica como *Ferias Mundiales*.

Si bien sus objetivos variaron de acuerdo a los intereses de las naciones anfitrionas, en general estas exposiciones fungieron como instrumentos de promoción del desarrollo científico-técnico y como medios de divulgación de determinadas ideas que dominaban el pensamiento de aquellos tiempos. Por ejemplo, la creencia en la *jerarquía racial* -donde el blanco europeo se situaba en la cúspide y los latinoamericanos, con su herencia multirracial, se percibían inferiores- (Anderson, 1991: 63) y la materialidad de la *modernidad y el progreso* (Lawn, 2009). Esto motivó la creación ideológicamente coherente de universos simbólicos que confirmaban y ampliaban las capacidades de liderazgo industrial, político y científico de los países anfitriones. Así, estas exposiciones hicieron posible el despliegue y la confrontación de códigos culturales asociados a la representación de los estados nacionales emergentes que se consideraban “*la base del desarrollo de una sociedad moderna y progresista*” (Marín, 2006^a: 58), legitimándose como un medio de expresión nacional (Greenhalgh, 1988: 2) que estimulaba a los países invitados a auto-representarse, a expresar su identidad nacional a través de la exhibición de sus producciones artísticas, educativas, tecnológicas, minerales, forestales, científicas y de mucha otra índole. No está demás señalar que el capital invertido en estas exposiciones expresaba tanto el poderío de la nación anfitriona así como la estima y ansias de descollar por parte de las naciones invitadas, mecanismo que involucraba el razonamiento “*cuanto mayor el gasto, mayor poder, pues el gasto estetiza al poder.*” (Mandoki, 2007: 54). Por lo tanto, este tipo de exposiciones se convirtió en ventanas que mostraban el poder, progreso y desarrollo que orientaba a la civilización mundial de la época.

Es importante destacar que la identidad nacional es

un conjunto de significaciones y representaciones relativamente permanentes a través del tiempo que permiten a los miembros de un grupo social que comparten una historia y un territorio común, así como otros elementos socioculturales (...) reconocerse como relacionados los unos con los otros biográficamente”. (Montero, 1991: 76-77).

Su carácter relativo y procesual implica que dicha identidad cambia, evoluciona, se transfor-

ma. Así, la identidad nacional hace referencia a los orígenes espaciales y temporales (históricos) precisos y los límites culturales (patrimonio complejo en términos de la diversidad interna de las regiones, etnia, clase) que en cierto momento se han considerado como propios de un territorio determinado, lo cual implica una alta carga ideológica que a su vez se ve reflejada en las representaciones asumidas por esa identidad.

2.- El otro tipo, es conocido como ferias comerciales. Sus orígenes se remontan a las primeras civilizaciones y su finalidad en el siglo XIX era “*la promoción de los avances tecnológicos de un país y medios para promover la actividad comercial en el extranjero*” (Rodríguez, Muñoz y González, 2013: 453).

En este caso, estas exposiciones operaban como “*lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía*” (Benjamin, 2004: 41), como motores dinamizadores de la actividad económica y comercial, permitiendo que cada país presentara sus productos ante un gran número de potenciales compradores o inversionistas en un lapso relativamente breve, al tiempo que admitía la comparación de las virtudes y defectos de los objetos exhibidos por los países participantes. Todo ello incentivaba la construcción de juicios sobre la capacidad moral y política de esos países, y precisamente las nuevas naciones suramericanas pretendían mostrar su capacidad para la vida en libertad, orden y progreso.

De ahí la necesidad de crear las imágenes de nación que, bajo la tónica de propaganda y publicidad –es decir, con el fin de influenciar la conducta de las personas a través de la persuasión– (Durandin, 1990: 11), serían proyectadas hacia ese «mundo globalizado». Al respecto, la esteta y semióloga de la cultura Katya Mandoki explica que la cohesión y construcción de una nación-Estado es producto de una deliberada construcción estética (2007: 11). Tal proceso no fue ajeno a las nacientes naciones latinoamericanas del siglo XIX, y el presente trabajo muestra los resultados de un análisis realizado a partir del modelo semiótico propuesto por Mandoki (2007: 12), aplicado a una serie de documentos escritos e imágenes de los pabellones (sus estilos arquitectónicos, sus ubicaciones dentro del plan general de cada exposición internacional) y los stands expositivos nacionales (sus características físico-espaciales, sus ubicaciones dentro del plan general de cada exposición internacional) y la naturaleza de varias de las piezas contenidas en ellos (materiales que los conforman, técnicas de fabricación utilizadas, tema que intenta representar). Esto con el fin de señalar las estrategias utilizadas por el Estado venezolano para persuadir, seducir y cautivar el interés y fascinación de esas otras sociedades con las cuales quería entablar no solo relaciones comerciales, sino también culturales, científicas y tecnológicas, como una vía para sobrellevar las lamentables circunstancias sociales, políticas y económicas que experimentaba el país entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, antes de la dictadura del Gral. Juan Vicente Gómez y de la llamada etapa petrolera que ha marcado la vida del país desde entonces.

