



PATRICIOS EN CONTIENDA

Cuadros de costumbres, reformas liberales y
representación del pueblo en Hispanoamérica
(1830-1880)

Felipe Martínez Pinzón



PATRICIOS EN CONTIENDA



Ediciones
Uniandes



UNIVERSIDAD
EL BOSQUE
Editorial



PATRICIOS EN CONTIENDA

Cuadros de costumbres, reformas liberales
y representación del pueblo
en Hispanoamérica (1830-1880)

Felipe Martínez Pinzón

Nombre: Martínez Pinzón, Felipe, autor.

Título: Patricios en contienda: Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblo en Hispanoamérica (1830-1880) / Felipe Martínez Pinzón.

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes: Universidad El Bosque, Editorial Universidad El Bosque, 2025. | xlviii, 360 páginas: ilustraciones; 17 x 23 cm. | Colección Tándem

Identificadores: ISBN 978-958-798-910-6 (rústica) | 978-958-798-911-3 (e-book) | 978-958-798-912-0 (e-pub)

Materias: Clases sociales en la literatura | Novela latinoamericana – Siglo xix – Historia y crítica | Marginalidad social – Aspectos políticos – América Latina | Elite (Ciencias sociales) – Actitudes – Historia – América Latina – Siglo xix | Características nacionales en la literatura

Clasificación: CDD 863.010998–dc23 SBUA

Esta edición: noviembre del 2025

La primera edición fue publicada originalmente en el 2021 por The North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures Book Series

© Felipe Martínez Pinzón
© Carolina Alzate, del prólogo
© Universidad de los Andes, Vicerrectoría de Investigación y Creación, Ediciones Uniandes;
Universidad El Bosque, Vicerrectoría de Investigaciones, Editorial Universidad El Bosque

Ediciones Uniandes
Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tim
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 3394949, ext. 2133
<https://ediciones.uniandes.edu.co>
ediciones@uniandes.edu.co

Editorial Universidad El Bosque
Av. Cra. 9.ª n.º 131A-02, bloque A, 6.º piso
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 6489000, ext. 1352
<https://investigaciones.unbosque.edu.co/editorial>
editorial@unbosque.edu.co

ISBN: 978-958-798-910-6

ISBN e-book: 978-958-798-911-3

ISBN epub: 978-958-798-912-0

DOI: [https://doi.org/10.51573/
Andes.9789587989106.9789587989120](https://doi.org/10.51573/Andes.9789587989106.9789587989120)

Corrección: Yesid Castiblanco

Diagramación: Nancy Cortés

Diseño de cubierta: Neftalí Vanegas

Imagen de cubierta: Detalle de «Amistad», de Demetrio Paredes *et al.*, cortesía de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Con retoque digital de Javier Tibocha
Elaboración del índice: Paula Salazar

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S. A. S.

Carrera 69H n.º 77-40

Teléfono: 601 6020808

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Universidad El Bosque | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Resolución 327 del 5 de febrero de 1997. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 11153 del 4 de agosto de 1978, Mineducación. Reacreditación institucional de alta calidad: Resolución 13172 del 17 de julio del 2020, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Para Elizabeth Anne, creadora.

Para los tres Nicolases.

The constitution of the modern world has entailed the clash and disarticulation of peoples and civilizations together with the production of images of integrated cultures, bounded identities and inexorable progress.

[La formación del mundo moderno ha conllevado el choque y la desarticulación de poblaciones y civilizaciones conjuntamente con la producción de imágenes de identidades integradas, culturas conectadas y un progreso inexorable.]

Fernando Coronil, *Introduction to Cuban counterpoint: tobacco and sugar*, XIII

Contenido

xiii	Lista de ilustraciones
xv	Presentación <i>Carolina Alzate</i>
xix	Agradecimientos
xxv	Introducción. Literatura panorámica y representación del pueblo
	PRIMERA PARTE
	Sensibilidades patricias
3	1 Pueblos en disputa: álbumes, museos literarios y periódicos ilustrados en el debate sobre la sociabilidad
37	2 Androtopías: galerías de hombres ilustres, ficciones de paz y guerras civiles en el siglo XIX
69	3 El anfitrión de la patria: el tipo del dandi como <i>contramodelo</i> de nuevos y viejos patricios
	SEGUNDA PARTE
	Un pueblo para la patria
105	4 El llanero civilizador: José Antonio Páez, el tipo del llanero y los intelectuales del paecismo
137	5 La invención del tipo del indio: literatura panorámica en la frontera amazónica

171	6 El tipo del cosechero: color local y circuitos globales del comercio tabaquero a través de la literatura panorámica
	TERCERA PARTE
	Los incontables
197	7 Otras formas de trabajo: caridad, independencia y mendicidad en Josefa Acevedo de Gómez
225	8 Pueblos por venir: crisis agrícola, colonias de inmigrantes y manumisos en Fermín Toro
253	9 Los límites del reformismo liberal: suicidio, pena de muerte y el tipo de la romántica en Dolores Veintimilla y Miguel Riofrío
289	Epílogo: ver otros orígenes
305	Referencias
349	Índice

Lista de ilustraciones

- | | |
|-------|--|
| xxxiv | Ilustración 1. «Los mexicanos pintados por sí mismos». <i>Los mexicanos pintados por ellos mismos: tipos y costumbres nacionales</i> |
| 5 | Ilustración 2. Frontispicio de la <i>Histoire de la Colombie</i> de Guillaume Lallement, dibujado por Pierre Tardieu |
| 10 | Ilustración 3. «Antiguo conductor de carne». <i>Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres (ca. 1855-1865)</i> |
| 12 | Ilustración 4. «Yndio de Sambisa a quien la policía hace barer [sic] las calles», Juan Agustín Guerrero |
| 12 | Ilustración 5. «Antiguo barredor de las calles». <i>Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres (ca. 1855-1865)</i> |
| 14 | Ilustración 6. «Yndio de Nayón vendiendo Magueyes», Juan Agustín Guerrero |
| 16 | Ilustración 7. «Yndio reclutado para cargar las andas de la Virgen del Rosario-Quito». <i>Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres (ca. 1855-1865)</i> |
| 29 | Ilustración 8. «Guerra Civil», Ramón Bolet Peraza. <i>Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876</i> |
| 30 | Ilustración 9. «Calle El Comercio», Ramón Bolet Peraza. <i>Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876</i> |
| 32 | Ilustración 10. Portada del <i>Museo Venezolano</i> , Ramón Bolet Peraza y Henrique Neum |
| 39 | Ilustración 11. «Ricaурte en San Mateo», Manuel Doroteo Carvajal Marulanda |
| 40 | Ilustración 12. «José Joaquín Borda», Manuel Doroteo Carvajal Marulanda |
| 50 | Ilustración 13. «Francisco Miranda», Carmelo Fernández |
| 51 | Ilustración 14. «José Tadeo Monagas», Carmelo Fernández |
| 71 | Ilustración 15. «José María Vergara y Vergara», anónimo |
| 71 | Ilustración 16. «Vergara y Vergara en la época de “El Mosaico” [1858-1862]» |

113	Ilustración 17. «Mapa de las tres zonas», Agustín Codazzi
114	Ilustración 18. «Frontispicio», Carmelo Fernández
127	Ilustración 19. «Branding Scenes», Ramón Páez
132	Ilustración 20. «General Páez in the Costume of the Llanos (see larger picture)», Ramón Páez
132	Ilustración 21. «J. A. Páez, en su traje de llanero», Fritz Georg Melbye
134	Ilustración 22. «Litografía de J. A. Páez», Fritz Georg Melbye
134	Ilustración 23. «José Antonio Páez», Mathew Brady
142	Ilustración 24. «Albis viajando con cargueros», Manuel María Albis
142	Ilustración 25. «El cura de Mocoa, capital del territorio del Caquetá», Manuel María Paz
146	Ilustración 26. «El P. Manuel Ma. Albis uno de mis compañeros en el viaje al Caquetá. Santa Librada, 21 de abril de 1873», José María Gutiérrez de Alba
151	Ilustración 27. «Viendo estas reventarones [sic] hasta muy tarde de la noche...», Manuel María Albis
151	Ilustración 28. «Murciélagos», Manuel María Albis
153	Ilustración 29. «Chamón», Manuel María Albis
155	Ilustración 30. «Quema de hormigas», Manuel María Albis
155	Ilustración 31. «La india cuida los pájaros», Manuel María Albis
165	Ilustración 32. «Indios Guaque. Palma de mil pesos: Recolección del fruto de dicha palma», Manuel María Paz
166	Ilustración 33. «Presbítero Manuel María Albis. Indios reducidos en Mocoa», Manuel María Paz
168	Ilustración 34. «Indios andaquíes reducidos sacando pita en Descanse», Manuel María Paz
173	Ilustración 35. «Joseph Brown en traje de montar» (<i>ca.</i> 1830), José Manuel Groot
214	Ilustración 36. «Josefa Acevedo de Gómez» (<i>ca.</i> 1840), Luis García Hevia (atribuido)
241	Ilustración 37. «Plano del terreno entre Caracas, Victoria y Puerto Maya para indicar los lugares propicios para colonos europeos» (Colonia Tovar), Agustín Codazzi
259	Ilustración 38. «Necrología», anónimo [Dolores Veintimilla]
291	Ilustración 39. «Amistad», Demetrio Paredes <i>et al.</i>

Presentación

Carolina Alzate
Profesora titular, Universidad de los Andes
Bogotá, marzo del 2025

FELIPE MARTÍNEZ PINZÓN es sin duda una presencia imprescindible en la academia nacional e internacional de nuestros días, en especial en lo que se refiere a los estudios del siglo XIX hispanoamericano. Puede afirmarse que su diálogo constante y productivo con la producción académica de las últimas décadas ha contribuido en los años recientes a redefinir el campo, ello mediante la riqueza y variedad de las obras que estudia y su lectura siempre aguda y original. Se le debe también, en buena medida, el fortalecimiento del lugar de los estudios colombianos en la academia internacional, hecho que no es menor si se atiende a que esta estuvo por décadas protagonizada por los estudios sobre México, Cuba o el llamado Cono Sur.

El libro que hoy nos entrega Ediciones Uniandes, en coedición con Editorial Universidad El Bosque, es un claro ejemplo de esto, y debe celebrarse que esta edición lo haga plenamente accesible al público colombiano y latinoamericano. Su ámbito geográfico es lo que conocemos como la Gran Colombia, es decir, el territorio que hoy constituyen Colombia, Venezuela y Ecuador. Con todo, este espacio es en realidad transatlántico, pues su objeto de estudio es la prensa y otros tipos de álbumes, discursos que viajan entre fronteras para construir lo que Walter Benjamin llama literatura panorámica. Con este libro aprendemos a leer los periódicos como álbumes, recortes materia de reapropiación y reescritura reinscritos y reinsertados en espacios que los colecciónan, de orígenes irrastreables incluso en los lugares iniciales de aparición. No se trata de las copias de copias con las que por tantos años nos exigieron pensar el discurso latinoamericano. Nuestros países aparecen allí como algunas de las maneras en las que el discurso de la época intentó dar forma a los conglomerados humanos que se proponía administrar.

Ya con Kari Soriano Salkjelsvik, en su libro conjunto titulado *Revisitar el costumbrismo*, Martínez Pinzón había hecho legibles de nuevo los cuadros de tipos y costumbres y desmontado la palabra *costumbrista* como ajena a su momento de escritura y causante de su lectura posterior como literatura ingenua, prehistoria

infante de lo que alguna vez, por fin, se convertiría en cuento. Los cuadros en este libro son espacios de contienda entre los patricios. El vocabulario lo trae el autor y da título muy acertado a este libro. Se encuentran en disputa el territorio nacional, la flora y fauna que serían convertidos en recursos, sus ríos, y en especial las poblaciones que debían convertirse en cuerpos de trabajadores disciplinados y contables. Otro gesto de gran relevancia en el libro es situar, como lo hace, los bocetos de notabilidades al lado de estos cuadros: el patrício, con nombre y apellido en letras doradas, junto al personaje anónimo en su oficio, *el boga, el cosechero*. Esos bocetos, bustos de papel como los llama Martínez Pinzón de manera provocadora y sugerente, todo cabeza, se ponen al lado de los cuerpos anónimos para el trabajo que conforman los diversos populachos. Pero el libro tiene incluso una tercera parte, la cual estudia, por ejemplo, a las mujeres que escriben desde su no lugar patrício, sin acabar de pertenecer y que pueden dar nombre al soldado o al ropavejero, y hacerle un lugar al lado de la notabilidad, situándolos de modo evidente en un universo discursivo compartido, pero no fácilmente rastreable: quién escribe y quién es escrito, y la invisibilidad de quien escribe. Los patricios en este libro no son una comunidad en absoluto homogénea y la escritura se revela como lugar de disputa encarnizada por la memoria, por el relato del presente y por la figuración del futuro.

El libro regresa la literatura panorámica a la prensa y a los álbumes en los cuales surgió y circuló, y restituye así las redes de significación que la justifican y proyectan, en las que tiene su sentido, sacándola del lugar aislado, y secundario por demás, donde se la recluyó como *literatura* ingenua, de forma anacrónica, a lo largo de casi todo el siglo xx. La producción escrita y visual, las reescrituras y reinserciones, las reconfiguraciones, revelan una literatura cosmopolita, incluso multilingüe, producida por unas élites que se disputan su lugar como guías y anfitrionas de selectos grupos de pares nacionales y de allende el océano, como parte de su legitimación. Ello sin dejar de recoger las voces disidentes y la violencia ejercida sobre ellas, fuera sobreescribiéndolas o borrándolas. Galerías de hombres ilustres, álbumes de autógrafos, mapas, relatos de historias nacionales, literatura gótica, todos ellos aparecen en este libro en su calidad, podríamos decir, de palimpsestos y de espacios de contienda. Las múltiples escrituras cruzan el Atlántico de ida y vuelta y se «cortan y pegan» en periódicos de todo el continente rearmados en álbumes reales y figurados.

El libro hace, sin lugar a duda, aportes importantes. La lectura comparada, grancolombiana y translantánica, echa una nueva luz sobre procesos más o menos poco estudiados y que ciertamente no se han mirado en su conjunto. El corpus estudiado en el libro es amplio y variado.

Muy importante: dialoga con la bibliografía histórica y más actualizada producida sobre y desde estos tres países, e incorpora además discusiones teóricas relevantes que también enriquece.

No menos relevante: leer este libro es un verdadero placer. Su autor no escribe para un pequeño grupo de especialistas, consciente por supuesto de que sus temas son significativos a las discusiones amplias de nuestro presente. No me queda más que recomendar su lectura.

Agradecimientos

COMENCIÉ A INVESTIGAR este libro en el 2014 gracias a una invitación que me hizo la profesora Carolina Alzate para dar una charla en la Universidad de los Andes (Bogotá) sobre el bum del tabaco, según aparecía retratado en las hojas del periódico literario bogotano *El Mosaico* (1858-1865). A partir de entonces entré en el mundo de la prensa decimonónica, uno que apenas se me había abierto con mi primer libro. En ese mundo me encontré, deslumbrado por la euforia global que causó la escritura y pintura de tipos y costumbres a ambos lados del Atlántico. Al leer más bibliografía primaria y secundaria sobre este corpus, extemporáneamente, la euforia me contagió. A ese fuego, pero, sobre todo, a las personas que lo hicieron posible, se deben estas páginas.

En el 2015, el Instituto Caro y Cuervo y el Ministerio de Cultura de Colombia me otorgaron una beca para hacer una investigación en revisión editorial y crítica de textos breves del siglo XIX en el país. Aparte del importante apoyo presupuestal que significó, esta beca me contactó con colegas que serían muy relevantes para este libro. Juan Manuel Espinosa, subdirector académico del Instituto, lo mismo que Juan Darío Restrepo y Luz Clemencia Mejía, bibliotecarios y gestores de su sede en Yerbabuena, me mostraron toda su generosidad desde el comienzo hasta el final de la investigación. En la Biblioteca Nacional de Colombia, el corazón de este libro, encontré la amistad de Camilo Páez Jaramillo, su coordinador de colecciones, sin cuyo apoyo esta obra simplemente no existiría. En la Biblioteca también conté con la excelente disposición de todo su personal, en especial de María Carolina Godoy Ortiz y Javier Rodríguez. También quiero agradecerles a quienes trabajan en la sala de Libros Raros y Manuscritos y en la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango por su colaboración. Para el libro también fueron vitales las conversaciones con mis mentoras Mary Louise Pratt, Erna von der Walde y Carolina Alzate.

Les agradezco también las recomendaciones bibliográficas y sugerencias a Claudia Montilla, Margarita Serje, Miguel Malagón Pinzón, Ana María Otero Cleves, Verónica Uribe, Samuel León Iglesias, Francisco Ortega, Jorge

Orlando Melo, Jane M. Rausch, Max Hering Torres, José David Cortés Guerrero, Marixa Lasso, Ana María Agudelo Ochoa, Ana Garriga, Daniel Gutiérrez Ardila, Franz Hensel Riveros, Martín Vidart, Nicolás Pernett, Ana María Ochoa Gautier, Juan Pablo Dabóve, Benjamín Johnson, María Helena Barrera-Agarwal, Héctor Hoyos, Vanesa Miseres, Sandra Sánchez, Dorde Cuvardic García, María Mercedes López, Maida Watson, Carlos Abreu Mendoza, Lena Burgos Lafuente, Carl Fischer y Laura Torres Rodríguez.

A la tenacidad de Carlos Julio Ayram y Valentina Landínez, asistentes de investigación, este libro le debe el hallazgo en prensa de piezas que me fueron vitales para reconstruir ciertos debates del momento.

A mi amigo y colega, Javier Uriarte, con quien he compartido por varios años proyectos de edición e investigación, le agradezco tantas jornadas que pasamos juntos conversando sobre libros y escribiendo acerca de literatura latinoamericana.

Tal vez lo más perdurable que para mí deja este libro fue ponerme en proximidad con debates y colegas en Venezuela y Ecuador. En Caracas, a pesar de la muy difícil situación que vive el país, los amigos y colegas Vicente Lecuna y Francisca Mayobre me abrieron de par en par las puertas de su casa. Gracias a ellos conocí a varias personas que me guiaron por la ciudad y por los archivos de la Academia Nacional de Historia, la Fundación John Boulton y la Biblioteca Nacional de Venezuela. Van mis agradecimientos por compartir referencias y conversaciones a Inés Quintero, Tomás Straka, Mirla Alcibíades, Consuelo Andara, Rafael Castillo Zapata, Álvaro Contreras, Jorge Romero y Carlos Sandoval. Venezuela hace hoy parte de mi mundo en gran parte debido a la familia diáspórica que he construido entre Estados Unidos, Colombia y otras partes de América Latina. Le agradezco por esto a Daniel Blanco, Carlos Padrón, Claudia Blanco, Beatriz González-Stephan y Gina Saraceni.

En Quito también conté con el apoyo de muchas personas. Con total desprendimiento, Malena Bedoya me condujo como una cicerone por su ciudad y sus archivos. Gracias a ella conocí a Leonel Sánchez en el Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, lo mismo que a las colegas de la Universidad Andina Simón Bolívar, Galaxis Borja y Cristina Burneo Salazar, cuyas conversaciones y artículos han sido muy importantes para este libro. En Quito y Bogotá también tuve el privilegio de hablar con Alexandra Kennedy Troya. A Gabriela Polit Dueñas le agradezco compartir conmigo valiosos contactos de amigos y colegas suyos antes de llegar al Ecuador. También mi más cordial reconocimiento a los archivistas de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

Por último, y no por ello menos fuerte, es mi reconocimiento a mis colegas y amigos en la academia norteamericana. El premio Richard B. Salomon, la beca Henry Merritt Wriston, así como el subsidio para la edición de este texto, otorgados todos por Brown University, fueron fundamentales para desarrollar la investigación, llevar a cabo la escritura y publicar este libro. Gracias a la beca Wriston tuve el enorme privilegio de estar de sabático en Bogotá durante el año lectivo 2018-2019.

También he contado con el constante apoyo del departamento de Hispanic Studies. Mis colegas Laura Bass, Michelle Clayton, Sarah Thomas, Stephanie Merrim, Mercedes Vaquero, Esther Whitfield, Silvia Sobral, Jill Kuhnheim y Nidia Schuhmacher han dado el consejo oportuno en torno a mi investigación, apoyándome siempre como profesor y abriéndome espacios para trabajar en mi enseñanza y escritura. Gracias especiales a mi amiga de muchos años, Sarah Thomas, por ser mi «frientor» —amiga y mentora— y por su incomparable generosidad e inteligencia, que es un árbol de incontables frutos.

A Mary Oliver y José Mendoza, administradores del departamento, también quiero agradecerles por todo el trabajo tras bambalinas para hacer mi investigación posible fuera y dentro de América Latina. En la comunidad en el campus, estas páginas le deben bastante a los coloquios sobre Romantismo organizados por Jacques Khalip, lo mismo que a las conversaciones y recomendaciones bibliográficas de Iris Montero, Erica Durante, Leila Lehnen, Jeremy Mumford, Andrew Laird, Felipe Rojas y Neil Safier.

El grupo de decimononistas reunidos en torno a la sección «Siglo diez i nueve» de LASA, en especial Mayra Bottaro y Ana Sabau, al igual que el grupo de investigadores sobre conservadurismo en la sección «Sensibilidades conservadoras», organizada por las infatigables Kari Soriano Salkjelsvik y Andrea Castro, me han brindado renovadas energías y sé que a otros investigadores del siglo XIX latinoamericano. Les agradezco a Beatriz González-Stephan, Marcy Morton, Germán Labrador Méndez, Cristina Burneo Salazar, Carlos Padrón, Amaury Leopoldo Sosa, Tomás Straka, Mary L. Pratt, Jhon Mesa, Javier Uriarte y Andrea Rosenberg, así como a los evaluadores anónimos del manuscrito, haber leído borradores de capítulos y haberme brindado muy útiles recomendaciones.

Una palabra sobre esta nueva edición colombiana. La primera edición de este libro vio la luz con North Carolina University Press, en su colección North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures (NCSRLL). Esta es la segunda edición y aparece por primera vez en Colombia gracias al empeño de varias personas. Es para mí una gran alegría verlo circulando en mi país, también

porque buena parte de sus reflexiones versan sobre su literatura e historia cultural decimonónicas. Quiero agradecerle a Juan Carlos González Espitia de UNC por abrir la puerta para que esta nueva edición fuera posible. Mis agradecimientos van para el equipo de Ediciones Uniandes, un grupo excepcional con el que he tenido la fortuna de trabajar hace varios años, en especial a la editora Adriana Delgado Escrucería y a Juan Camilo González Galvis, el editor general de la universidad, por haber creído en este libro y trabajado arduamente para traerlo a un público lector colombiano. También le agradezco a Alejandro Gallego, editor de la Universidad El Bosque, por haber creído en el proyecto y haberse embarcado en la coedición. A Carolina Alzate por la generosa presentación que lo antecede. Gracias a Jhonny Jiménez, a Carlos Sandoval (¡nuevamente!), a Alejandro Hallo y a Jorge Berrueta por el trabajo de encontrar los derechos para las imágenes o por la aquiescencia, desde sus diferentes entidades, a otorgar los derechos de reproducción para esta edición colombiana.

Estas páginas se las dedico a mi esposa, Elizabeth Rush, mi socia, quien ha contado con un amor, una paciencia y energía inagotables para apoyarme durante estos primeros, ahora, doce años de vida juntos. A su inteligencia de poeta se deben, si los hay, algunos hallazgos de este texto. Un libro construido sobre la figura del número tres también tenía que estar dedicado a los tres Nicolases de mi vida: a mi padre, cuya memoria llevo adentro como un faro; a mi hermano, cuyo humor es el fuego vivo de los abuelos; y a Nicolás Carlos Martínez Mueller, hijo mío, mi colibrí originario que trae miel a las flores, palabra al silencio, creación al mundo.

Una aclaración. Partes de los capítulos 4 y 5 aparecieron en inglés en el *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 28., n.º 1 del 2019 y en la *ReVista: The Harvard Review of Latin America*; lo mismo que el capítulo 8, también en versión inglesa, en el *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 97, n.º 6 del 2020. Una parte del capítulo 2 es un fruto parcial de la investigación para mi reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866, 2020) de José María Vergara y Vergara que fue publicada gracias a la Universidad de los Andes, Brown University y la Universidad del Rosario. Una versión preliminar del capítulo 6 apareció en la compilación de artículos *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización* que coedité con Kari Soriano Salkjelsvik.

Felipe Martínez Pinzón
Providence-Bogotá

Introducción
Literatura panorámica
y representación del pueblo

«¡UNA COSA INCREÍBLE!». Así reaccionaron Manuel Ancízar y Agustín Codazzi, comisionados por el gobierno liberal para describir los territorios y las poblaciones de Colombia en 1850, ante un «ramal inaccesible y fragoso» de los Andes limítrofes con Venezuela. Allí la montaña se eleva formando lo que Ancízar llama un «muro estratiforme». Tras él se encuentran los tunebos (hoy u'was), poblaciones indígenas que no se «dejan visitar por los blancos, a quienes miran y llaman todavía españoles» (Ancízar, *Peregrinación* 1: 249). Informado por el guía, Ancízar se da cuenta de que solo los u'was son capaces de escalarlo a través de «pequeños agujeros alternados, labrados de propósito» (*Peregrinación* 1: 250). En su crónica, compartida en su periódico bogotano, *El Neogranadino*. Ancízar anota que «de esta manera los Tunebos han inventado el modo de permanecer aislados de los blancos, sin estar en guerra con ellos» (*Peregrinación* 1: 251). Los comisionados entran en contacto con dos u'was en el camino hacia el mercado de Güicán (Boyacá), en donde comercian sus productos. Tras saludarlos en español, los u'was contestan tanto en esta lengua como en tunebo. «Hablar castellano» detona una conversación producida por la doble interrupción de la lengua de los u'was y su desplazamiento hacia el pueblo:

—¡Ah!, le interrumpí, y entonces ¿cómo no sales con tus hermanos a vivir acá entre nosotros?

