

“Escalofríos en la espalda”: los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica¹

Alison Griffiths^{*}

Traducción de Pamela Gionco y Lesly Peterlini^{**}

*Comprender que este magnífico espectáculo es, al fin y al cabo, sólo una ilusión, requiere un mayor esfuerzo mental que aceptarlo como realidad.²
Mientras observa la imagen, él debe vivir en su escena.³*

La emoción circular: el cine y los primeros panoramas

La idea de que los panoramas del siglo XIX constituyen precursores significativos de las imágenes en movimiento⁴ del siglo XX es ahora conocida para la historia del cine. En efecto, mucho antes de que tanto historiadores del arte como teóricos culturales contemporáneos conectaran el hiperrealismo de estas pinturas envolventes a gran escala con el mimetismo mecanizado de la imagen cinematográfica, otros historiadores ya habían vinculado estas dos formas de representación. En 1933, Monas N. Squires argumentaba que los panoramas de las décadas 1840 y 1850 eran “antecesores de la imagen en movimiento moderna”, una afirmación avalada tres años más tarde por Bertha L. Heilbron, quien

¹ Este artículo fue originalmente publicado en inglés con el título de “Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment” en *Screen*, vol. 44, n.1, primavera de 2003, pp. 1-37. Se revisaron y actualizaron las notas y, en los casos en los que fue posible, se incluyó la referencia a ediciones existentes en español y/o se indicó su disponibilidad on line. Agradecemos a su autora por autorizar su traducción para esta revista.

² “Brochure for *The Siege of Paris* panorama (1877) painted by Paul Philippoteaux on exhibition daily at the corner of Columbus Avenue and Ferdinand Street, Boston” [Folleto para el panorama *The siege of Paris* (1877) pintado por Paul Philippoteaux, en exhibición diaria, en la esquina de la avenida Columbus y la calle Ferdinand, Boston], p. 8. Theater Collection, New York Public Library.

³ “The Cyclorama”, *Scientific American*, vol. 55, n. 19, 6 de noviembre de 1886, p. 296. Énfasis mío. El autor se refiere al panorama de Paul Philippoteaux, *The Battle of Gettysburg*, pintado en 1886, que trato en mayor profundidad más adelante en este ensayo.

⁴ [N. del T.] “Motion pictures” en el texto original.

denominaría a los panoramas del siglo XIX como “películas de viaje”. De manera similar, en 1959, el especialista en panoramas Joseph Earl Arrington afirmaba que estos eran indudablemente el “antepasado pre-fotográfico de la imagen en movimiento”, y en su libro de 1965, *Arqueología del Cine*, C. W. Ceram hablaba sobre distintos precursores panorámicos del cine.⁵

Si la analogía entre cine y panoramas resulta obvia en algunos niveles, lo que no está tan claro es precisamente *cómo* estas formas figurativas anticiparon al cine, cómo sus normas operativas y estéticas resultaron en sus antecedentes más destacados. Más allá de abordar las correspondencias textuales y fenomenológicas generales entre los panoramas y el cine (la escala y el hiperrealismo del panorama como elementos proto-cinematográficos, por ejemplo), este ensayo examina el modo en que el panorama fue discursivamente entendido por ciertos públicos en términos claramente cinematográficos. Una forma de clarificar esta conexión es focalizarse en la recreación como principio estructurador tanto del primer cine como de los panoramas. La recreación no sólo fue un principio organizador clave de muchos panoramas no ficcionales,⁶ sino que además, en un sentido más amplio, llegó a definir la propia idea del efecto del panorama como revisita, es decir como forma de presenciar nuevamente, en una forma modificada, lo que aconteció en un tiempo y lugar diferente. De maneras tanto similares como diferentes al cine, los panoramas reivindicaban la realidad histórica y geográfica a través de un vínculo referencial, basado en su condición de reconstrucciones auténticas y topográficamente correctas de las batallas, paisajes o antigüedades como la Acrópolis en Atenas.

⁵ SQUIRES, Monas N. “Henry Lewis and His Mammoth Panorama of the Mississippi River”, *Missouri Historical Review*, vol. 27, n.3, abril de 1933, p. 246, citado en HEILBRON, Bertha L. “Making a motion picture in 1848: Henry Lewis on the Upper Mississippi”, *Minnesota History*, vol. 17, n. 2, 1936, p. 132; HEILBRON, *ibid.*, p. 133; ARRINGTON, Joseph Earl. “William Burr’s moving panorama of the Great Lakes, The Niagara, St. Lawrence and Saguenay Rivers”, *Ontario History*, vol. 51, n. 3, 1959, p. 141; CERAM, C.W. *Archaeology of the Cinema*. Londres: Thames and Hudson, 1965.

⁶ Hubo muchos panoramas de temas ficcionales incluyendo *Pilgrim’s Progress* de John Bunyan y *Paradise Lost* de Milton.

Pero, si bien el panorama anticipó algunas de las características fenomenológicas y discursivas de la recreación cinematográfica, también presentaba diferencias importantes, la más obvia era que, mientras el panorama *reconstruía* una escena de la historia, un evento de un titular del periódico o del mundo de la naturaleza, no recreaba literalmente este acontecimiento para el espectador. En tanto el panorama era una imagen congelada en el tiempo, la escena no era reinterpretada literalmente, como en la recreación fílmica de una batalla o una ejecución, no había *acción per se* en la pintura. No obstante, si quienes exhibían panoramas no podían servirse de las posibilidades del cine para una recreación literal (el único método del panorama para representar lo cinético involucraba el movimiento físico del lienzo ante el público, en el caso del panorama móvil, o los efectos lumínicos que daban la impresión de cambios en el tiempo en el diorama de Daguerre), compensaban esa falta destacando explícitamente el estatus del panorama como modo de aproximación *reconstitutiva*. De este modo, los eventos retratados, rearmados para el público, debían interpretarse *como si* la acción se desarrollara a lo largo de una presencia y continuidad temporal y espacial inmediata. La recreación, como tópico cinematográfico, puede así proporcionar un marco teórico útil para comprender los vínculos históricos y formales entre el panorama y el cine de los primeros tiempos.