Recursos y estrategias utilizadas por el Estado venezolano en su discursividad propagandística en exposiciones internacionales entre 1862-1904.

Así como lo hicieron otras naciones latinoamericanas, Venezuela dispuso de variados recursos

para construir sus «ficciones de Estado» (Fernández, 2000: 173). Con base en las pautas propuestas por Mandoki (2007: 27-28), a lo largo de la investigación se encontró una variedad de recursos que esta nación utilizó para representarse en las exposiciones internacionales. Ellos son:

a. Los *recursos léxicos* (sintagmas verbales).

Aquí destacan los Catálogos Oficiales elaborados por las naciones anfitrionas; los Catálogos de las exhibiciones y descripciones tanto de los contenidos (objetos históricos, mercancías, materias primas, entre otros) así como de los contenedores (pabellones nacionales) elaborados tanto por ciudadanos designados por el Gobierno nacional de turno (especialmente miembros de sociedades científicas y mercantiles), así como por venezolanos de alta estima en el país. Al respecto, resalta la labor de clasificación y descripción exhaustiva realizada por los ciudadanos Aristides Rojas, Adolfo Ernst, Vicente Marcano y Tulio Febres Cordero.

La información contenida en todos estos documentos (textos e imágenes) fue complementada con datos obtenidos de otras fuentes documentales como fueron algunas copias de la correspondencia oficial enviada a las naciones anfitrionas de las exposiciones, alguna correspondencia oficial enviada a las Comisiones nombradas por el gobierno nacional (ciudadanos distinguidos que se encargaban de la gestión y visualización de los objetos expuestos), ciertos Decretos del gobierno venezolano publicados durante la época bajo estudio y relacionados a la participación de Venezuela en las exposiciones internacionales, y noticias sobre tal participación publicadas tanto en prensa así como en revistas nacionales (por ejemplo, El Cojo Ilustrado).

b. Los *recursos somáticos* (sintagmas corporales).

Si bien no se encontraron registros escritos sobre este tipo de recursos, el hecho de que las áreas de exhibición de Venezuela contaban con la presencia dominante de productos naturales como colecciones de café, chocolate, cacao, tabaco, licores, amargos aromáticos, ejemplares de plantas tropicales y pieles de animales, se asume que todos ellos eran altamente atractivos al olfato (expedían olores o aromas peculiares), al tacto (por sus texturas diversas) e incluso al gusto, que seguramente dieron carácter a los stands nacionales o al interior de los pabellones venezolanos.

c. Los *recursos escópicos* (sintagmas visuales/espaciales).

Estos fueron los recursos más numerosos y ricos en información: los Pabellones nacionales diseñados para algunas de estas exposiciones (cuando el Estado venezolano contaba con recursos financieros suficientes para ello); las Áreas expositivas ubicadas en espacios colectivos junto con otras exposiciones de América Latina; los Productos que con mucho esfuerzo y paciencia se seleccionaban/recopilaban a lo largo y ancho del país; los Productos pertenecientes a colecciones privadas (y que generalmente eran seleccionados por los comisionados de Venezuela en el extranjero). Entre todos estos productos estaban los de origen mineral (oro, cuarzos, carbón, piedras preciosas, hierro, cobre); los productos animales (pieles, aceites); los productos forestales (maderas, fibras vegetales, sustancias para teñir, sedas, jarabes, extractos, plantas medicinales y productos farmacéuticos); los productos agrícolas (frijoles, maíz, azúcar, café, cacao, algodón, tabaco, frutas, vegetales); los productos de las industrias y las manufacturas (textiles, ejemplares de los principales periódicos del país, amargos aromáticos, licores, rones, vinos, velas, jabones, hamacas y chinchorros, sombreros, carteras, alpargatas, pájaros disecados, totumas talladas, flores y frutas