—No hermano, acá no tierra para tunebo; allá tierra bastante. Cuando Dios crió sol y luna crió tunebo y tierra libre [...] dijéronnos adiós y se marcharon sin admitir más conversación, como jentes que no veían provecho en seguir charlando.

Nos quedamos un rato mirando el andar rápido de aquellos hijos de las selvas y haciendo reflexiones sobre su despejo y manera de espresarse (Ancízar, *Peregrinación* 1: 244-245).

«Acá» y «allá», «españoles» y «tunebos», «no tierra» y «tierra libre» son las marcas con que los u'was minan la invitación a unirse a ese «nosotros» de la nación. Su negativa es encajada por Ancízar describiéndolos, no ya como

«hermanos», sino como «hijos de las selvas». El bilingüismo y los bienes que llevan para vender, así como su «andar rápido» y su «despejo», sumen a los comisionados en reflexiones que le ocultan al lector. Con seguridad estas son sobre su capacidad de trabajo, conocimiento del territorio o la riqueza de sus tierras. Estas podían servir a los fines de la Comisión, es decir, al «levantamiento de rutas, productos exportables, censos de poblaciones, baldíos para inmigrantes» (E. Sánchez, *Ramón Torres Méndez* 155) con los cuales consolidar mapas para «dotar de ciencia el ejercicio del poder» en su administración de la población (Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 189). Ser bilingües y comerciantes, pero rechazar hacer parte del «nosotros», no es una posibilidad. Por eso Codazzi sella la conversación con Ancízar con un ominoso: «Es preciso visitar a esta gente, invadiéndolos por Casanare» (*Peregrinación* 1: 245). Al considerar la «invasión», los comisionados habitan los espectros de la historia que viven en el lenguaje de los u'was: serán conquistadores «españoles». El «nosotros» que imaginan es un evento por venir, un pueblo que se hará una vez se «conquistó» a esta población, se los incorpore al censo poblacional y se cruce su territorio con rutas comerciales.

Los tunebos no aparecen en las 97 acuarelas que produjo la Comisión para un eventual, y nunca publicado, «Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada» (Codazzi, «Plan de la Comisión» 64). Antes de morir, Codazzi concibió este texto como el libro nación, un panorama de sus poblaciones y territorios hecho a partir de censos, crónicas de viaje, herbarios, acuarelas de tipos y mapas. La exclusión de los u'was —y los métodos que se proyectan para incluirlos— no nos hablan tanto de estas poblaciones como de las historias de quienes los imaginan como parte del pueblo nacional. *Patricios en contienda* aborda las maneras en que las heterogéneas poblaciones de Colombia, Ecuador y Venezuela fueron imaginadas como pueblos nacionales tras la Independencia por actores determinados y como fruto de debates en prensa, reformas legales y contiendas militares. En ese sentido, es una crónica tanto de las distintas formas de crear una diferencia entre las nuevas élites y el pueblo como de la tumultuosa formación de lo que José Luis Romero ha llamado el patriciado: «Una clase dirigente, de caracteres inéditos, surgida espontáneamente de la nueva sociedad [posindependentista] y reconocida por la nueva sociedad como su aristocracia, como sus élites, y sus miembros tuvieron el sentimiento de que constituían una élite» (*Latinoamérica* 238).

La lucha por producir un pueblo nacional a partir de poblaciones heterogéneas se libró, argumento en este libro, a través de un género literario y pictórico que enseñaba a ver —que enmarcaba, nombraba y leía en el cuerpo la moralidad—: el cuadro de tipos y costumbres. Esta literatura y las maneras

de compilarla no muestran al pueblo, sino el sitio de contienda en que las élites en formación buscaron legitimarse frente a otros sectores en ascenso. En ese sentido, las representaciones del pueblo en cuadros de tipos y costumbres nos dan un retrato de lo que quiero llamar aquí «patricios en contienda», es decir, las diversas y pugnaces élites surgidas de la Independencia. Producto del triunfo bélico sobre España, pero también de posteriores reformas liberales que desestancaron monopolios coloniales, abolieron la esclavitud o privatizaron tierras indígenas, las nuevas élites en América Latina estaban compuestas tanto de criollos de abolengo colonial¹, como José María Vergara y Vergara o Fermín Toro, y de nuevos actores ascendidos por la Guerra de Independencia como el italiano Agustín Codazzi o el peón llanero convertido en presidente José Antonio Páez. Con antecedentes tan diferentes, estos personajes difícilmente habrían compartido el gobierno antes de la Independencia (Quintero, *El último marqués 187-188*), pero formarían, después de la «oportunidad extraordinaria» ofrecida por la Independencia, una «nueva clase» heterogénea y dúctil (Guillén Martínez, *Estructura histórica* 147).

Como pieza corta y descriptiva de la cultura periódica, el cuadro de costumbres constituyó una de las maneras privilegiadas de representar al pueblo tras la Independencia en series de tipos organizadas por labor, paisaje o etnia². En «Sociabilidad chilena» (1844)³, Francisco Bilbao representa al pueblo como «imagen del infinito, si puede haber imagen de él» (86). Esta imagen convoca una especie de sublime popular que estos cuadros quieren disponer en series ordenadas para su colección, proponiendo una «lectura acumulativa» (Stiénon 14),

¹ En varios textos sobre los criollos peruanos de los siglos XVII y XVIII, José Antonio Mazzotti ha estudiado las autorrepresentaciones de estos «descendents of the conquerors» como «criollos beneméritos» o «criollos patricios» quienes «representaban una élite que constantemente negociaba con las autoridades españolas sus privilegios y su distinción social». («Criollismo, creole, and créolité» 89). A este respecto véase también su *Lima fundida: épica y nación criolla en el Perú* (2016). David A. Brading ha visto en esta «antigua disputa entre el criollo y el gachupín», el viejo colono y el recién llegado, los «rasgos tradicionales más distintivos del patriotismo criollo [que] se transformó en un elemento esencial del nuevo nacionalismo mexicano» (Brading, 190).

² Para una reconstrucción más detallada de este contexto de producción de la literatura panorámica en Europa y América, véase el prólogo escrito por Kari Soriano Salkjelsvik y por mí en *Revisitar el costumbrismo* (2016).

³ Manuel Ancízar, representante de la Nueva Granada en el Ecuador en 1852, era un lector de Bilbao y había popularizado sus principios en la prensa no solo granadina, sino en la ecuatoriana también. Su periódico *El Neogranadino* era leído en el Ecuador (véanse Galaxis Borja, «La expulsión de los jesuitas» 160; Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 207).

para navegar un mundo desbordante en su diversidad. Con el nombre de «literatura panorámica»⁴ Walter Benjamin designó la multiplicación de cuadros de costumbres emergidos de la cultura periódica parisina como «bosquejos individuales, cuya forma anecdótica se corresponde con el primer plano, plásticamente organizados, de los panoramas pictóricos, y cuya base de información corresponde al paisaje pintado en ellos» (Benjamin, *Arcades* 5). Esta literatura, llamada también por Martina Lauster «literatura industrial» (*Sketches* 132), fue popularizada hacia mediados del siglo XIX en las principales capitales europeas a partir del bum de las imprentas a vapor, el ascenso de la clase media como público lector y la modernización urbana (Ian Watt). La literatura panorámica invitaba a colecciónar estas tipologías mediante la forma, en Francia, de *physiologies*⁵, en Inglaterra de *sketches* y en España de cuadros de tipos y costumbres. Los escritores, como si fueran «botánicos del asfalto» (Benjamin, *Arcades* 372), se dieron a retratar «la flora urbana» en una combinación que satirizaba los discursos ilustrados, en particular la historia natural⁶, al tiempo que difundía su agenda racionalizadora pretendiendo transformar las costumbres de la sociedad como una «forma específica de conocimiento sobre el presente, una ciencia de la sociedad que no tenía pretensiones científicas»⁷ (Lauster, *Sketches* 20). Apalancada en una nutrida tradición de textos morales —Richard Steele (1672-1719),

⁴ Recientemente, críticos y académicos han tomado este término de Benjamin para designar la calidad trasnacional de este fenómeno literario mediante el cual se produjeron, en las capitales europeas, representaciones de tipos y costumbres urbanas. Tal es el caso de las investigaciones de Christiane Schwab con respecto a la literatura panorámica y el surgimiento de la sociología y la antropología en Europa, de Ana Peñas Ruiz, y las relaciones entre el costumbrismo español y sus epígonos europeos, o de Valérie Stiénon y sus análisis de las fisiologías como una «literatura industrial» en el París de la década 1830-1840.

⁵ Las *physiologies* —traducidas al español como fisiologías— eran ediciones folletinescas que inundaron París en la década de 1840. Al invitar a ser colecciónadas, funcionaron como una manera de compilar la sociedad como si fuera una fauna y flora humanas (Lauster, *Sketches* 14-21). En Colombia en periódicos como *El Día* se reimprimían con frecuencia extractos de fisiologías —tomadas de periódicos parisinos— como «Fisiología: observaciones sobre la profesión de fe del doctor Broussais» (*El Día*, Bogotá, viernes 19 de abril de 1844, 83). Para un análisis de las diferencias entre las fisiologías y los cuadros de costumbres o la influencia de aquellas en estos, véase Peñas Ruiz «Artículos de costumbres y fisiologías literarias».

⁶ La crítica acerca de esta literatura ha mostrado su «carácter ecléctico» (Peña de Matsushita 90) —entre la Ilustración y el solaz del «color local» romántico— que permitió capturar «tipos ya aparecidos en la literatura satírica del siglo XVIII» (Cuvardic García, «La construcción» 48) para propiciar esa experiencia de novedad y reforma social que debía seguirle a la Independencia.

⁷ A menos que se diga lo contrario, las traducciones del inglés son del autor.

Joseph Adisson (1672) o Joseph Étienne de Jouy (1764-1846), entre otros⁸, su retórica obedecía a un horaciano «entretenido moralizando» (*prodesse et delecatare*) con la finalidad de enseñar un orden social para reconfigurarlo. De esta manera, la literatura panorámica, desde una veta satírica, capturó las fantasías de un ordenamiento global propuesto por la botánica lineana, para ofrecer, al igual que esta, «[un] significado a escala global a través de los aparatos descriptivos de la Historia Natural» (Pratt, *Imperial eyes* 15).

Afines a la cultura popular de los dioramas, las estatuas vivas (*tableaux vivants*) y los totilimundis⁹ —corrientes en espectáculos públicos de la época, en los que se «se transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas» (Foucault, *Surveiller* 76)—, los álbumes, museos literarios y periódicos ilustrados organizaron en texto e imagen el aparente caos de la cotidianidad como una manera de extrañarnos de ella para «ver las cosas nuevamente, pero por primera vez» (Galperin 63)¹⁰. Así, *physiologies* del ladrón y del poeta, *sketches* del borracho y del obrero, cuadros del torero y el contrabandista, inundaron los puestos de venta de periódicos en Europa. En sus escritos sobre los pasajes parisinos, Benjamin los vinculó con otras formas del éxtasis del *flâneur*: las vitrinas de ventas, los zoológicos y los museos de historia natural, que brindaban a la burguesía el espejismo de un mundo en miniatura, recambiando la diversidad exterior en un reconfortante espacio de interiores domésticos. Usualmente, estas colecciones urbanas eran acompañadas

⁸ Otras fuentes de la escritura moral de los siglos XVII y XVIII puede encontrarse en la figura de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara (1641), así como sus descendientes, tales como *Le Diable Boiteux* (1707) de Alain René Lesage. El escritor moralista como un diablo que se transforma en figuras aparentemente inofensivas para juzgar la conducta de otros es también un diminuto duende que se inserta en espacios privados para observar las costumbres sin ser visto. Esta autofiguración del escritor de costumbres está presente en los mismos seudónimos de los escritores, tales como «El pobre cieguetcito» (José Manuel Groot) o «El solitario» (Estébanez Calderón). La figura del diablo está presente en las portadillas de las compilaciones de costumbres del siglo XIX, así como en los nombres de periódicos literarios de la época como *El Diablo Asmodeo* o *Asmodeito* (ambos de Venezuela). Para un análisis de las genealogías de la literatura de tipos y costumbres en Europa y América Latina, véanse Ucelay Da Cal (86) y Pérez Salas (167).

⁹ Los totilimundis y los cosmoramás eran escaparates transportables que contenían ilustraciones de las diferentes labores y lugares existentes en la tierra. Estos exhibían a través de iluminaciones y figurines en perspectiva, rindiendo la versión visual de las colecciones de tipos urbanos, como lo supo Walter Benjamin.

¹⁰ Las relaciones ecrísticas y las metáforas pictóricas con que esta literatura se autorrepresentó han sido analizadas por Ana Peñas Ruiz. Véase su «Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres».

por grabados que dialogaban con el texto. El epítome de esta literatura fue la compilación *Paris, ou le livre des cent-et-un*, en quince volúmenes (1830-1834), que pretendía contener todos los tipos parisinos. Asimismo, en Inglaterra se editó *Heads of people: or, portraits of the English*, publicación seriada entre 1838 y 1839; por su parte, España participó con *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), por nombrar solo algunas compilaciones europeas.

Los cuadros, *sketches* y *physiologies* viajaron a América Latina y se constituyeron en herramientas de «génesis europea, pero de praxis nacionalizadora» (Soriano Salkjelsvik y Martínez Pinzón 12). Al igual que Gioconda Marún (89), Malcolm Deas sostiene que los primeros cultores del género en la región fueron los viajeros ingleses (muchos de ellos miembros de la Legión Británica) tras la Guerra de Independencia. Al pintar las costumbres locales, respondían a la «demanda británica para tal tipo de ilustraciones [de costumbres] fomentada en Europa, en la India y en el Océano Pacífico tras los viajes exploratorios del capitán James Cook» (Deas, «Prólogo» 14). Otros sostienen que los orígenes regionales fueron franceses: «Los primeros dibujos de tipos [en la Gran Colombia] son de [Desiré Roulin] e iban a ilustrar la obra de Mollien *Voyage dans la République de Colombie* en 1823» (E. Sánchez, *Ramón Torres Méndez* 127). En su forma escrita, sabemos que en 1842 la prensa local latinoamericana ya reseñaba *physiologies* parisinas, como la *Physiologie du fumeur* (1840) de Théodore Burette. Los cuadros del español Mariano José de Larra no solo se leyeron, sino que se editaron en la región antes de su muerte¹¹. En todo caso, es claro que los circuitos de consumo de esta producción periódica excedían los conductos españoles. Cuestión distinta es que los escritores de costumbres de sensibilidades conservadoras borraran los circuitos no españoles de esta literatura para rehispánizarse, adoptando giros idiomáticos peninsulares, exhibiendo una biblioteca contemporánea a la de los «españoles europeos» para posar, como veremos, como «españoles americanos». De igual forma, y en respuesta a estos, los escritores que se preciaban de reformadores sociales intensificaron, a través del giro galicado de sus escritos, las evidencias de sus

¹¹ Para una revisión de la influencia de Larra en América Latina, véanse Paul Verdevoye (*Costumbres* 17), Pérez Vidal («Introducción») y Goldgel («Imitación periférica» 15). Alba Lía Barrios sostiene que Larra es el límite posible de la crítica liberal pensada desde materiales españoles, pues fue productor de un «españolismo antiespañol» (53) para los hispanoamericanos. Según Goldgel, cuando el argentino Juan Bautista Alberdi imita a Larra se hace español para criticar lo hispano («Imitación» 32).

lecturas francesas¹². Tras su variado trayecto trasatlántico, las colecciones panorámicas nacionales aparecieron en la región mediante la forma de textos compilatorios de cuadros de tipos como *Los cubanos pintados por sí mismos* de 1852, *Los mexicanos pintados por sí mismos* de 1854 o, para el caso colombiano, el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de 1866.

Benjamin entendió que la literatura panorámica era un paliativo para una burguesía que veía el descontento popular y, a la par suya, la organización proletaria extenderse en las capitales europeas. Gracias a los mecanismos de encuadramiento que privilegiaba, en esta literatura «el trabajador aparece aislado de su clase como si hiciera parte de una escena idílica» (*Arcades* 6). Si en Europa esta literatura organizó la «masa» urbana en tipos contables, en América Latina pretendió organizar las heterogéneas poblaciones poscoloniales en series que compusieran un pueblo nacional moderno en relación laboral de dependencia o utilidad con presentes o virtuales patrones o hacendados. Como se verá en este libro, ciertas labores que se prestaban para la acumulación eran representadas en álbumes (la cosecha de tabaco, por ejemplo). Otras labores, aunque en existencia en diarios de misioneros como «la quema de hormigas» en la Amazonía, no aparecían o eran transformadas en otras dentro de las compilaciones nacionales. Así, a diferencia de las europeas, para los civilizadores latinoamericanos estas compilaciones resolverían otro repertorio de ansiedades en torno a su disputada legitimidad tras la Independencia. La cuadrícula de tipos trasladada al vasto territorio americano, con amplias regiones por incorporar al dominio del Estado, brindaría una fantasía que organizaría la heterogeneidad mediante una grilla de tipos laborales gracias a la cual se suspendían las historias no nacionales de estas poblaciones, con el objetivo de imaginar una pacífica resolución de las tensiones poscoloniales —las que emergían al llamar «españoles» a criollos como Ancízar—, fruto del choque, precisamente, entre poblaciones con historias coloniales antagónicas.

Esta forma de enseñar un orden cuenta con una larga tradición regional. Los «cuestionarios de las relaciones geográficas» del siglo XVI, como sostiene Ilona Katzew, son las primeras instancias de imaginación de una diferencia asimilable para dominarla. A través de ellos el Consejo de Indias documentaba las formas de comercio, conventos, sitios de recreo y clases de habitantes en América, acompañadas de ilustraciones que comparten elementos con las

¹² Escritores como Alberdi, Sarmiento y Vicente Lombana usaban palabras como *habituid* (por costumbre) o *fisiología* al referirse a sus propios escritos o los de otros. Véase, por ejemplo, «Las guacharacas» de Vicente Lombana (en Vergara y Vergara, *Museo de cuadros* 1: 65).

láminas de costumbres decimonónicas (Katzew 11). La fascinación por la historia natural y sus derivados populares produjo también los cuadros de castas como herramientas que organizaban la diversidad a través de la representación de la diversidad poblacional resaltando la unión por «lazos de amor y sobre todo por su indefectible abnegación al principio católico [de España]» (Pérez Salas 173)¹³. Como formas visuales en las que se conjugaba la administración colonial y la decoración exótica, los cuadros de castas

emparenta[n] los recursos humanos de la colonia con la productividad de la tierra [como] una forma de llamar la atención hacia lo singular, lo diferente con respecto a Europa, así como de hacer alarde de la abundancia del lugar y su potencial económico. (Katzew 52)

De esta manera, los cuadros de castas, exvotos, biombos y otros objetos de la cultura material colonial son el antecedente local inmediato de los cuadros de costumbres¹⁴, en tanto complotan proximidades entre cuerpo, paisaje y labor para hacer natural el dominio que los productores de estos cuadros pretenden borrar.

Tras la Independencia el rey no sería el lugar centralizador de la diversidad poblacional: «la desaparición del rey convirtió el espacio poscolonial en un dominio horizontal de reemplazo abstracto entre individuos potencialmente autónomos e intercambiables» (R. Sánchez, *Dancing* 6). En tiempos de crisis de autoridad en la Hispanoamérica poscolonial (Molloy, *At face* 8), la transferencia de soberanía al pueblo concitaría formas de representarlo como una manera de acabar con esa intercambiabilidad de cuerpos ocasionada por el advenimiento de la República y la relativa volatilización de formas de capital cultural de la Colonia. Sin el rey como centro, los frontispicios de estas compilaciones nacionales de literatura panorámica representan al «pueblo nacional»,

¹³ De acuerdo con Katzew, el rey Carlos III tenía una bien sabida «fascinación» por los tipos populares (54). La proliferación de colecciones de estatuillas de tipos populares que hoy existen en el Museo de América, en Madrid, puede dar cuenta de ello.

¹⁴ Otras formas de la cultura material colonial también hacen parte de estos antecesores locales de la escritura y pintura de costumbres, por ejemplo, las figurillas de cera (Kennedy Troya, «Formas» 26), así como cuadros vivos y pesebres. Algunas piezas coloniales estaban hechas para viajar desde las colonias hacia los centros metropolitanos. Véase, por ejemplo, «El Quadro de historia del Perú» (1799), un texto ilustrado con los tipos, los animales y la historia del Virreinato del Perú, que podía doblarse y convertirse en una caja transportable. A propósito del «Quadro» véase Bleichmar («Exploration»).

a través de linternas mágicas o telones de teatro, en poses tan «naturales» como la flora local de plátanos y palmeras en representaciones autogenerativas de su poder soberano. Dividido en tipos, así los vemos en el caso del frontispicio mexicano (véase la ilustración 1).



Ilustración 1. «Los mexicanos pintados por sí mismos». *Los mexicanos pintados por ellos mismos: tipos y costumbres nacionales*

Nota: en estas representaciones del pueblo se borra el lugar desde el cual se proyectan las palabras sobre el telar que sostienen los tipos nacionales. Ese es el lugar del escritor de tipos y costumbres.

Fuente: editado por M. Murguía, Litografía Portal del Águila de Oro, 1854. Benson Latin American Collection, LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin.

Para Balibar el gran reto del Estado «es producir el efecto de unidad mediante el cual el pueblo aparecerá a los ojos de todos “como un pueblo”, es decir, como la base y el origen del poder político» para mostrar a la comunidad nacional como un «pueblo [que] se produzca a sí mismo» (146). Al igual que los cuadros de tipos, estos frontispicios desplazan la autoría de los escritores al pueblo borrando el lugar desde donde se lo imagina. Los propios títulos de las compilaciones, al reproducir la fórmula «pintados por sí mismos», dan cuenta de esta borrhadura, pues son los escritores y compiladores quienes producen, pacificándola, la contradictoria visión de sí misma que puede tener una comunidad.

A diferencia de estas compilaciones *prêt-à-porter*, los periódicos de la época invitaban a sus lectores a armar pueblos con diversos actos de ensamblaje para «escribir con tijeras» (Gruber Garvey), es decir, recortar y pegar trozos de prensa en álbumes. Divididos en secciones como «costumbres», «variedades» o «notabilidades», los periódicos de la época replicaban la compilación de recortes tomando como modelo el álbum doméstico (Alcibiades 7). No en vano llevaban nombres como *El Museo* o *El Álbum*. Con títulos como *El Repertorio* (Colombia, 1853-1857), *Mosaico* (Venezuela, 1855-1857) o *El Iris* (Quito, 1861), algunos hacían hincapié en la unidad en la heterogeneidad de los textos aludiendo, de paso, a la superación de los odios políticos. Otros, como *El Hogar* (Colombia, 1868-1870), *La Siesta* (Colombia, 1852) o *El Pasa-tiempo* (Colombia, 1851-1854), mencionaban los espacios de ocio que estos periódicos abrían para colecciónar piezas de la prensa. Por último, títulos como *Biblioteca de Señoritas* (Colombia, 1858-1859) o *El Liceo Venezolano* (Venezuela, 1841-1842) proponían maneras de llevar un orden de lectura a la intimidad de las casas para configurar «“espacios reales”, aunque virtuales, en los que tomaban cuerpo los proyectos de clasificación, archivo y exhibición de la cultura, casi siempre con fines pedagógicos» (Silva Beauregard, «Un lugar para exhibir» 378). Vistos en su época como «museos portátiles» (Bolet Peraza, «Los retratos») o «museos manuales» (García Rico, «Revista de un álbum»), estos periódicos se narraban a sí mismos como organizadores locales de «tarjetas de ese gran álbum que se llama mundo» (Bolet Peraza, «Los retratos» 83-86)¹⁵.

¹⁵ Mantener álbumes era denostado por moralistas por lo menos desde 1850. Por ejemplo, criticándolos como una «moda francesa», el venezolano Rafael María Baralt en su *Diccionario de galicismos* (1855) los describe como «importuno librote [que pide el pago] de un dibujo, de un verso, o de una rúbrica, so pena de pasar a los ojos del o de la dueña del ALBUM por salvaje incapaz de sacramentos» (41).

De este modo, las literaturas panorámicas, tanto privadas como públicas, en álbumes particulares o en libro, navegarían sobre las contradicciones inherentes a narrar una República con mayorías no ciudadanas integradas por poblaciones diversas, ensambladas como un pueblo disciplinado y a la vez pleno de color local. El pueblo, así, tomaría diferentes formas dependiendo de quién colecciónara láminas de tipos, notabilidades y paisajes, a partir de qué archivos y con qué fines. Estas diversas formas de colecciónar tipos para producir un pueblo nos recuerdan, con Rancière, que el pueblo no existe, «lo que existe son diversas o aún opuestas figuraciones del pueblo, figuras que se construyen privilegiando ciertos modos de ensamblaje, ciertas características, ciertas capacidades o incapacidades» (125). De estas divergencias surge, de acuerdo con Ernesto Laclau, el «acto político por excelencia» (citado por Bosteels 4): la invención de un pueblo por parte de actores políticos determinados.