La recreación ha asumido un estatus ambiguo en los estudios tradicionales de cine: fácilmente identificable, por un lado, como un elemento básico tanto para el primer cine de actualidades como para el docudrama contemporáneo; la recreación no ha generado, sin embargo, explicaciones teóricas tan detalladas como su estatus ubicuo –tanto en Hollywood como en el “infoentretenimiento” televisivo– parecería requerir. Si bien la recreación ha sido objeto de cierto debate, tanto descriptivo como prescriptivo, en los textos canónicos sobre el documental, se ha prestado menos atención a la utilización de sus formas de dirigirse al público en numerosos entretenimientos pre-cinematográficos. Como textos intersticiales, que entrecruzaban “alto” y “bajo” entretenimiento en una mezcla de discursos promocionales y técnicas artísticas, tanto de las bellas artes como de las atracciones populares, los panoramas con frecuencia evocaban la experiencia de recreación. Al ofrecer facsimilares de

eventos reales y de localidades geográficas, los promotores del panorama del siglo XIX explotaban su espectacular modo de dirigirse al público. Una visita al panorama prometía una experiencia única, pues ofrecía una representación envolvente de eventos históricos y locales retratados con elevado sentido de fidelidad y verosimilitud. Aunque las pinturas de caballete de la época tenían similares pretensiones de verosimilitud, hay tres factores que vuelven a los panoramas únicos como precursores de las recreaciones fílmicas: primero, el modelo de espectador convocado por su escala (a diferencia de la observación de pinturas de caballete o de fotografías, se contemplaban inmensos lienzos que llenaban el espacio frente a los ojos); segundo, su condición de tecnologías de transporte virtual e invocación de la presencia como rasgo constitutivo de la experiencia panorámica; y tercero, en el caso de los panoramas móviles, su contexto expositivo –un modelo de recepción fijo, en contraposición a uno ambulatorio, en el que el público tomaba asiento en un auditorio a oscuras durante una función, con acompañamiento musical y charla explicativa.

Antes de examinar la compleja relación entre el extremadamente popular panorama del siglo XIX y las formas y prácticas del cine de los primeros tiempos, podría resultar de utilidad proveer una breve explicación sobre los orígenes de los panoramas. Estos estuvieron entre las más tempranas (y más comercialmente exitosas) formas de entretenimiento visual masivo, poniéndose de moda y dejando de estarlo durante todo el siglo XIX. Patentado por el irlandés Robert Barker en 1787,⁷ el primer panorama fue estrenado en el Leicester’s Square de Londres en enero de 1792. Titulado *A View of London*, comenzó como un semicírculo pero, viendo su éxito, Barker rápidamente lo extendió a un círculo completo. La pintura de Barker medía quince pies de alto y se extendía por cuarenta y cinco pies en diámetro;⁸ quienes lo visitaban pagaban un chelín para entrar en el edificio, podían también comprar una guía para orientarse espacialmente que tenía la forma de un diagrama anamórfico (vista a vuelo

⁷ Para más información sobre la historia de los panoramas y su explotación de la idea de viaje virtual, véase GRIFFITHS, Alison. “‘The largest picture ever executed by man’: panoramas and the emergence of large-screen and 360-degree Internet technologies”. En: FULLERTON, John (ed.), *Screen culture: history and textuality*. Eastleigh: John Libbey Press, 2004. pp. 199-220.

⁸ [N. del T.] 4,52 m de alto por 13,7 m de extensión del círculo

de pájaro) (figura 1) y un juego de seis aguatinas.⁹ La pintura de 360 grados estaba suspendida de las paredes interiores de una edificación circular especialmente diseñada, dentro de la cual se había construido una plataforma de observación (belvedere) para que los espectadores se pararan en ella (los panoramas circulares como éste fueron también llamados cicloramas entre 1872 y 1885).¹⁰ En respuesta al éxito fenomenal de este panorama, en 1794 Barker construyó una rotonda de noventa pies¹¹ en Leicester Square (llamada “El Panorama”) que contenía también un círculo superior para exhibir pinturas de menor tamaño (figura 2).¹² El *vellum* (un dosel similar a un paraguas sobre la cabeza de la concurrencia) y la base de la pintura eran disimuladas por una tela del mismo color extendida desde el borde inferior de la plataforma hacia el borde final del lienzo.¹³ Con una nueva omnisciencia, el público quedaba envuelto en una realidad artificial donde presuntamente se eliminaban todas las fronteras que delimitaban lo real de lo sintético; tal como sugiere el historiador de arte Lee Parry, “se intentaba que el punto de vista fuera directamente opuesto a la línea del horizonte de la pintura”. Sin ninguna referencia para ubicar a la pintura, era más fácil aceptar el ilusionismo del campo visual que si la pintura hubiese estado enmarcada o delimitada de modo convencional (figura 3). A diferencia de un cuadro, que funciona como una ventana hacia un espacio ilusoriamente dispuesto, el panorama intentó crear la sensación de reubicación física en el centro de ese espacio. Al mismo tiempo, tal como sugiere esta ilustración de un grupo de visitantes en la plataforma de observación, el modelo de espectador esbozado por el

⁹ OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997, pp. 101, 103.

¹⁰ Para más información sobre panoramas, véase OETTERMANN, *ibid.*; HYDE, Ralph. *Panoramanial! The art and entertainment of the “all-embracing” view*. [Catálogo de exhibición en Barbican Art Gallery, del 3 de noviembre de 1988 al 15 de enero de 1989]. Londres: Trefoil Publications, 1988; ALTICK, Richard. *The Shows of London*. Harvard, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978; McDERMOTT, John Francis. *The Lost Panoramas of The Mississippi*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958; MILLER, Angela. “The panorama, the cinema and the emergence of the spectacular”, *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 34-69; SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998, pp. 149-176.

¹¹ [N. del T.] 27,4 m.