artificiales, cojines, pañuelos, instrumentos musicales, conservas, chocolates, literatura nacional y publicaciones oficiales, botas y zapatos); los objetos de carácter arqueo-antropológico (fotografías, dibujos y libros relacionados a los estilos de vida y cultura material de los indígenas nativos, como sus medios de transporte y urnas, cráneos, dibujos y modelos de ídolos de barro, modelos de palafitos y armamento); los objetos de valor histórico que formaban parte de colecciones de museos nacionales (aquí destacan una litografía del Acta de Independencia, el Sello de armas de Carlos V que estuvo en 1527 sobre la puerta del Ayuntamiento de Nueva Cádiz en la Isla de Cubagua, el Gonfalon de Guerra con el cual Pizarro entró en la ciudad de Cuzco en 1533, la Espada que la ciudad de Lima regaló al Libertador Simón Bolívar en 1825, el Medallón de Washington); las obras de arte (esculturas, óleos, acuarelas, una curiosa imagen de Washington, Colón y Bolívar hecha con cabellos de eminentes venezolanos); algunos mapas políticos y mineralógicos del país, entre otros.

Las estrategias incidentes en la sensibilidad que el Estado venezolano utilizó con más frecuencia para construir las imágenes que lo representarían en las exposiciones internacionales fueron básicamente la *proxémica* (modalidad que manifiesta distancia o proximidad) y la *enfática* (modalidad en que se acentúa un elemento sobre los demás) (Mandoki, 2007: 209-210). A su vez, estas estrategias se sustentaron mayormente en otras como la *supresión* (esconder algo que existe), la *adición* (hacer creer cosas que no existen) y la *deformación* (distorsionar algo que existe) (Durandin, 1990: 77-78). Cabe destacar que para poder determinar el tipo de estrategia utilizada, fue necesario investigar los contextos político, económico, social, cultural y tecnológico de la Venezuela del período 1862-1904. Para ello, además de los trabajos de contenido histórico, fue útil la literatura de viajes (información escrita aportada por ciudadanos que visitaban el país con intereses varios, sobre todo el científico) y los escritos que personas contemporáneas generaban sobre esos contextos. Esto permitió no solo ver cómo los venezolanos se veían a sí mismos, sino comprender el lugar en el cual miembros de otros países colocaban a nuestro país en las exposiciones internacionales estudiadas.

Varios estudios sugieren que, durante el período bajo estudio, existieron dos enfoques que guiaron el proceso de construcción de la identidad nacional por parte de las élites culturales venezolanas: uno de corte *tradicionalista*, cuyo discurso se enmarcaba en el modelo de vida rural que formaba parte del pasado colonial, con su conexión con el suelo y los elementos necesarios para legitimar los caracteres nativos. El otro enfoque, de corte *liberal*, partía de la linealidad temporal del progreso y la creencia de que la cultura es universal, teniendo a Europa (París) como modelo. Como expone Alzier Calvo, "...se 'es' cuando se tiene y cuando no se tiene se busca fuera, se imita para conformar una efímera personalidad y lograr una realización pasajera..." (2007: 68-69). Venezuela deseaba mostrarse independiente, nueva y modernizada, lo que acentuaba la ausencia de una identidad que debía suplirse con la mimesis y la adquisición de 'rostros'. Así, se trabajaron ambos discursos en simultáneo y hacia el último cuarto del siglo XIX, Venezuela se mostraba como una nación que se volvía cada más civilizada adoptando el progreso material venido del exterior. Si bien los líderes venezolanos trataban de adoptar del mejor modo posible alguno de los dos enfoques señalados como estrategia para ganar el control de los fondos públicos y mejorar sus redes de poder, fue la tendencia liberal la que predominó durante el lapso de tiempo abordado.

Fue así como las imágenes de nación o identidad que se deseaban proyectar se construyeron a través de:

1.- La PROXÉMICA: Venezuela intentaba un acercamiento con los países modernos y civilizados al buscar semejanzas o igualdades con ellos. Poco a poco se distanciaba de esa imagen colonial de atraso y dependencia, ya que se creía que para ser culto debía imitarse los comportamientos europeos, rechazando o evitando en lo posible las características propias del español-americano. Por ejemplo, para ‘disminuir la barbarie’ el general Antonio Guzmán Blanco trató de ‘europeizar’ a los criollos adoptando las influencias culturales e intelectuales de Francia, reconociendo la importancia de las artes (especialmente la arquitectura) como indicador de poder y civilización (por supuesto, esto se evidenció en las exhibiciones venezolanas bajo sus períodos presidenciales).