Patricios en contienda

La representación del pueblo tuvo otro conducto a través de un género corto de la prensa periódica también colecciónable: el boceto de notabilidad. Como representación de las élites, estas microbiografías fueron el envés constitutivo de los cuadros de costumbres. Por ejemplo, los lectores leían en el mismo número de periódico acerca del tipo del carguero y el boceto biográfico de un héroe de la Independencia. Narrado como parte de una serie de vidas morales, en ocasiones acompañadas por retratos, el boceto pretendía educar a los lectores en formas de la ciudadanía ideal. Mientras al tipo laboral era usual encontrarlo pintado en acuarela, anonimizado y separado de su clase bajo el sol de la jornada laboral, al notable se lo distinguía con sus apellidos, representándolo en blancos y negros, en espacios interiores, a la manera de un busto grecolatino que posaba la educación como otra forma de trabajo (Pérez Benavides 82). Estos bocetos se organizaban, al igual que los álbumes de tipos, en series de cuerpos en «panteones» o «galerías de hombres ilustres» a la manera de panoramas del poder. A diferencia del trabajo físico de los tipos populares, estos «notables» aparecen posando como trabajadores de la inteligencia: los libros o el horizonte detienen su mirada como un telón sobre el cual escribir el futuro. Estas «notabilidades» son lo que llamaré «patricios». Es decir, centros en torno a cuyos proyectos políticos e historias personales se imagina el pueblo en series de tipos laborales.

Al leer bocetos de notabilidades de la mano de cuadros de costumbres, como parte de la literatura panorámica, pretendo mostrar cómo estos patricios posaban su poder de diferentes modos. En cuadros al óleo, en grabados o en las écfrasis entre estos y los bocetos biográficos, se representaban o eran

representados como *anfitriones de la patria*. Ellos deciden quiénes son los «parvenidos» o advenedizos al patriciado¹⁶, quiénes pueden ser contados (o descontados) tanto dentro del patriciado como dentro del pueblo. Al tramar el país como su casa se representan como *herederos de la patria*. Al narrar su historia personal como la historia patria —metonímicamente identificando su familia con la nación (Davies, «Gender» 201)— organizan galerías de notabilidades en las que ellos mismos figuran como descendientes de quienes la fundaron, sean estos conquistadores, criollos ilustrados o héroes independentistas. Por último, con su escritura tanto de cuadros de costumbres como de bocetos de notabilidades, se legitiman como *árbitros de las costumbres*. A través de estos textos morales, ellos son los educadores que deciden «qué costumbres son las realmente apropiables y apropiadas» para el pueblo (Poblete 13).

Diferente de la nación, aquí se entiende «patria» como un cúmulo de afectos hecha a partir de «“el regalo de la tierra, del pueblo, de la lengua, de los dioses, de las memorias y de las costumbres”, que heredamos, define quiénes somos y lo que debemos heredar» (John H. Schaar citado por Davies 185). En *La patria del criollo* Severo Martínez Peláez describió este «discurso patrimonial de la patria» (R. Rojas, *Los derechos* 260) como uno movilizado por los criollos coloniales guatemaltecos en contra de los nuevos colonos españoles. En este sentido, a través de una confusión entre «lo que tenemos en frente y lo ideal» (Thompson 24), una característica propia del paternalismo, según E. P. Thompson, este discurso inventariaba «desde arriba» el entorno para celebrar la Conquista y los conquistadores, la tierra y quienes la trabajan como parte de la «patria-patrimonio» (Martínez Peláez 118). Así, surge una idea de «patria a la defensiva» (Martínez Peláez 113), en la que la tierra y sus trabajadores, al estar «en disputa con España» (41), eran celebrados como parte de sus bienes. Para justificar el trabajo forzado, la tierra era vista como «milagrosa» en su abundancia, y los «indios» como «satisfechos y tranquilos» en su pobreza con la finalidad de «esfumar el mérito de quienes la trabajan» (Martínez Peláez 206, 124). Así se abría la puerta para describirlos como «haraganes» y «viciosos», en una contradicción representación de los trabajadores —sufridos pero perezosos— propia de los «prejuicios criollistas» de quienes sepreciaban de ser herederos de los conquistadores (Martínez Peláez 203). Estas características del criollo colonial son todavía rastreables en las formas con que el

¹⁶ Castellanización de *parvenues*, palabra francesa con la que la élite latinoamericana designaba, peyorativa y burlonamente, la movilidad social. Véase el capítulo 3 para un análisis de los «parvenidos» como tipos con los cuales se puede aprender a leer un falso patriciado.

diverso patriciado de la pos-Independencia en Hispanoamérica representó tanto al pueblo como a sí mismo frente a las nuevas élites en ascenso. En las representaciones de los tipos laborales —su conexión con el paisaje, como si fueran parte de él (Montaldo 51)—, así como en su virulenta reacción a sus contendores, las nuevas élites aparecen como advenedizas y los sectores populares politizados, como «populacho».

Reformas liberales y nuevas subjetividades

Las fronteras entre pueblo y élites, plebeyos y patricios, fueron removidas por la Guerra de Independencia, una máquina de movilidad social que continuó desdibujándolas por medio de sucesivas guerras y reformas legales. Esto es palpable durante la coyuntura de las llamadas «reformas liberales». Entre otras, la abolición de la esclavitud y de la pena de muerte, la reducción de los impuestos a las importaciones, el desestanco de monopolios y la apertura inmigratoria —por solo listar las reformas que trataremos en este libro— sacudieron la región y desestabilizaron «el lugar del pueblo», que trataron de definir durante la mitad del siglo XIX (Von der Walde 245). Estas reformas ampliaron tanto la ciudadanía —enriqueciendo a sectores sin abolengos coloniales— como el pueblo, abriendo las esclusas para integrar a poblaciones de exesclavizados o indígenas a la nación. También propusieron la pregunta sobre el uso adecuado de la libertad ganada tras la Independencia. Narradas por los reformistas como una «revolución moral que cumplir» para defender una libertad «contrariada siempre por la autoridad, las leyes y las costumbres» (Toro, «Europa y América», n.º 17), estas libertades eran vistas por sus detractores como promulgadas por «doctores voltereanos» y como contrarias a una moral eterna que antecedia a la República: «La Independencia, la Constitución, la Libertad son cuestiones exteriores. La Moral es una cuestión interior» (Caro y Ospina Rodríguez 17). La defensa y reacción frente a estas libertades —materia de varias guerras civiles— se cifró tanto en las disputas por el control del Estado como en una lucha por representar un pueblo en sincronía o en reacción a las reformas. Por ejemplo, mientras para los hacendados esclavistas el control estatal garantizaba la libertad para mantener sus privilegios, para los comerciantes urbanos hacerse a dicho control les permitía enriquecerse gracias a la privatización de los monopolios coloniales o abolir los impuestos (Colmenares, *Partidos políticos* 5).

Influidos por lecturas del socialismo utópico francés y por su interpretación de los hechos de la Revolución de febrero de 1848 en París (Colmenares,

Partidos políticos 4; Jaramillo Uribe 181), mediante la reforma económica y el proyecto educativo cuyo objetivo era deshispanizar las costumbres, estos reformistas pretendían acabar con «las tradiciones coloniales, para que comenzase la grande época del desarrollo social» (Samper, *Apuntamientos* 458)¹⁷. Con el proyecto de crear sujetos vinculados a empresas laborales —con horario de trabajo, sueldo y deudas— o incentivar el asociacionismo entre clases sociales para ensayar una república más igualitaria¹⁸, estas reformas, a la vez, propusieron crear un pueblo moderno y fueron representadas por sus defensores como un proyecto que ponía a la región, para usar el título de un reciente libro de James D. Sanders, a la «vanguardia del Atlántico» en términos de republicanismo liberal. De esta manera, los reformistas imaginaron incluir a los esclavizados liberados como trabajadores (o excluirlos como vagos) o a los indígenas como propietarios de tierras tras privatizar sus resguardos, además de soñar con crear un empresariado conectado con Europa y Estados Unidos por medio de la agroexportación surgida de la privatización de los monopolios coloniales. Como resultado de lo anterior, las reformas pretendieron desatar a poblaciones heterogéneas de sus historias no nacionales haciendo de las identidades étnicas —indígenas, afros, zambos— identidades laborales, cuerpos atados a un paisaje (llaneros o cargueros) o a prácticas económicas (cosecheros y bogas) en sincronía con las reformas librecambistas que estos mismos reformistas (muchos de ellos agroexportadores, importadores o transportistas) defendían en el Congreso, en la prensa o en el campo de batalla.

El debate sobre la sociabilidad tras la Independencia

Retóricamente, estas reformas eran publicitadas por sus defensores como una segunda independencia, económica y cultural, que completaría la primera, política, conseguida frente a España. Autoproclamándose herederos de los republicanos

¹⁷ En sus memorias *Historia de una alma* (1881), Samper recuerda la euforia del reformismo liberal también como una consecuencia del influjo revolucionario francés: «Reformas! Esta era la palabra sacramental, la voz de orden, la expresión de todas las pasiones, todos los intereses y todas las ideas del liberalismo; y como entonces estaba de moda la república francesa (Francia influye tanto sobre el mundo con sus ideas como con sus pomadas), por todas partes, entre nosotros se veía la misma divisa de la Revolución francesa: Libertad, Igualdad, Fraternidad» (229).

¹⁸ Entre otras maneras de asociación, estas tomaron la forma de «liceos republicanos» entre letrados para avanzar la literatura y las ciencias, así como «sociedades democráticas» interclasistas para expandir la base elecciónaria de los partidos que se fundaron poco antes o durante estas reformas.

de la primera generación (Straka, *La república fragmentada* 97), los liberales de medio siglo propusieron, a través de sus reformas, una «revolución en las costumbres» del pueblo para «moldearlo moralmente» (Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 119). Durante estas reformas, con la palabra *sociabilidad* se condujo en prensa un debate sobre cómo debía verse y actuar el pueblo nacional. Esta palabra representó la sociedad como un laboratorio en el cual la cotidianidad se revelaba como una serie de labores, costumbres y modas entrelazadas, sujetas a ser preservadas o reformadas por la educación o la ley. Ambas, ley y educación, al operar sobre las costumbres, debían conformar un pueblo organizado en tipos puestos en escenas que compusieran el día a día como una metáfora de la vida nacional (Bhabha 294). La sociabilidad para los hombres de la época designaba la «totalidad de lo social» (Goldgel, *Cuando lo nuevo* 136) y, más específicamente, «el tratamiento y correspondencia de unas personas con otras» (Ortega Martínez, «Sociabilidad» 107). Este debate por representar la sociedad debía trascender las páginas de la prensa para producir o preservar «el tejido de lo social o, si se quiere, instaurar lo social en tanto tejido» (Poblete 11). Mediante una aguzada atención a las costumbres, la sociabilidad se tradujo en «una politización radical de la vida diaria, de énfasis continuo de los significados y alcances políticos de las prácticas de la cotidianidad» (Poblete 26). Como consecuencia se hizo didáctica toda producción letrada. Al responder a ello, la práctica política era pedagógica, y ambas literarias, dándole forma al «publicista» de la época: escritor de cuadros de costumbres, leyes, manuales de conducta y, en más de una ocasión, educador de profesión.

Sin embargo, la representación del tejido social enfrentaba un reto: la heterogeneidad de las poblaciones latinoamericanas, la cual existió como preocupación desde los textos de los primeros republicanos. Simón Bolívar llamó «masa» a esta diversidad y la representó como un conjunto a partir del cual era «imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos» (129). En diferentes intervenciones, Bolívar caracterizó como una utopía la constitución de la república debido a «las diferencias entre los miembros virtuales de ese nuevo organismo histórico» (R. Rojas, *Repúblicas de aire* 47). Si él abogaba por el mestizaje como respuesta a la heterogeneidad —«la sangre de nuestros ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla» (Bolívar 140)—, para otros, como Simón Rodríguez, sería la educación la que eliminaría las diferentes poblaciones para unificarlas como pueblo (Ortega Martínez, «We invent» 122). En todo caso, el pueblo nacional debía ser el resultado de la «verdadera revolución» concitada por la Independencia (Guerra 455).

Tras la disolución de la Gran Colombia (1819-1831), la tensión entre república y falta de pueblo republicano continuó acechando a los primeros republicanos. Como género corto atado al bum de la prensa periódica, la serialización de tipos ocupó un lugar central en el debate sobre la sociabilidad imaginando formas de «someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso» (Ramos 236). Estos y otros textos de orden moral acompañaron esfuerzos institucionales como censos y mapas, para *hacer ver* estos cuerpos como inteligibles. En ese sentido, son piezas que ayudaron al Estado a administrar la población como un «cuerpo múltiple» para proponer «a las poblaciones como un problema político, un problema tanto científico como político, como un problema biológico y un problema de la administración del poder» (Foucault, *Society* 254). Así, una fantasía de lectura subyacía a los cuadros de costumbres: acabar con la opacidad de la vida social —hacer visible la sociabilidad como tejido— a través de la posibilidad de leer la moral en la fisonomía (Montesinos 100). Las reformas liberales debían operar un prodigioso cambio de pueblo «creando [una] nueva sociabilidad ex nihilo» (Poblete 12). Al usar el lenguaje de la escritura de costumbres, el reformista liberal colombiano Enrique Cortés, por ejemplo, imagina un futuro homogéneo de las poblaciones contrario a la historia de estas e inclusive a la suya propia: «Si tomamos el tipo de un boga del Magdalena o un indio de Cundinamarca, y lo comparamos con un ciudadano educado de Boston, tendremos el punto de donde partimos y aquel a que queremos llegar» (305).

La homogeneidad de las costumbres era la receta para hacer de las poblaciones un pueblo. El argentino Juan Bautista Alberdi en 1834 diagnosticaba «que el verdadero modo de cambiar la constitución de un pueblo es cambiar sus costumbres: el modo de cambiarlo es darle costumbres» (393), mientras que José María Samper, en 1882, convertido entonces al conservadurismo, sostenía que «quien decía barbarie decía ausencia de leyes, costumbres fijas y principios generalmente aceptados» (citado por Langebaek Rueda 277). Para educadores afectos a la idea de «raza» —como otra forma de ver en el cuerpo la moralidad— como Domingo Faustino Sarmiento, las poblaciones indígenas debían ser eliminadas por no constituir un insumo adecuado a través del cual producir el pueblo nacional. La reforma inmigratoria abría la puerta a una «sustitución de pueblo»: nuevas poblaciones europeas reemplazarían poblaciones indisciplinadas o independientes.

Las contiendas en torno a cómo se debía ver el pueblo no se dieron solo en la prensa, sino que respondían también a debates en el Congreso y guerras civiles. Mientras para unos las costumbres evidenciaban el carácter de irracionalidad que supuso la Colonia española, para otros reposaba en ellas

el legado de España, uno que debía ser defendido ante influencias vistas como protestantes. Tras el golpe de Estado de los liberales a los conservadores que dio lugar a la guerra de 1860-1862 en Colombia, el reformista José María Samper ve que «en Hispano-América no hai todavía pueblos, sino poblaciones» («Cos-tumbres» 207), un «todavía» que debía ser abreviado por la llegada de liberales, como él, al poder. En respuesta, el conservador Sergio Arboleda sostuvo que el pueblo ya estaba constituido y que las reformas liberales iban en contra de su naturaleza, pues «la colonia nos legó pueblos constituidos sobre firmísimas bases, y bien organizados en lo moral, lo social y lo civil» (198). Sería la coyuntura del momento —Samper escribe como intelectual del gobierno liberal que había emancipado a los esclavos; Arboleda, esclavista, como su detractor— la que delimitaría las expectativas ante las formas que el pueblo debía adoptar.

De este modo, presa de un doble régimen de representación, agudizado durante las guerras, el pueblo aparece como la esperanza o la perdición de la nación. Temeroso de la alianza de José Tadeo Monagas con los liberales en contra de José Antonio Páez en 1847, Cecilio Acosta lo convoca como «la reunión de todos los buenos» (138); y el colombiano Florentino González, por poco víctima de un linchamiento de los artesanos defraudados por el libre-cambismo introducido por él como ministro de Hacienda, lo representa como «máquina bárbara» (citado por Gaviria Liévano 95). Otro tanto harán los liberales colombianos durante la llamada Guerra de las Escuelas (1876-1877). Impresionados por el levantamiento popular en contra de sus reformas por una educación laica, Enrique Cortés llamará al pueblo «máquina de disparar fusiles» (302) y Adriano Páez, «masas tenebrosas para quienes la República no existe» («La educación moral» 326).

La literatura panorámica como escritura del presente

Surgidas a finales de siglo XIX —en tiempos de la emergencia de las *belles lettres* y las ciencias sociales (Ramos 271)—, las palabras *costumbrismo* y *costumbrista* no fueron utilizadas por los escritores de mediados de siglo¹⁹. Estas palabras han sido empleadas para criticar tanto la calidad artística de esta literatura como para demeritar sus contribuciones a las ciencias sociales entonces

¹⁹ Ana Peñas Ruiz ha documentado la primera aparición en España de esta palabra en Miguel de Unamuno en 1895 («Revisión del costumbrismo» 31). Para el caso latinoamericano, Silva Beauregard la vio aparecer en *El cojo ilustrado* (Venezuela) en 1892 («Un lugar para exhibir» 397).

en emergencia. A pesar de haber sido leída por los críticos como un momento inaugural en que las repúblicas hicieron un «inventario de lo real» (González Echevarría 51) y en que los republicanos volvieron su mirada sobre su entorno para ver «con ojos que por primera vez ven el mundo» (Barrios 95), las lecturas más tradicionales se han empecinado en verla como una escritura dislocada de su presente. Algunas se inclinaron por leerla como una mera celebración del color local que desaparecía o como el registro de una complaciente nostalgia que hacía evidente «una resistencia a la modernidad» (Beltrán Almería 6). Como una manera de señalar carencias solo redimibles por el paso del tiempo, ha sido leída como «etnografía embrionaria» (González Echevarría 51) o «protocuento» (Pupo-Walker 497), duplicando, desde la crítica, la propia mirada anacrónica que se cree encontrar en este corpus²⁰.

Como «la segunda naturaleza del hombre», las costumbres eran entendidas entonces como «el término [que] solía conllevar lo que hoy designamos con la palabra cultura» (Thompson 2). Leer la literatura panorámica como una literatura deficitaria o una ciencia fallida implica no verla como parte de una mayor «producción textual letrada, como englobante de la generalidad de los saberes y de las prácticas escriturales de la época más allá de los géneros poéticos y creativos» (D'Allemand, «Batallas» 122). En ese sentido, debía ser leída como una producción que pretendía producir una cultura nacional. Esta literatura existía en comunicación con otras formas de la escritura del presente: leyes, manuales de urbanidad, tratados de economía doméstica, calendarios, guías de forasteros o ensayos sobre el matrimonio que pretendían moldear nuevos cuerpos. Al extraer los cuadros de la prensa periódica y producirlos como «literatura» siguiendo parámetros de recepción de finales del siglo XIX, se empobreció tanto la lectura de dichos cuadros como su diálogo con los debates del momento acerca de cómo se debía ver el pueblo y cuál era la cultura nacional de la cual este hacía parte. Lecturas más o menos recientes, no obstante, han aguzado la mirada sobre quiénes producen esta literatura y en qué contexto. Por ejemplo, Susan Kirkpatrick, José Escobar y Michael Iarocci han mostrado cómo, a través de esta literatura, se puede ver el ascenso de la burguesía en España en la primera mitad del siglo XIX. Al usarla como literatura secularizadora, «diseminada por la

²⁰ Esta es tal vez la lectura más tradicional de esta literatura desde textos fundacionales como los de Picón Salas («Prólogo»), Emilio Carilla (*El romanticismo*), Jorge Cornejo Polar (*El costumbrismo*) y Alba Lía Barrios (*El primer costumbrismo*), hasta Gordillo Restrepo («El Mosaico») o Loaiza Cano («La construcción nacional»).

ideología liberal» (Iarocci 387), esta clase representó la nación como un portafolio de sus propias costumbres y aspiraciones (Kirkpatrick, «Spanish Romanticism»).

Las lecturas de la literatura panorámica como una escritura del presente todavía están, sin embargo, pendientes en América Latina. La crítica literaria y los estudios culturales han analizado con más frecuencia la invención de un territorio y una historia que la creación de un pueblo para las nuevas repúblicas²¹. Hasta hace relativamente poco la literatura panorámica ha sido vinculada a la administración de las poblaciones²², para reformar las costumbres y producir una nueva sociedad²³. Al focalizarme en esta literatura como una que acompañó a la novela²⁴, al discurso geográfico, al estadístico o al histórico en su intento por organizar las poblaciones para proyectos de colonización o administración de la frontera agrícola, quiero verla como parte de la euforia por «lo nuevo» que ha estudiado Víctor Goldgel a mediados del siglo XIX en la región. Como parte del bum de la prensa periódica, el cuadro de costumbres fue vivido como una nueva forma de aprehender la realidad (Goldgel, *Cuando*

²¹ En *Imperial eyes*, Mary Louise Pratt ha analizado las maneras en que los primeros criollos republicanos usaron en su propio beneficio el portafolio de imágenes del trópico americano producidas por la Ilustración europea; Hugo Achúgar en «Foundational images» y Rebecca Earle en «Sobre héroes» han estudiado los himnos nacionales, las monedas y la heráldica de las repúblicas como formas de fabricación, incorporación y abyección del pasado indígena; al igual que Germán Colmenares (*Las convenciones*) y Lee Skinner (*History lessons*), entre otros, han estudiado las formas en que la historia fue nacionalizada por los primeros republicanos.

²² Las diferentes acepciones de la palabra *cuadro* en español dan razón de los usos biopolíticos a los que se prestó en el siglo XIX. Al acompañar comisiones científicas y censos poblacionales, la palabra adopta la forma de *chart*, al igual que, en su acepción de medición de enfermedades o rubros presupuestales, puede administrar la información como un *portrait*.

²³ Julio Arias Vanegas (*Nación y diferencia*) y Álvaro Villegas Vélez («El difícil arte») han vinculado esta literatura con la producción de conocimientos científicos por el Estado para la administración del territorio y sus gentes en Colombia. Efraín Sánchez (*Gobierno y geografía*) y Nancy Appelbaum (*Mapping*) lo han hecho más específicamente en torno a la Comisión Corográfica (1850-1859).

²⁴ Es distinto el análisis, en buena parte pendiente, de las diversas maneras en que el cuadro de costumbres habitó la novela realista o romántica en América. La práctica de extraer partes descriptivas de novelas para renombrarlas como «cuadros de costumbres» era típica de la época. Por ejemplo, José Joaquín Borda extrajo la escena de la caza del tigre de *Maria* de Jorge Isaacs para incluirla en su colección panorámica *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia* (1878). Para el caso inglés, Amanpal Garcha ha visto cómo la inserción de descripciones de costumbres rurales en las novelas victorianas servía para que los lectores urbanos vieran lo rural como un mundo estático en relación con el presente urbano (20).

lo nuevo 70). Como forma estética de lo nuevo, el cuadro fue una herramienta para conducir debates del momento. *Patricios en contienda* quiere desafiar la idea de que el cuadro de costumbres es un género de la paz o del aburrimiento que celebraba días en los que «ya no hay héroes a quienes cantar ni virtudes que exaltar, atrás han quedado las hazañas bíblicas independentistas y ahora son días de resaca, de casa y calles deterioradas» (Barrios 358). Por el contrario, la literatura panorámica ayudó a consolidar las genealogías de grandes hombres como *panoramas del poder*, al tiempo que pacificaba las historias de los sectores populares como idílicos pueblos de disciplinados peones surgidos de las fantasías movilizadas por triunfadores en guerras civiles o de empresarios ya enriquecidos por la privatización de monopolios coloniales.

Al leer las fuentes periódicas en las cuales salieron impresos por primera vez cuadros de costumbres y bocetos de notabilidades, este libro se integra a una nueva corriente que, antes que describir estos textos de una manera totalizante con conceptos de «literatura» que no pertenecen a su tiempo, se concentra en los usos particulares que actores determinados le dieron a la prensa periódica. Lina María del Castillo ha leído recientemente el cuadro de costumbres como una forma de «etnografía política» (161), común a conservadores y liberales colombianos, con la cual pretendieron «movilizar a los sectores de élites y populares hacia uno u otro partido político» (161). Al igual que ella, Daylet Domínguez se enfoca en los usos de esta literatura para mostrar cómo la pervivencia de la producción de cuadros de costumbres en el Caribe a finales del siglo XIX era síntoma de «una lucha por mantener la autoridad del letrado y de la literatura como bellas letras en el ámbito de lo social» durante la emergencia de las ciencias sociales (148). Christiane Schwab para los casos inglés y alemán, al igual que Martina Lauster en Francia y Jo Labanyi en España (*Género* 30), han mostrado cómo esta literatura, en tanto «periodismo sociográfico» (Schwab, «The transforming» 228), intervino en discusiones sobre reforma urbana. Por ejemplo, los cuadros de Ramón de Mesonero Romanos y los *sketches* de Charles Dickens narraban las preocupaciones políticas que estos hombres canalizaban a través de su participación en sociedades de mejoras públicas o en fundaciones de beneficencia.

Por último, *Patricios en contienda* quiere mostrar las maneras en que la literatura panorámica imaginó una temprana serie de imágenes cosmopolitas para las nuevas naciones. Al poner en su contexto los diferentes usos a los que se prestó «el deseo de mundo» de los modernistas, Mariano Siskind, en *Cosmopolitan desires*, ha mostrado las formas en que estos escritores «invocaron el mundo alternativamente como un significante de una universalidad abstracta o

un portafolio concreto y finito de trayectorias globales fatigadas por escritores y libros. En cualquier caso, abrir el mundo permitía un escape a las formaciones culturales nacionalistas» (3).

Por su parte, Ericka Beckman, en *Capital fictions*, ha analizado los modos en que las literaturas del modernismo exhibieron las maneras como América Latina se insertó en los circuitos del capitalismo. En diálogo con ambos, este libro muestra cómo, más tempranamente, la literatura panorámica le dio diferentes formas a este «deseo de mundo» de Siskind, así como a las ficciones del capitalismo de Beckman. Con ello quiero mostrar cómo la literatura panorámica representó el mundo no para «escapar de las formas culturales nacionalistas», como lo harían la mayoría de sus sucesores modernistas, sino para darles un estilo que se ajustara a sus proyectos políticos locales.