¹² PARRY, Lee. “Landscape Theater in America”, *Art in America*, vol. 59, n. 6, diciembre de 1971, p. 53.

¹³ FRUITEMA, Evelyn y Paul A. Zoetmulder. *The panorama phenomenon Mesdag Panorama 1881-1981*. La Haya: Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981, p. 18.

panorama permitía un nivel de sociabilidad completamente distinto de aquel auditorio a oscuras del *nickelodeon*.

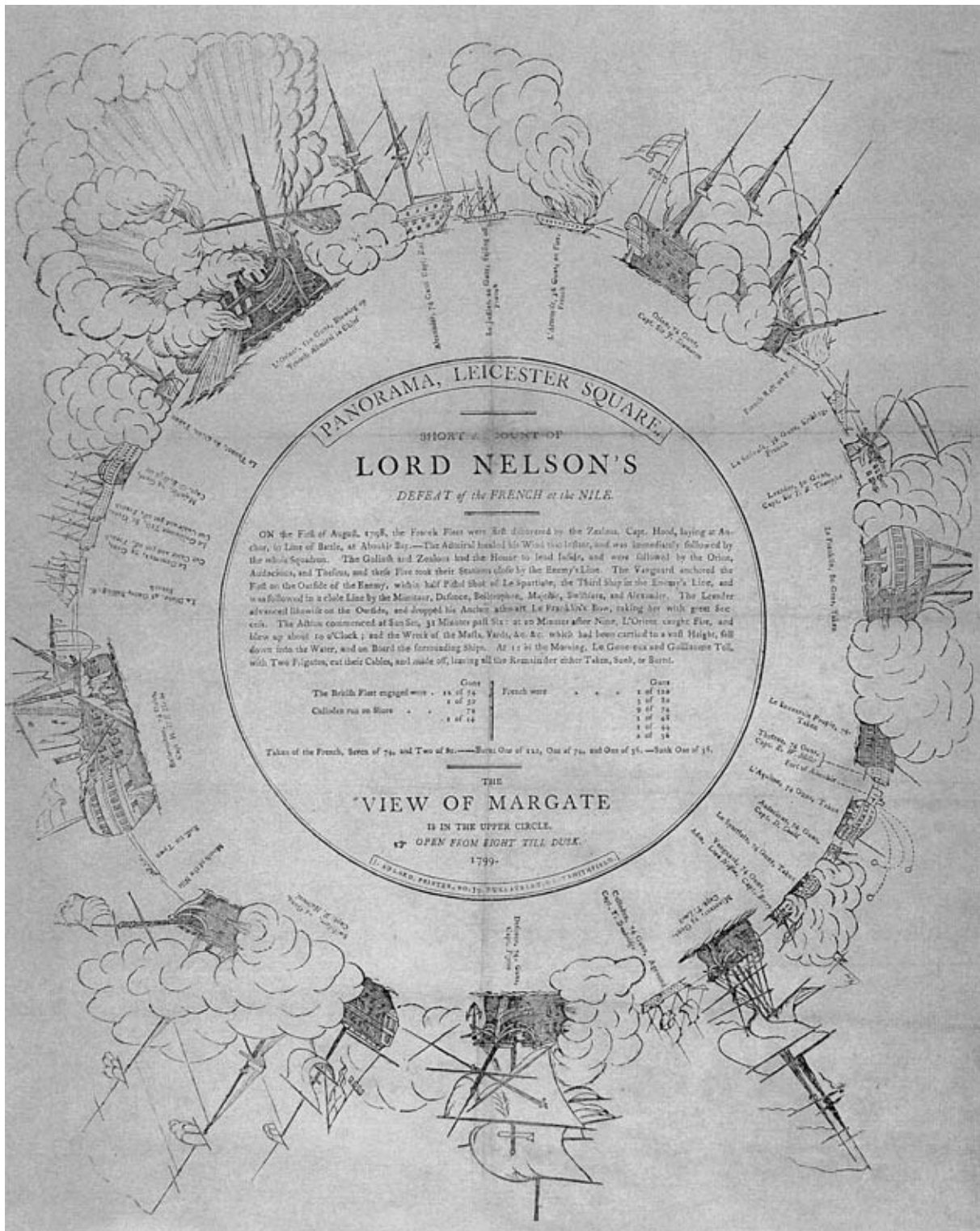


Figura 1.- Guía de orientación para el panorama *The Battle of the Nile* en el que se exhibe la derrota de los franceses ante Lord Nelson, 1799. La imagen es cortesía de la Guidhall Library Corporation of London.