Sin embargo, pareciera que los esfuerzos que hicieran los países invitados (en este caso los suramericanos) entraban en tensión con los juicios a priori que establecían algunos de los países anfitriones. Y es que en estas Exposiciones, el vínculo entre el progreso y la raza se exteriorizó a través de mecanismos como la ubicación designada a los diferentes países (algo que no estaba bajo el control de las naciones invitadas) y la naturaleza de los objetos exhibidos (seleccionados bajo los criterios estéticos y tecnológicos de cada nación). El discurso europeo dominante reflejaba un determinismo racial y ambiental bajo el cual la sociedad española-americana era vista como atrasada, indolente, incapaz de explotar los recursos circundantes e indiferentes a las virtudes de la comodidad y el gusto (Pratt, 1992: 133-150). La riqueza natural significaba acumulación, abundancia, inocencia, aludiendo a lo extraño, lo misterioso, lo exótico. Estas ideas se transformaron poco a poco en prescripciones morales y cívicas que fueron incorporadas en el proceso de auto-invencción de los criollos al considerar su desarrollo histórico y sus tradiciones culturales como moldeadas por sus circunstancias geográficas, políticas y económicas (Anderson, 1991: 52; Pratt, 1992: 136-175).

En todo caso, estos esfuerzos de acercamiento, distancia y exclusividad se reflejaron en las exhibiciones venezolanas, donde el discurso propagandístico variaba en función de los intereses del gobierno de turno, tratando de resaltar fortalezas y esconder debilidades al hacer uso de estrategias de:

SUPRESIÓN: Ninguno de los productos expuestos o de sus espacios contenedores mostraban la crisis que experimentaba el país durante esos años: un desvanecimiento de riquezas; el retroceso social; las permanentes guerras de caudillos; la pérdida de cosechas y ganado; el descenso de la población; el estancamiento económico; la inseguridad; el miedo; el hambre; las enfermedades; la anarquía, el despotismo y la corrupción bajo un territorio de débil integración física, política y económica. Sin embargo, en catálogos oficiales como el realizado por Arístides Rojas en 1893 se mencionan las penurias que atravesaba el país, de modo de expresar el esfuerzo grandioso que se hizo por participar en la exposición internacional de dicho año con la intención de inspirar confianza, establecer la paz y disipar recuerdos dolorosos (Rojas, 1893: iv).

Podría decirse que esta estrategia también fue utilizada directa e indirectamente con la ‘ausencia’ de Venezuela en algunas de las exposiciones internacionales durante el período estudiado. Si bien hay casos, como la fallida participación venezolana en la Exposición Universal de París de 1900 dados los avatares de la Revolución Liberal Restauradora liderada por el General Cipriano Castro en 1899, también se observó la ausencia de nuestra nación en las diversas exposiciones internacionales que tuvieron lugar en el continente europeo en los primeros años del siglo XX, seguramente por decisión del Estado venezolano a raíz del conflicto propiciado por el bloqueo de

los puertos nacionales entre 1902 y 1903 por parte de varias potencias europeas (Marín, 2006b: 282-283).

ADICIÓN: El hecho de adoptar técnicas artísticas y estilos foráneos, queriendo mostrar cómo, por ejemplo, los artistas venezolanos -como Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena- que participaban exhibiendo sus obras, eran capaces de competir con sus mejores colegas europeos, al gozar de conocimientos y criterios similares gracias a su formación en el exterior.

DEFORMACIÓN: Mostrar al resto del mundo una práctica arquitectónica distinta a la que prevalecía en el territorio nacional, como medida para atraer miradas e infundir confianza ante lo considerado familiar (o no-desconocido) por parte de los países industrializados.

Al comienzo el departamento nacional se ubicaba en áreas compartidas con otros países latinoamericanos, y las áreas de exhibición se ambientaban en escenarios exóticos, naturales, o que mostraban la herencia colonial. Pero apenas Venezuela contó con recursos económicos suficientes, tomó la arquitectura como el medio más adecuado para manifestar los niveles de civilización y progreso que había alcanzado (o que pretendía alcanzar). Así, los estilos adoptados en las fachadas de los pabellones venezolanos evidencian que antes de la década de 1880 se adoptó una identidad orgullosa de su origen español, mientras que en décadas posteriores, la preferencia por estilos foráneos como el neoclásico y el renacimiento simbolizó la adopción del racionalismo europeo, el positivismo y la civilidad. Esto puede apreciarse en las figuras 1 y 2 que muestran una vista de las fachadas principales de los pabellones erigidos por Venezuela en las Exposiciones Internacionales de París (1889) y de Chicago (1893), respectivamente.

