

DEPÓSITO LEGAL ppi 201502ZU4666
*Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa*
ISSN 0041-8811
DEPÓSITO LEGAL pp 76-654

Revista de la Universidad del Zulia

Fundada en 1947
por el Dr. Jesús Enrique Lossada



Ciencias del

Agro

Ingeniería

y Tecnología

Año 08 N° 20

Enero - Abril 2017

Tercera Época

Maracaibo-Venezuela

La Matrona Majestuosa cuenta la historia patria de Venezuela en la Primera República

*Mariángela Ríos Fernández**

RESUMEN

Este artículo surge de la investigación “Identidad visual de la nación venezolana decimonónica. Propuesta metodológica”. El objetivo que se pretende en este es (desde el método interpretativo de la hermenéutica, la semiótica y los estudios históricos), analizar el escudo que contiene la primera bandera aprobada por el Congreso Constituyente de Venezuela en 1811, como uno de los productos del diseño gráfico que representa la identidad visual de la nación venezolana en la Primera República. Analizar su carácter formal, así mismo su carácter contextual en lo histórico y la interpretación de los símbolos que lo componen, con el fin de comprender los procesos históricos y de diseño que los conformaron. Es una manera de reconstruir el proceso histórico desde un producto de diseño de identidad visual, este revela aspectos de la coyuntura histórica de la independencia y del diseño de la nación venezolana. Se evidenció que en el momento histórico en estudio, se diseña la nación y su historia, así como se diseña la identidad visual, inspirándose fundamentalmente en el modelo europeo neoclásico de la Revolución Francesa. Diversos factores inciden en la definición de la identidad de la nación, uno de los más arraigados es el religioso, pero es el que no se representa en lo visual, ejemplo de ello es el producto de diseño en análisis; bien porque la ilustración como pensamiento dominante en el proceso lo descarta, además por otro lado, representa uno de los símbolos más arraigados y de dominio del público de la monarquía.

PALABRAS CLAVE: identidad visual; nación venezolana; Primera República.

*Profesora de la Universidad del Zulia. Facultad de Arquitectura y Diseño. Directora del Departamento de Historia de la Ciudad, la Arquitectura y el Diseño. mariangelarhf@gmail.com

The “Majestuous Matrone” tells the patriot story of Venezuela during its First Republic

ABSTRACT

The article stems from the research entitled “Visual identity of the Venezuelan nation of the nineteenth century: a methodological proposal”. The main goal of the study was to analyze the coat of arms that contains the first flag which was approved by the Constituent Congress of Venezuela in 1811, from hermeneutic interpretational method, semiotics and historical studies, as one of the products of graphic design which represent the visual identity of the Venezuelan nation in its first republic. Also to analyze its formal aspect, as well as its contextual aspect in a historical frame and the interpretation of the symbol that it bears, aiming to understand the historical processes, as well as those related to the design that built it up. It is a way to rebuild the historical process through a product of the design of visual identity, which reveals aspects of the historical times of independence and the design of the Venezuelan nation. It was evident that in the historical moment in its study, the nation and its history were designed, as well as its visual identity, mainly inspired on the neoclassic style of the French Revolution. Different factors influenced the definition of the identity of the nation, being religion one of the most deeply rooted ones, yet it is the one that is not portrayed visually. An example of this is the product of the design in analysis, be it because illustration as a dominant way of thinking discards it, yet on the other hand, it represents one of the symbols that happen to be of the most deeply rooted and of public domain in the monarchy.

KEYWORDS: visual identity; Venezuelan nation; first republic.

Introducción

La coyuntura histórica de la Independencia de Venezuela se percibe como un proceso revolucionario que inevitablemente trajo consigo cambios radicales, unos la anhelaban hacia años atrás, como es la independencia económica con respecto a la Corona española, así como otros grupos anhelaban la igualdad; en fin, eran cambios esperados por diferentes grupos sociales, pero también hubo cambios que venían como consecuencia de la

revolución. Ejemplo de ello, es el desorden y escasez que sobrevino en este proceso de independencia, contrastada con una época colonial en la que la sociedad venezolana vivía en cierta calma.

Si bien la revolución independentista trajo consigo caos en lo económico, en lo político, luchas internas por el poder, disidencias y desencuentros entre unos y otros grupos, también es cierto, que la estructura instaurada por los españoles desde los inicios de la colonia fue de autonomía de las atávicas regiones históricas, lo que conlleva en ambos casos a la disgregación del poder y de la fuerza de lucha. Entonces de aquí surge la necesidad de aunar esas fuerzas, de aglutinar las diferentes partes, las diferentes pequeñas naciones que funcionaban en un cierto orden. Se inicia el diseño de una nación en la que debían unirse esas fracciones. La nación no solo estará conformada por las pequeñas naciones o regiones históricas, la nación también estará conformada por una historia heroica, que llame la atención de la población y se identifique con ella; de allí la necesidad de diseñar símbolos que la representen y que la sociedad en general, es decir todas sus partes, se sientan identificadas.

Es por ello que en esta coyuntura se evidencia el surgimiento de una identidad nacional conformada por el diseño de una historia patria; en una población mayoritariamente analfabeta es esencial diseñar símbolos gráficos que luego de captar la atención de la población mayoritaria se grabe en sus mentes, con lo que luego se identificará. En cuanto al diseño de identidad visual y al de la historia patria es imposible desarticular uno del otro, ya que el diseño de la historia se evidencia en los símbolos gráficos y estos signos de identidad visual revelan una historia patria que consciente o inconscientemente puede ser diferente a la diseñada.

De estas inquietudes surge la investigación acerca de la identidad visual de la nación venezolana en sus inicios, la Primera República. El alcance general que se pretende en la investigación es, desde el método interpretativo de la hermenéutica, la semiótica y los estudios históricos, analizar los productos de diseño gráfico que representan la identidad visual de la nación venezolana en la Primera República, y vislumbrar vestigios de relaciones en los símbolos patrios visuales actuales. El proyecto de investigación es titulado: "Identidad visual de la nación venezolana decimonónica. Propuesta metodológica", registrado ante el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico (CONDES) de la Universidad del Zulia, del que surge el presente artículo.

El interés del artículo se centra en analizar una imagen que funge de escudo en la primera bandera nacional que se diseña en 1811, una vez que se declara la independencia de Venezuela. Analizar su carácter formal, así mismo su carácter contextual en lo histórico, político, económico, entre otros. Para luego identificar las formas de implementación en la sociedad, con el fin de comprender los procesos históricos y de diseño que la conformaron.