La estructura del libro

Patricios en contienda comienza con la disolución de la Gran Colombia (1819-1831) para terminar con los albores de la consolidación de los tres Estados nación que surgieron de ella —Colombia, Ecuador y Venezuela— hacia 1880. Esta década coincidió con el ascenso de las ciencias sociales y, en consecuencia, con los primeros atisbos de la delimitación de la literatura como «bellas letras» (Ramos 179-205). Aunque los debates por formar el pueblo nacional no acabaron entonces, naturalmente, la literatura panorámica perdió legitimidad ante otras formas del discurso científico con las que se pretendía «regenerar» al pueblo (higiene, profilaxis, racismo científico). Estas fueron marginalizándolo como vehículo para estudiar y reformar el orden social.

El libro está dividido en tres partes que responden a la formación y autorrepresentación de un nuevo patriciado (parte 1), las maneras en que este representó al pueblo en su beneficio (parte 2) y, por último, las experiencias históricas dejadas de lado por los mecanismos de contar y descontar tipos privilegiados por esta literatura (parte 3). Recientemente, Vanesa Miseres ha visto el álbum compartido entre mujeres escritoras como un «lugar para establecer alianzas y crear una comunidad femenina distintiva por fuera de los lazos y jerarquías familiares» («Solicitudes» 11). En la primera parte, «Sensibilidades patricias», quiero ver, en diálogo con ella, cómo los álbumes de hombres, así como sus formas «industriales» en museos literarios, periódicos ilustrados y galerías de notabilidades, fueron invitaciones a la enemistad. En el capítulo 1, a través de la comparación entre álbumes ecuatorianos (el «Álbum de Madrid» [c. 1855-1865] y el *Libro de pinturas* de Juan Agustín Guerrero [1852]),

colecciones panorámicas de tipos nacionales en Colombia (el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara, 1866) y en prensa en Venezuela (el *Museo Venezolano*, 1865-1866) es posible ver contiendas por representar diferentes pueblos en momentos de reformas liberales y guerras civiles. En el capítulo 2, muestro las «galerías de hombres ilustres» como «androtopías», panoramas del poder masculino que se presentan como «ficciones de la amistad» cuando son en realidad mausoleos de posguerra. Por último, en el capítulo 3, propongo leer la producción periódica en torno al tipo del dandi, en cuadros de los colombianos José María Vergara y Vergara y Ricardo Silva, como la construcción de un «contramodelo» para nuevos y viejos patricios enfrentados en la definición de lo propio de las nuevas élites.

En la segunda parte, «Un pueblo para la patria»²⁵, analizo cómo la literatura panorámica imaginó diferentes órdenes para la frontera abierta y agrícola de estos países a partir de los cuales comprender un solo pueblo nacional. En el caso de Venezuela, en el capítulo 4, leo *Wild scenes or life in the Llanos of Venezuela* (1862) como un texto en que su autor, Ramón Páez, se legitima como heredero de su padre, el general José Antonio Páez, representándolo como pacificador de los sectores populares en los años de crisis final del paecismo (1858-1863). En el capítulo 5, analizo las diversas formas en que el misionero Manuel María Albis, el militar Agustín Codazzi y el escritor José María Vergara y Vergara imaginaron un (des)orden para la frontera amazónica para representar o no estas diversas comunidades de rochela, históricamente fugadas a estos territorios, como un pueblo unificado con una historia nacional conjunta con Colombia. Para finalizar, en el capítulo 6 me enfoco en los textos de los empresarios tabaquereros y escritores de costumbres José María Samper y Medardo Rivas sobre el «tipo del cosechero» durante la década de 1850. Analizo este tipo como una fantasía laboral suya que reescribe en su propio beneficio el circuito global de representaciones de la producción y el consumo de esta planta que aparecen en otras compilaciones nacionales de literatura panorámica en Cuba, España y Francia.

En la tercera y última parte, «Los incontables», desarmo el orden «policivo» (Rancière 29), que determina quiénes merecen o no ser contados dentro del pueblo y del patriciado. Allí analizo las presencias históricas de

²⁵ Será tal vez evidente para el lector que con este subtítulo juego con el que diera Túlio Halperín Donghi a su texto clásico *Una nación para el desierto argentino* (1980) y la reformulación que hiciera más recientemente Fermín Rodríguez de este mismo libro en *Un desierto para la nación* (2010).

aquellos que no pertenecían ni a la ciudadanía (las escritoras del patriciado) ni al pueblo (esclavizados o mendigos). Al estudiar prácticas laborales que no representan fantasías laborales de virtuales patrones y hacendados, muestro los principios organizativos de los álbumes para pensar cuáles formas del trabajo son privilegiadas en ellos y cuáles no, y por qué. Por medio de un análisis de la primera novela venezolana, *Los mártires* (1842) de Fermín Toro, en el capítulo 8 abordo la manera en que los debates por traer un nuevo pueblo a Venezuela a través de la reforma inmigratoria convocaron, pero silenciaron, ciertas experiencias históricas (de esclavizados y manumisos) no privilegiadas por la literatura panorámica. En los capítulos 7 y 9, leo las maneras en que las mujeres redefinieron la literatura panorámica —y los límites entre patriciado y pueblo— para tender lazos de identificación entre unas y otros a través de la representación de tipos populares como notabilidades. En el capítulo 7, planteo que Josefa Acevedo lo hizo mediante bocetos de notabilidad sobre mendigos en Bogotá con «El pobre Braulio» (1863). Con este texto intervino en los debates públicos sobre enganchamiento laboral y «reorganización» de la pobreza movilizada por las leyes de vagos durante el bum tabaquero (c. 1850-1860). En el capítulo 9, analizo la hoja volante «Necrología» (1857) con la cual Dolores Veintimilla intervino en el debate sobre la abolición de la pena de muerte en el Ecuador, en particular, saliendo en defensa del indígena Tiburcio Lucero, condenado a morir en el cadalso. El suicidio de Veintimilla, en buena parte suscitado por el escándalo de su intervención pública, desencadenó una reacción vehiculada también a través de la literatura panorámica, en textos como *La emancipada* (1862) de Miguel Riofrío o «La suicida» del chileno Guillermo Blest Gana. Ambos pretendieron tipificarla como «la romántica» —la bachillera o la marisabidilla— borrándola como intelectual del reformismo liberal de su país. Termino esta última sección sosteniendo que tanto Acevedo como Veintimilla muestran los límites del reformismo liberal al exhibir la (ir)racionalidad de la asignación de ciudadanía a hombres blancos, quienes confunden sus orígenes con los orígenes de la patria.

En su conclusión, el libro extiende una corta invitación a explorar la posibilidad de atribuir «otros orígenes» a las comunidades nacionales, derivados de la sangre como rastro de la violencia colonial y no como genealogía paterna. Así, se invita a pensar el ascenso de las ciencias sociales, en particular el darwinismo como narración del origen, así como la violencia de género y la estética gótica como formas de impugnar las tramas patricias y deshacer (o rehacerlas como monstruosas) las connivencias entre historia patria e historia familiar.

PRIMERA PARTE

Sensibilidades patricias

PUEBLOS EN DISPUTA: ÁLBUMES, MUSEOS LITERARIOS Y
PERIÓDICOS ILUSTRADOS EN EL DEBATE
SOBRE LA SOCIABILIDAD

El reconocimiento de la Gran Colombia y el mosaico de Lallement

En 1826, París no era solo un centro de producción y consumo de literatura panorámica, era también un hervidero de agentes republicanos que buscaban el reconocimiento para la llamada Gran Colombia por parte de la corte de Carlos x (Gutiérrez Ardila 110). Vigilados por la policía de la Restauración (1814-1830), estos republicanos se involucraron en actividades comerciales y diplomáticas, promoviendo también «proyectos editoriales y propagandísticos» (Gutiérrez Ardila 111). Durante la década de 1820 aparecieron importantes textos en los que se daba por sentada la existencia de la Gran Colombia, a pesar de que entonces todavía se luchaba en América en contra de España. Tal es el caso de la *Historia de la revolución de la República de Colombia* (1827) de José Manuel Restrepo o de la *Histoire de la Colombie* del francés Guillaume Lallement (1826) (véase la ilustración 2).

Como lugar de conspiración política y centro editorial de la literatura panorámica, París fue el origen de los primeros ensamblajes del pueblo grancolombiano. Con su *Histoire* Lallement representa a la Gran Colombia como *fait accompli*. Su frontispicio construye una de las primeras imágenes visuales del pueblo grancolombiano. Acaso un encargo hecho por la comunidad de expatriados colombianos a Lallement, como sostiene Gutiérrez Ardila de este y otros textos, la *Histoire* no solo es una pieza propagandística para la corte francesa, sino también —la edición en español es de 1827— una forma de concitar una imagen centralista de la nueva nación frente a las amenazas federalistas en casa. En su frontispicio, la Gran Colombia se produce a partir de un mosaico de relaciones internas entre territorio, notabilidades y tipos. Debido a que Lallement nunca estuvo en Colombia, las imágenes las ensambló a partir de recortes de grabados aparecidos en otros textos tales como *Voyage dans la République de Colombia* (1823) de Gaspard Théodore Mollien, entonces representante de negocios

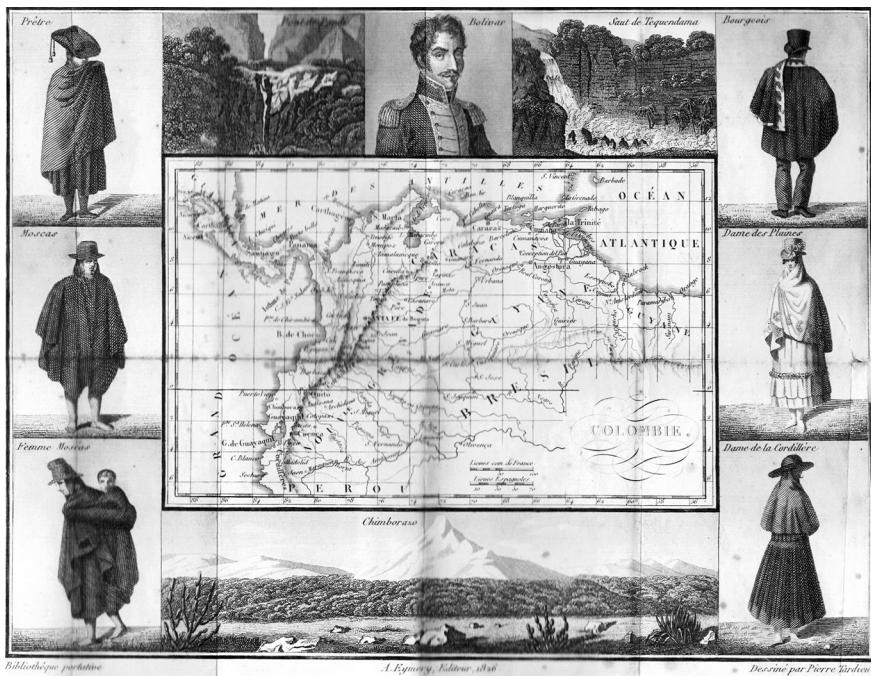


Ilustración 2. Frontispicio de la *Histoire de la Colombie* de Guillaume Lallement, dibujado por Pierre Tardieu

Nota: en la posición central de Bolívar, arriba y en el centro, hay una presencia que cita y a la vez borra el lugar del rey y la transición de la soberanía real a la popular.

Fuente: Alexis Eymery, 1826, p. 8. Cortesía de HathiTrust Digital Library.

de Francia en la Gran Colombia, quien las tomó a su vez del científico y pintor francés, residenciado entonces en Bogotá, Desiré Roulin¹. Su mosaico produce a la nación como un orden pacífico en el que no hay rastros aparentes de guerra; sin embargo, la nación allí emerge jerárquicamente dividida en términos geográficos, étnicos y sociales reuniéndose en torno a Bolívar como líder militar.

Este mosaico narra la república como un desplazamiento de la autoridad regia a la soberanía popular. A mano derecha vemos a los tipos producidos por el paisaje: dama de la cordillera, encima suyo «dama de las planicies» y,

¹ Simpatizante de la revolución al igual que Lallement, Roulin formó parte de la comisión de científicos que el agente colombiano en Europa, Francisco Antonio Zea, por encargo de Bolívar, había contratado en París para fundar los primeros museos y escuelas mineralógicas colombianas. Para Efraín Sánchez, las de Roulin son las primeras imágenes de tipos pintadas en la actual Colombia (*Ramón Torres Méndez, pintor* 127).

dominándolas a ambas, el «bourgeois» (Kennedy Troya, *Elites* 106). La serie de imágenes de la izquierda replica esta dominación en términos religiosos. Allí, vemos a una mujer y a un hombre identificados como «moscas» (indígenas muiscas). Como delegatario del poder de Bolívar, el cura es la cabeza de una población indígena en necesidad de su jurisdicción de la misma manera que el «burgués», como *pater familias*, domina a las mujeres y a los territorios de los cuales estas hacen parte. A diferencia de los otros tipos, los cuerpos del cura y del burgués, con sus rostros cubiertos o de espaldas, no están dictados ni por la etnicidad, la labor o el paisaje, sino por su ascendiente civilizador. Ellos son los notables.

En el centro y arriba, Bolívar preside el mosaico. Su mirada nos emplaza para enseñarnos ese orden armado en torno suyo. Él es el único que ostenta un nombre propio. Como una sinécdote del país, él es el rostro de la patria. Custodiado por la religión y la burguesía, domina por igual los tipos, el mapa y los paisajes. Como figura paterna, él surge del mapa que se extiende debajo suyo. A su costado y a sus pies están los paisajes que brindan, a la manera de los totilimundis de la cultura popular de la época, un encuadre sobre el mapa que ocupa el centro del mosaico. Los paisajes del Salto del Tequendama, el puente de Pandi y el Chimborazo —paisajes que Mary L. Pratt vio como imágenes humboldtianas transculturadas por los criollos independentistas— vuelven a París esta vez para legitimar a Bolívar como figura respaldada por la voluntad popular inscrita en la Constitución de Cúcuta de 1821. Como conjuro en contra de los federalistas que entonces se oponían a ella, esta constitución acompaña la *Histoire* como un apéndice. Ante el público francés, los otros dos apéndices, el «Acte Diplomatique» y el Acta de Independencia de Venezuela, también son un llamado al reconocimiento de la nueva república. Respaldado por documentos que pasan por escrito el apoyo popular, este mosaico acaso sea la primera imagen de una república patricia en la que el pueblo sostiene y a la vez es organizado por el «padre de la patria». Así, Bolívar convoca tanto a sus notabilidades como a su pueblo para ser reconocido a la vez por Europa y por las disidencias locales.

En este mosaico cohabitan representaciones de las *poblaciones* coloniales con las del *pueblo* nacional. Los grabados que lo componen todavía muestran las «soberanías étnicas» (Ortega Martínez, «Sovereignty as a political language») de los cuadros de castas del siglo XVIII que articulaban la diversidad en torno al rey. La aparición de la imagen de «Moscas» y «Femme Mosca» en el mosaico convoca poblaciones mediante un signo étnico, poblaciones que en el curso de las siguientes décadas iban a ser resubjetivizadas

como tipos laborales, iniciándose un «vasto proceso de cancelación de las particularidades étnicas» abierto por la «ineludible tarea de homogeneizar» a través de la ley y la educación a las poblaciones (Guaraglia Pozzo 43). Como vimos en la introducción, los cuadros de castas fueron el antecedente más inmediato de la literatura de costumbres en la región (Kennedy Troya, *Elites* 26; Ortega Martínez, «We invent or we err» 114). Como un eco de esta continuidad, la figura de Bolívar cita y borra la presencia del rey. Imagen que coaliga territorio y pueblo, Bolívar emerge como un centro que reúne tipos étnicos y laborales, notabilidades religiosas y comerciales. Así, empieza a darse una transferencia de la soberanía del rey al pueblo.

Cuatro años después de la publicación de la *Histoire* de Lallement la Gran Colombia se disuelve y con ella se atomiza este mosaico; sin embargo, sus imágenes serán el insumo de variados álbumes para las naciones emergidas del fracaso bolivariano constituyéndose en verdaderas «imágenes fundacionales» (Achugar 11) o «constitutive visions» (Olson) de las nuevas repúblicas. En los álbumes y periódicos ecuatorianos el Chimborazo pasará a ser una de las imágenes más reconocibles del Ecuador (Kennedy Troya, «Formas de construir» 50)², así como el Salto del Tequendama lo será para Colombia³, mientras que la efigie de Bolívar, aunque aparecerá en panoramas de los tres países, emergerá, con especial preponderancia, en los venezolanos⁴. Los panoramas recurren a estas imágenes como una manera de trasladar a ellas las ansiedades a que dio pábulo la heterogeneidad de poblaciones que los primeros republicanos pretendieron producir como pueblo nacional.

En este capítulo mostraré cómo las reformas liberales y las guerras civiles producto de estas afectaron las representaciones del pueblo en álbumes ecuatorianos, en museos literarios colombianos y en periódicos ilustrados venezolanos reensamblando de maneras diferentes estas «imágenes fundacionales» aparecidas en la *Histoire* de Lallement.

² Por ejemplo, el Chimborazo aparece en las primeras acuarelas que abren el «Álbum de Madrid» (c. 1855-1865), así como en los paisajes pintados por Juan Agustín Guerrero en su *Libro de pinturas* (1852), que analizaremos en este capítulo.

³ El cuadro de tipos y costumbres «El Salto del Tequendama» de Juan Francisco Ortiz aparece en el Museo de Vergara y Vergara estudiado en este capítulo (Museo 1: 369).

⁴ Véase, por ejemplo, en este capítulo, la portadilla de la revista ilustrada *Museo Venezolano* (1865-1866).

«Pueblos en disputa» en dos álbumes ecuatorianos durante el marcismo

El general venezolano, y protegido de Bolívar, Juan José Flores, es expulsado del Ecuador el 7 de marzo de 1845. A pesar de contar con imágenes similares, es en el contexto de este clima de cambios políticos que los álbumes ecuatorianos empiezan a revelar formas de la cotidianidad muy diferentes. Conocidas en conjunto como Revolución marcista (1845-1861), las reformas liberales en el Ecuador supusieron el incremento de sentimientos nacionalistas que representarían al floreanismo como un periodo de ocupación extranjera por parte de un régimen aristocrático y conservador. En este clima asciende al poder en 1852 José María Urbina como su líder indiscutido (Maiguashca 378)⁵. Entre otras reformas legales, Urbina abolió la esclavitud, expulsó a los jesuitas, suprimió los derechos de exportación, liberó los gravámenes a los productos de primera necesidad, decretó la libertad de prensa y expidió la Constitución de 1852 con la que ensanchó el electorado (Borja, «La expulsión» 11). Su sucesor, Francisco Robles (1857-1859), profundizó algunas reformas y decretó la supresión del tributo indígena en 1857 (Borja, «La expulsión» 11)⁶.

Las representaciones de la cotidianidad que se dan en los álbumes de este periodo responden a estas reformas. Para popularizarlas, los intelectuales del marcismo crearon nuevos espacios de sociabilidad entre diferentes clases sociales. A través de sociedades de artes se intentó aclimatar una nueva república igualitaria —la «utopía económica social» (Maiguashca 372)— con la que soñaban los marcistas. Entre ellas, la más visible fue la Escuela Democrática Miguel de Santiago (1852-1857), la cual movilizó, a través de jornadas de alfabetización y pintura, un nuevo modelo comunitario para la república que no estuviera basado en el linaje, sino que reconociera el «talento y el genio» como «la única nobleza que el pueblo conoce y aplaude entusiasmado» como sostiene el intelectual marcista Miguel Riofrío en uno

⁵ Joven militar durante la Guerra de Independencia, Urbina fue hombre de confianza del general Flores al que después se habría de oponer durante el marcismo. Urbina fue el encargado de negocios del Ecuador en Bogotá desde 1830 hasta 1837 (Destruge 75).

⁶ Robles no abolió la pena de muerte, como lo habían prometido algunos reformistas liberales como Miguel Riofrío. Esta inacción generaría una repuesta en textos de finales de la década del cincuenta y comienzos del sesenta por parte de intelectuales liberales insatisfechos con el limitado alcance de estas reformas. Entre las voces críticas se encuentra la de Dolores Veintimilla («Necrología»). Analizo estos textos en el capítulo 9 de este libro en el marco de las críticas a la pervivencia de la pena de muerte.

de sus discursos ante estas sociedades democráticas (Riofrío, «El señor doctor Miguel Riofrío» 37).

Fabricados más o menos en los mismos años a partir de cuadros de costumbres similares, el «Álbum de Madrid», de autor anónimo, y el *Libro de pinturas*, del reformista liberal Juan Agustín Guerrero, representan, no obstante, cotidianidades opuestas en el Quito sacudido por estas reformas. Una vez leídos en conjunto, estos álbumes se nos revelan como sitios de contienda por preservar o transformar las costumbres. A pesar de que ambos álbumes se abren con imágenes idílicas del Chimborazo, contienen representaciones muy diferentes del trabajo de las clases populares. Mientras Guerrero representa el trabajo como un castigo del Estado en contra de los indígenas con el fin de denunciar la explotación de las clases populares, el o la colecciónista anónima del «Álbum de Madrid» simboliza la misma labor idílicamente, desmarcándola de sujeciones étnicas o corporales, como una forma de poner la cotidianidad en movimiento y convertirla en amortiguador entre las fantasías de los patricios y la realidad. Así, a diferencia del de Guerrero, en este álbum «la vida cotidiana se erigía como un amortiguador para absorber la ruptura, la diferencia o la amenaza del desorden y la alienación» (Hamilton 143).

En la mayoría de estos panoramas de tipos y costumbres al trabajo se lo representa como una forma de ocupación del cuerpo que lo borra, alejándolo de la revuelta popular o de una experiencia individual en la cual la labor pueda ser parte de una historia en común. Tal es el caso de la imagen «Antiguo conductor de carne» perteneciente al «Álbum de Madrid» (véase la ilustración 3). Aquí vemos a un hombre transportando un enorme pedazo de carne en canal. El objeto del trabajo, así como el trabajador, son reducidos a una misma materia, sin rostro ni origen: la carne. El álbum al que pertenece esta acuarela fue encontrado en 1997 en la Biblioteca Nacional de España por Nancy Morán Proaño. Sin dueño conocido, este álbum descrito como «Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres» (Ortiz Crespo 14) está compuesto por 165 láminas, 140 de las cuales pertenecen a la década de 1850 (Kennedy Troya, «Formas de construir» 25; Moncayo Gallegos 8; Ortiz Crespo 102). La crítica lo ha bautizado «Álbum de Madrid» como una forma de confesar el desconocimiento de su autoría y circulación (Ortiz Crespo 12). Su contenido es un ejemplo local de lo que se podía hallar en los «álbumes de trajes», género de compilaciones popular en la Europa de los siglos XVII y XVIII (Katzew 54; Kennedy Troya, «Formas de construir» 42; Londoño Vega 24). Allí encontramos acuarelas por las cuales desfilan cuerpos identificables por su



Ilustración 3. «Antiguo conductor de carne». *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca. 1855-1865)

Nota: el tipo laboral es nombrado y sometido por el trabajo que realiza: cargar carne.

Fuente: Acuarela, p. 71. Biblioteca Nacional de España.

labor, traje o lugar de procedencia. El mercado de abastos o la Semana Santa los producen como «los muchos como unidad» (Bhabha 204). A través del armado de series, el álbum nos invita a identificar los tipos con el territorio, atando su lugar de procedencia («indio de Zámbiza», por ejemplo) con su lugar de destino: Quito. La capital emerge, así, como el centro de reproducción —un álbum producto de una «visión centralista», lo ha llamado Kennedy Troya («Formas de construir» 61)—, como de consumo de los diferentes tipos de la nación andina.

Los historiadores de arte han encontrado similitudes entre las acuarelas del «Álbum de Madrid» con las obras realizadas por el pintor Ramón Salas, al igual que con las del *Libro de pinturas* de Guerrero (Kennedy Troya, «Formas

de construir»⁷). Inclusive es posible pensar que vinieran de otros talleres. A partir de 1830 se intensificó en la región «la producción de acuarelas seriadas, prácticamente idénticas [...] que se repiten incansablemente» para la compra de viajeros y coleccionistas (Maljuf 21-26). La producción para la venta de «color local» a consumidores locales o extranjeros llegó al punto de que las acuarelas peruanas, como lo ha mostrado Natalia Maljuf, se producían en serie en China hasta el ascenso de la fotografía de tipos⁸.

Las sutiles diferencias entre acuarelas de autorías indeterminadas brindan los insumos para que variados coleccionistas armaran álbumes en los cuales representaban la cotidianidad de formas distintas. Al comparar las formas de colección de estas imágenes se visibiliza la producción de pueblo como fruto de una «guerra de imágenes» (Gruzinski 72) que desdice la aparente paz que estos álbumes representan. De esta manera, de la colección de imágenes similares en álbumes distintos surgen *pueblos en disputa*.

Este choque se hace evidente si comparamos la acuarela «Antiguo barredor de las calles» del «Álbum de Madrid» e «Yndio de Sambisa a quien la policía hace barrer las calles» perteneciente al *Libro de pinturas* de Guerrero (véanse las ilustraciones 4 y 5). El color que se les da en ambas imágenes al cuerpo y la titulación de la imagen produce este tipo de diversas maneras. Mientras la de Guerrero es una denuncia de la policía —con lo cual se separa al Estado del pueblo—, la del «Álbum de Madrid» se localiza en un tiempo pasado. Su titulación, inclusive, se encuentra escrita en un método de escritura

⁷ Viajeros extranjeros como el diplomático brasileño Miguel María Lisboa apreciaban como souvenirs las acuarelas de la familia Salas, al punto de que este llegó a ser víctima de una estafa (Kennedy Troya, «Formas de construir» 50). Troya ha encontrado en las memorias de viaje de Lisboa su relación con el mercado de acuarelas de tipos y costumbres: «Había encomendado al pintor Salas una colección de trajes nacionales; tres o cuatro días después se me presentó un individuo diciendo que era hijo de Salas y anunciando que venía a traermelas las pinturas encargadas» (Lisboa 338). Lisboa las paga para darse cuenta luego de que no eran las originales de su taller, sino una imitación.