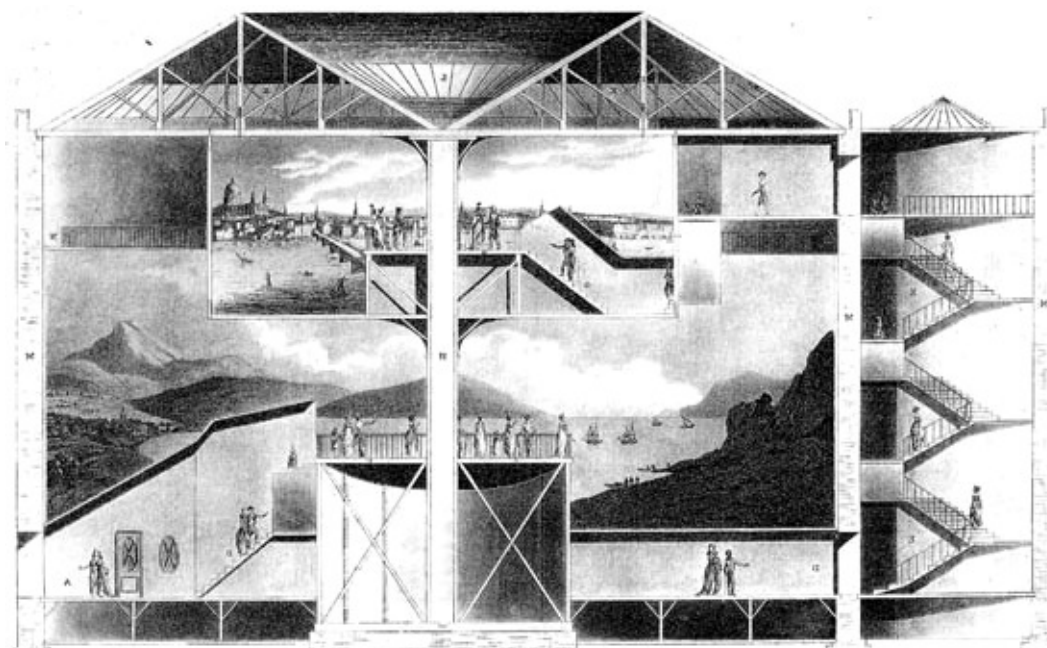


Figura 2.- Corte transversal del panorama de rotonda de Robert Baker en Leicester´s Square, Londres, ca. 1798, mostrando los niveles superior e inferior.

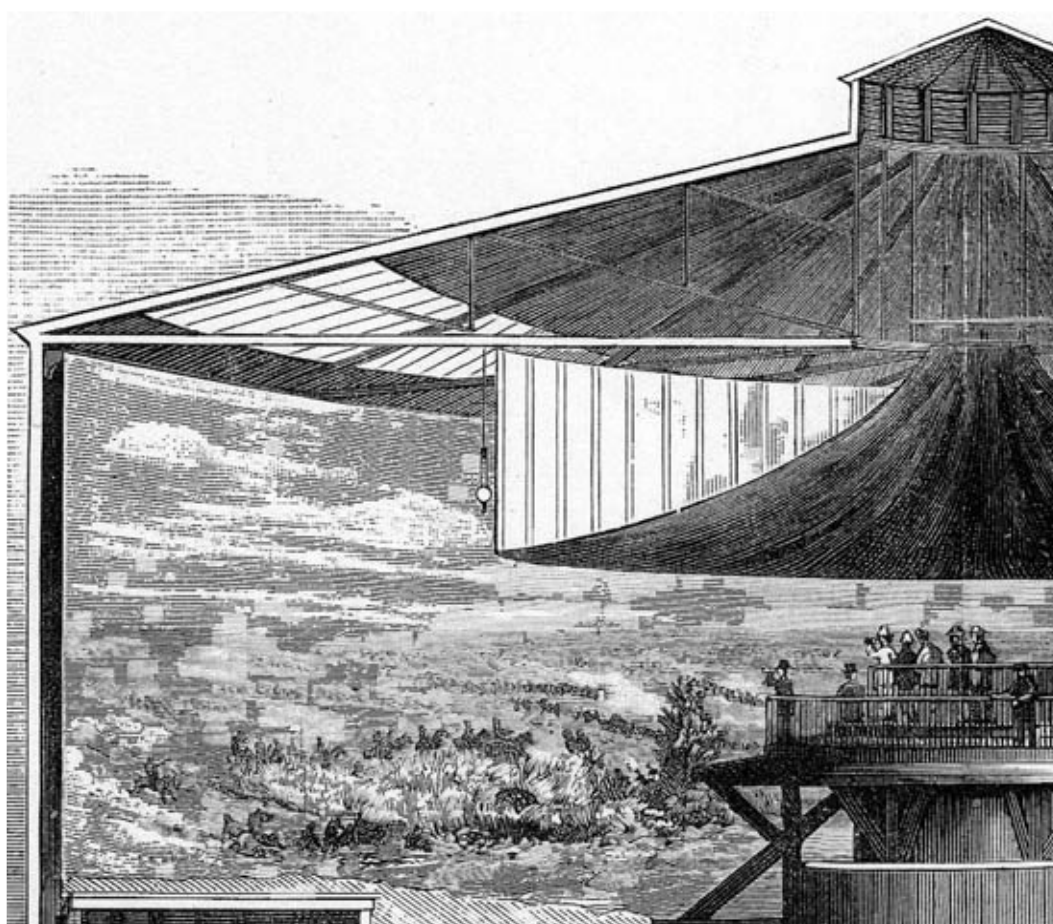


Figura 3.- Espectadores de pie sobre la plataforma de observación del panorama de Paul Philippoteux *The Battle of Gettysburg*, 1884.

Los métodos por los cuales estos eventos eran vueltos a montar para la audiencia cambiaron a través del tiempo e incluso incorporaron a la temporalidad en su diseño. Mientras que los primeros panoramas habían sido creados con la idea de representar una única situación espacial y temporal (lo que un espectador vería realmente al situarse en el centro de una escena sobre una colina o en la cima de un alto edificio –lo que llamo panoramas “naturalistas”); los panoramas posteriores, especialmente los que involucraban la representación de una acción, con frecuencia construían sus escenas como vistas “compuestas”, combinando distintos incidentes de una batalla extensa u otro acontecimiento en un campo visual de 360 grados, en apariencia continuo. Existe entonces cierta tensión entre el casi perfecto ilusionismo, no compuesto, del panorama “naturalista” de 360 grados y la vista editada compuesta. Si bien cada uno de estos estilos está vinculado al cine, anticipan lo cinematográfico de maneras muy distintas. Si el panorama “naturalista” permaneció fiel a la idea inicial de Barker de “visión panorámica” circular en su evocación del espacio ilusionista del cine, el panorama compuesto imitó el multi-perspectivismo, el narrativismo y la selección de detalles asociados con la toma cinematográfica múltiple del cine de los primeros tiempos.