Se trata de otra manera de reconstruir el proceso histórico, no solo desde las diversas perspectivas, revolucionaria independentista y la realista, sino desde un producto de diseño de identidad visual. Es decir, que los elementos de identidad visual revelarán aspectos del proceso histórico de la independencia, del diseño de la nación venezolana. El interés de la metodología propuesta es hacer una valoración de los aspectos compositivos del diseño de identidad visual, como una fuente para comprender el proceso histórico. Así mismo, pretende constituirse como parte de la historia del diseño gráfico en Venezuela, pero bajo los esquemas de la historiografía reciente, no meramente descriptiva, sino analítica y sintética, que tome en cuenta los procesos nacionales desde diferentes perspectivas y la relación con los sistemas internacionales.

El análisis del diseño de este recurso gráfico de la identidad visual de la nación, aporta desde la disciplina del diseñador gráfico, datos que se relacionan con los hechos y coyunturas históricas, para llegar a su comprensión y análisis. En el método propuesto la intención es reconstruir un proceso histórico, desde el análisis de este producto de diseño de la identidad visual de la nación venezolana en momentos de la emancipación, declarando que un análisis de un diseño no solo se aborda desde la forma, sino también, desde su función. En este sentido, un producto obedece a una estética, a una función y a un contexto social e histórico en el que se genera. Lo que lleva a pensar que tanto es entonces el diseño de un símbolo gráfico como el diseño de una historia patria en función de una identidad nacional.

1. El diseño gráfico dibuja una historia. Propuesta metodológica

El enfoque científico que pretende darse a la investigación es a través del estudio de un objeto, sus contextos y sus relaciones; se proyecta reconstruir un proceso histórico de un momento a través del análisis de uno de los signos de identidad visual concebida en él. Momento histórico determinado por un pensamiento universal que se evidencia en diversos procesos históricos en varios continentes, por los intereses de actores sociales, por estructuras establecidas cientos de años antes, en fin, los determinantes son variados y las implicaciones pueden ser vistas desde diversos ángulos. Estos no solo determinarán los procesos históricos, determinan también el producto de diseño que se crea en este contexto, así que hay un sinfín de aristas por estudiar algunas de ellas materiales, otras inmateriales.

La investigación se fundamenta en el accionar de tres métodos de estudios, el histórico, el semiótico y la hermenéutica, que se fusionan para alcanzar el análisis e interpretación de un signo de identidad que se diseñó junto a la nación venezolana en momentos de su emancipación. Expuestos

en estas líneas en un orden que puede sugerir cierta disposición a la hora de trabajar, aunque con la flexibilidad de una experiencia creativa en cuanto a la elaboración de una metodología híbrida que lleva a mirar un proceso, un objeto, un sujeto desde diversas aristas, incluso desde diversas disciplinas.

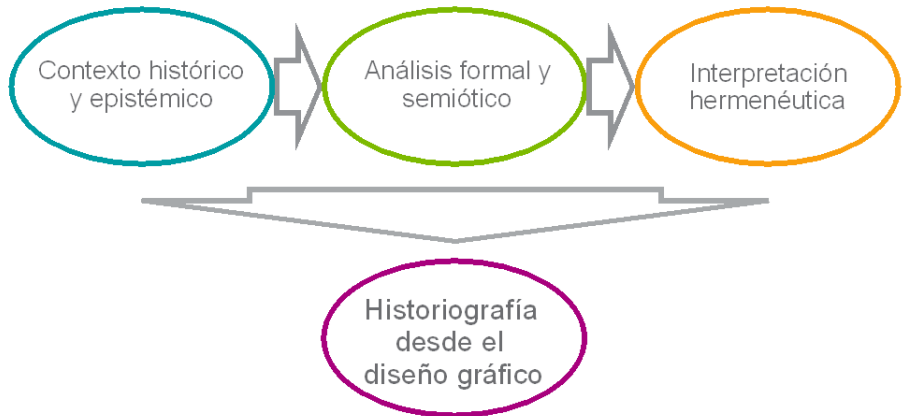


IMAGEN 1. Gráfico del método diseñado para el estudio

Fuente: Mariángela Ríos 2017

Para el estudio del contexto histórico se revisan diversas perspectivas, opiniones y visiones de los diferentes actores sociales; para ello se analizan documentos e historiografías de diversos autores, con opiniones disímiles, para captar la mirada e interpretación de múltiples estratos. Por otra parte, se establecen relaciones con el sistema mundo, con las ideas filosóficas o pensamientos dominantes del momento histórico, como los movimientos estilísticos que prevalecen en otras sociedades, las europeas, la norteamericana, entre otras.

Esta perspectiva de los estudios históricos abre la posibilidad del análisis de procesos históricos, no en función de una historia oficial central o centralista, sino, desde cada uno de los contextos, regiones históricas, que lo produjeron. Ofrece una visión “total” del proceso al estudiarlo desde las fuentes y particularidades regionales, pero a su vez con la conexión a un “Proyecto Nacional” que a la par lo envuelve; más aún, el análisis contempla el engranaje a un sistema mayor en América Latina o incluso “Universal”, europea.

Los estudios históricos contemplan la reconstrucción del contexto de los acontecimientos para su comprensión, primero desde las operaciones analíticas de crítica externa e interna de las fuentes y desde las operaciones

sintéticas de relaciones de estas, para la triangulación de la información analizada bajo la tendencia multidisciplinar. Asimismo, el abordar los acontecimientos desde la valoración de su representación gráfica es otro punto de interés. La carga signíca de cada imagen es un universo para explorar. Desde las formas que componen el icono, los colores que lo enfatizan, sobre todo la interpretación de los diferentes actores del momento, hacen un gran entramado por descifrar y aportan a la investigación histórica un recurso valeroso para la reconstrucción de un proceso desde una mirada enfocada en lo gráfico. Es otra manera más de historiografiar un proceso histórico, desde la interpretación de un signo visual que representa a la nación.

Es eso a lo que Umberto Eco llama “la estructura ausente”, o más recientemente Norberto Chaves ha llamado “el diseño invisible”. Esa red o entramado de relaciones contextuales que definen cada forma y le confieren a cada imagen-signo un significado particular en un momento histórico preciso, de una carga representativa para ese proceso, aparte con una apariencia formal que además de connotar, denota una estética del momento histórico que lo genera. Es la semiótica quien se encarga del estudio de este entramado.