⁸ Viajeros y escritores de costumbres, como es el caso del brasileño Miguel María Lisboa, el italiano Gaetano Osculati y el francés Eduard Charton, para el caso ecuatoriano de medio siglo, se lucraban a su vez de publicar libros de viajes una vez volvían a sus países acompañándolos con grabados en muchos casos derivados de estas acuarelas. Así, las escuelas de artesanos ecuatorianas —como las de otras partes de América Latina— estaban articuladas a una empresa editorial global. De modo paradójico, los viajeros nunca daban cuenta —o lo hacían soslayadamente— de las maneras en que se procuraban estos insumos para sus libros. Este es un silencio elocuente. La propia globalidad del mercado de tipos y costumbres debía ser obliterada para producir el color local como el fetiche que atraía a sus consumidores.



Ilustración 4. «Yndio de Sambisa a quien la policía hace barer [sic] las calles», Juan Agustín Guerrero

Nota: la expresión de la cara, así como la vestimenta, muestran una incomodidad con el trabajo al que se somete a este tipo.

Fuente: *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818-1880*. Editado por Wilson Hallo, Fundación Wilson Hallo, 1980, p. 95.



Ilustración 5. «Antiguo barredor de las calles». *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres (ca. 1855-1865)*

Nota: a pesar de compartir muchas características con la anterior imagen, la expresión casi sonriente del rostro y la indumentaria hacen pensar en una relación de comodidad con la labor que realiza el tipo.

Fuente: Acuarela, p. 83. Biblioteca Nacional de España.

posterior: la máquina de escribir. Blanqueado el rostro, con una ligera sonrisa en los labios, a diferencia del tipo pintado por Guerrero, el «Antiguo barredor» no tiene un lugar de origen ni una explicación para su trabajo. Nimbado por la nostalgia que inspira su título, en la acuarela y su titulación se pacifica la historia que lo inspiró reduciendo al «Yndio de Sambisa» al tipo laboral del «barredor».

Deirdre Lynch sostiene que los álbumes están obsesionados con «la escena futura de lectura» (110). Al igual que el «Álbum de Madrid», el *Libro de pinturas* busca consolidar una visión comunitaria compartida. Guerrero compuso su álbum como un obsequio para el político liberal Pedro Moncayo⁹, presidente de la Convención Nacional que había elegido al general Urbina a la presidencia en 1851 (Olson 39). Es posible que se lo haya regalado el 7 de marzo de 1852, día en que la Sociedad Miguel de Santiago, presidida por Guerrero, se reunió en conjunto con otras sociedades para celebrar el séptimo aniversario de la Revolución marcista con exhibiciones de pintura, recitales de poesía y música (Kennedy Troya, «Formas de construir» 39). Como recuerdo de esta conmemoración, su *Libro de pinturas* no se constituye en una simple celebración de los paisajes y tipos nacionales. El suyo es un «archivo pícaro», para usar la formulación de Abigail de Kosnik, es decir, un archivo de las infamias del Estado con el que se liberan las ataduras «que atan la memoria pública con el Estado» (Deidre Lynch 90). Sus imágenes registran la explotación que sufren las clases populares, en particular, los indígenas. De esta manera, es un archivo de las atrocidades que ellos, los marcistas, deben cambiar en el futuro. A diferencia del «Álbum de Madrid», Guerrero muestra las sujetaciones de las que son objeto los indígenas. Ellos son los que *no* participan de las fiestas o disfrutan del mercado como compradores. A su pesar, por el contrario, posibilitan estos espacios. Los cuerpos que dibuja soportan el trabajo como una imposición antinatural. Por ejemplo, en «Yndio de Nayón vendiendo Magueyes» vemos a un hombre agobiado por su carga (véase la ilustración 6).

El acto de vender no se ata a su identidad, sino que se lo describe como un hecho circunstancial: el título en gerundio pone énfasis en el presente y lo desengancha de una relación natural con la venta de esa planta. Vender produce cansancio —el gesto del rostro lo muestra— como una marca de

⁹ Moncayo salió exiliado al Cono Sur en 1859 (Lara 383). Este álbum lo acompañó en sus exilios en el Perú y luego en Chile. Terminará en manos de la pintora indigenista Julia Codesido de Mora como regalo que le hiciera el hijo homónimo de Moncayo (Kennedy Troya, *Elites* 117).



Ilustración 6. «Yndio de Nayón vendiendo Magueyes», Juan Agustín Guerrero

Nota: el verbo en gerundio —«vendiendo»—, así como el origen de este tipo, muestra que su identidad excede o no es explicada simplemente por su trabajo.

Fuente: *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818-1880*. Editado por Wilson Hallo, Fundación Wilson Hallo, 1980, p. 66.

la no correspondencia entre cuerpo y labor. Así la acuarela hace del tipo un producto histórico: alguien cuyo cuerpo puede rechazar esa labor¹⁰.

A pesar de ser de los mismos años y contar con acuarelas similares, otra es la visión que emerge del «Álbum de Madrid». En él se genera un panorama armónico de la cotidianidad como un cúmulo de tipos labor puestos en proximidad por celebraciones religiosas o de escenas de mercado. A diferencia de la imagen del reformista que emerge del álbum de Guerrero, el coleccionista del «Álbum de Madrid» responde a la imagen de un consumidor de mercaderías. Este «retrato en negativo» del coleccionista se confirma, dramáticamente, con las dos imágenes que aparecen en la primera página del álbum: las fotografías de Fernando Daquilema y Manuela León, la pareja de indígenas líderes de los levantamientos andinos de la década de 1860. Ambos fueron fusilados en 1871

¹⁰ La preocupación por instalar la historia como un choque entre un pasado de inequidad y un presente de reformas es también visible en otras acuarelas suyas como «Indio cuyos padres le sacaron los ojos para no pagar el tributo» del mismo álbum.

por rebelarse en contra de la explotación laboral instigada por el gobierno de Gabriel García Moreno. A estas representaciones, fotográficas y no pictóricas, propias de una corporalidad histórica, se las titula no obstante de una manera que los borra al llamarlos «Cabecillas de la sublevación de Licto y fusilados». Al abrir el «Álbum de Madrid» estas imágenes guían su lectura y nos comunican que la politización de las poblaciones indígenas debía ser impedida —por el fusilamiento o el trabajo— para garantizar el ocio que implica el acto de consumir sus imágenes.

Como argumenta Rosemarie Terán Najas, la historiografía acerca de estos panoramas se asombra ante el «contraste inexplicable» entre «una sociedad apacible e inerte» y la «violencia política que marca el siglo» (Terán Najas, «Facetas de la historia» 81). Si bien es cierto que los panoramas son el lugar en que el pueblo es «convocado como fuerza laboral por las élites» (Sanders 50), solo lo es en reemplazo y temeroso reconocimiento de otras formas de su organización política: el ejército o la guerrilla, las asociaciones de artesanos o las comunidades de rochela. Si, como dice Benjamin, en la literatura panorámica «el pueblo» aparece como una sucesión de cuerpos separados de cualquier alianza, la representación del trabajo allí contenida confirma este aislamiento. Las contiendas por representar el pueblo y los diferentes retratos que nos dan de sus productores nos muestran estas representaciones como piezas de un debate mayor en prensa y en el Congreso acerca de la sociabilidad ecuatoriana en la pos-Independencia y, en particular, el lugar del indígena en la República.

Los cuadros de costumbres eran formas de escribir historia en el siglo XIX, ilustrarla y documentarla (Cortés Guerrero, «Las costumbres» 15), pero también de luchar por su interpretación. Por ejemplo, en su *Resumen de la historia del Ecuador* (1870, 1878), Pedro Fermín Cevallos convoca para sus lectores imágenes popularizadas en piezas aparecidas en el «Álbum de Madrid» como «Yndio reclutado para cargar las andas [sic] De la Virgen del Rosario-Quito» (véase la ilustración 7)¹¹.

¹¹ Intelectual liberal, exiliado por el garcianismo, Cevallos fue, como otros historiadores latinoamericanos de su tiempo, también escritor de cuadros de costumbres. En el periódico *El Filántropo* en 1854 publicó una serie de «Cartas tauromáquicas» en las que critica al toreo como una costumbre bárbara que se enmarcaba en el debate sobre la abolición de la pena de muerte, «una ruda reliquia de los tiempos del paganismo, y como en esto no nos paramos, en tratando de seguir por donde fueron sus licencias, licenciosos habíamos de ser nosotros, por mucho alarde que hagamos de haber nacido bajo la fe de Jesucristo» (*Resumen de la historia del Ecuador* 114). Para una discusión de las críticas de los liberales



Ilustración 7. «Yndio reclutado para cargar las andas de la Virgen del Rosario-Quito». *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca. 1855-1865)

Nota: esta imagen era un lugar común con el cual defender o denostar, en el Congreso y en la prensa, la capacidad contractual de las poblaciones indígenas.

Fuente: Acuarela, p. 60. Biblioteca Nacional de España.

Como un contraejemplo, en su *Historia* Cevallos usa la imagen para recomendar «que los niños traviesos aprendan a considerarlos [a los indígenas] como sus semejantes» (*Historia* 15)¹². Las luchas por la interpretación de estas imágenes emergen como un rastro de debates contemporáneos en el Congreso. El historiador Andrés Guerrero ha rescatado del archivo debates parlamentarios de la época en torno a las facultades del indígena para «discernir» sobre su capacidad contractual. Como prueba de su estado de «esclavo de condición», a medio camino entre el niño y el hombre, analiza la intervención del senador Juan Freile en 1855, quien usa como ejemplo para ilustrar la falta

al toreo durante las reformas liberales, véase el capítulo 9 sobre la abolición de la pena de muerte en el Ecuador del marcismo.

¹² El archivo que subyace a la *Historia* de Cevallos no solo recoge debates parlamentarios y escenas retratadas en cuadros de costumbres. Como lo reconoce Cevallos, su *Historia* se benefició de memorias de viaje de botánicos ingleses como Richard Spruce para narrar el oriente amazónico ecuatoriano (157).

de capacidad contractual del indígena —y así justificar el concertaje laboral— el hecho de que «todos los días estamos viendo que a un infeliz indio, un muchacho *lo conduce a donde quiere* y no presenta más resistencia que la de *un cordero*» (Guerrero 171, [cursiva en el original]). De maneras opuestas, Cevallos y Freile convocan imágenes del «indio-niño» popularizadas por acuarelas como esta para inscribir formas diferentes, contenciosas, de leerlas. Mientras Cevallos acude a esta imagen para señalar la opresión de estas comunidades, sus opositores la usan para perpetuarla.

Los *pueblos en disputa* que emergen de estos álbumes matizan las percepciones que tenemos sobre lo que Blanca Muratorio ha llamado «imagineros», aquellos que «hacen un uso muy selectivo de las imágenes de los indígenas que predominaban en el Ecuador en ese tiempo [siglo XIX], enfatizando el tiempo pasado y el futuro más que el presente» (129, [cursiva en el original]). Del uso de imágenes del presente, sostengo, también emerge un retrato dinámico de los *patricios en contienda*, aquellos que cuentan con motivaciones diferentes para representar el pueblo de tal o cual manera en el ámbito público y privado. Christa J. Olson argumenta que estas imágenes constituyeron una visión, naturalizada a través de su repetición, en la que la nación andina aparecía como «profundamente indígena, legítimamente republicano y fundamentalmente liderado por criollos» (34). Salvar esa distancia entre ser ecuatoriano y ser ciudadano del Ecuador (poder votar), continúa Olson, se conseguía al crear una necesidad recíproca: los blanco-mestizos necesitaban de la labor de los indígenas, al tiempo que estos necesitaban de la visión de aquellos para constituir una república moderna (Olson 43). La construcción de esta visión tenía un propósito claro: «apaciguar la problemática contradicción de acuerdo con la cual la nación moderna la construían trabajadores no modernos» (50). El «paternalismo criollo» de estas imágenes, para Olson, pone en evidencia más una preocupación por el trabajo que por los trabajadores y le quita cualquier agencia a estos en reclamar su propio papel en la historia (111). Aunque estoy de acuerdo con estas agudas contribuciones de Olson a una larga tradición crítica sobre la representación criolla del indígena ecuatoriano en el siglo XIX, me parece que entender estas producciones como una sola táctica del «paternalismo criollo» para mostrarse como una benevolente «autoridad blanca-mestiza que aseguraba su futuro» (50) ocuye los disensos en el proyecto civilizador ecuatoriano, que sufrió tensiones durante las reformas liberales. Estas imágenes se prestaron para usos contradictorios que dependían de los artistas que las confeccionaban, de los coleccionistas que las organizaban en sus álbumes, o de las interpretaciones que de ellas se hacían en historias nacionales o en

debates parlamentarios. En estos usos es posible dilucidar las luchas por las interpretaciones y producción de la cotidianidad y, en ese sentido, leerlos como piezas en el debate acerca de la sociabilidad.

La cosmópolis hispana de Vergara y Vergara¹³

Estas disputas por la representación del pueblo no son propias únicamente de los álbumes ni tampoco se restringen a un ámbito nacional o regional. Ocurren asimismo en otras manifestaciones de la literatura panorámica durante las reformas liberales, en particular, en los museos literarios y en los periódicos ilustrados. Muchas de estas fuentes fueron usadas para representar un pueblo nacional en comunidad de costumbres con otros pueblos. En 1866, el intelectual conservador colombiano José María Vergara y Vergara (1837-1872) publica en dos tomos un libro hecho a partir de recortes de viejos periódicos¹⁴. En ellos reedita cuadros de costumbres ya publicados en prensa o compone cuadros nuevos extraídos de fragmentos de diarios de viajes, de novelas y de memorias. Lo titula *Museo de cuadros de costumbres y variedades*. Compuesto de 97 textos y la primera impresión completa de la novela *Manuela* de Eugenio Díaz, con su *Museo* Vergara y Vergara propone una imagen de Colombia con la que interviene en los debates locales acerca de la sociabilidad durante las reformas liberales. En reacción a estas reformas, el ensamblaje de su *Museo*, a diferencia de los anteriores álbumes, pretende producir al pueblo colombiano como parte de lo que llamaré una «cosmópolis hispana» con centro cultural en España.

Al armar su *Museo*, Vergara y Vergara funge de «trapero»¹⁵, es decir, de reciclador «de los desechos que la sociedad de consumo produce» (Cuvardic García, «El trapero» 218). Al recortar y pegar fragmentos de textos, da una segunda vida a viejos periódicos y al transformar «basura en tesoro» (Gruber Garvey 47).

¹³ Partes de esta sección fueron publicadas en el «Estudio introductorio» que escribí para la reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara.

¹⁴ Sus fuentes incluyen periódicos desde 1846 hasta 1865. Para una reconstrucción de estas, véase mi reedición del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara.

¹⁵ La portadilla de *Le diable à Paris* (1845-1846) del pintor francés Paul Gavarni popularizó la imagen del escritor de costumbres como reciclador. En ella el escritor aparece con cuernos —una cita del diablo cojuelo como figura del moralista— recogiendo viejos papeles impresos y parado sobre un mapa de París. De este modo, se nos presenta como alguien que acumula información para viajar adecuadamente por la ciudad.

En su caso ser trapero muestra una marginalidad frente a los procesos de conocimiento estatal de la nación respaldados por censos, mapas, acuarelas y textos de historia nacional. En particular me refiero a los que produjo la Comisión Corográfica (1850-1859) [en adelante Comisión], el gran esfuerzo estatal del siglo XIX colombiano por «dotar de ciencia el ejercicio del poder» en su administración de la población (Loaiza Cano, *Manuel Ancízar* 189). El militar y geógrafo Agustín Codazzi (1793-1859), quien la lideró, pensaba titular el libro final producto de ella (que nunca terminó debido a su muerte en 1859) como «Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada» («Plan de la Comisión» 64)¹⁶. Espacial y temporalmente, la Comisión tenía un horizonte modernizador: blanquear la población a través de la inmigración (preferiblemente del norte de Europa), identificación de baldíos para habilitar su ingreso, adecuación de rutas exportadoras de productos tropicales, la creación de la jornada laboral y el confinamiento en fábricas para la reconversión de campesinos en proletarios mediante su desvinculación de los medios de producción (Appelbaum, «Envisioning» 390).

Para incomodidad de Vergara —quien había seguido como lector las producciones de la Comisión en los periódicos de la época¹⁷— la narrativa brindada por la Comisión no dejaba campo para España, las costumbres hispanas o la religión católica. La visión del país producida allí es un proyecto frente al cual Vergara, como centralista e hispanófilo¹⁸, reacciona para fabricar su propia idea cosmopolita de Colombia. Con su *Museo* «procesó parte del legado» de la Comisión, pero con fines muy diferentes a los de esta (Von der Walde 248). Sin moverse de su casa, en donde realiza el «corte y pega» de forma artesanal, Vergara arma su *Museo* a través de lecturas de los viajes de otros para proponer su propia narrativa alter moderna de la nación, como una comunidad hispano-católica con centro en Bogotá, monolingüe en español y derivativa

¹⁶ Las ilustraciones de los diferentes pintores de la Comisión Corográfica, depositadas en la Biblioteca Nacional en 1860, no fueron publicadas como álbum sino hasta avanzado el siglo xx. Quien organizó este álbum de acuarelas fue el patrón conservador Miguel Antonio Caro (E. Sánchez, *Torres Méndez* 128).

¹⁷ De esto da cuenta su archivo para construir su *Museo*. Entre otros, Vergara y Vergara toma de los periódicos *El Tiempo* y *El Neogranadino*, voceros del reformismo liberal, los reportes de la Comisión Corográfica escritos por los comisionados Manuel Ancízar, Agustín Codazzi y Santiago Pérez.

¹⁸ Vergara y Vergara no firmó la Constitución federalista de 1858 que estableció la Confederación Neogranadina (1858-1863). Al respecto dice en su «Autografía»: «Me acuerdo con gusto de que me escapé con maña para no firmar la Constitución de 1858».

culturalmente de España¹⁹. El pueblo de su *Museo*, a pesar de rotar también sobre un eje eurocentrífugo y acudir a la «referencia europea» como ordenadora de la nación (F. Martínez 26), *no construía un pueblo por venir* (Deleuze 287), como el de la Comisión, producto de la modernización y la inmigración que llegarían, sino que entendía el pueblo nacional como entidad en existencia desde la Colonia²⁰. Los cuadros producidos a partir de sus recortes privilegian procesiones religiosas o corridas de toros como eventos reproductores de la comunidad nacional, además de proponer a Bogotá —y la cuenca del Alto Magdalena— como centro indiscutido de una nación construida sobre la lengua española y la religión católica.

El pueblo de Vergara y Vergara refleja su historia. Descendiente empobrecido de una familia de encomenderos coloniales de la Sabana de Bogotá que habitaron la hacienda Casablanca, podía trazar su ascendencia hasta Antón de Olalla, Juan de Olmo y Cristóbal Bernal, soldados del conquistador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada (Gómez Hoyos 107). En toda su obra, Vergara y Vergara se propondrá reconstituir «el lazo de oro que a pesar de tan malos esfuerzos nos une con España» (*Historia*, 1: 167). Este esfuerzo comenzó con la preparación del *Museo* desde comienzos de 1859^[21] y se revalidó con su

- ¹⁹ El gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez (1858-1860) no fue solo desafecto, sino activamente contrario a la Comisión. A través de su secretario Manuel Antonio Sanclemente, le escatimó fondos a Codazzi. Manuel Ancízar en el obituario a la muerte del general italiano escribe: «La administración del doctor Mariano Ospina Rodríguez dio en tratar tan secamente al pudentoroso ingeniero [Codazzi] i tan ínfimamente valoró su obra que hubo de lastimarle mui en lo vivo» (*Agustín Codazzi* 5).
- ²⁰ El hecho de que Codazzi haya rechazado como escritores de la Comisión a los hermanos conservadores Juan Francisco y José Joaquín Ortiz —nombres que le fueron propuestos por el gobierno conservador de Mariano Ospina Rodríguez— pone énfasis en las desavenencias partidistas frente a la Comisión (Codazzi, «Plan» 64). Como amigo y correligionario de los Ortiz, Vergara y Vergara tuvo que estar al tanto de esta negativa del italiano. Su inclusión de textos de los Ortiz en su *Museo*, textos en particular sobre paisajes rurales, puede ser leído como un desagravio.
- ²¹ Si se consulta el periódico *El Porvenir*, editado por Vergara y Vergara, es posible encontrar un artículo sin firma del 18 marzo de 1859. Allí se insta a «algún empresario o director de imprenta [a que] se tomase el trabajo de reunir o compilar en un solo volumen todas o por lo menos la mayor parte de las composiciones que hemos indicado [cuadros de costumbres]». La mayoría de los cuadros compilados por él en el *Museo* son de la prensa de 1858, 1859 y 1860. Esto respalda la idea de que Vergara y Vergara estaba trabajando entonces asiduamente en este proyecto. Véase «Cuadros de costumbres» *El Porvenir* 212, 18 de marzo de 1859. Aunque está sin firma, se puede colegir que es de Vergara y Vergara. No solo porque él era uno de los editores del periódico, sino porque, al encomiar por nombre propio a todos los escritores de costumbres nacionales, no se menciona a sí mismo.

*Historia de la literatura en Nueva Granada*²², en la que trabajaría desde 1860 y publicaría solo hasta 1867 (*Historia*, 1: 20-21). En el prólogo al *Museo*, nos cuenta que concibió la idea de esta compilación con más de seis años de antelación, precisamente cuando se augura el fin de la Comisión tras la muerte de Codazzi el 7 de febrero de 1859. Como una reacción anticipada frente a la publicación de los materiales de la Comisión, Vergara y Vergara ya había decidido titular su propio *Museo*, al igual que las variaciones de otras compilaciones panorámicas de su época —*Los mexicanos pintados por sí mismos* (1855) y *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852)— como *Los granadinos pintados por sí mismos* (Cristina 101; Gordillo Restrepo 233)²³. Sin embargo, ante los cambios constitucionales ocurridos en los siete años que tomó la edición del *Museo*, la actual Colombia pasó de tener el nombre de Nueva Granada (1830-1858) a Confederación Granadina (1858-1863) y luego al de Estados Unidos de Colombia (1863-1886), esta última conformada constitucionalmente con la exclusión de los conservadores tras su derrota en la guerra civil de 1860-1862. Para Vergara y Vergara este cambio de nombre y Constitución dio pie a varios desafíos políticos. Según él, un nuevo título como *Los colombianos pintados por sí mismos* habría traído, para los europeos, memorias de la «primitiva Colombia» (Gran Colombia). Esto desvirtuaría todo el propósito del «fresco nacional». Los venezolanos y ecuatorianos usurparían el lugar de los tipos nacionales. Vergara y Vergara prefería no nombrarse como colombiano ante sus lectores para no confundirlos. Por ello, el *Museo* mantiene el nombre abierto, de tal manera que puede referirse al mismo tiempo a la Nueva Granada, a la Confederación Granadina o a Estados Unidos de Colombia, tal vez aguardando que Colombia volviera a ser la Nueva Granada (el nombre que tuvo también como virreinato durante las postrimerías de la Colonia).

²² Vergara y Vergara le entrega su *Historia de la literatura en Nueva Granada* al escritor español Juan Eugenio Hartzenbusch en Madrid, junto con sus *Versos en borrador* (1868) y el *Diccionario ortográfico* (1867) de José Manuel Marroquín (Marroquín, «Revolviendo papeles» 201). Es probable que también le haya entregado el *Museo*. La primera edición está en la Biblioteca Nacional de España, de la cual era este director cuando Vergara y Vergara fue a España entre 1869 y 1870.

²³ Como lo señala Iván Padilla Chasing, la respuesta adversa al nombre Colombia, aparte de ser una respuesta contraria a la Constitución liberal de 1863 que retoma este nombre de la Gran Colombia, está también en el centro del debate sobre la «cuestión española». En este debate Vergara y Vergara sostiene que todo le venía a Colombia de los españoles, «hasta el nombre [de Nueva Granada]» (citado por Padilla Chasing, *El debate de la hispanidad* 84).

También obsesionado con la futura escena de lectura, el público deseado para su *Museo* es español: «abrigamos la esperanza de que nuestro libro sea leído por españoles europeos», dice el prólogo a la compilación (*Museo*, 1: 6). Al calificar a aquellos de españoles europeos, Vergara y Vergara se inventa como español americano²⁴. Con el objeto de hacerse reconocible para ellos, emplea expresiones españolas con las que hace una representación de hispanidad²⁵, confirmando que «*lo criollo* constituye primordialmente una posición de sujeto: un *ethos*, una discursividad» (Morafía, «Postscriptum» 488; [énfasis añadido]). Expresiones como «y salga el sol por Antequera» (*Museo*, 1: 5), dicho común en España, puestas con fingida naturalidad en el prólogo, imaginan una cotidianidad común —reflejada en la lengua— que produce una simultaneidad de experiencias a ambos lados del Atlántico. A través de la lengua Vergara y Vergara reconstituye la hermandad hispana y pasa, con desazón, a confesarles a sus lectores que la ortografía de los cuadros compilados no sigue la de la Real Academia Espaflola (RAE). Calificadas por Vergara y Vergara como una «calamidad literaria» (*Museo*, 1: 6) las innovaciones a la lengua escrita defendidas por los liberales hispanoamericanos proponían una ortografía que consultara la pronunciación local y representara en las letras la autonomía ganada por las armas a principios de siglo²⁶. La ortografía española es importante porque hay conexiones ostensibles entre el pueblo y los usos de la lengua. Para él escribir castellano con la ortografía dictada por la RAE

²⁴ En el debate acerca del lugar de España en el presente de la nación, Vergara y Vergara se define como «español americano» (*La cuestión 5*) y confiesa: «Amo la España: deseo sinceramente que se realice mi fervoroso deseo de que mi Gobierno i el de la Metrópoli celebren un tratado de amistad i de comercio» (*La cuestión 6*).