Ambos modos de pintura panorámica –los que se basan en una fiel imitación de una vista única de 360 grados y los que sintetizan eventos separados en espacio y tiempo– se acompañaban usualmente con mapas orientativos extraíbles que ayudaban a los observadores a identificar puntos específicos de interés a través de ítems numerados (figura 4). Era usual la presencia de un relator en las exhibiciones de panoramas móviles y, ocasionalmente, una opción en los panoramas circulares. En este sentido, las guías de orientación funcionaban como los intertítulos y cuadros secuenciales que podrían encontrarse en las recreaciones del cine temprano. Estos mapas orientadores aparecían en la cubierta interior de los folletos de los panoramas y se vendían en el sitio de la exhibición; el mapa plegado, de aproximadamente ochenta por dieciséis pulgadas,¹⁴ podía extraerse para inspeccionar más detalladamente los puntos de interés enumerados; el primer ítem habitualmente se presentaba en la parte superior izquierda (el panorama siempre se representaba como dos mitades iguales, una sobre

¹⁴ [N. del T.] 20,32 cm por 40,64 cm.

la otra). Leyendo el mapa orientador de izquierda a derecha, se podía obtener más información sobre cada elemento pasando las páginas del folleto hasta la sección que detallaba la mayoría, si no todos, los ítems enumerados.¹⁵ Esta organización de las “vistas” como una serie de atracciones que debían ser contempladas en un orden específico orientaba o codificaba la visión aparentemente autónoma del espectador al compilar una secuencialidad afín a la visión de imágenes editadas en un film.

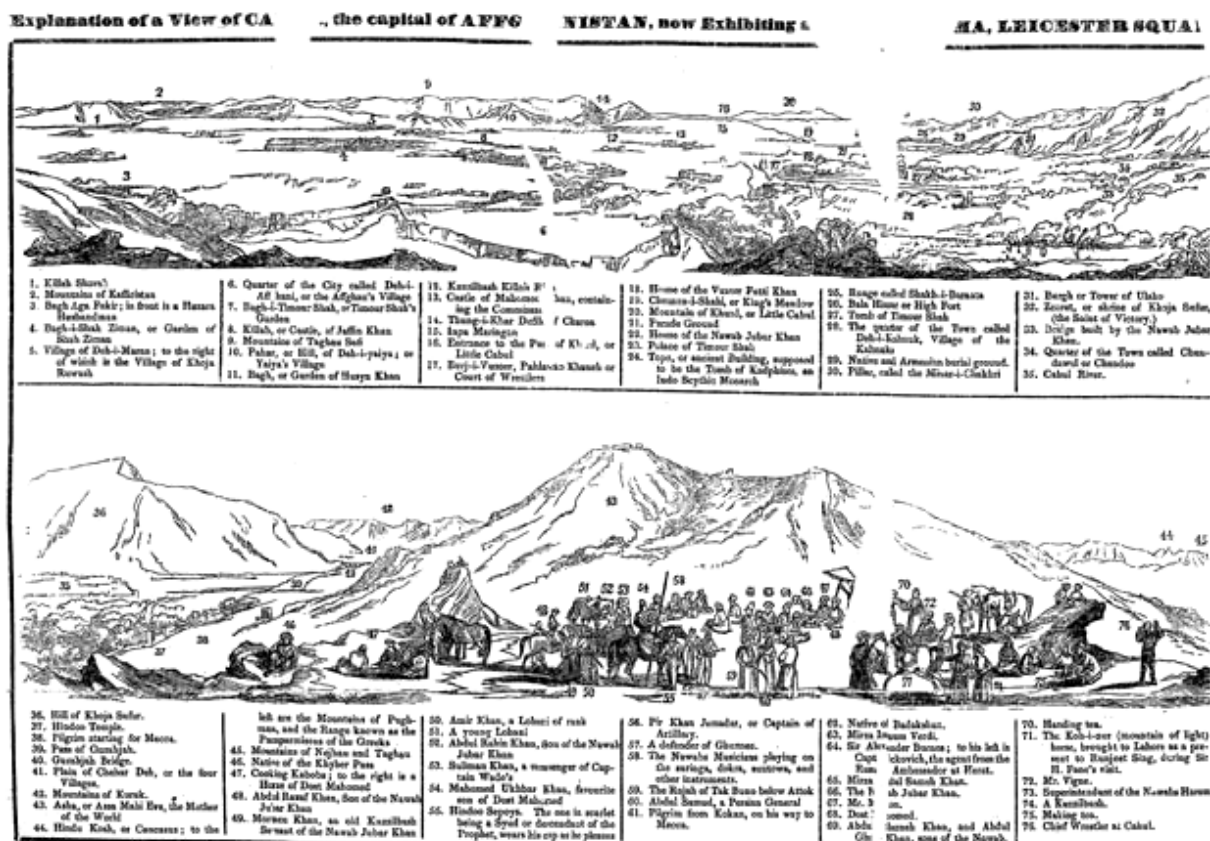


Figura 4.- Descripción del panorama *A View of Cabul, the Capital of Afghanistan*, 1842

Un derivado del panorama circular fue el panorama móvil, en el que un mismo lienzo continuo de entre ocho y doce pies de alto y de hasta mil o más pies en longitud¹⁶ era guiado entre dos rodillos ante el público.¹⁷ La tela estaba enmarcada por un arco de

¹⁵ Algunos ítems no recibían mayor explicación, aunque no parece que hubiera habido un principio particular para determinar sobre que números se escribía y cuáles eran ignorados.

¹⁶ [N. del T.] 2,43 m a 3,6 m de alto por 30,48 m o más.