De cualquier manera, el signo en sí mismo desde su creación está sujeto a múltiples factores de creación, desde el diseñador, el cliente o la sociedad para la que se diseña, generando una estructuración de relaciones compleja. Por otra parte, está sujeto a la interpretación de cada uno de los actores involucrados en el diseño, así como luego está sujeto a la interpretación del investigador que lo estudia. A lo que Bernhard Bürdek, teórico del diseño, refiere: “Moverse dentro de la hermenéutica es hacerlo dentro de un campo del conocimiento donde la semiótica ha dejado de ser suficiente” (Bürdek, 1994:141). En este sentido, se supera la interpretación de un signo en un contexto, interpretando un proceso de diseño que involucra al signo, al diseñador, al usuario, al contexto y la estructura de relaciones que envuelve a los participantes, incluyendo la mirada desde la cual indaga el investigador.

Expuestas las implicaciones del diseño gráfico, se observa en un producto un aspecto formal, otro significativo con una función y otro contextual. Hacer una lectura e interpretación de estas partes que integran un objeto de diseño es un acto complejo porque evidentemente contiene una carga objetiva y otra subjetiva, una formal que envuelve al objeto y otra interpretativa que envuelve al sujeto. De aquí se puede percibir la mirada del sujeto que diseña al objeto y sugiere su uso, la mirada del sujeto que usa o convive con el objeto, la mirada del cliente que se hace una idea del producto y sus posibles funciones en la sociedad; por lo que es inminente la complejidad del asunto, más si se piensa en la percepción de un historiador que estudia el producto doscientos años más tarde.

Para la comprensión de este proceso de diseño se hace necesario reconstruir el producto desde cada uno de los actores que lo concibieron,

los motivos que llevaron a diseñarlo, las condiciones contextuales en las que se hizo la proyección, aspectos políticos, económicos, religiosos, filosóficos, legales que fundamentaron cada una de las decisiones de diseño a las que se enfrentaron para la elaboración de un producto de identidad visual; así también los hechos, acciones e incluso críticas que ofrecieron resistencia.

2. El diseño de la Primera República

Se inicia con la premisa que la mayor parte de la población estaba apegada a la defensa de Fernando VII, Rey de España, y como algo inseparable, la religión católica. Haciendo la salvedad de “una población mayoritaria”, porque según algunos historiadores, entre ellos Carracciolo Parra-Pérez, avizoran entre sus líneas segundas intenciones de la élite criolla venezolana de independizarse de España, más allá que no aceptara a José Bonaparte como rey, y aparentemente expresaran fidelidad a Fernando VII. Dejaban ver escollos de absoluta independencia, que tal vez francamente no exhibían a la luz pública porque con ello, primero, mostraban su interés particular y, segundo, no solo no ganarían la aceptación de la población, sino por el contrario, su rechazo.

El pueblo en general no estaba interesado en la independencia. El poder en manos de pocos, de aquellos que por ideas ilustradas o porque vieron sus intereses económicos en peligro, se empoderaron con la idea moderna democrática de llamar a elecciones, el poder no se heredaría familiarmente, ni estará secuestrado en una clase social o grupo étnico, idea que para el momento era determinante. En esto se aclara la intención de la clase que lidera, el encaminarse hacia la independencia absoluta, sin retorno, aunque vuelva al poder Fernando VII. Por su parte, el pueblo en general seguía apegado a la fidelidad a su rey y a la religión católica como dupla inseparable.

Las ideas modernas entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX, llevan a enfocarse en la nación, en un estilo de construcción que le confiera al ciudadano un apego a su patria. En esta construcción prevalece entonces la idea de la República democrática por encima de un absolutismo Real que domina todas las instancias de una patria, desde lo religioso hasta lo político. Para ello Anderson Benedict afirma acerca de la idea de la nación: “Se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (Anderson, 1993:25).

Inspirados en las ideas “modernas” de la independencia de Norteamérica, puede pensarse que la búsqueda de la emancipación por parte de una élite caraqueña, mediante un sistema democrático, serían sus verdaderas intenciones, muy convenientes para que por medio de la promulgación de la participación de “todas” las partes se ganen adeptos al movimiento, y ya empoderados resguardar y fortalecer sus intereses.

Así, los actores del momento diseñaron una historia que contaron por medio de los periódicos patriotas independentistas como el *Mercurio Venezolano*, *El Publicista de Venezuela*, entre otros, con la pretensión de calar en las mentes de la sociedad y lograr la aceptación de esta. Por supuesto, a lo largo de este proceso se ha evidenciado el interés de uno o varios grupos en diseñar esta nación que quiere establecerse, y la inspiración que les ha asistido.

3. La élite diseña a la nación. El neoclasicismo

Se ha transparentado el interés de ciertos grupos en construir el proyecto de la nación moderna venezolana a inicios del siglo XIX, pero no es un grupo homogéneo. Se observa que en el último lustro del siglo XVIII se manifestaron revoluciones como la de Chirinos y la de Gual y España, incluso iniciado el siglo decimonónico, la de Francisco de Miranda en 1806. Fueron rebeliones que buscaban la independencia en función del trato igualitario entre grupos étnicos, pero estas subversiones a la Corona no estuvieron asistidas por la aristocracia caraqueña. Lo que deja ver una doble vertiente entre quienes diseñan a la nación.

¿Cuál es esa clase que domina y diseña la incipiente nación venezolana? Está claro que la aristocracia caraqueña desde tiempos de la colonia gozaba de privilegios sobre las demás, en lo social, en lo económico y lo político, porque era la clase que aspiraba a ciertos cargos políticos. Por otro lado, están personajes como Francisco de Miranda, que si bien no pertenecen a la aristocracia, son personas cultas que en sus viajes tuvieron oportunidad de compartir con grandes personalidades de Europa y los Estados Unidos.

En esta estructura se dejan ver entonces dos grupos que por un mismo fin deciden unir fuerzas. En la coyuntura de la independencia, la aristocracia toma el mando, se concentra en el Congreso General de Venezuela y nombra cargos, se recuerda que si bien algunos de estos personajes fueron a Londres a persuadir a Miranda para que regresase a Caracas, al llegar aquí no le asignaron el máximo grado militar, así tuviese un bagaje amplio de experiencia con su participación en la Independencia de los Estados Unidos y luego en la Revolución Francesa.