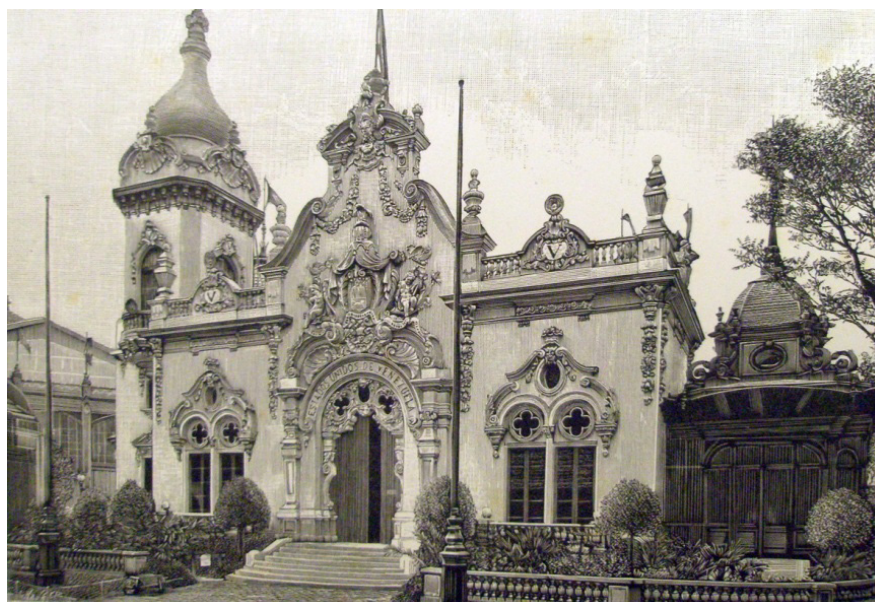


Figura 1. Pabellón de Venezuela en L'Exposition Universelle de Paris, 1889.

Fuente: Monod, É. (ed.) *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustrée. Historique, Encyclopédique, Descriptif*. París, Librairie de la Societé des Gens de Lettres, 1890, sin paginación.

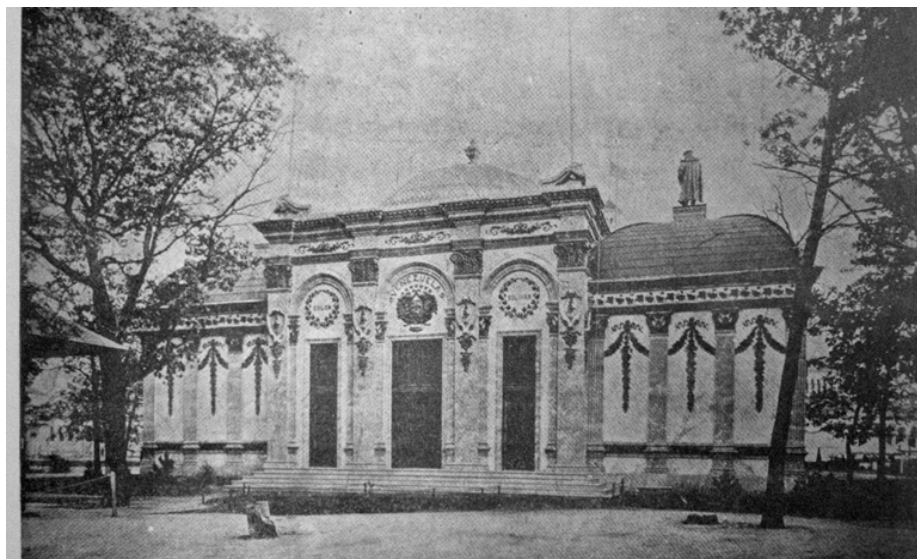


Figura 2. Pabellón de Venezuela en The World's Columbian Exposition, Chicago (EE. UU.), 1893.

Fuente: *El Cojo Ilustrado*, número 51, año III, de fecha 01.02.1894, p. 45.

Obviamente se trataba de una imagen moderna superficial: durante el período bajo estudio los pabellones venezolanos fueron diseñados principalmente por especialistas extranjeros contratados por los gobiernos de turno quienes, dependiendo de su cercanía o distancia con la cultura venezolana, mostraban cómo el país era percibido desde afuera recurriendo no pocas veces a estereotipos. Y es que la arquitectura de los pabellones nacionales no refleja fielmente la realidad arquitectónica de la nación sino las interpretaciones que sus creadores hicieron de ella, mostrando entonces sus puntos de vista, sus concepciones y sus mentalidades particulares. (Marín, 2006b: 269-270).