¹⁷ AVERY, Kevin J. “Movies for manifest destiny: the moving panorama phenomenon in America”. En: *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress* [catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art

proscenio que variaba en escala dependiendo del tamaño de la pintura. Creado en el Reino Unido como una atracción teatral en sí misma, o como un elemento de las pantomimas escénicas en las que la escenografía de fondo podía moverse para representar el acto de viajar, el panorama móvil fue especialmente popular en los Estados Unidos después de 1846, cuando el pintor paisajista amateur John Banvard pintó su gigantesco panorama del río Mississippi, que se decía que medía, de acuerdo al hiperbólico estilo de los Estados Unidos, unas tres millas¹⁸ de largo.¹⁹ Al condensar días del tiempo real de un viaje en una función-exhibición de pocas horas (el recorrido de Banvard habría tardado al menos cuatro días en completarse en un barco a vapor), las pinturas de los panoramas móviles se exhibían como una imagen aparentemente continua, tal como los márgenes de un río con ocasionales desvíos a pueblos costeros o escenas de la vida de los americanos nativos, o bien, como una serie de escenas separadas o “cuadros”, cada uno desplegado en la apertura del proscenio. Mas que representar la longitud entera de un río desde el inicio hasta el final, los panoramas fluviales intentaban resaltar los aspectos más pintorescos del viaje, que para Banvard usualmente significaba representar la vida de los pueblos nativos del territorio estadounidense. Elegir las atracciones principales del recorrido para su representación visual en el lienzo es similar, en muchos aspectos, a fragmentar en planos cinematográficos,²⁰ en los que la realidad se vuelve a montar a partir de distintas escenas espacio-temporales. Más cercanos a las pinturas teatrales (fueron pintados al temple, una técnica utilizada para crear telones de fondo en el que los pigmentos se mezclan con una emulsión de yema de huevo) que a los ejemplos cultos de las bellas artes, su inmenso tamaño requería pinceladas gruesas que transmitieran al espectador impresiones más que detalles de las imágenes representadas en el lienzo. Cada uno de

Museum, 1999, p. 1. Tal como afirma Wolfgang Born, las pequeñas ruedas necesarias para la exhibición del panorama anticipan los rollos de película utilizados en la exhibición de imágenes en movimiento. BORN, Wolfgang. “The panoramic landscape as an American form”, *Art in America*, vol. 36, n. 1, enero de 1948, p. 3

¹⁸ [N. del T.] 4,84 km de largo.

¹⁹ El primer panorama exhibido en los Estados Unidos fue la pintura de William Winstanley sobre Westminster y Londres en 1795. Según Lee Parry, puede haber sido copiada de los grabados de Robert Barker. PARRY, *op. cit.*, p. 54.

²⁰ [N. del T.] “Decoupage” en el texto original.

estos cuadros contenía una escena o un aspecto diferente del recorrido, que el relator comentaba mientras se desplazaba a lo largo del marco de visualización; en palabras de una crítica publicada en la época en el londinense *The Times*: “dibujado a lo largo sobre dos cilindros, se exhibía una pequeña porción [del panorama] cada vez, para que la audiencia pudiera imaginar que estaba viajando a lo largo del río, especialmente cuando la ilusión se potencia por los efectos del diorama que representan los cambios del día”.²¹

Como aparatos perceptivos para enmarcar la visión humana, tanto los panoramas de 360 grados como los móviles con frecuencia se promocionaban apelando a la noción de recreación como modo de destacar la extraordinaria proeza mimética de la tecnología. Se estimaba que el público apreciaría plenamente el efecto ilusionista del panorama sólo si su temática se asociaba ontológicamente a ideas de grandeza y monumentalidad; en otras palabras, los lugares y eventos pintados por los creadores de los panoramas debían ser considerados temas adecuados para este modo épico de representación: “grandes temas para grandes imágenes”. Como ávidas consumidoras de panoramas circulares y móviles durante el siglo XIX (un período en el que estos espectáculos se pusieron de moda y dejaron de estarlo, tanto en Europa como en Estados Unidos) las audiencias se familiarizaron con los protocolos de visualización de este medio masivo que compartiría muchas similitudes textuales y formales con el cine.²² Al observar que los panoramas fluviales y de batallas se promocionaban como vistas increíblemente miméticas y como espectáculos públicos, podemos comprender mejor el modo en que los primeros espectadores del cine daban sentido a las recreaciones fílmicas y ofrecer un relato histórico más rico en matices sobre los vínculos entre la cultura visual pre-cinematográfica y las imágenes en movimiento. Este artículo considera los dos tipos de panoramas más frecuentes de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.²³ El primero es el panorama de batalla, una instancia ejemplar

²¹ “Mr. Banvard moving panorama”, *The Times*, sf., sp. En: “John Banvard and family papers”, Minnesota Historical Society, microfilm M360, de ahora en adelante BFP.

²² OETTERMAN, *op. cit.*, p. 7.

²³ Un tercer género, no discutido aquí, es el panorama de sermón ilustrado que mostraba escenas religiosas, ejemplificado por el famoso panorama móvil de Bunyan titulado *Pilgrim's Progress* (1850-

del modelo de recreación visual del panorama; el segundo es el panorama fluvial, un ejemplo de lo que llamo el panorama de “vista sublime”, que ofrecía una forma de “visión enriquecida” y una oportunidad para el viaje virtual. El ensayo concluye explorando brevemente de qué manera el tópico de la muerte sirve como discurso unificador en las recreaciones de los panoramas y del cine, respecto no sólo a sus iconografías, sino también a la construcción misma de sus ontologías.

Los panoramas de batallas del siglo XIX: revisando el pasado

Uno de los géneros más populares tanto de los panoramas circulares como de los móviles era el de temática bélica. Tal como plantea la historiadora holandesa Yvonne van Eekelen, “los panoramas de guerras tenían un enorme atractivo para el hombre común al que le agradaba imaginarse a sí mismo siendo arrojado a la batalla, cruzando territorios inexplorados o retrocediendo hacia tiempos bíblicos”.²⁴ Aún así, la popularidad del tema bélico en el panorama no carece de ironía, ya que de todos los tópicos disponibles, las guerras parecían en cierta forma las menos susceptibles para la representación pictórica, dada la abundancia de acción; tal como Evelyn J. Fruitema y Paul A. Zoetmulder han señalado, “mientras que el campo de batalla muestra una maraña de soldados y caballos en movimiento, la inmovilidad de objetos ‘en movimiento’ en el lienzo perturba la ilusión óptica”.²⁵ Existían dos tipos principales de panorama de batalla en el siglo XIX: los panoramas basados en periódicos ilustrados,²⁶ que representaban las noticias más importantes del día y eran exhibidos mayormente en rotondas construidas a tal efecto en las capitales europeas,

51). Como éste subgénero de pintura panorámica tiene diferentes formas de verosimilitud que los panoramas de batallas y ríos, no será considerado en este ensayo. Para más información sobre el *Pilgrim's Progress Panorama*, veáse el catálogo de la exhibición *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress*. Fue expuesta en el Montclair Art Museum desde el 31 de enero hasta el 2 de mayo de 1999, antes de itinerar por el Portland Museum of Art (Maine) y el Edwin A. Ulrich Museum of Art de la Wichita State University.