Ese otro grupo intelectual, de ideas modernas traídas de otros mundos o de la lectura de libros de eruditos que afloraban en el siglo de las luces, se concentró en la Sociedad Patriótica. Grupo que noche a noche se reunía a diseñar la nación, terminaban sus reuniones ya en el límite de la media noche, y sus tertulias escandalosas alumbraban las calles de la ciudad de Caracas; en este grupo destaca como fundador el periodista francés Pedro Antonio Leleux. Se aclara entonces la estructura, pareciese que unos diseñan, muchos discuten y otros aprueban, en una relación sinérgica.

Según Norberto Chaves, haciendo alusión a lo proyectual arquitectónico pero que puede ampliarse al diseño en general, el diseño es dominado formalmente por el poder, por esa élite social, económica, política de dominancia en un momento histórico, en sus palabras: “Inicialmente y durante varios siglos el campo de la proyectación estuvo restringido a la arquitectura del poder, es decir, a las obras públicas y privadas encomendadas por la clase dominante” (Chaves, 2005:45).

Se ha dicho que en una sociedad es la élite la que rige el diseño, ejemplo de ello, el renacimiento, la élite económica es quien puede pagar estos grandes proyectos. Así, ese grupo elitista que viaja es el que a inicios del siglo XIX amuebla sus casas con un estilo neoclásico francés que más adelante se itera en las últimas décadas del mismo siglo con el impulso de Antonio Guzmán Blanco. Es la estética que sirvió de paisaje a los creadores de la nación venezolana en otros países y que quisieron reproducir en la Venezuela de inicios del siglo XIX. Esto lo podemos evidenciar en el periódico *Mercurio de Venezuela*:

“Descripción de los adornos, monumentos y jeroglíficos erigidos por los varios Cuerpos Tribunales; y Empleados de Caracas, con el plausible motivo de la instalación del Congreso General de Venezuela, verificada el 2 de marzo de 1811.

En lugar de los adornos que debían ponerse en el Palacio de Gobierno, se decretó erigir un Monumento majestuoso, análogo al objeto y las circunstancias del día. Comisionóse al efecto al Sargento Mayor de Ingenieros D. Manuel Aldao, y bajo su dirección se colocó en la encrucijada que corresponde al ángulo del Norte del Palacio el Templo de la Alianza. Sobre un zócalo proporcionado se eleva a cuatro frentes iguales, un orden de arquitectura decoroso: consistía éste en dos columnas jónicas, estriadas y embebidas en el cuerpo del edificio que sostenían el cornisamento adornado con todos los primores del arte, y con un arabesco de relieve en el friso. Terminaba en un cuerpo ático, sobre el cual se veían las Provincias de Venezuela figuradas en otras tantas estatuas, dadas las manos en señal de amistad. En el timbre del ático se leía, Caracas, Cumaná, Barinas, Barcelona, Margarita, Mérida y Trujillo juran conservar eterna alianza” (*Mercurio de Venezuela*. N° 3, marzo de 1811:21-22)

Estas descripciones de “Templos” decorados majestuosamente, a la vez que sencillos y sobrios, sólo hacen pensar en las pinturas neoclásicas, de temas históricos, heroicos, con escenarios o paisajes sencillos cargados de elementos griegos y romanos, como es el caso de *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, con la capa roja protagonista de la citada libertad en la que se focaliza, sobre planos de columnas toscanas y arcos de medio punto como el soberbio diseño romano; otra pintura histórica neoclásica que refuerza estos símbolos es *El paso de los Alpes* del mismo

autor, que igualmente narra una historia de héroes. En la continuación de la descripción de las decoraciones realizadas por varios cuerpos tribunales y empleados de Caracas con motivo de instalarse el Congreso General de Venezuela, el periódico *Mercurio de Venezuela* expone:

“Era muy airosa y sencilla la decoración con que el Secretario de este Ilustre Cuerpo D. Antonio Soublet, quiso manifestar a nombre de sus individuos, el interesado alborozo que les inspiraban tan memorable acaecimiento. Consistía el ornato de las casas Consulares, en unos frisos y pilastras sobrepuestas a su fachada y pintadas de los tres colores rojo, amarillo y negro, que forman la escarapela Venezolana; sobre las cuatro ventanas había sobre-puertas que representaban con bastante gusto y propiedad, alegorías de la Agricultura, Artes, Comercio y Navegación, que forman el instituto Consular. Los claros que dejaban las ventanas, estaban adornados con medallones, en los cuales había cifras airosas de la abundancia, equidad y justicia; y sobre la puerta se leían en un Cartelón los versos siguientes:

A Congreso le ofrece el Consulado

Consagrar sus tareas, sin medida,

A las Artes, Comercio, Agricultura,

Y Náutica, que están a su cuidado.

Toda la perspectiva estaba simétricamente iluminada con ochocientos vasos de varios colores que formaban un conjunto tan vistoso como brillante”. (*Mercurio de Venezuela*. N° 3, marzo de 1811:22-23).

Estos textos traen a la memoria las construcciones civiles a la manera de los templos griegos, con columnas jónicas como uno de sus órdenes más elegantes en una armónica estilización. Otro de los elementos que destacan en la composición es la simetría, en la disposición del tímpano, o en el arreglo de los vasos de colores. A todas, elementos que exponen un equilibrado “Neoclasicismo”, en cuanto a lo formal por sus construcciones y decoraciones elegantes y armónicas; en cuanto a lo simbólico por sus representaciones basadas en la mitología grecorromana como se verá más adelante.

El diseño gráfico pareciera ser más susceptible a mimetizarse con un diseño globalizado, donde no se reflejan identidades nacionales. Este permea sin mayor resistencia al gusto universal y se desviste de una identidad venezolana, sin quedar exento a un proceso que se inicia en Venezuela en la primera década del siglo XIX, pero que se agudiza hacia el siglo XXI: “El peligro radica en que si el diseño se vuelve demasiado internacional, accesible y adaptable, se termina ablandando y pierde la especificidad y las referencias locales que permiten saber que en realidad procede de un lugar concreto” (Twemlow, 2007:46).