²⁵ Al igual que el costumbrismo, el término *hispanidad* no es de curso corriente para la época, sino que emerge a finales de siglo. En estos debates se deja ver con claridad el ideario que más tarde producirá *hispanidad* como una palabra aglutinante para concebir a las excolonias americanas como variaciones culturales de la península. Miguel de Unamuno será el primero en usarla en 1909 (Roberts 71) mientras el intelectual falangista Ramiro de Maeztu sería el encargado de popularizarla en España y América Latina, culminando con la publicación de su *Defensa de la hispanidad* (1934).

²⁶ Jóvenes liberales chilenos como José Victorino Lastarria, Francisco Bilbao y el argentino Domingo Faustino Sarmiento (entonces exiliado en Chile) encabezaron, en las décadas del cuarenta y cincuenta, un movimiento en contra de Andrés Bello para proponer una lengua escrita americana. En reacción a estas reformas, Vergara y Vergara, al defender la unidad de la lengua española, hace parte de un proyecto para crear una comunidad hispana cuyo centro gravitacional, localizado en Madrid, distribuyera tanto las reglas ortográficas como los valores culturales. Aparte de su *Historia* y el *Museo*, en subsiguientes artículos de esos años defendió esta idea. Véase «Anarquía literaria» o «Cuestiones ortográficas», entre otros.

es una tecnología que abrevia las distancias entre él y los escritores de la península, y entre los conquistadores del siglo XVI y los españoles del presente: americanos y europeos. La estandarización del español, a través de una única ortografía, no puede prescindir de las variaciones locales de la lengua oral —puestas en cursivas en los cuadros de costumbres—, pues en ellas se observa la particularidad colombiana de la experiencia trasatlántica de la «hispanidad» entendida por Vergara y Vergara.

Ortográficas, económicas y sociales, las reformas liberales fueron vividas por él, y otros patricios que sepreciaban de su abolengo español, como la separación entre su historia personal como historia nacional y la historia de España. En reacción a esta ruptura entre patria y patrimonio se suscitaron varios debates políticos de la época. A mediados de 1858 tuvo lugar en el Senado colombiano una controversia entre el poeta y esclavista Julio Arboleda (1817-1862) y el reformista liberal Manuel Murillo Toro (1816-1880) acerca de la conveniencia de establecer relaciones diplomáticas con España, inexistentes desde la Independencia. Arboleda, de acuerdo con Murillo Toro, en «épico estilo nos había elogiado la raza española recomendándonos estrechar relaciones con el pueblo de la península» (*«Señor José María Vergara i v»* 226). Murillo se opuso a ello, alegando que el pueblo español «como toda la raza en uno i otro hemisferio, había sido humillado i degradado por el despotismo de los reyes» (*«Señor José María Vergara i v»* 226). A instancias de Vergara y Vergara, senador entonces, Murillo Toro publicaría en su periódico *El Tiempo* un resumen de su respuesta a Arboleda. El argumento que allí empleó levantó polémica. Para él había que mantener al pueblo colombiano y al español aislados el uno del otro —como si se tratara de evitar una enfermedad—²⁷ para no someter a aquel a las influencias de las instituciones españolas. Murillo Toro sostiene que la monarquía española, al estar sometida a la influencia «ultramontana» de la Iglesia católica, «humilló

²⁷ La metáfora de la enfermedad no es una exageración. José María Samper en «La cuestión española» tercia en el debate que ocurriría entre Murillo y Vergara y Vergara. Allí sostiene una posición intermedia: el Gobierno español está degenerado pero su pueblo no lo está. El editor de *El Tiempo*, Murillo Toro, anota a pie de página varias afirmaciones de Samper para criticarlas o nutrirlas, con lo cual su intervención en el debate trasciende su primera y única carta del 26 de abril. En uno de esos pies de página representa las relaciones entre España y Colombia en términos médicos: «Para regenerar los pueblos que fueron colonias españolas i tal vez para regenerar la misma metrópoli, conviene tenerlos separados a fin de que el contacto no haga más difícil la operación, como para curar a los enfermos de un mismo mal se hace a veces preciso incomunicarlos» (Samper, «La cuestión española» s. p.).

y degradó» al pueblo español inutilizándolo para el pensamiento y la empresa económica. No solo ataca como «humilladas y degradadas» a las costumbres españolas, sino que va más allá al manifestar su despecho de que la conquista de América Latina no hubiera sido hecha por Inglaterra («Señor José María Vergara i v» 262).

Como otras invectivas en contra de España durante el reformismo liberal, esta polémica, reconstruida en profundidad por Iván Padilla Chasing²⁸, fue vivida como una afrenta por quienes se preciaban de su linaje español (R. Rojas, *Las repúblicas de aire* 188). Vergara y Vergara publicó su respuesta a Murillo en su periódico *El Porvenir* para luego reunirlas en un folleto titulado *Cuestión española: cartas dirigidas al Doctor M. Murillo* (1859). Allí argumentaría que sus invectivas eran la nacionalización de la leyenda negra inglesa, y ahora *yankee*, sobre España, una leyenda interesada en ampliar el influjo imperial anglosajón en la región. Esta temprana formulación de la diferencia entre lo latino y lo anglo se sincroniza con los debates que, en París, por esos mismos años, estimulaba José María Torres Caicedo con la comunidad de expatriados latinoamericanos y una de cuyas primeras imágenes la dejaría en su poema «Las dos Américas» (1857)²⁹.

Por las mismas fechas de esta polémica, Vergara y Vergara produce en su *Museo* una imagen del pueblo nacional como hispano-católico para reconnectar la historia de España con la de Colombia y, así, legitimarse como español americano. Al inventar un pueblo hispano-católico para Colombia, deja por fuera formas de la heterogeneidad nacional que iban en contravía del relato idílico de una comunidad homogénea de nuez hispana. Por ejemplo, extrae de la novela *Los gigantes* (1860) de Felipe Pérez el capítulo vi del libro quinto, en el cual este describe los Llanos Orientales de Colombia. Al recortar este capítulo renombrándolo «Los Llanos», deja por fuera otras partes en donde el novelista liberal describe en detalle la vida de los guahibo en esta región de frontera y las violencias que padecen por parte de conquistadores y misioneros³⁰. Organizar el relato de la nación a su acomodo pasa en Vergara

²⁸ Véanse *El debate de la hispanidad* y su más reciente reedición de *La cuestión española*.

²⁹ Vergara y Vergara, veladamente, reconoce en la última carta que uno de sus lectores es Torres Caicedo: «No atreviéndome a luchar con el eminentе escritor que desde París ha seguido la lectura de mis artículos, le dejo la corona en sus manos» (Vergara y Vergara, *La cuestión española* 66).

³⁰ Así describe Pérez la Conquista: «La América [durante la Conquista] era una charca de sangre, i cada conquistador un verdugo. [...] Los vasallos de la Edad-média eran príncipes ante los indios sojuzgados; los párias i los ilotas, seres privilegiados! [...] Los sacerdotes eran a veces

y Vergara por reorganizar los signos geográficos de la nacionalidad reconfigurados por la Constitución federalista de 1863. En su *Museo* Bogotá es el lugar de la fundación de la Colonia y por tanto el centro reproductor de la nacionalidad. Al igual que los álbumes ecuatorianos con Quito, Bogotá será en su *Museo* ese lugar desde donde se imagina un romance entre el patrío hispanoamericano y un pueblo hispano-católico. De los 97 cuadros compilados, 95 aparecieron en periódicos de la capital con lo cual se la inventa también como lugar de diseminación de una herencia hispana común³¹.

Con la práctica política de sus recortes, el objetivo de Vergara y Vergara con su *Museo* no es pasar por español o europeo, sino exhibirse como un español americano que vive en una nación moderna en América, en sincronía de valores y gustos estéticos con Europa (como la propia literatura de tipos y costumbres), rodeado de un pueblo que vive en comunión de costumbres con España. De esta manera, responde a un anhelo por ser contemporáneo de los que entiende son sus pares intelectuales y como legítimo heredero de un legado común³². Como vimos, Mariano Siskind ha llamado «deseo de mundo» a la invocación que hicieron los modernistas de fines de siglo para abrir el globo a un «escape de formaciones culturales nacionalistas» (3). Décadas antes, la literatura panorámica, sus métodos de recorte y ensamblaje, les permitieron a estos compiladores «desear el mundo» de otras maneras. En el caso de Vergara y Vergara, no para escapar de formaciones culturales de cuño nacionalista, sino para moldearlas. La idea de la «hispanidad» como la creencia en la «existencia de una única cultura española, con unas características de vida, tradiciones y valores, cuyo cuerpo lo daba su lengua [y] la idea de una cultura hispanoamericana que no era sino una cultura española transplantada al Nuevo Mundo» (Valle y Gabriel-Stheeman 6), le posibilita, con su *Museo*,

fariseos, i los guerreros simples asesinos» (*Los gigantes* 14). La borradura que hace Vergara y Vergara del indígena al producir el cuadro de paisaje de «Los Llanos» es doblemente extraña si consideramos que esta novela, de claro tema indígena, al decir de Langebaek Rueda, «presenta la representación del indígena más completa en la novela histórica colombiana» (51).

³¹ Los poquísimos cuadros que no aparecieron originalmente en periódicos bogotanos, como es el caso de «Los enamorados» de Lázaro María Pérez, aparecido en *El Cabrión* de Ocaña (n.º 5, 12 de marzo de 1853), serían reeditados en periódicos bogotanos. «Los enamorados» reapareció en *El Tiempo* de Bogotá, n.º 14, 3 de abril de 1855.

³² Estas imaginaciones dialogan también con un hispanoamericanismo liberal y republicano que ya se gestaba en España y América y que recogía como legado común la Constitución de Cádiz de 1813. Esta imaginación propone una cosmopolis hispana y republicana durante el siglo XIX en escritores como Emilio Castelar en España y J. M. Samper en Colombia (López-Ocón Cabrera 45).

imaginar un capítulo nacional —un salón de exhibición— de una cosmópolis hispana. Estas formaciones cosmopolitas son las que le permiten lamentar que no se haya podido constituir una federación española en América o estrechar lazos diplomáticos con España (*Historia*, 1: 227).

Vergara y Vergara viajará a París en 1869 como ministro del gobierno del general Santos Gutiérrez. Aprovechará esta comisión diplomática para viajar independientemente, como si fuera un doble agente, a Madrid en 1870. Allí estrechará relaciones (y compartirá sus libros) con los miembros de la Real Academia Española, en particular con Hartzenbusch, entonces director de la Biblioteca Nacional y miembro de la comisión de la RAE, para designar pares en América (Marroquín, «Revolviendo» 200). A su regreso a Colombia, fundará en su casa —en donde armó su *Museo*— la primera seccional de la RAE en América en 1871 (Guzmán Esponda 14). Esta asociación será uno de los centros de sociabilidad de los cuales emergerá el proyecto conservador e hispanista conocido como la Regeneración que gobernaría a Colombia desde 1886 hasta 1899. Juntamente con Vergara y Vergara, la Academia Colombiana de la Lengua fue conducida, tras la muerte de este en 1872, por quienes serían los presidentes conservadores de este movimiento reactivo a las reformas: los patricios Miguel Antonio Caro (1894-1896) y José Manuel Marroquín (1898-1904). Si la seccional colombiana de la RAE se constituyó en el centro desde donde tejer las relaciones académicas y, luego, diplomáticas con la península, el *Museo* permitió imaginar una continuidad cultural y una sociabilidad compartida entre España y Colombia, con la cual moldear un pueblo nacional hecho a imagen y semejanza de estos patricios.

El *Museo Venezolano* o la paz como pacificación

A diferencia de los álbumes y museos literarios vistos, el periódico ilustrado *Museo Venezolano* (1865-1866) no se propone como repositorio para colecionar acuarelas de otros o reutilizar viejos periódicos. Fundado por los hermanos Nicanor (1838-1906) y Ramón Bolet Peraza (1836-1876) en Caracas, este *Museo* es el punto de origen de un nuevo portafolio de imágenes para una Venezuela emergida de la Guerra Federal (1859-1863). La creación de imágenes —por medio, a su vez, de la novedosa técnica de la cromolitografía— es la razón de ser de un periódico que se constituye en la máquina para organizar la victoria federal. La publicación borra la miseria presente y ofrece a sus suscriptores imágenes en color en las que aparecen geométricos panoramas urbanos, acompañados de textos ecfrásticos que celebran una nación moderna.

Este borramiento del caos de la posguerra se construye, no obstante, como cita fantasmal de los espacios y actores rurales del conflicto. Catalina Banko y Tomás Straka han mostrado cómo el levantamiento federal en contra, primero, de Julián Castro, y luego de J. A. Páez, desató «las tensiones raciales o el odio a la élite» (Straka, *Venezuela* 26) al punto que durante esta «los libertos temen que la oligarquía pretenda someterlos nuevamente a la esclavitud. Los indios y las clases desposeídas en general visualizan en los ejércitos federales su posibilidad de liberación del dominio de los grandes propietarios» (Banko 177). Así, la Revolución Federal, que comenzó siendo un reclamo por una nueva organización para el país, se radicalizó para constituirse en una guerra hecha en contra del «terrateniente y comerciante usurero que ejercían una dominación concreta y directa» (Banko 192). A pesar de que el triunfo federal creó una «nueva élite, expresión de los sectores populares y medios» (Straka, *Venezuela* 34), el *Museo Venezolano* representó esta novedad más como un salto modernizador que como un cambio en las viejas formas de representar a sus élites. Al simbolizar una Venezuela nueva —sin conflictos ni miserias— el *Museo* funciona como una *heterotopía de la paz*, un espejo ideal en el cual se opaca, no obstante, el caótico país de la posguerra³³.

Con su *Museo*, los hermanos Bolet son los hacedores de esa Venezuela por venir, aquellos que conocen la técnica cromolitográfica con la que proyectan en su periódico el país del futuro por medio de planos de sus teatros o trenes por construir. Su redactor principal, Nicanor Bolet Peraza, dejó su primer periódico en Barcelona, *El Oasis* (1856), dirigido por su padre, el médico Nicanor Bolet Poleo, para luchar en la Guerra Federal. Nicanor narró este cambio de trabajo como un remplazo del «plomo de los tipos por el plomo de las balas» («Apuntes biográficos» 11). En 1863 emerge de la guerra como general sin cumplir todavía los 30 años. Como una continuación del periódico barcelonés (Falcón Briceño xviii), el *Museo Venezolano* marcará una vuelta al plomo de los tipos para organizar, esta vez, su triunfo bélico. Bolet mismo confesaría años después que hizo este periódico «esquivando la política» («Apuntes biográficos» 11); sin embargo, es la política —su estatus como general e intelectual afín a Antonio Guzmán Blanco, principal triunfador de

³³ Famosamente, Foucault en «Of other spaces» representó las heterotopías como espacios contrarios al presente que, sin embargo, hacen crítica de él (4). Para una respuesta a esta visión redentora de las heterotopías, véase Harvey, *Spaces of hope* (1997).

la guerra (Orihuela 23)—³⁴ lo que le presta los insumos para la organización de esa Venezuela soñada en el *Museo*: una Venezuela pacificada. La historia personal de los Bolet brinda algunas explicaciones acerca de las razones por las cuales el *Museo* se constituye en una plataforma de lanzamiento para la nueva federación. Nacidos en Caracas, Nicanor y Ramón, sin embargo, fueron llevados a Barcelona a una temprana edad. Su vinculación con los territorios orientales de Venezuela, aparte de forjar un vínculo sentimental, se sellará, en el caso de Nicanor, con su matrimonio con María Perfecta Monagas, hija del caudillo, presidente y latifundista barcelonés José Gregorio Monagas (Orihuela xiv). Con intereses económicos en la autonomía territorial de las provincias, los editores del *Museo* ofrecen en cada entrega del periódico diferentes «vistas urbanas» (Don Basilio 66). Por ejemplo, en el número 9 aparecen Puerto Cabello y Valencia, en el número 14 Caracas y en el número 12 vemos ilustrada «una calle de Maracay». Así se produce Venezuela como un archipiélago de ciudades —una federación conectada por el puente del periódico— que da «una favorable y exacta idea de nuestras poblaciones» (Don Basilio 66).

En sus veintiséis entregas, el *Museo* federaliza a Venezuela a partir de un esfuerzo por descentralizar la producción de imágenes. Los Bolet exhortaban a «los habitantes de los demás Estados de la Unión para que nos remitan vistas y descripciones de sus ciudades para darles colocación en el Museo» (Don Basilio 69). Estas «vistas y descripciones» eluden la representación rural de la nación. Gracias a los dibujos que Ramón Bolet hace basados en las fotografías enviadas al periódico y el proceso cromolitográfico con que el inmigrante alemán Henrique Neum las coloreaba, el *Museo* logra confundir «exactitud» con «favorabilidad» enmendando las marcas de la guerra. «El gusto del arquitecto» (Erminy 15) y los «esquemas matemáticos» (Pineda 47) que se aprecian en los dibujos que hace Ramón Bolet para el *Museo*, se explican sobre todo porque están puestos al servicio de una reconstrucción imaginaria de ciudades destruidas por la guerra.

Baste ver las acuarelas —no difundidas por el periódico— que Ramón Bolet pintó acerca de la Guerra Federal. En ellas, «la insistente visión urbana» de Bolet (Pineda 53), se despliega para mostrar la destrucción ocasionada por el conflicto y el sufrimiento de sus habitantes, sobre todo los de color (véase

³⁴ Al igual que su hermano Ramón Bolet, Nicanor sería afín al general federal Guzmán Blanco tras la Guerra; no obstante, mientras su hermano pasaría a la historia como el «decorador oficial del guzmanicismo» (Pineda, «Prólogo» 51), Nicanor rompería con el caudillo en 1877 y se iría al exilio a Nueva York, en donde viviría hasta su muerte (Orihuela 23).

la ilustración 8). Compárese esta acuarela con las perspectivas de impecables calles de las cromolitografías que adornan el *Museo* (véase la ilustración 9). Del choque entre ambas imágenes contemporáneas surge la guerra como ese evento que separa la realidad del deseo. La denuncia de los horrores de la guerra se recambia por los proyectos y las fantasías políticas de quienes ascendieron al poder como triunfadores.



Ilustración 8. «Guerra Civil», Ramón Bolet Peraza. *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876*

Nota: imágenes como esta, de destrucción y muerte, son muy diferentes a las que pintó Bolet Peraza para decorar con avenidas geométricas y limpias el *Museo Venezolano*. En contraste, véase la ilustración 9.

Fuente: Empresas Delfino, 1991, p. 166. Colección Marcos Falcón Briceño.



Ilustración 9. «Calle El Comercio», Ramón Bolet Peraza. *Ramón Bolet. Cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876*

Fuente: Empresas Delfino, 1991, p. 94. Colección Banco Central de Venezuela.

Al dedicar cada número a diferentes porciones territoriales de la nueva Federación, el *Museo* enseña a sus lectores la conexión entre los nuevos Estados y entre estos y Europa a través de dos formas de la tecnología integrales a la propuesta de los Bolet: la cromolitografía y la representación de trenes y puentes. Con estos dos elementos el *Museo* quiere recambiar la velocidad de la guerra por otras formas del movimiento. La cromolitografía brinda una imagen viva de esta Venezuela federal, desatada del pasado y volcada hacia el futuro, que se dinamiza aún más con las écfrasis que escribe Nicanor Bolet para acompañarlas. Los propios editores insisten en esta novedad: «Algunas de las láminas irán iluminadas por medio de la cromolitografía, sistema no empleado hasta ahora en Venezuela para publicaciones de este género» (Bolet Peraza, «Teatro en Barcelona» 25-26). Crear a partir de la combinación entre letra, color e imagen una Venezuela que sepulte la guerra se observa en varias de las écfrasis

y cromolitografías. Es el caso del proyectado «Teatro en Barcelona» que a la fecha de publicación del periódico no existe, pero cuyo plano se adjunta. Esta edificación debe ser, dice Nicanor, un teatro de la paz que cambie el de la guerra, edificado sobre «un terreno que fue hasta ayer un teatro de miseria, de desolación y de muerte» (*«Teatro en Barcelona»* 26). En la écfrasis de esta imagen Nicanor imagina el teatro como un arco de la paz:

La Paz, a semejanza del Arco de la Biblia que se interpone entre las iras del Señor i los pueblos que tuvieran la desgracia de excitarlas; la Paz, ese don del cielo, ha aparecido por fin sobre el turbio horizonte de nuestras disensiones para interponerse como un signo de alianza entre las numerosas fracciones. (25)

La figura del arco que hay que atravesar, entre la guerra y las cromolitografías del periódico, es precisamente el que escenifica el propio *Museo*.

El frontispicio del periódico es precisamente ese «arco de la paz» (véase la ilustración 10). Típicos en la región durante el siglo XIX, los arcos del triunfo fueron construcciones muchas veces efímeras, armadas para celebrar la victoria de uno u otro bando tras una guerra civil³⁵.

Con fecha de 1866, una fecha futura, porque el *Museo* se empieza a imprimir en 1865, este frontispicio se regala a los suscriptores para que lo usen de portadilla tras compilar todo el año del periódico. Al pie del arco aparecen armas abandonadas tomadas por la hierba y a su mano derecha, la imagen idealizada de una indígena³⁶. Vieja imagen de América popularizada desde el siglo XVI en Europa y cuya estética, capturada por los criollos independentistas, Rebecca Earle ha llamado «indianesque» (Earle, *The return* 77), la alegoría indígena de Venezuela aparece al tiempo como musa y poeta que mira la efigie de Bolívar para escribir, pintar y cantar la historia nacional (artes todas que el *Museo* contiene). De la mirada de la indígena a Bolívar y la de este a nosotros, surge la invitación (una mirada que recuerda la de Bolívar en el mosaico de

³⁵ Es el caso, entre otros muchos, del «Arco triunfal de la batalla de Enciso», en Colombia, como pieza de arte efímero, que se construyó para que el general Rafael Reyes pasara por él tras derrotar a los liberales en la guerra de 1895 (González Pérez 261).

³⁶ El frontispicio del Atlas de Codazzi de Carmelo Fernández de 1841, comisionado por el gobierno de Páez, cuenta con una imagen de posguerra similar. También con una mujer indígena como cuerpo de Venezuela, son las armas de la guerra de Independencia las que aparecen sepultadas por la hierba. A pesar de los quiebres con el pasado que ambos frontispicios pretenden inaugurar, hay más continuidades que diferencias entre ambos.



Ilustración 10. Portada del *Museo Venezolano*, Ramón Bolet Peraza y Henrique Neum

Nota: este «arco del triunfo» marca el paso de un país de la posguerra a un futuro, casi inmediato, de paz y prosperidad.

Fuente: Biblioteca Nacional de Venezuela. Cortesía Mirla Alcibíades.

Lallement) a mirar hacia ese futuro de paz, de abundancia y progreso que se ve a través del arco. Como una figura que abre el periódico como un pórtico hacia el futuro, esta ilustración nos invita a entrar a la Venezuela por venir. Tras él (y adentro del periódico), el arco enmarca una estampa de un puerto. Tal como las que comparte el propio periódico, con ella se conecta a través de la abundancia, el conocimiento y la tecnología (simbolizados por un ánfora, un globo terráqueo y una cámara de daguerrotipo) el mundo con el que habrá de integrarse el país de la posguerra.

La imagen del tránsito entre un pasado de destrucción y un futuro de abundancia se repite en otras imágenes y textos del periódico. Por ejemplo, en textos como «Ferrocarril Central de Venezuela» se celebra la construcción y futura conexión con el ferrocarril del Este «que es el complemento de aquel i que enlazándose algún día, convertirán la joven Patria en un Edén de goces y prosperidad» («Ferrocarril Central» 17). La conexión comercial entre las poblaciones debe articular la república federal, abriendo, nuevamente, la figura del progreso como «arcos del triunfo» naturales formados por «el vapor [del tren] convirtiendo en una sola las diez i seis poblaciones que enlazan las dos líneas férreas» («Ferrocarril Central» 17).

La poca crítica sobre el *Museo* ha duplicado el esfuerzo desmemorializador de los hermanos Bolet³⁷. Los textos escritos acerca de él perpetúan una manera de hablar del *Museo* a partir de su novedad técnica que abría una nueva etapa en la historia editorial en el país. No se menciona que esa novedad sirve para borrar su historia. A pesar de su innegable novedad visual, el *Museo* sigue las convenciones editoriales de los periódicos literarios de la época en tanto compila, siguiendo como modelo el álbum doméstico, cuadros de costumbres, bocetos de notabilidades y noticias de interés (la llamada «revista» en la división por secciones del periódico). Tanto los álbumes como sus versiones industriales —los periódicos ilustrados— constituyan otro avance tecnológico, tan valioso para sus editores, como los trenes o los puentes. Para los Bolet los periódicos literarios permitían «conocer las principales capitales de Europa, visitar los Museos, [...] como tenga un franco para comprar el cartón» (Bolet Peraza, «Los retratos» 83).

El *tour* sedentario que propone el *Museo* de los Bolet implica un viaje evasivo —una sospechosa cominación a no salir de casa— apalancado por una pacificación del presente. Esto es dramático si consideramos que el periódico se escribe y distribuye durante la posguerra, un «periodo caótico [1864-1869] [...] que se caracterizó por una administración ineficiente, por la rivalidad entre los caudillos locales y por el fracaso en sanear una economía desmantelada»

³⁷ El diplomático inglés y amigo de los Bolet, James Mudie Spence, caracterizó al periódico como «el más interesante y culto de los todos los periódicos literarios que la República ha producido» (Spence 78). Nicanor Bolet, al describir el *Museo*, acude también a la retórica de la novedad: «Yo de impresor y mi hermano Ramón de dibujante; emprendimos “El Museo Venezolano” con ilustraciones policromas, primera y acaso única publicación de su género que en mi patria se haya dado a luz [...]» («Apuntes» 18). Falcón Briceño y Silva Beauregard, más recientemente, la califican como la «primera obra ilustrada de Venezuela» (Silva Beauregard, «Un lugar para exhibir» 402).