²⁴ VAN EEKELEN, Yvonne “The Magical Panorama”. En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 11.

²⁵ FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ [N. del T.] “Illustrated newspaper panoramas” en el texto original.

y los panoramas de conmemoraciones nacionales, que eran discursivamente creados como pinturas conmemorativas para celebrar victorias que podían haber ocurrido muchos años antes. Según Richard Altick, las convenciones democratizantes de la exhibición del panorama jugaron un rol importante en la proliferación de los panoramas de batalla. A diferencia de lo que sucedía en las galerías privadas de la época, cualquiera que pudiera pagar el costo de la entrada y luciera respetable podía ver la pintura. Aunque los temas míticos, alegóricos y bíblicos todavía conservaban cierto interés público, en el Reino Unido dieron lugar a la representación de acontecimientos políticos y militares importantes, como el incendio en la Casa del Parlamento (que el pintor Charles Marshall construyó en una semana),²⁷ la coronación del rey Jorge IV,²⁸ y las batallas de Waterloo, Sedan, Trafalgar y Champigny-Villiers.²⁹

Los panoramas basados en periódicos ilustrados, a menudo solían aparecer poco después de que las noticias sobre una batalla importante llegaran a las costas británicas (aunque la batalla en sí misma hubiese tenido lugar meses antes de que las noticias finalmente llegaran a Londres); en 1801, el pintor de panoramas inglés Robert Ker Porter pintó *The Storming of Seringapatam* de 270 grados en el notable lapso de seis semanas desde que los reportes de la batalla llegaran a Gran Bretaña, para aprovechar el interés de actualidad del suceso.³⁰ Si bien no resulta claro qué fuentes usó Porter para representar el evento en la pintura –muy probablemente una combinación de relatos periodísticos, grabados y descripciones verbales– compartió el arduo trabajo de completar la escena con su aprendiz de catorce años William Mulready, cuyo trabajo consistió en pintar los aproximadamente setecientos soldados que aparecían en el panorama. A pesar de que las noticias de la victoria británica en el sur de la India tardaron meses en llegar a Inglaterra, Porter reaccionó velozmente con un panorama

²⁷ OETTERMAN, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ Este panorama fue el mayor éxito de Henry Aston Barker, recaudando 10.000 libras. ALTICK, *op. cit.*, p. 177.

²⁹ OETTERMAN, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ Porter utilizó el término *coup d'oeil*, acuñado por el inventor del panorama Robert Barker, para describir su pintura, en lugar del término “panorama”, ya sea porque quería diferenciar su creación del Panorama de Leicester Square de Barker o porque sus pinturas nunca fueron completamente de 360 grados. *Ibid.*, p. 115.

que pudo haber tenido el mismo impacto que las noticias transmitidas por televisión satelital en su capacidad para transportar virtualmente al público al frente de batalla con una gran sensación de realismo.³¹ Al relatar el fenomenal éxito de público de la pintura, la revista alemana *London und Paris* sostuvo que: “Eran pocas las personas que no fueron varias veces al Lyceum en el Strand para contemplar la célebre pintura de un acontecimiento inolvidable porque, además de ver retratos fidedignos de los principales participantes, casi todos los visitantes estaban conmovidos por la vista de los eventos en el subcontinente”.³² Porter, que alcanzó notoriedad de la noche a la mañana con *The Storming of Seringapatam*, intentó repetir el éxito con otros temas de batallas y ganó reputación como pintor de victorias militares británicas. El segundo panorama de Porter, *The Siege of Acre*, pintado en 1801, documentó otro enfrentamiento británico reciente, la liberación de las tropas británicas y sus aliados del ejército de Napoleón en Egipto, a cargo de Sir Sidney Smith. Señalando explícitamente el carácter como una recreación de este panorama o de proto-noticiero, un reportero comentó que

En la medida en que es posible recrear sucesos en el lienzo, esta imagen triunfa en la opinión de los visitantes más conocedores... Vaya al Lyceum a cualquier hora del día y siempre encontrará personas ahí. Muchos vuelven para ver la pintura dos y tres veces. La importancia política del hecho representado, la variedad de la escena, el entusiasmo con el que el artista la pintó y el gran parecido con los retratos de los participantes de la batalla han despertado un extraordinario interés en la exhibición.³³

Otro ejemplo de un panorama como periódico ilustrado o proto-noticiero se puede ver en el *View of Gibraltar and Bay* de R. Dodd’s, de 1805, que fue exhibido en el Panorama de Leicester Square. El folleto que acompañaba a este panorama incluía un dibujo anamórfico (ver figura 1) donde se reproducían y enumeraban bocetos de las imágenes que se veían en la pintura para una mayor explicación. Al destacar eventos tan notables como la “Quema de barcos de Su Majestad” y el “Escape de la Gran Flota

³¹ Según Oettermann, el panorama de John Thomas Serres titulado *The Pandemonium of Boulogne* es el ejemplo más convincente de cómo los entretenimientos del siglo XIX preanunciaron el periodismo televisivo contemporáneo, “proporcionando la información visual más actualizada posible de la situación militar del momento”. *Ibid.*, p. 125.

³² *Journal London und Paris*, vol. 7, 1801, pp. 105-106, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 115.