Las ideas y estéticas se permean en Venezuela, desde la llegada de los españoles, en el siglo XVI, hasta la actualidad. Es claro que las proporciones en cuanto a las construcciones y varios elementos varían en interpretaciones propias, pero la carga simbólica y estética general refleja más el paisaje neoclásico en tiempos de la Revolución Francesa, que los signos icónicos que pudieran surgir de la propia patria. Así, cuando se observa la imagen de una moneda del siglo XIX (ver imagen 6), si se juzga por su efigie, no se reconoce a priori si es venezolana, francesa o inglesa.

4. La Matrona Majestuosa



IMAGEN 2. Escudo de la bandera de la primera república, 1811. Washington

FUENTE: (estrada guzmán, 2007:21)

El 5 de julio de 1811 inmediatamente después de la firma del Acta de la Independencia, se nombra una comisión para que se encargue del diseño de la bandera de la incipiente nación. El diseño es presentado en pocos días y ese mismo mes se aprueba y enarbola. La bandera que se expone lleva una imagen en el cantón superior junto al asta, que funciona a manera de escudo, pero ni en el documento de presentación ni en el de aprobación se hace alguna aceptación adicional para el escudo que se carga en la bandera.

Según el *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar:

“...cuando a comienzos de julio de 1811 fue oficialmente creada la Bandera Nacional, una antigua tradición señala que en su ángulo superior izquierdo aparecía a guisa de escudo una india que sostenía en la diestra una pica o asta con un gorro frigio en su extremo, detrás de ella, la inscripción ‘Venezuela Libre’ y a sus pies una cinta con la palabra ‘Colombia’, la cual equivalía entonces a ‘América’” (Fundación Polar, 1997a)

Este fue el primer elemento de identidad, junto con la bandera que lo contiene, aprobado por el Congreso; es diseñado por Francisco de Miranda y Lino de Clemente, aunque algunos autores también le atribuyen el diseño al periodista Pedro Antonio Leleux. En palabras de Iván Darío Parra, haciendo referencia a la bandera en estudio: “El diseño gráfico de la Bandera Nacional fue realizado por el dibujante y periodista francés Pedro Antonio Leleux, edecán de Miranda y miembro fundador de la Sociedad Patriótica de Caracas” (Parra, 2007:s/p). En el *Diccionario de historia de Venezuela* de la Fundación Polar se expresa con respecto a Leleux: “En Caracas toma parte activa en la creación de la Sociedad Patriótica y en la preparación e instalación del primer Congreso venezolano, así como en el diseño y presentación de la primera bandera nacional” (Fundación Polar, 1997a).

Son grupos quienes diseñan productos y estrategias comunicacionales, sin definición de disciplinas, es un conjunto que formado, instruido en las ideas alumbradas en la ilustración y las revoluciones estadounidense y francesa, diseñan signos de identidad visual, diseñan estrategias de persuasión, así como diseñan estrategias militares y pelean en los frentes de batalla. Es evidente la indefinición de disciplinas y sus límites y alcances, apenas puede visualizarse la labor especialista del que “resuelve técnicamente” los proyectos en cuanto a las artes, el que talla y genera las matrices de impresión, destacado por sus destrezas manuales y estéticas, que se mueve entre el vaivén de las artes gráficas y el trascendental arte visual.

En cuanto a este escudo, se hace poca referencia en los documentos generados por el propio Congreso, y además los historiadores poco comentan de sí mismo, simplemente se ha relacionado a la bandera aprobada por el Congreso Constituyente en 1811 que lo contiene. Por lo que con el devenir de más de doscientos años se tienen numerosas imprecisiones acerca de él. Con lo cual se hace necesario aclarar que el análisis se realiza en función de la imagen aportada por el historiador ecuatoriano Eduardo Estrada Guzmán, quien analizó la bandera que lo contiene en función de un documento original localizado en Washington, de fecha 1811 (**ver imagen 2**). Aclarando a su vez que él ofrece la imagen en escala de grises tal como se localiza la original, y presenta un detalle de ésta con solo el escudo, en el que se asume se ha hecho un coloreado posterior, pero en cuya imagen no se precisa el proceso técnico para ello (**ver imagen 3**).



IMAGEN 3. Escudo de la bandera de la primera república, coloreado, 1811

FUENTE: (ESTRADA GUZMÁN, 2007:27)

Esta imagen se conforma por una indígena sentada sobre una roca, en cuya mano izquierda porta un asta encabezado con un gorro frigio rojo, en la derecha se deja ver una corona de laurel, a sus pies un motivo vegetal y un caimán a su diestra y siniestra respectivamente. Se observa asimismo el horizonte que separa un mar en calma de un cielo cubierto por el resplandor del sol. A la diestra superior del escudo se observa el arcoíris iniciando en el color rojo, luego amarillo hasta el azul. Debajo de este se encuentra la inscripción “VENEZUELA” adaptando el texto a la forma del arcoíris. En la parte inferior hacia la diestra se halla una divisa con la palabra “COLOMBIA”.

El campo está definido por un cielo iluminado con los rayos del sol, que emergen del mar tranquilo. El énfasis de la luminosidad de los rayos del sol trae a la memoria la patria iluminada por las ideas modernas del siglo de las luces. El mar es parte de la patria en toda la extensión de su norte, es por medio de él que nos encontramos con “otros mundos”, el europeo, el norteamericano, entre otros, y acerca a la nación a esas ideas nuevas, pero que a la vez comunica con la Madre Patria España, y la separa de ella.

Cargado en este escenario, en primer lugar se localiza el arcoíris; científicamente Isaac Newton demostró que un haz de luz lo contiene, es decir, su simbología puede estar asociada a la luz, signo que a su vez lleva a pensar en las significaciones expuestas. Por otra parte, en el sentido mágico-religioso, desde la mitología griega representa la conexión entre los dioses y lo humano; en la Biblia representa la alianza de Dios con el hombre ante el cese del diluvio, es decir, ha sido representado como un puente entre lo

divino y lo humano. Visto desde otra perspectiva, la formal, pareciese que rememora los paisajes idealizados que planteaban los neoclásicos unos años antes. Es interesante observar la obra de Joseph Anton Koch, *Paisaje heroico con arco iris*, 1805 (ver imagen 4).