2.- La ENFÁTICA: también se intentó marcar diferencia con otros países, tanto europeos como americanos, al acentuar el poder militar y heroísmo a través de objetos de importancia en la guerra independentista; mostrando el orgullo de ser parte del Nuevo Mundo (los orígenes coloniales) como puede apreciarse en la representación del Escudo de armas de Carlos V que muestra la Figura 3, el cual formaba parte de una colección de objetos históricos que yacía en museos del país y que nunca habían dejado el suelo patrio; aumentando las cantidades de objetos a exhibir en ciertas clases particulares (minerales, forestales) y estableciendo el sentimiento de exclusividad al mostrar pocas cantidades de otros productos reconocidos por su alta calidad (chocolate “La India”, café, cacao, “Amargo de Angostura”, algodón). Por una parte, hubo productos venezolanos que eran premiados reiteradamente en estas exposiciones, y por otra parte, los premios y menciones honoríficas otorgadas a Venezuela aumentaron con el tiempo, lo cual llenaba de orgullo y satisfacción al país, tomándose como prueba de aceptación y valoración positiva por parte de ese mundo exterior avanzado y moderno.



Figura 3. Escudo de armas de Carlos V, que figuró en el Ayuntamiento de Nueva Cádiz, capital de Cubagua.

Fuente: Rojas, A. *Objetos históricos de Venezuela en la Exposición de Chicago*. Caracas, Imprenta y Litografía Nacional, 1893, entre pp. 4 y 5.

Imágenes de la nación: Tensión entre el ser y el parecer.

El análisis semiótico realizado muestra que las élites culturales y políticas del período estudiado construyeron imágenes nacionales contradictorias. Como se puede observar en el esquema de análisis que muestra la figura 4, existía una tensión entre el *ser* y el *parecer*, un constante esfuerzo por *no-parecer* y una ardua lucha por *no-ser*. Si bien el estudio de los espacios contenedores (pabellones o stand expositivos) muestra esa lucha por el *parecer*, al centrar la atención en los tipos de productos enviados a las exposiciones, el esfuerzo mayor de Venezuela era mostrar su *ser*. Se observó que los géneros minerales, forestales, animales y agrícolas eran el atractivo principal del departamento venezolano, acompañados de cantidades relativamente pequeñas de manufacturas y objetos de arte. Esto era algo lógico, si se piensa que precisamente la exportación de productos primarios aseguró a Venezuela un papel activo en la economía mundial a partir del último cuarto del siglo XIX, como también facilitó su participación en estas Exposiciones Internacionales. En este caso, lo ‘propio’ se materializaba no en el carácter de los espacios contenedores sino en los elementos contenidos en su interior: los diversos tipos de productos exhibidos.

De acuerdo a la apreciación de González-Stephan, las limitaciones de espacio y las clasificaciones de los productos establecidas por las naciones anfitrionas de estos eventos dieron como

resultado que algunas naciones latinoamericanas, como Venezuela, mostrasen una versión muy abreviada de su historia cultural y manufacturera, reduciendo sus colecciones a estereotipos para el consumo propio y foráneo, clichés convenientes para el comercio, que reflejaban su ‘modernidad primitiva’ presente junto a sus nexos con lo indígena de un pasado remoto. (2007: 216-217).