(Matthews 10). La Guerra Federal dejó un saldo aproximado de sesenta mil muertos en una población de millón y medio de habitantes (Matthews 170). Esta guerra desoló al país y, especialmente, a la industria pecuaria que no se recuperaría sino hasta finales de siglo (Matthews 9). En una revolución en la que se aliaron caudillos y poblaciones insurrectas insatisfechas con la acumulación de tierras generadas tras la Independencia, los federales representarían el pasado republicano como un régimen aristocrático. En su anhelo de mayor «igualdad», la bandera del federalismo se asoció con «una concepción progresista» (Matthews 160) adoptando cotas de guerra racial por medio de las cuales «proclamar la reconquista del poder, que les había sido arrebatado por los godos blancos, término que ahora no solo designaba a los conservadores, sino a todos los letrados, o los que llevaran vestimenta urbana» (Matthews 166). Las fricciones raciales emergieron como el trampolín de la movilización política durante la Guerra; sin embargo, esta historia fue activamente ignorada por el periódico. Al eludir el conflicto vivido como una guerra de razas, el *Museo* se inventa como un lugar descorporalizado de enseñanza para «hacer conocer nuestros monumentos, nuestros hombres, nuestras costumbres; poner de manifiesto las riquezas que poseemos sin apercibirnos quizás de su existencia y [esto] hace de *El Museo* un vademécum para los que quieran visitar a Venezuela» («Iglesia de San Cristóbal» 85). Al concitar un país pacífico para los viajeros, las figuras individualizadas que aparecen en su sección de notabilidades, desmovilizan al pueblo recambiándolo por estampas individuales de las élites: músicos como José Mármol o Teresita Carreño o militares extranjeros como el chileno Juan Williams Rebolledo. Sin excepción, todos blancos y sin ninguna vinculación con los ejércitos federales triunfadores.

Si es cierto que con los federales en el poder «ya no será taxativo en Venezuela pertenecer a la élite criolla para ascender al poder político» (Straka, *Venezuela* 34), marcas de esta ampliación de la base étnica para imaginar la nación no se traslucen en el *Museo*. Por el contrario, los nuevos enemigos de la nación emergida de la guerra son esos cuerpos que desaceleran el triunfo del progreso sobre el pasado: indígenas, llaneros y dandis. Se trata, en el caso de los primeros, de la «primera raza pobladora de nuestro suelo» cuya «indiferencia que es ingénita [...] la favorece la feracidad paradisiaca del suelo» («Ferrocarril Central» 18). A las poblaciones indígenas, llamativamente, se las compara con dandis, aquellos que «duermen el sueño de la indiferencia» y se dejan «narcotizar por los intereses de su *yo*» («Ferrocarril Central» 19, [cursiva en el original]) y en ese sentido «se muestran del todo indiferentes a la suerte de la república» (Goldgel, *Cuando lo nuevo* 157). Así como indígenas y dandis

yacen en medio del pasado y el futuro, las poblaciones del Llano —protagonistas de la Guerra Federal— son representadas en blanco y negro y no en cromolitografía. Como un deseo por sedentarizarlas, los llaneros aparecen representados como los vio Humboldt antes de la Guerra de Independencia, como «pastores del Llano», forma estética para despojarlos de la velocidad de la guerra y afincarlos en el pasado³⁸.

Al igual que dandis y llaneros, la indígena que custodia el arco del frontispicio del periódico yace entre el pasado y el presente. Ella no cruza hacia el futuro de la Venezuela federal. Como otros frontispicios de la literatura panorámica³⁹, la visión del futuro que contiene el frontispicio del *Museo* es proyectada sobre un lienzo que hace alusión a las tecnologías visuales precursoras del cine, que cohabitaban con la literatura de tipos y costumbres, tales como las cámaras oscuras o las linternas mágicas (Cuvardic García, «Iconografía» 200). Sobre ese lienzo leemos el título *Museo Venezolano*. Esa tecnología borra el lugar desde el cual se proyecta el pueblo contenido en los cuadros de este periódico. Como «vitrina del progreso y ella misma una prueba de ese progreso» (Silva Beauregard, «Un lugar para exhibir» 374), el *Museo* no establecía «una suerte de archivo general, el deseo de encerrar en un mismo lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos» (Silva Beauregard, «Un lugar para exhibir» 398). Por el contrario, como una mezcla entre el museo y la biblioteca, quiere hacer un nuevo todo con exclusión del inmediato pasado de guerra.

En este capítulo he mostrado el lugar desde donde se proyectan sobre el lienzo esos pueblos imaginados, pueblos por venir o por preservar. El mal llamado costumbrismo ha sido visto como un género de la cotidianidad, del aburrimiento o de la posguerra (Barrios 82); sin embargo, sus ingentes producciones de «autorrepresentación colectiva» (Unzueta 144) en álbumes, museos literarios y periódicos ilustrados, concitan visiones de unanimidad dictadas por agendas personales motivadas por guerras civiles, debates parlamentarios o reacciones a favor o en contra de reformas legales. Estas visiones usaron diferentes artilugios —las políticas del mosaico en Lallement, las de la titulación en los álbumes ecuatorianos, del recorte en Vergara y Vergara, las de la cromolitografía en los Bolet— para escenificar un pueblo que se reconociera «a sí mismo». Al comparar álbumes con acuarelas similares pero organizadas de manera diferente,

³⁸ Para un análisis de las diferentes representaciones del tipo del llanero durante el paecismo, véase el capítulo 4.

³⁹ Para un estudio de estos y otros frontispicios de la literatura panorámica, véase Cuvardic García, «Iconografía».

reconstruir el archivo de museos literarios o poner periódicos literarios en su contexto histórico, quiero mostrar que tras todo «pueblo» hay «pueblos en disputa», pueblos movilizados por patricios en contienda, interesados en avanzar una visión de la nación cónsena con sus intereses políticos. Para François-Xavier Guerra, la construcción de «naciones separadas a partir de una misma nacionalidad hispana planteó para los nacientes Estados una grave incertidumbre: ¿Sobre qué identidades colectivas apoyarse para su fundar la nación?» (citado por Terán Nájera, «Facetas de la historia» 66). Esta es una pregunta que debe dirigirse no solo a las tipologías exhibidas en las compilaciones nacionales, sino a las identidades individuales que las producen, pues todo pueblo usualmente está hecho a la medida de quienes se construyen como sus representantes políticos.

2

**ANDROTOPÍAS: GALERÍAS DE HOMBRES ILUSTRES,
FICCIONES DE PAZ Y GUERRAS CIVILES EN EL SIGLO XIX**

COMO OTROS PERIÓDICOS de la época, *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (Bogotá, 1866-1868) aclara desde su cabezote que está ilustrado con «retratos, cuadros de costumbres i hechos históricos» (*El Iris*, n.º 1, 11 de febrero de 1866; n.º 19, 1.º de diciembre de 1866). La sucesión de grabados ofrecida a los lectores invita a colecionar las glorias militares de la República como el antecedente de las «celebridades» literarias del país¹. La lectura de estas ilustraciones en conjunto nos convoca también a imaginar un linaje masculino entre la primera generación de republicanos y la segunda, una compuesta por escritores que ordenan la nación a través de la literatura panorámica. De esta sucesión, la nación emerge como un patrimonio ganado por las armas de los primeros y administrado por la escritura de los segundos. Mientras Antonio Ricaurte aparece clavando la bandera colombiana en un arsenal de pólvora antes de volar en pedazos y hacerse héroe republicano (véase la ilustración 11), el busto de José Joaquín Borda aparece vestido de levita y mirando al horizonte (véase la ilustración 12). Sin pies ni manos, el reclamo de legitimidad de Borda no yace en las armas, sino en las letras. Como lo dice el pie de imagen, él es el «Redactor de *El Iris*».

Por medio de mecanismos de afiliación con hombres del presente y del pasado, estas «familias de hombres heróicos» crearon *androtopías* para legitimarse en el poder o deslegitimar el de otros en una época de contenciosa redefinición de lo propio del patriciado². Con el término *androtopías* uso e invierto

¹ En *El Iris*, por ejemplo, se hace publicidad de la venta de álbumes que contienen el calendario astronómico y el de festividades católicas. En ellos se pueden añadir, dice el periódico, «bellísimos pensamientos o lúcidas colecciones de retratos», así como «bellas composiciones» contenidas en «rícas pastas de terciopelo o dorados». Estas litografías de *El Iris* bien pudieran ser convertidas en parte de estos álbumes domésticos («Álbumes»).

² Estas galerías de retratos de hombres que invitaban a compilar los periódicos de la época tomaban forma espacial en lugares de sociabilidad como el Liceo Granadino, tertulia en la que departía la juventud colombiana a mediados de la década de 1850. Así se describe el

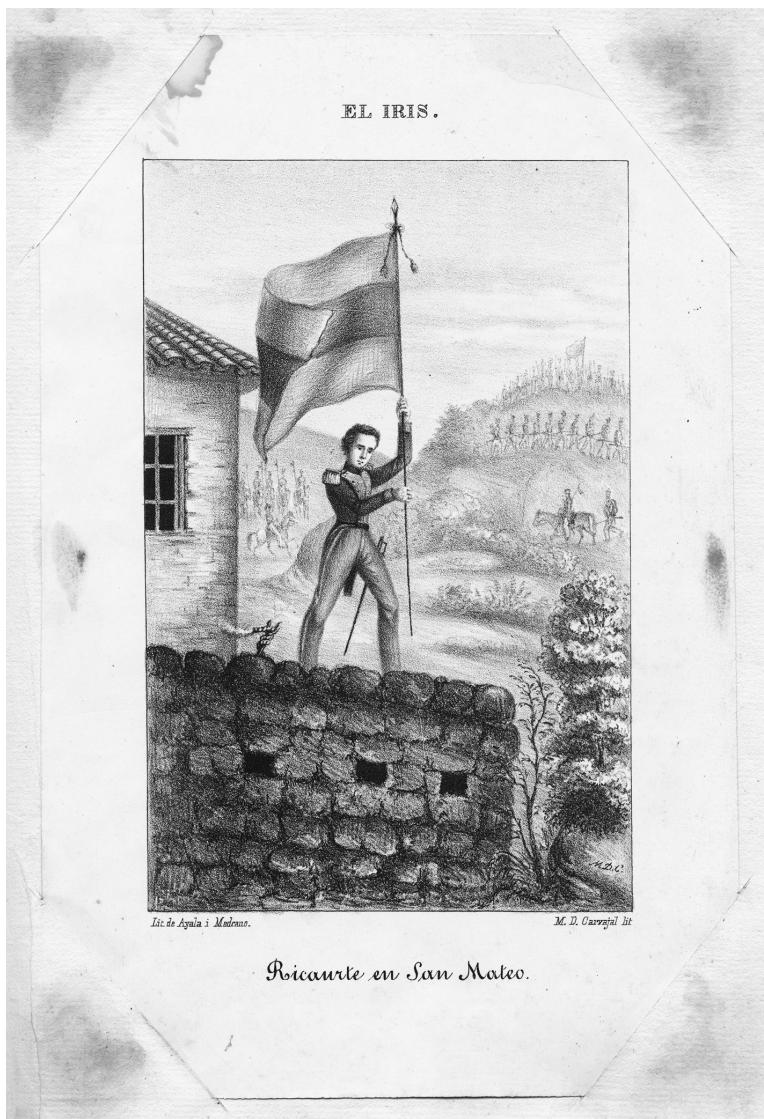


Ilustración 11. «Ricaurte en San Mateo», Manuel Doroteo Carvajal Marulanda

Nota: retratos de héroes de la Guerra de Independencia como este acompañaban los periódicos y eran una invitación a ser colecciónados por sus suscriptores.

Fuente: litografía de Daniel Ayala e Ignacio Medrano. *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (c. 1866). Biblioteca Nacional de Colombia.



Ilustración 12. «José Joaquín Borda», Manuel Doroteo Carvajal Marulanda

Nota: además de retratos de patriotas, los periódicos también incluían figuras colecciónables de notabilidades literarias del momento. Así creaban una genealogía entre la primera y la segunda generación de republicanos.

Fuente: litografía. *El Iris. Periódico Literario Dedicado al Bello Sexo* (c. 1866). Biblioteca Nacional de Colombia.

la liberadora formulación de Mary Louise Pratt —feminotopías— con la que dio visibilidad a mundos conducidos por mujeres en activa resistencia al de los hombres: «Mundos idealizados de autonomía femenina, empoderamiento y placer» (*Imperial eyes* 163). Si las feminotopías privilegian lo íntimo, lo sensorial y lo interactivo, las androtopías se basan en relaciones de reconocimiento —la exhibición de logros políticos, militares o literarios— cuyo propósito es construir una comunidad hecha sobre la exclusión de sus enemigos. Mientras las feminotopías son «grupos» —las mujeres que las componen escogen estar allí porque tienen un interés común (Sartre 258)—, las androtopías son constituidas por su organizador desde afuera como «series». Si para Sartre la serie se organiza a partir de una «voz común que los constituye la identidad de cada uno de ellos

salón en el que se reunían: «Un hermoso salón decorado ingeniosamente con los más bellos adornos de la epopeya colombiana, en donde se veían, frente a frente, las banderas redentoras de Bolívar, de Nariño, de Sucre i los estandartes abatidos de Pizarro, de Enrile, de Morillo —colgados, a uno i otro lado, entre coronas de laurel, los retratos de los padres de la patria, de aquella familia de hombres heroicos que, inmolada en los cadalso ratificó con su sangre sus votos de independencia, i enseñó con su valiente abnegación a esa raza de leones que más tarde, en cien campos de batalla, hicieron morder el polvo a los sátrapas de España» (Ortiz y Ortiz, *Liceo Granadino* 4; [énfasis añadido]).

como un Otro» (276) (*v. gr.* los judíos, los indígenas), las notabilidades serializadas son compiladas como proyecciones del escritor y compilador de bocetos: aliados o precursores de su causa política, o enemigos de ella.

En un inestable ambiente político propiciado por la Independencia y por las sucesivas guerras civiles y reformas liberales, las galerías imaginaron controlar dicha inestabilidad decidiendo quiénes podían pertenecer a las notabilidades y quiénes no siguiendo recortes de orden partidista, étnico o de género, y produciendo ficciones de paz: panoramas de un poder político perdurable. A través de un juego de espejos entre los bocetos de notabilidades colecciónados en estas galerías y ellos mismos como actores políticos, los compiladores se representaron con las características que debía tener la patria. Inventariar a los notables, asegurarse de que reflejaran sus valores, llevó a estos compiladores a legitimarse como herederos de criollos ilustrados o de militares de la primera generación de republicanos. Como herederos de la patria tramaron, en términos afectivos (amigos), de parentesco (padres y hermanos) o mentoría (superiores jerárquicos: profesores, presidentes, generales), una afinidad entre historia personal e historia nacional. Así, reclamaron para sí, y en últimas para la nación, los valores y las historias euroamericanas de sus precursores, difundiendo esta herencia al escribir y compilar las galerías.

Al insertarse en estas series como sus organizadores, estos patricios pretendieron encarnar un nuevo modelo del «ilustre». Ya no como guerreiros, sino como educadores, estos patricios se exhibieron como moralistas en cuadros de costumbres y divulgadores de la «historia patria» en bocetos de notabilidades. Al contar la historia de la patria en clave familiar —como un todo armónico en el que el patrício es el heredero— privilegiaron la «amistad» o la «familia» como tropos articuladores de estas galerías. Para hacerlo tuvieron que excluir a quienes impedían contar la historia nacional como historia personal. Es decir, a los contrincantes políticos que defendían otros orígenes u otros pueblos para la nación. Al excluir a estos contrincantes de sus galerías, ocultaron que la guerra —el ejército, el partido— eran el verdadero principio organizativo de sus panoramas de poder. Una vez puestas las galerías en el contexto político de su momento, la *paz* que las nuclea se nos revela como un deseo por *pacificar* la historia: silenciar a antagonistas políticos y a los excluidos (mujeres, esclavizados y mendigos, como veremos en este libro).

Como mausoleos políticos, a estas galerías las forman quienes las acechan desde afuera como sus enemigos. En su clásico texto sobre la colonia guatemalteca, *La patria del criollo*, Severo Martínez Peláez encuentra que los criollos guatemaltecos de los siglos XVII y XVIII obedecían a un sentimiento

que les dictaba que la tierra, al igual que los indígenas que la trabajan, les pertenecía por «herencia de conquista» (33) en oposición a los nuevos inmigrantes españoles que llegaban a disputarles sus privilegios. Martínez Peláez llamó a esto «la patria-patrimonio» (118). Para él, la idea de historia patria como patrimonio personal se llena de un contenido reaccionario creando la «idea de patria a la defensiva» (113), asaltada siempre por enemigos políticos, masas populares, mujeres politizadas e inmigrantes, entre otros. Como «patrias a la defensiva», estas galerías rehilvanan la patria con el patrimonio a través de la narración de la historia personal como historia nacional. La comunidad nacional adopta así la forma de microbiografías morales cohesionadas en torno a valores supuestamente no partidistas —la amistad, la familia o la civilización— borrando la confrontación o las guerras que produjeron, en primer lugar, estas historias organizadas como olímpicos de notables. Así, el compilador de androtopías confunde con sus series de bocetos su genealogía (la idealización de su origen) con la historia nacional, lo ideal con lo real, una característica, según E. P. Thompson, del paternalismo como modelo de orden social «visto desde arriba» (24).

Bustos de papel: prosapias y silencios

La gran pasión del siglo XIX fue la «escopofilia», una pasión por ver preferiblemente a través de la exhibición (Molloy, *Poses* 43). En América Latina, durante este siglo, se fundan los museos, se hacen desfiles, se imprimen periódicos ilustrados, se escriben, pintan y colecciónan cuadros de tipos y costumbres, se organizan *tableaux vivants*, dioramas o panoramas. Una de estas formas de exhibir fue a través de «bosquejos» o «bocetos» de hombres ilustres organizados en «galerías» o «panteones» que aparecían en periódicos, lujosos libros o historias patrias (en este capítulo veremos estas tres presentaciones de las androtopías)³. Usualmente estas cortas viñetas biográficas estaban acompañadas de litografías del biografiado y constituían «piezas ejemplares, muy en sintonía con los principios de la biografía decimonónica, un modelo dotado de valores morales y nacionales» (Molloy, «The unquiet self» 196).

³ La palabra *bosquejo* aparece poco en la tradición latinoamericana para designar la representación de los «tipos», a diferencia de la tradición inglesa en la cual la palabra *sketch* (bosquejo o boceto) domina la autorrepresentación del género. Parte del legado de la tradición española —que los denomina «cuadros de tipos y costumbres»—, la idea de «encuadrar», a diferencia de bosquejar, da una idea de dominio a través del marco para exhibir como propio un paisaje o un tipo. El bosquejo no pretende capturar lo que se escribe o dibuja. Antes bien, implica que no se puede capturar la grandeza o el «genio» del ilustre.

Al idealizar la vida privada de los biografiados los bocetos biográficos debían no entretenar moralizando (Horacio), como lo hacían los cuadros de tipos y costumbres, sino, dado su tono respetuoso, moralizar instruyendo. Estas galerías tienen antecedentes que se pueden rastrear hasta la antigüedad clásica y como tal fueron adoptadas por el cristianismo también para componer vidas de santos. Es el caso de obras inaugurales para este régimen de representación como las *Vidas paralelas* de Plutarco o *Las vidas de los doce césares* de Suetonio, obras imitadas durante el Renacimiento europeo y que contaron con variados lectores que se las apropiaron como modelo en las Américas (Briggs 74)⁴. Al igual que los cuadros de costumbres, las galerías en América Latina cuentan con una historia local e imperial. Sus antecedentes más inmediatos se encuentran en los relatos de la heroicidad de los conquistadores españoles. Tal es el caso, por ejemplo, del texto del comendador español Fernando Pizarro y Orellana, *Varones ilustres del Nuevo Mundo: descubridores, conquistadores y pacificadores del opulento, dilatado y poderoso imperio de las Indias Occidentales* (1639), o las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* (1674-1676) recopiladas por Juan Flórez de Ocáriz. En ambos, al tiempo que se cantaban los actos heroicos de los conquistadores se los exhibía como hidalgos con una limpia genealogía peninsular. A pesar de su propia obsesión con el linaje, o acaso por esto mismo, las galerías de la pos-Independencia no citan estos antecedentes imperiales. Prefieren no afiliarse a unas genealogías empapadas en historias de expolio en momentos en que el legado de España en América es debatido por las primeras generaciones de republicanos⁵. Este silenciamiento les sirve, no

⁴ María Gabriela Huidobro Salazar ha cuestionado que la Ilustración y los modelos revolucionarios estadounidenses y franceses hayan sido los únicos que nutrieron la imaginación de las primeras generaciones de republicanos en América Latina. Tanto como Montesquieu o Rousseau, los referentes de la antigüedad clásica, para ella, brindaban modelos para fundar la patria: «Los tiempos de la monarquía española eran concebidos como un pasado oscuro, ignorante y bárbaro, que solo podía superarse a través de la luz de la razón, simbolizada por los nombres de los sabios de la Antigüedad clásica y por los ilustrados de la modernidad. Iluminados por ellos, los chilenos [o colombianos, venezolanos o ecuatorianos - FMP] podrían constituirse en ciudadanos y refundar su nación» (185).

⁵ Para el caso colombiano y con el ascenso hispanista de la Regeneración (1886-1899) se comenzaron a imprimir galerías de notabilidades que emparentaban a los republicanos con los conquistadores españoles, algo mucho menos común durante el dominio de los liberales radicales (c. 1849-1881, con interrupciones 1854-1860). Tal es el caso del proyecto del periódico conservador *Papel Periódico Ilustrado* (1882), cuyo primer número ya cuenta con una alegoría en la cual se vincula al conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada con Bolívar, y la fundación española de Bogotá del 6 de agosto de 1538 con la independencia de Colombia el 7 de agosto de 1819.

obstante, para legitimarse en un presente de guerras civiles como «productores de la paz», hombres de letras y no de armas. Con esta primera borradura, las notabilidades locales —hombres criollos en su mayoría— silenciaron el hecho bélico de la Conquista como el evento generador de su poder en América en tanto descendientes de españoles.

Haz y envés de una sensibilidad que llamaré «patricia», los tipos populares y los bocetos de notabilidades componen en conjunto las fantasías de paz de unas nuevas élites en amarga contienda por el poder. Como vimos en la introducción, José Luis Romero llama a estas nuevas élites «patriciado» para dar cuenta de la heterogeneidad de su procedencia, una que cruzaba líneas de clase y raza. Al patriciado lo componían por igual criollos de abolengo colonial, comerciantes extranjeros o generales mestizos enriquecidos con la guerra. Los métodos de organización de estas galerías —su orden, sus silencios, sus exclusiones— revelan esas contradicciones en la formación de este nuevo patriciado, de manera tal que de la comparación de diferentes androtopías contemporáneas, como espero mostrar en este capítulo, emerge el retrato de un patriciado en contienda.

A pesar de ver la luz en los mismos periódicos, estas narraciones de vidas patrióticas se diferenciaban de las representaciones del pueblo dividido en las series laborales o étnicas de los cuadros de tipos y costumbres. Usualmente acompañadas por litografías en blanco y negro, estos bocetos biográficos no representaban escenas al aire libre como las que ambientaban a los tipos populares. Por el contrario, ellos aparecían pintados como bustos, sostenidos por sus apellidos y adornados por marcos que invitaban a los lectores a colecciónarlos y convertir, así, el propio interior doméstico en un museo de la patria. A diferencia de los cuadros de tipos, los bocetos de notabilidades son diacrónicos y muestran un cuerpo victorioso que se sobrepone a los desafíos gracias a la disciplina. Como hombres cabeza, producen otra forma del trabajo asociada, no con la faena al aire libre, sino con el estudio. «En actitud corporal contenida y con expresión reflexiva» (Pérez Benavides 83), estos bustos de papel flotan en la intemporalidad del fondo blanco del papel, como representaciones de su poder sobre el espacio y el tiempo. Mientras los hombres ilustres son tales por hacer la historia (protagonizarla, escribirla y organizarla), los tipos son hechos por la geografía y hacen parte del paisaje (Montaldo 51). Si las notabilidades hacen la patria, los tipos le dan cuerpo a la dificultad geográfica (el arriero, el llanero), la sujeción política (el recluta, el vago) o económica (el boga, la tabaquera, el cosechero).

Propulsados por la prensa a vapor, tanto los cuadros de tipos como los bocetos de notabilidades viajaron de publicación en publicación para ser colecionados en álbumes o museos literarios siguiendo parámetros nacionales, regionales o globales. No solo organizados siguiendo líneas de corte nacional, en América Latina fueron también frecuentes las galerías regionales en las que las notabilidades se representan como «tipos de la humanidad» (Bosco 106) que compartían similitudes de coloración cutánea, trajes y poses con otros notables de Europa o Estados Unidos. Al imaginar alianzas trasnacionales, estas galerías le dieron forma estética al proyecto que, por los mismos años, Marx y Engels denunciaban: las burguesías nacionales tramando una alianza global a través de la acumulación de capital. Notoriamente los autores del *Manifiesto comunista* (1848) le opusieron su consigna de unión proletaria global (39). Al producir una hermandad regional o global en colecciones como *Figuras americanas: galería de hombres ilustres*⁶ estas compilaciones latinoamericanas imaginaban la superación de diferencias lingüísticas con las cuales descartar las motivaciones «raciales» o climáticas que eran aludidas como causales de la «inferioridad» de los latinoamericanos por parte de ilustrados europeos, luego heredadas por civilizadores del Norte Global⁷. A medida que avanzaban las teorías del racismo científico —reflejadas, como veremos, en los discursos frenológicos que aparecen en estas galerías— estas compilaciones postulan una familia euroamericana de hombres que debía ser considerada en pie de igualdad con sus pares en Europa y Estados Unidos.