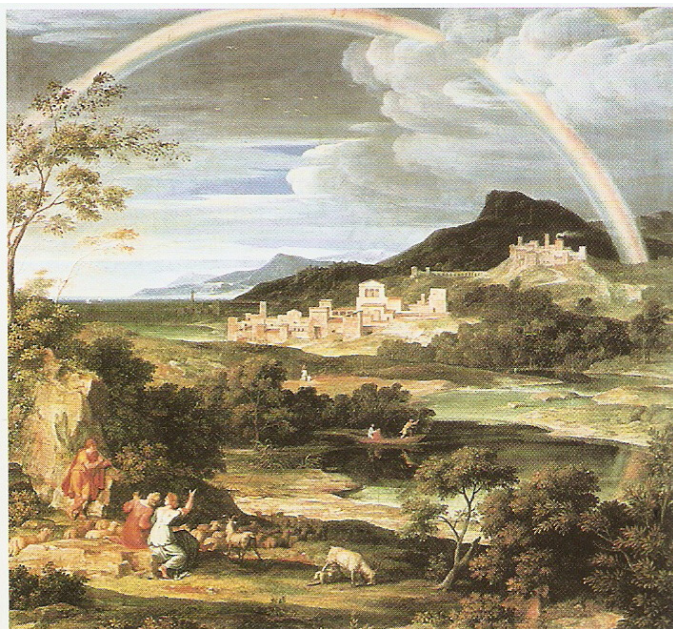


IMAGEN 4. Joseph Anton Koch. Paisaje heroico con arco iris, 1805, Karlsruhe, Kunsthalle

FUENTE: (A.A.V.V, 1998:357)

Johann Wolfgang von Goethe (poeta y científico alemán), quien en 1810 publica su libro *Teoría de los colores*, desafía esta teoría de Newton, expresando que solo hay tres colores primarios: el rojo, amarillo y azul; de estos tres colores puros provienen todos los demás, se acompañan cada uno de un complementario, como en pares. De allí la inspiración del tricolor nacional que contiene el escudo en análisis. Documentos manuscritos de Miranda que se localizan en su archivo *Colombeia* esclarecen el orden de los colores en las tres franjas horizontales. En palabras de Miranda, Londres, 19 de mayo de 1801: “Relación de lo necesario para armar un cuerpo de doce o quince mil hombres, tanto de infantería como de caballería, etc....1220 Estandartes. La divisa: el arco iris y la figura de la Libertad con el nombre Colombia y el lema siguiente: PRO ARIS ETFOCIS. 1210 Banderas, ídem. Ídem.” (*Colombeia*. Negociaciones. Tomo III, folio 111).

En otro documento escrito por Miranda desde Londres de fecha 24 de mayo de 1801, refiere: “La operación militar sobre Tierra Firme, tal como se ha presentado esta mañana en nuestra reunión de Lincoln’s Inn, se reduce simplemente a esto: ...10 banderas. Los colores de la divisa: rojo, amarillo y azul en tres franjas. 5 pabellones ídem” (*Colombeia*. Negociaciones. Tomo III, folios 116-118).

De este par de documentos se infiere que la intención es exhibir una bandera tricolor, basado en la teoría del color de Goethe, el arcoíris de los tres colores primarios de los que se obtienen todos los demás. Los colores en el arcoíris, el presentado por Goethe de tres colores, el orden sería el expuesto en el documento, porque en el arcoíris se presentan en ese orden, debido a la longitud de onda de cada uno de estos, el más intenso es el rojo que se localiza de primero, en la parte superior, con 700nm aproximadamente; luego el color amarillo con una longitud de onda entre 574 y 582nm; y por último el color azul cuya longitud de onda oscila entre 460 y 482nm.

Debajo de este reiterado signo del arcoíris, se localiza la inscripción “VENEZUELA”, elemento de identidad verbal escrito en letras capitales lo que llama la atención; en otras imágenes se lee el mote “VENEZUELA LIBRE”, aunque no dista enormemente del sentido expresado en el anterior, son las imprecisiones confesas; sin embargo, se hace énfasis en que la imagen con la que se ha hecho el análisis es la que se consideró la fuente más fidedigna. Como punto focal se observa una indígena, si se piensa en uno de sus diseñadores, Francisco de Miranda, se reconoce con este signo que si bien él reconocía que el territorio venezolano se caracterizaba por una heterogeneidad en los grupos étnicos, sintió inclinación por la reivindicación de lo indígena. En este punto Mariano Picón Salas interpreta la actitud de Miranda ante el tema:

“Ese naciente espíritu autonomista de los criollos no se refrenaba, como en otros países de América, por el temor a despertar los indios. Los pocos indios puros de Venezuela se destruyeron en las razzias y el comercio de esclavos con Santo Domingo en el siglo XVI; se asimilaron en la gran fusión racial, o bien eran unas pocas misiones en las lejanas tierras del Orinoco, administradas por los padres capuchinos, y en los que no latía ninguna conciencia de autoctonismo. País mestizo, el problema revolucionario asemejaba, a simple vista, más sencillo en Venezuela que en Perú o México, donde las razas aborígenes podían reclamar con más fiereza a los blancos —como en la revuelta de Túpac Amaru— su humillación y derrota. En su propaganda y en su famoso proyecto de «Incanato», el criollo Miranda hará uso de la consigna indigenista, más como motivo histórico y literario, absorbido en la literatura europea del siglo XVIII dedicada a las cosas de América —Robertson, Marmontel, Raynal— que como cuestión directa que le sea entrañable y familiar.

No se veían masas indígenas en el mercado de Caracas o en el paisaje de la sierra costera venezolana, que es el que conoce el joven Miranda” (Picón Salas, 2016:24)

Este punto álgido de la historia de Venezuela se soslaya entre otras de las formas que observa Miranda en sus periplos, es a través del asunto de las formas clásicas expuestas en ese momento en Europa mediante el neoclasicismo. Entonces, ahora habría que completar la lectura de este signo con los objetos que lleva en las manos, en la izquierda una pica o asta encabezada con el gorro frigio rojo.

Llama la atención que en aquel mundo europeo, específicamente en momentos de la Revolución Francesa, la libertad se representa con la figura femenina que empuña un asta encabezado con el gorro frigio rojo, figura a la que se le ha denominado “Marianne”, tal vez en relación con la figura femenina materna de la virgen, en una conexión religiosa, a una deidad de la antigüedad clásica, o simplemente la representación griega de la democracia; lo cierto es que aquella figura fue un importante símbolo de la libertad durante esta gran revolución (ver imagen 5).