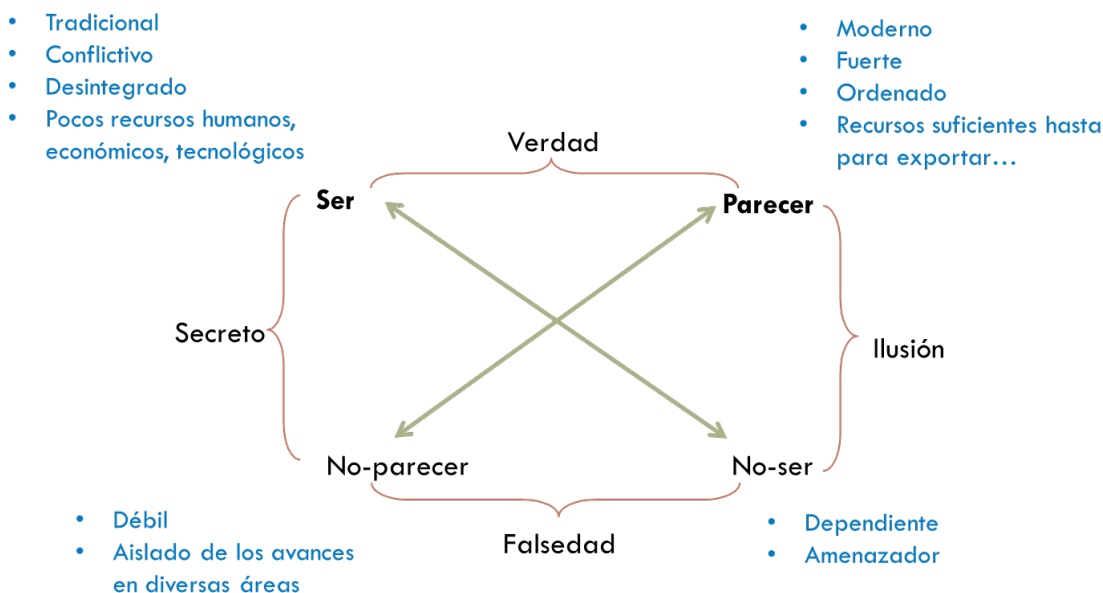


Figura 4. Cuadro de oposición entre el ser y el parecer de Venezuela en las Exposiciones Internacionales.

Fuente: Serenella Cherini. 2015.

Todo ello implicó sacrificar su anhelado ‘rostro’ o ‘apariencia’ moderna ya que, bajo el lente de ese constructo cultural que es la modernidad, se creía que:

Un país que posee abundancia de materia prima para la industria y el comercio, pero cuyos habitantes no poseen ni habilidades para fabricar ni el gusto dominante, debe necesariamente ser inferior a otro país, igualmente bendecido en recursos naturales pero cuya producción está guiada por las más altas influencias del arte y la ciencia (Smith, 1876: 409).

El predominio de las importaciones en la economía nacional tampoco contribuía a elevar el nivel de la nación ante los ojos del mundo. Es entonces razonable pensar que, sin tener otra opción, las exhibiciones llevadas por Venezuela fomentaban constantemente la imagen de un país ‘inferior’, de una nación ‘atrasada’. Por si fuera poco, estas imágenes coincidían con aquellas atribuidas por parte del mundo industrializado: un país cuyo fin último era servir como exportador de materia prima.

Sin embargo, Venezuela mantuvo su lucha por ser reconocida como parte del espectacular mundo moderno, intentando contrarrestar las debilidades de su *ser* (sus conflictos a varios niveles, su territorio poco controlado, su dependencia del extranjero) al mostrar las realizaciones de sus

aspiraciones de progreso, productos que no estaban al alcance ni económico ni intelectual de las mayorías de la sociedad venezolana del momento, sus ‘apariencias’. Por ejemplo, en sus ansias de *no parecer* débil, atrasada, aislada, y de acuerdo a los avances alcanzados por algunas de sus ciudades principales, enviaba una serie de productos cada vez en mayores cantidades (pero siempre en mucha menor proporción a los tipos de objetos comentados con anterioridad): muestras de manufacturas, objetos de arte, periódicos, libros impresos, entre tantas otras cosas. Inclusive enviaba muestras de su cultura material indígena, tomadas como curiosidades para ser estudiadas en términos antropológicos, obviando que algunas de ellas continuaban en uso en la vida cotidiana –como los cuencos realizados con los frutos del taparo–, de modo de que no fueran apreciados como un obstáculo para el progreso.

Conclusiones

Para Venezuela, las exposiciones internacionales sirvieron de espacios de conexiones transnacionales, económicas, intelectuales y científicas, que fomentaron el intercambio de productos y conocimientos propio de un mundo globalizado. A pesar de la distancia y las numerosas dificultades políticas y económicas que experimentaba nuestro territorio, se evidencia que a partir de 1862 los detentores del poder económico, cultural y político del país reconocieron la importancia de participar en exposiciones internacionales para promocionar tanto el nivel de civilización y progreso material alcanzado hasta comienzos del siglo XX, así como los principales productos venezolanos, tratando de resaltar fortalezas y esconder debilidades.