⁶ En un proyecto hemisférico que hermana el norte, el centro y el sur de América, Miguel Agustín Pérez incluye desde el escritor estadounidense Longfellow hasta el caudillo argentino Juan Manuel de Rosas en esta galería (1891). Al igual que sus pares españoles, el armado de estas galerías visualiza las ansiedades de los compiladores latinoamericanos al no ser tenidos en cuenta como iguales por norteamericanos o europeos. La ansiedad por ser descartados de los álbumes globales de hombres ilustres o desfigurados dentro de ellos, lleva a escritores a producir —como lujosos regalos consulares— libros como *Venezuela pintoresca e ilustrada* (1877), editado en París por el diplomático Miguel Tejera.

⁷ Los textos de la Ilustración europea que habían obsesionado a sus padres —y en los que se sometía a los criollos a las perniciosas influencias climáticas y de mezcla racial— seguían influyendo en las maneras en que estos civilizadores se pensaban ansiosamente frente a Europa y Estados Unidos a mediados del siglo XIX. Por ejemplo, José María Samper, invitado al *salon littéraire* de Lamartine en su viaje a París en 1858, les dice a algunos asistentes que se extrañan de que él tuviera el pelo rubio: «Pues sepa usted, mi señora —repuse— que somos en gran parte descendientes puros de españoles. Mi abuelo paterno era de Zaragoza, y por eso mi padre era muy rubio, y yo lo soy también, así como varios de mi familia» (*Historia de una alma* 463).

Como revés constitutivo de los álbumes de tipos y costumbres, estas galerías inventan espacios (los interiores) y poses (el trabajo intelectual) que deben ser construidos en oposición —pero en constante relación referencial— a sus propias representaciones del pueblo. Los bocetos se publican como reconocimientos a una vida de sacrificios patrióticos que los diferencian de la atemporal masa de tipologías que cohabitaban (des)ordenadamente en la plaza pública: «Si los notables se aislaban tanto, dentro de sus parques y mansiones, de la mirada pública, se sigue que el pueblo, en muchas de sus actividades, también se apartaban de ellos» (Thompson 49). En este doble movimiento entre repudio y citación del pueblo surge la borradura de un evento que funciona, precisamente, como propulsor de estas galerías: la guerra civil como fabricadora de afectos y desafectos entre las élites y también como el gran ámbito de lo público en que estas y los sectores populares compartían espacios. En lo que sigue mostraré las diversas maneras en que la guerra es, paradójicamente, la que les da forma a estas androtopías como ficciones de paz, tirantes relaciones de amistad/enemistad entre el patriciado que tienen un cierto parentesco con los «clubes de caballeros», surgidos, no por casualidad, por los mismos años en América Latina⁸. A continuación, me focalizaré, primero, en las galerías como pactos «cívico-militares» en la Venezuela del paecismo, después como elaboraciones de una familia euroamericana de ciudadanos ideales en el Ecuador de la posguerra civil de 1859-1861 y, por último, como el insumo para formar futuros ejércitos partidistas surgidos de la derrota conservadora en la Guerra de las Escuelas (1877-1878) en Colombia. Mi objetivo es mostrar cómo estas galerías les dan forma estética a los conflictos internos del patriciado posindependiente.

El pacto cívico-militar en el *Resumen de la historia de Venezuela*

Para el historiador Rafael Rojas, los republicanos de la primera generación (Bolívar, Vidaurre, Sáenz, por ejemplo) no encontraban el principio del orden en afiliaciones religiosas, étnicas o culturales, sino a partir de un americanismo «sin adjetivos» que buscaba la homogeneidad a través de la educación

⁸ Le agradezco a Mary Louise Pratt haberme señalado las proximidades entre estas ficciones de amistad y los «clubes de caballeros» que se aclimatán en América Latina siguiendo modelos anglosajones. El Jockey Club de Bogotá, por ejemplo, se funda en 1874 y el de Buenos Aires en 1882.

de republicanos (*Las repúblicas de aire* 13-14; 47). Para él, las formas de afiliación nacional serían la tarea de liberales y conservadores que, como lo ha mostrado Rebecca Earle para las décadas de 1840 a 1880, se ocuparon en cimentar un culto a los héroes de la Independencia («Sobre héroes» 395). A pesar de estas divisiones generacionales, letrados de la primera generación como Andrés Bello pensaban que las leyes y la educación harían la transición del «soldado al ciudadano» (citado por Rojas, *Las repúblicas de aire* 217). Es indudable que entre la primera y la segunda generación de republicanos existió «un cambio intelectual» suscitado por una «evolución liberal de las élites» como una respuesta a «las dictaduras, las guerras civiles, los conflictos entre varios Estados hispanoamericanos y la afirmación de la hegemonía hemisférica de Estados Unidos, escenificada en la invasión de México de 1847» (Rojas, *Las repúblicas de aire* 188-189). En el por ocasiones inflexible delineamiento generacional que hace Rojas se pierde el hecho de que muchos militares de la Independencia estaban activos a mediados del siglo XIX. En más de una oportunidad sus alianzas populares incomodaron —y llevaron a las armas— a los letrados de la segunda generación que los denostaban como bárbaros caudillos por no compartir sus ideas⁹.

Las galerías armadas por conservadores o liberales fueron el lugar en donde estos o bien imaginaron una conciliación de intereses entre los caudillos de la primera generación y sus propios intereses, u obliteraron de plano su presencia, o representaron sus insurrecciones como una indisciplina. Esto es visible en el *Resumen de la historia de Venezuela* (1841) de Rafael María Baralt, un texto clásico de la historiografía venezolana que no ha sido leído desde la literatura panorámica, en particular desde el subgénero de las galerías de notabilidades, a pesar de ser un momento fundacional de este régimen de representación en la región. En 1830, a instancias del general José Antonio Páez, Venezuela se separa de Colombia. A partir de entonces, su gobierno llevará a cabo un esfuerzo institucional por inventar la diferencia entre ambos países. Parte fundamental de este esfuerzo fue la creación de la Comisión Corográfica en ese país, un intento por producir los límites nacionales a partir del trazado de un mapa y la producción de una historia que diera forma a un territorio destruido por la contienda armada con España. Producto de este esfuerzo surgirán los primeros símbolos

⁹ Ejemplos de esta tensión son el caso de Domingo Faustino Sarmiento con el general Facundo Quiroga en Argentina; el de Ramón Páez con el general José Tadeo Monagas en Venezuela; o el de José María Samper con el general Tomás Cipriano de Mosquera en Colombia.

de la Venezuela independiente. El militar italiano Agustín Codazzi, contratado para el efecto, produjo, desde 1831 hasta 1839, el *Atlas de la República de Venezuela* y el *Resumen* de su geografía, mientras Rafael María Baralt escribió en tres tomos el *Resumen de la historia de Venezuela* [en adelante *Resumen*] con ayuda de Ramón Díaz para la parte colonial (Pino Iturrieta, *País archipiélago* 154). Impresos en ediciones de lujo en París en 1841, con dibujos del sobrino de Páez, Carmelo Fernández, y litografiados por los reputados impresores Thierry Frères, estos libros constituirían la biblioteca de la patria de la nueva nación.

Con su *Resumen* Baralt regionalizó la revolución de Independencia y produjo la constelación de sus héroes. Las litografías de notabilidades que lo acompañan empiezan con Colón (abriendo el primer tomo) y terminan con José María Vargas, el último presidente de Venezuela a la fecha de su elaboración (al final del tercer tomo). Así se produce una narrativa fluida a partir de las acciones de los grandes hombres como divinidades que propulsan la historia. Para Germán Colmenares, la «preocupación por la biografía» en la historiografía romántica hispanoamericana respondía al «seguimiento, sin vacíos, de la vida de un personaje excepcional [que] debía conducir directamente a los acontecimientos notables en los que se había visto envuelto» (Colmenares, *Las convenciones* 52). Al develar sus preferencias políticas, Baralt pone a girar su *Resumen* sobre goznes biográficos que dan más preponderancia a ciertos notables que a otros. Esto es visible tanto en los lugares en los que decide insertar las litografías de los «grandes hombres» como en las maneras en las que dialogan los bocetos biográficos con la historia del país. Como precursor de la Independencia, por ejemplo, la litografía de Francisco de Miranda abre el segundo tomo del *Resumen* (que cubre desde 1810 hasta 1820) mientras la de Bolívar, como Libertador, abre el tercero (que va desde 1820 hasta 1830). La litografía de Páez es insertada junto al capítulo titulado «Año de 1830», no por casualidad el año cuando es elegido primer presidente de la Venezuela emergida del fracaso bolivariano. Así, la historia se articula en cuatro momentos —descubrimiento, preparación, liberación e independencia— que organizan y dividen el libro a través de las estampas del descubridor (Colón), el precursor (Miranda), el Libertador (Bolívar) y el presidente (Páez). Con sus rostros como tapas (y puertas) de cada volumen del *Resumen* los héroes y mártires nos enseñan a custodiar la historia patria.

A diferencia de otros notables, los nombres de Miranda, Bolívar y Páez no son traídos a colación con ocasión de su actuación en una batalla o gobierno, sino que los bocetos de sus vidas se insertan para darle sentido a la historia. Por ejemplo, en el caso de Miranda, se justifica su boceto con estas palabras:

Miranda, con un nombre europeo y con extensas y poderosas relaciones, concertaba en el antiguo mundo la manera de dar al nuevo un gobierno independiente y republicano. Los hechos de este hombre forman uno de los episodios más interesantes de la historia moderna de Venezuela. (*Resumen de la historia de Venezuela* 2: 23)

A pesar de que su vida le da forma a la historia nacional, haber estado por fuera de ella por muchos años crea un quiebre entre vida personal y vida nacional que lo deslegitima como jefe militar (2: 67). Por el contrario, en la vida de Bolívar se confunden juventud y nacimiento de la República legitimando el remplazo de Miranda, quien es representado como avejentado. De esta manera, la historia de la República se moldea sobre el tiempo biológico de sus héroes.

Solo con otra notabilidad se hace visible esta sincronía entre cualidades morales y físicas (biografía) y necesidades de la revolución de la Independencia (historia). El boceto de Páez moldea, como lo hizo el de Miranda y luego el de Bolívar, la historia de Venezuela. Baralt es el primero de los historiadores venezolanos en contar la historia patria en clave paterna al vincular el nacimiento de la República con la vida de su primer presidente¹⁰. De acuerdo con él, la República surge de la fuga que Páez emprendió en 1807, huyendo de la ley tras cometer un crimen que lo obligó a «intern[arse] en las llanuras» (2: 347). Allí buscó la libertad y aprendió la independencia que luego le daría a su país. Gracias a esta huida pudo adquirir «un gran conocimiento práctico del terreno que pisaba, y era, como debe serlo todo jefe de *llaneros*, afable y familiar en su trato con ellos [...]» (2: 349, [cursiva en el original]). Al igual que Miranda y Bolívar, y en esto similar a otros bocetos, Páez no es producto del paisaje, como los tipos populares (*v. gr. llaneros*), sino que su historia produce el territorio dominando a la población —es el jefe de los llaneros— para hacer, a partir de su dúctil masa al tiempo, la independencia venezolana y el pueblo producto de ella.

La galería de notabilidades que integra el *Resumen* cuenta con otros hombres en su serie. Mientras Miranda y Bolívar aparecen de perfil, recortados contra el horizonte de la eternidad y prestando sus figuras para hacer la heráldica y acuñar la moneda de la nueva nación (véase la ilustración 13), los héroes civiles y militares vivos en 1841 —letrados como José María Vargas

¹⁰ Exploraremos esta anécdota a fondo en el capítulo 4, «El llanero civilizador».

Ilustración 13. «Francisco Miranda», Carmelo Fernández

Nota: como un perfil grecolatino, la efigie de Miranda pertenece ya al arsenal de imágenes de la república con las cuales acuñar monedas o decorar oficinas públicas.

Fuente: litografía. Rafael María Baralt y Ramón Díaz. *Resumen de la historia de Venezuela desde el año de 1797 hasta el de 1830*. Tomo 1. Imprenta de H. Fournier y compañía, 1841, s. p. Cortesía de Hathi Trust Digital Library.



o generales como José Tadeo Monagas— le devuelven la mirada al lector (véase la ilustración 14). Así, entre los vivos se funda un pacto *cívico-militar* en torno al cual se cuenta la historia de una Venezuela en paz. Estas figuras de los muertos y los vivos nos miran a los lectores del *Resumen*, creando una comunidad que Baralt y el ilustrador Fernández inventan para comprometer a los lectores como aprendices del legado de las notabilidades y seguidores de una Venezuela independiente, en momentos en que caudillos como José Tadeo Monagas mantenían ardiendo la llama de la unión bolivariana con la Nueva Granada y el Ecuador.

El *Resumen* de Baralt no fue bien recibido por el Senado venezolano. Codazzi, quien había solicitado un préstamo del Senado para imprimir los textos de la Comisión en París, recibió una negativa de la mayoría de este cuerpo legislativo cuando pidió que se le condonara la deuda que contrajo para imprimirla. Esta negativa recibió una airada respuesta del italiano. En ella se hacía evidente que fue el *Resumen* de Baralt el que causó la controversia parlamentaria. Con el fin de excusar a su propia obra (e inculpar a la de Baralt), Codazzi dice:

Ilustración 14. «José Tadeo Monagas», Carmelo Fernández

Nota: la mirada de Monagas, a diferencia del perfil de Miranda, lo pone en diálogo contemporáneo con el lector.

Fuente: litografía. Rafael María Baralt y Ramón Díaz. *Resumen de la historia de Venezuela desde el año de 1797 hasta el de 1830*. Tomo 1. Imprenta de H. Fournier y compañía, 1841, s. p. Cortesía de Hathi Trust Digital Library.



si la historia [de Baralt] no está escrita con imparcialidad; si oculta algo; si elogia a quien no debe; si olvida a unos y ensalza con injusticia a otro; si, en fin, ella no es de la aprobación de la mitad del Senado, es preciso convenir que nada tiene de común con los trabajos puramente científicos del exponente [el *Atlas* y la *Geografía* de Codazzi]. (Citado por Millares Carlo 43-45)

Como se hace evidente, el *Resumen* generó un choque entre notables. Me refiero, en particular, a los generales Santiago Mariño y José Tadeo Monagas, militares de la Independencia y caudillos insatisfechos con el segundo gobierno de Páez (1839-1843). A pesar de que sus retratos aparecen en la galería del *Resumen*, sus historias personales no moldean la historia nacional como sí lo hacen los bocetos de Miranda, Bolívar o Páez.

Como toda producción del pasado, el *Resumen* de Baralt debe ser leído de atrás hacia delante. Al final de la obra existe un «Apéndice» en el cual Baralt escribió acerca de los hechos comprendidos entre la fundación de la República de Venezuela en 1830 hasta 1837, antes del comienzo de la controversial

segunda elección presidencial de José Antonio Páez (1839-1843). En él relata los avances de la nueva república y los alzamientos de caudillos en contra del régimen de Páez. En este texto ocupa un lugar de importancia la llamada Revolución de las Reformas (1835-1836), un alzamiento ocasionado por el ascenso a la presidencia de José María Vargas, un letrado protegido por Páez cuya elección produjo resistencia en el estamento militar. En el corto «boceto» final, Baralt escribe acerca de este episodio: «El partido que había trabajado por [la candidatura de] Mariño, irritado con su derrota, se manifestaba hostil a la nueva administración [de Vargas], amenazaba públicamente con revueltas y trastornos sangrientos» (3: 357). Esta insubordinación baña con una luz maléfica a Mariño durante todo el *Resumen*. En el capítulo titulado «Año 1817», por ejemplo, Mariño ya aparece como «este jefe, soñando siempre mandos supremos y absolutos, y con la memoria puesta en los primeros años de su autoridad, no quería servir bajo las inmediatas órdenes de Bolívar» (2: 301). Así, el «breve bosquejo» se nos revela como la clave para leer los principios organizativos de los tres tomos anteriores.

Las confrontaciones entre caudillos —aquellas que habían llevado a Páez al poder y a Baralt a ser un intelectual de su gobierno— son las que el historiador pretende dejar en el pasado con su *Resumen*. Para él, narrar la guerra de Independencia es producir el presente como un espacio de paz dominado por letrados como él (Colmenares, *Las convenciones* 10). Estas ansias por dejar a los militares de la Independencia en el pasado —pacificar sus contiendas— es visible en el epígrafe de la obra. Sacado de la *Historia de la Revolución francesa* (1834) de Adolphe Thiers es más un ideal que una realidad en la Venezuela de 1841. Por eso debe provenir de un texto extranjero traducido a un texto nacional: «Acaso el momento en que los actores (de una revolución) van a expirar, es el más propio para escribir la historia, pues entonces se puede recoger el testimonio de ellos sin participar de todas sus pasiones». Un secreto deseo de muerte —de ninguna manera pacífico—, imagina a los caudillos rindiéndose a las letras de los historiadores como Baralt.

Las ansias por acabar con la historia se traducen en representarla en el *Resumen* como un espectáculo con comienzo, medio y fin. Para espectacularizarla —la guerra era en el siglo XIX «modelo mismo de inteligibilidad histórica» (Colmenares, *Las convenciones* 64)— el propio escritor la narra como el paseo de un *flâneur* por las galerías de notables que conquistaron la paz para la nación. Dividida en «cuadros» que presentan alternativamente batallas y notabilidades, la historia de Venezuela de Baralt aparece como un juego de luces y sombras digno de espectáculos, populares entonces, como la cámara oscura:

[La historia de Venezuela es] variada sucesión de triunfos y reverses: glorias, errores y miserias propias y ajenas: héroes que brillan y desaparecen: otros que usaron la espada con que levantaron el edificio para minarlo y destruirlo: el mayor de todos, legislador, soldado y creador de naciones, derribado por la voluntad de sus conciudadanos: leyes y gobiernos que se suceden unos a otros al compás de revueltas civiles: en fin, el grande y nuevo espectáculo de un pueblo que conquista la libertad antes de comprenderla y que se forma para ella en las batallas, requieren otro pincel y más amplio cuadro que aqueste humilde y reducido. (1: 2)

Como espectáculo casi visual, la historia cobra vida ante los ojos del lector y convoca otras imágenes de la galería —la *arcade* o pasaje, otra de las imaginaciones prevalentes de la época— para pacificar la historia como un paseo¹¹. La historia develaría esta dinámica como una fantasía. En menos de diez años después de su publicación, los notables de la galería del *Resumen* entrarían en contienda armada. En 1847 Monagas fue designado por Páez como presidente, tras lo cual lo traiciona, se alía con los liberales, cierra el Congreso y desencadena una guerra civil, ocasionando el exilio de Páez y de los intelectuales del paecismo (Codazzi y Fernández, por ejemplo, se exilian en Colombia). El propio Baralt moriría en España en 1860 sin volver nunca a Venezuela¹². El «pacto-cívico militar» de Baralt imagina la paz como pacificación: la subordinación de caudillos regionales al mandato —militar y letrado— del paecismo. Como deja claro la victoria de José Tadeo Monagas y la instauración del llamado Monagato (el gobierno de los hermanos José Tadeo [1847-1851] y José Gregorio Monagas [1851-1855]), la pacificación imaginada por unos es para otros un estímulo para la guerra.

¹¹ Así, el *Resumen* de Baralt puede ser visto como anticipatorio de los panoramas visuales de Martín Tovar y Tovar, de la Batalla de Carabobo (1885) y la *Venezuela heroica* (1880) de Eduardo Blanco. Beatriz González-Stephan («El arte panorámico», «El lado oscuro») y Paulette Silva Beauregard (*Las tramas*) han analizado estas obras en conjunto con la producción de masculinidades bélicas durante el Guzmanato.

¹² Baralt sale de Venezuela a finales de 1841 en misión diplomática a Europa (Millares Carlo 66-67). Pasa brevemente por Inglaterra y luego se afincó en España. Millares Carlo sostiene que fijó su residencia en España por motivos sentimentales (85). En todo caso, el regreso a su país habría sido muy difícil debido al ascenso de los enemigos políticos de Páez, los Monagas.

Genealogías euroamericanas en «Ecuatorianos ilustres»

De 1861 a 1862 se publicó en Quito *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa*¹³. Desde su primer número, su redactor, el colombiano Benjamín Pereira Gamba, se preocupó por atar esta publicación a la paz del Ecuador. En la primera línea del prospecto dice: «El nombre de este periódico [*El Iris*] indica su fin: la PAZ es la primera necesidad del país, i por ella trabajará con infatigable empeño» (Pereira Gamba 1). Esta combinación a reunir las diferentes facciones políticas en un todo armónico, a la manera de un iris, responde a la recién terminada guerra civil de 1859-1860 que, por poco, tras combinarse con una guerra internacional con el Perú, llevaría al país andino a la disolución (Maiguashca 383). Al igual que otras guerras, esta sacaría a flote sus fisuras regionales revelando que «Ecuador no era realmente una nación en 1860, pero una construcción algo artificial compuesta de diferentes regiones» (Henderson 48). El conflicto enfrentó a militares guayaquileños que lideraron la Revolución marcista con los latifundistas andinos comandados por el conservador Gabriel García Moreno. Por una parte, los partidarios de García Moreno iniciaron la guerra en reacción a las presuntas iniciativas del entonces presidente, el general Francisco Robles, de vender parte de la región amazónica a los prestamistas de Baring Brothers a cambio de la condonación de la deuda adquirida durante la Guerra de Independencia (Maiguashca 381). Por otra, los partidarios de Robles, apoyados desde el Perú (que pretendía ampliar sus límites a las regiones amazónicas ecuatorianas), sacaron a flote las cartas en que García Moreno ofrecía el Ecuador a Francia como protectorado. Estas mutuas acusaciones en torno a la integridad territorial de la nación le dieron forma al conflicto. Tras casi dos años de guerra y gracias a la alianza con el general venezolano Juan José Flores, García Moreno derrotó al general Guillermo Franco y a sus aliados peruanos en Guayaquil. En enero de 1861 asumió las funciones de presidente y expidió una nueva Constitución. Tras ella, comenzó a reprimir a los disidentes y a censurar a la prensa (Henderson 31-61).

¹³ No confundir con *El Iris* de Bogotá con el que comenzamos este capítulo. El editor de *El Iris* de Quito, Benjamín Pereira Gamba, fue traído desde Colombia hasta Loja (Ecuador), en 1857, por el liberal lojano Miguel Riofrío. Pereira Gamba hizo parte de una generación de liberales colombianos que, a instancias de ecuatorianos como Riofrío y colombianos como Manuel Ancízar (entonces ministro en el Ecuador), crearon un frente binacional para apoyar las reformas liberales durante la década de 1850 (Maiguashca 405).

Como periódico no gubernamental, escudado en su carácter literario¹⁴, *El Iris* organizó la paz de la posguerra a partir de la disposición de sus secciones, de las ilustraciones que obsequiaba a sus abonados y de las prácticas coleccionistas que estas concitaban. En su prospecto leemos: «Si el número de los abonados lo permite, se les dará el retrato de un personaje ilustre, una lámina de costumbres, o una vista notable» (Pereira Gamba 1). Por medio de bosquejos de notabilidades, cuadros de costumbres y reproducciones de paisajes, *El Iris* ofrece una nación para armar en un «contexto de desintegración nacional» (Kingman Garcés 77). Esta labor de reconstrucción es, desde luego, política. Si *El Iris* unifica los diferentes paisajes y tipos en las páginas del periódico, también brinda una representación de los «padres de la patria» a través de las notabilidades que canoniza. Ocho de ellas se publican en «Ecuatorianos ilustres», una sección que acompaña varias entregas del periódico¹⁵. En esta galería se elabora una genealogía de criollos educadores, científicos y hombres de letras coloniales. Con el armado de esta serie, los editores legitiman el conocimiento y su vulgarización como modeladores de ciudadanos ideales en un contexto de victoria militar por parte de sus contendores.

El afán por buscar un cimiento civil para la República lleva a los editores del periódico a *no hacer* ilustres a sus contemporáneos. Esta negativa es una crítica sutil a los vencedores de la guerra civil. La censura y un mínimo cálculo político, asimismo, impiden hacer de los liberales derrotados sujetos de estas biografías. De manera indirecta «Ecuatorianos ilustres» plantea la existencia de notabilidades civiles en el presente. Estos son, precisamente, los colaboradores del periódico. Al escribir bocetos, Pedro Fermín Cevallos, Juan León Mera o Pereira Gamba prescriben qué debe entenderse por notable a través de sus bocetos y, así, abren un espacio para sí mismos como «nuevos ilustres» en un ambiente político adverso. Las connotaciones de la palabra *ilustre* —prestigio, luz, educación y «dar lustre», es decir, embellecer— son movilizadas en estos bocetos para redefinir qué debe ser entendido por notable. Al usar los varios sentidos

¹⁴ En cursiva y entre signos de exclamación dice: «[Este periódico] ¡No se ocupará jamás de las cuestiones políticas que se ajiten en la República, ni de las personales o de partido!» (Pereira Gamba 1).

¹⁵ La mitad de estos bocetos fueron escritos originalmente para la publicación por Pedro Fermín Cevallos, uno por Pereira Gamba, otro por Juan León Mera y los otros dos, «recortados y pegados» de publicaciones anteriores. Estos últimos son los perfiles del religioso José Ignacio Moreno, firmado por F. V. S. (Cuenca en 1842) y el del precursor de la Independencia ecuatoriana Eugenio Espejo, tomado de la obra del conservador Pablo Herrera (1860).