IMAGEN 5. Sello de la república, 1792

FUENTE: en: Lynn Hunt. Hercules and the radical image in the french revolution. representations, n° 2 (spring, 1983), pp. 95-117. University of California press. (Ríos Duran, 2010:3)

Es conocido que el gorro frigio era el signo que llevaban los libertos en la antigüedad grecorromana. Es interesante ver entonces como se aúnan significantes de raíz indígena, nativa de tierras venezolanas, con signos de orden ideológico europeo, que a su vez se enraízan en la antigüedad clásica.

Todo este discurso, por supuesto, tuvo que ser elaborado por personalidades con amplia formación y experiencias de otras culturas, donde llama la atención la extrapolación entre los elementos indígenas, nativos y los grecorromanos revivificados en un estilo neoclásico. Al respecto, puede descartarse la dupla del simbolismo religioso y la realeza española tan arraigada en las mentes y la voluntad de la población mayoritaria.

María Astrid Ríos Duran de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá y Palmira afirma:

“La primera de estas imágenes es la de la Libertad. De acuerdo con Agulhon por lo menos tres factores incidieron en su uso. Dos de ellos estaban relacionados con el género. La figura femenina generaba contraste con la representación de la real autoridad del Antiguo Régimen y con la de los héroes que se habían hecho villanos en el proceso revolucionario. Donde Mirabeau, Lafayette, y muchos otros habían decepcionado a sus seguidores y pasado de la escena histórica, Marianne soportó gracias a su abstracción e impersonalidad. De otra parte, afirma Lynn Hunt, la mujer y la madre, estaban tan desprovistas de cualquier derecho político que podían, sin embargo (o quizá por esta razón?), convertirse en los emblemas de la nueva República. Incluso Napoleón llegó a representarse a sí mismo, en 1799, salvando a la Libertad del abismo de discordia y división. El poder, para ser efectivo, debía inspirar afecto, y por ello en ocasiones debía descender al nivel de lo familiar.

El otro factor que operó en el uso de la imagen de la Libertad estuvo relacionado con la influencia del catolicismo, el cual hizo que los franceses fuesen más receptivos a una figura de tipo Mariana. Sucedió que la expresión de la Libertad, algunas veces abstraída y lejana, así como su familiaridad con una joven muchacha o madre llevó a que se le conociera, primero en broma y posteriormente con cariño, como Marianne, el nombre femenino más común y semánticamente el más cercano al nombre de María, madre de Jesús” (Ríos Duran, 2010:3-4).

El uso de esta imagen se extendió por décadas en el siglo XIX, representándose en obras de arte como “*La Libertad Guiando al Pueblo*” del pintor del romanticismo francés Eugene Delacroix, en 1830; así como en objetos de uso cotidiano como las monedas de varios países, no solo de Francia, entre ellos Venezuela, con la moneda diseñada por el inglés William Wyon en 1843 (ver imagen 6). Obras como la del grabador neoclásico Jean-Baptiste Regnault, “*La libertad o la muerte*”, 1795 (ver imagen 7), la relacionan con la masonería, ya que si bien está representada la figura femenina de la libertad, esta lleva en una mano el gorro frigio rojo que se ha mencionado y en la otra un triángulo con péndulo, a sus pies se encuentran las fasces aunadas con el tricolor francés.

La indígena sedente presenta los atavíos que la definen como tal, un penacho



IMAGEN 6. William Wyon, 1844. Averso de un centavo de cobre de 1843

FUENTE: (STOHR, 1980:70)

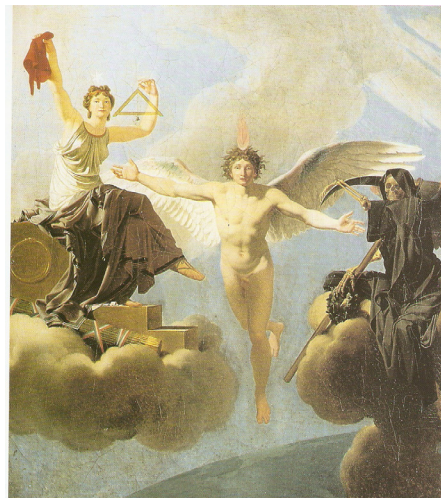


IMAGEN 7. Jean-Baptiste Regnault. La libertad o La Muerte. 1795.
Hamburgo, Kunsthalle

FUENTE: (A.A.V.V, 1998:351)

de plumas que corona su cabeza, flechas y arco que lleva en su costado. Al observarla puede hacer pensar en una de las diosas de la mitología griega, o un híbrido de ellas. Pareciese inspirada su creación en la majestuosidad de la diosa Atenea al llevar en su mano la pica, con la diferencia que mientras Atenea la lleva descubierta, la indígena la lleva cubierta con el gorro frigio al estilo de la Marianne francesa; combinada con el dinamismo natural de Artemisa que porta su arco y flecha para ir tras su presa. Esta idea de diosa majestuosa se concatena con un reporte de las festividades que se suscitaron en Caracas con motivo de celebrarse la instalación del Congreso General de Venezuela en marzo de 1811. En el periódico *Mercurio Venezolano* se escribe:

“Bajo el arco del intercolumnio, se colocó sobre un pedestal, a la sombra de un árbol, a Venezuela figurada en una **Matrona majestuosa**, con espada en la diestra, y pluma en la siniestra. Léase en el pedestal la siguiente inscripción:

A la Sombra del Árbol de la Libertad, VENEZUELA Escribe su constitución y la defiende” (Mercurio Venezolano. N° 3, marzo de 1811:22).

La tinta negra sobre el papel de la imprenta casi exclusivamente tipográfica del momento, no impiden traer a la mente las imágenes detalladas por los textos, acerca de la decoración y los símbolos exaltados. Se relacionan con la imagen en estudio, la indígena se encuentra bajo el arcoíris como la matrona majestuosa se encuentra bajo el arco del intercolumnio. La matrona majestuosa lleva en sus manos la espada y la pluma, como la nación comenzará a empuñar las armas por medio de los Libertadores, pero diseña una República a través de la pluma, redactando una Constitución.

Entre estos signos que se mezclan, la vista o el pensamiento parecen situarse frente a una corona de laurel que sostiene la indígena en su mano derecha. Signo que proviene de la mitología griega y representa desde la antigüedad clásica el triunfo, el triunfo en lo militar o en lo poético, en las artes; puede constituirse para estos eruditos diseñadores, el triunfo no solo por las armas militares, sino por las armas de las letras y la razón, pero son meras especulaciones, ya que las imágenes que se tienen como fuentes de mayor fiabilidad no tienen buena resolución en cuanto a su digitalización y hace casi imposible definir algunos detalles, mientras estos documentos no brindan muchos argumentos para su estudio.