Los discursos propagandísticos cambiaban en función del enfoque que asumieran los artífices del Estado en turno, y las imágenes de nación reflejadas en estas exposiciones manifestaban físicamente una tensión constante entre el ser y el parecer; entre lo tradicional y lo moderno; entre el atraso y el progreso; entre lo nacional/local y lo internacional/global. Al comienzo destacaba un orgullo por los orígenes coloniales y lo nativo-indígena, y a medida que transcurrían los años y las necesidades del país eran más acuciosas, se transmitía una constante contradicción entre ese *ser* y *parecer*, a través del uso de edificaciones con fachadas a la moda (que reflejaban un desapego por los orígenes coloniales) que en su interior exhibían productos nativos exóticos y familiares que básicamente reflejaban un vasto territorio natural con *pueblos diferentes* que se sustentaba en una economía tradicional (un aspecto que no podía enmascarse puesto que la vida en el país dependía de ello).

En este sentido, las estrategias empleadas generaron imágenes nacionales contradictorias, donde la visión propia de lo que ‘pretendía ser’ era constantemente evaluada bajo el lente del progreso de los países industrializados, quienes a su vez imponían su visión de lo que era Venezuela. Todo ello lleva a pensar en la elaboración y presentación de varias identidades para la nación en lugar de una fija, lo cual en parte es resultado de los cambios complejos y desarticulados experimentados apresuradamente por nuestra nación al unirse al mundo avanzado y su sociedad del espectáculo.

Referencias bibliográficas

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of Nationalism*. London: Verso.

- Baudrillard, J. (2005). *The system of objects*. 2da edición. Londres: Verso.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Calvo, A. (2007). *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Cherini, S. (2013). Identidad Nacional en la ‘Sociedad del Espectáculo’. Representaciones de Venezuela en las Exposiciones Internacionales del siglo XIX. *Consciencia y Diálogo* [Revista en línea], volumen 4, número 4, pp. 141-156. Disponible: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/conscienciaydialogo/article/view/4750>
- Debord, G. (1995). *The Society of the Spectacle*. New York, Zone Books.
- Durandin, G. (1990). *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. 2da edición. Barcelona: Paidós.
- Fernández, A. (2000). Latinoamericanismo y Representación: Iconografías de la nacionalidad en las exposiciones Universales (Paris, 1889 y 1900), pp. 171-186. En Montserrat, M. (Comp.) *La ciencia en la Argentina entre siglos: textos, contextos e instituciones*. Buenos Aires: Cuadernos Argentinos Manantial.
- González-Stephan, B. (2008). El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura. *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina* [Revista en línea]. Volumen 6, número 1, pp. 159-178. Disponible: https://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/gonz_steph.pdf [Consulta: 2015, Diciembre 1]
- (2007). A gothic glass case in the tropical forest. The first Venezuelan national exhibition of 1883. Pp. 216-232. En Buzard, J.; Childers, J. y Gillooly, E. (eds.) *Victorian Prism: Refractions of the Crystal Palace*. Charlottesville y Londres: University of Virginia Press.
- (2003). Showcases of consumption: historical panoramas and Universal Expositions, pp. 225-238. En Castro-Klarén, S. y Chaspeen, J. (eds.) *Beyond imagined communities. Reading and writing the nation in nineteenth-century Latin America*. Washington: Woodrow Wilson Centre Press / Johns Hopkins University Press.
- GonzálezStephan, B. y Andermann, J. (eds.) (2006) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greenhalgh, P. (1988). *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851 – 1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Lawn, M. (2009). *Modelling the Future: exhibitions and the materiality of education*. ---: Symposium Books Ltd.
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del estado y de la identidad nacional: Prosaica III*. México: Siglo XXI editores.

Marín, O. (2006a). Construyendo “alteridades”: La imagen de Latinoamérica en las exposiciones internacionales del siglo XIX. *Montalbán*, número 38, pp. 57-78.

----- (2006b). Construir la nación, construir sus imágenes: Los pabellones de Venezuela en las exposiciones internacionales, pp. 265 – 316. En Straka, T. (comp.) *La Tradición de lo Moderno. Venezuela en diez ensayos*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Monod, E. (ed.) (1890). *L'Exposition Universelle de 1889. Grand ouvrage illustrée. Historique, Encyclopédique, Descriptif*. Paris: Librairie de la Société des Gens de Lettres.

Montero, M. (1991). *Ideología, alienación e identidad nacional. Una aproximación psicosocial al ser venezolano*. 3ra edición. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Pratt, M. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Rodríguez, A.; Muñoz, A. y González, D. (2013) Historia, definición y legislación de las ferias comerciales. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* [Revista en línea] XLVI, pp. 449-466. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4183934.pdf> [Consulta: 2015, Noviembre 14]

Rojas, A. (1893). *Objetos históricos de Venezuela en la Exposición de Chicago*. Edición Oficial. Caracas: Imprenta y Litografía Nacional.