A los pies de la indígena se observa un caimán, esta figura zoomórfica interrumpe el lindero entre el mar y la tierra, así representa ese animal que habita en tierra y mar, como los diseñadores de la independencia anduvieron en tierra y mar en búsqueda de argumentos ideales y recursos reales que brindaran respaldo a la lucha independentista.

Esta bandera por el minucioso detalle en el diseño del cantón, tendió a sufrir numerosos cambios en el corto tiempo que se usó, de allí parte de las

imprecisiones que se esgrimieron en el inicio de su análisis. El diseño entra en desuso al año siguiente a su creación, al final de la Primera República.

Consideraciones finales

En el diseño intervienen los códigos que maneja la cultura, en este caso el contexto de la Venezuela en 1811; se plasma la ideología de una élite que por ideas abstractas o por convencionalismos llegan a representar a la nación con los vistos signos neoclásicos universales, entre otros, con lo que se ven en un segundo plano los elementos identitarios de la extensión de la patria, lo que lleva a pensar que la construcción de la nación es una idea abstracta, con símbolos igualmente abstractos porque no existe una nación “natural”, son múltiples pequeñas naciones o regiones históricas (Cardozo, 2008).

En este sentido, se capta la atención que los símbolos religiosos y ligados al Rey de España, como los elementos más importantes para la población en general, quedan excluidos en el diseño de los signos de identidad visual. Llega a representarse lo originario venezolano, antes de la llegada de los españoles, con la indígena y sus atavíos, el penacho de plumas; y se representan los símbolos de la Revolución francesa y estilística neoclásica del mundo europeo y norteamericano, dando un salto histórico en el que se obvia la influencia religiosa y realista española. El pensamiento de la ilustración que inspira la creación de repúblicas modernas, descarta al espíritu religioso y al poder absoluto del rey, pudiendo anclarse en esto las decisiones de los eruditos diseñadores de la nación venezolana.

Es decir, visto de manera amplia, alumbrados bajo las luces de la Ilustración, superado el oscurantismo medieval que repuntó hacia el barroco con la Contrarreforma Católica; la ilustración retoma el raciocinio de los grecorromanos, del renacimiento italiano y lo evidencia en un neoclasicismo de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Lo que lleva a pensar que, si bien los diseñadores de la nación venezolana se ilustraron en Europa y Norteamérica, con esta filosofía se dejaron encantar del frío equilibrio y armonía neoclásica y hasta formaron parte de logias masónicas ilustradas en estas mismas ideas; no evidenciaban igual apego a las ideas religiosas, podían sentir simpatía al orden de las ideas y a las virtudes más no a la inclinación “irracional” hacia un Dios.

Por otra parte, la historia se percibe en esta coyuntura como un producto de diseño, que tiene una función. La función de la historia en este momento coyuntural de la Independencia, fue construir la nación, definida, como un objeto proyectual, un constructo. Por lo que el primer signo de identidad que lleva a la construcción de esta es la propia “historia patria”, la de los héroes y villanos, la de los buenos y los malos, lo que se diseñó y publicó a través de la prensa escrita, que era para el momento el medio

masivo de difusión. Los espacios públicos eran los escenarios por excelencia para que intelectuales y políticos transmitieran la información a la población mayormente analfabeta.

Referencias

- A.A.V.V. (1998). *Historia Universal del Arte. Del estilo rococó a la revolución industrial*. España: Editorial Everest, S.A.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Segunda edición ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Cardoso, C. F. (1985). *Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia*. Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.
- Cardozo Galué, G. (Enero/Junio 2008 N° 1). Las sociedades regionales en la construcción de la nación venezolana. *Revista Historia*, 11-61.
- Carrera Damas, G. (2006). *Una Nación llamada Venezuela* (Quinta edición ed.). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Chaves, N. (2005). *El diseño invisible*. Buenos Aires: 2005.
- Colombeia. Negociaciones. Tomo III. Folio 111. [Manuscritos].
- Colombeia. Negociaciones. Tomo III. Folios 116-118. [Manuscritos].
- Conran, T., & Fraser, M. (2008). *Los diseñadores hablan sobre el diseño*. Barcelona: Blume.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica* (Segunda edición ed.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Tercera edición ed.). España: Lumen.
- El Publicista de Venezuela*. Años 1811 y 1812 [Periódico].
- Estrada Guzmán, E. (5 de Julio de 2007). La bandera del iris 1801-2007. El tricolor de la República del Ecuador 1830-2007. *Discurso de incorporación de Eduardo Estrada Guzmán como Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Historia*. Guayaquil: Academia Nacional de Historia.
- Fundación Polar (1997a). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas, Venezuela.
- Fundación Polar (1997b). *Historia de Venezuela en Imágenes*. Caracas, Venezuela.
- Gazeta de Caracas*. Desde el 1810 hasta el año 1812 [Periódico].
- Gil Fortoul, J. (1978). *Historia Constitucional de Venezuela* (Tercera edición ed., Vol. I). (D. T. Biblioteca Simón Bolívar, Ed.) México: Editorial Cumbre, S.A.
- Heidegger, M. (1999). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. 154.

- Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Segunda edición ed.). Barcelona, España: Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A).
- Lombardi Boscán, Á. (2006). *Banderas del Rey*. Maracaibo: Ediciones del Rectorado. *Mercurio Venezolano*. Año 1811. [Periódico].
- Morín, E. (2002). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Parra, I. D. (2007). *Los símbolos de la patria*. Maracaibo: Paedica. Parra Editores, C.A.
- Parra-Pérez, C. (1992). *Historia de la Primera República de Venezuela*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Picón Salas, M. (2016). *Miranda* (Segunda edición ed.). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Quintero, I. (SF). Miranda y los mantuanos. *El desafío de la historia* (1), 51-54.
- Ríos Duran, M. A. (23 de Julio de 2010). La Libertad, Hércules, el Gorro frigio, las Fasces. Usos y simbologías. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá y Palmira.
- Stohr, T. (1980). *Monedas de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- Twemlow, A. (2007). *¿Qué es el diseño gráfico? 2. Manual de Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.