³³ *Ibid.*, pp. 103, 113, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 117.

de las llamas”, se recordaba al público que este panorama “no era tanto una conmemoración de ese desafortunado evento” sino una demostración de “la premura de los marinos británicos... [en] enviar sus barcos para alivio de los afectados, y para salvar a casi la totalidad de los barcos de la compañía”.³⁴ No debe sorprendernos que panoramas como este hayan recurrido a los titulares del día como forma de inspiración artística; claramente ya existía un interés público por recibir representaciones visuales dramáticas de estas noticias militares desde ultramar para consumo de los patriotas en su propia tierra. Tales escenas nacionalistas también fomentaban los intereses del Estado contribuyendo a obtener apoyo público para las operaciones navales y aventuras imperiales británicas.

El público que asistía al típico panorama de batalla del siglo XIX no sólo se entretenía con la espectacular pintura, sino que también se veía interpelado como testigo histórico o cronista de guerra. La habilidad de revivir un acontecimiento de enorme importancia nacional, de adentrarse en la historia, metafóricamente representada a través de la presencia física del público y su movilidad alrededor de la plataforma central de observación, pretendía sin dudas provocar sentimientos de fervor nacionalista en las audiencias de principios del siglo XIX. Tal como señala Stephan Oettermann, Porter desempeñó un rol importante en la popularización del panorama de batalla y logró reconocimiento por su habilidad para transformar los principales acontecimientos militares de la época en dramáticas recreaciones pictóricas.³⁵ No puede subestimarse la función propagandística de los panoramas de Porter: exhibidos en el centro comercial y político de la principal potencia colonial del mundo, los panoramas de victorias militares y dominación colonial sirvieron para intensificar el apoyo popular al imperio a través de la transformación de la guerra en espectáculo visual. Lord Nelson dijo que estaba en deuda con el pintor de panoramas Robert Barker por “mantener la fama de su victoria en la Batalla del Nilo por un año más de lo que hubiese durado en la valoración pública”. En efecto, el *Panorama de Waterloo* fue tan exitoso que Barker pudo retirarse de la pintura de panoramas y vivir de las ganancias

³⁴ Guía para *View of Gibraltar*, 1805, British Library.

³⁵ Ver la discusión de Oettermann sobre esto en *The Panorama*, pp. 106-126.

que generaba.³⁶ El rol ideológico de los relativamente escasos panoramas contemporáneos continúa hoy. Evelyn Onnes-Fruitema observa que ocho de diez panoramas construidos desde 1960 retratan batallas nacionales patrióticas.³⁷

La pintura de Banvard sobre el Mississippi, que analizaré más adelante, provee mas evidencias sobre la función periodístico-ilustrativa de los panoramas. Como John Hanners ha señalado, la Guerra Civil [estadounidense] trajo un renovado interés en el panorama del Mississippi de Banvard, esto lo llevó a sustituir las secciones de Ohio y Missouri por “nuevas operaciones navales y militares” en el Mississippi.³⁸ Su competidor, el pintor de panoramas fluviales Henry Lewis también utilizó su obra para responder a sucesos locales, agregando un panel que mostraba el gran incendio de St. Louis y, como veremos más adelante, Godfrey N. Frankenstein, pintor del panorama de las Cataratas del Niágara, modificó su panorama móvil para reflejar sucesos de interés periodístico tal como un accidente fatal.³⁹ El hecho de que Banvard tuviese pocos reparos en reemplazar escenas fluviales por sucesos de actualidad sugiere tanto la necesidad del exhibidor de panoramas de atraer nuevos públicos (y hacer volver a los asiduos), como la condición de intermediario que tenía el panorama entre el arte y el periódico ilustrado. La reorganización de las secciones de la pintura por parte del

³⁶ “The panorama, with memoirs of its inventor Robert Barker, and his son, the late Henry Astor Barker”, *The Art-Journal*, vol. 9, 1847, pp. 46-47. Los conflictos con Napoleón han sido exitosamente representados en formato panorámico, por ejemplo en *The Battle of the Nile* (1798) y *The Battle of Trafalgar* (1805). ANDREWS, Herbert C. “The Leicester Square and Strand panoramas: their proprietors and artists”, *Notes and Queries*, vol. 159, n. 4-5, 26 de julio de 1930, p. 59. Napoleón también estaba impresionado por el potencial propagandístico del panorama, aunque, como señala Parry, su plan de construir seis rotondas para representar la gran batalla de la Revolución y el Imperio se desmoronó por los eventos de 1812-1815. PARRY, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ ONNES FRUITEMA, Evelyn. “Of panoramas old and new”. En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 31. Por ejemplo, el panorama moderno *Battle of Al-Oadissiyah* en Iraq representa una batalla que tuvo lugar en 637 DC; llegando a la plataforma de observación por escalera o ascensor, el espectador se ve envuelto en el combate. Para realzar la espectacularidad y el ilusionismo, suenan continuamente en el fondo, grabaciones de efectos sonoros de la guerra,

³⁸ BANVARD, John. *Descriptions of Banvard’s Geographical Painting of the Mississippi River, Extensively Known as the Three Mile Picture, with New Additions of the Naval and Military Operations on that River, Exhibiting a View of the Country 1500 Miles in Length, from the Mouth of the Missouri to the Balize*. New York: L.H. Bigelow, 1862.

³⁹ SCHMITZ, Marie L. “Henry Lewis: panorama maker”, *Gateway Heritage: Quarterly Journal of the Missouri Historical Society*, vol. 3, invierno 1982-83, p. 41.

exhibidor de panoramas también anticipa los reordenamientos de los primeros proyectores de cine que modificaban el orden de sus films para construir una narrativa o responder a hechos de actualidad, o a los intereses de un público particular.

Los panoramas, no obstante, hicieron más que simplemente anticipar la primera fascinación del cine con los eventos extraídos de los titulares del día con imágenes locales incluidas en programas itinerantes por zonas rurales; los panoramas también construyeron la experiencia en formas proto cinematográficas, prefigurando las estructuras de tomas típicas de los primeros *travelogues* e invitando al público a leer la pintura como una fluida síntesis de un lugar y su gente. El material impreso que acompaña el panorama de Burford de 1842, *View of the City of Cabul, Capital of Afghanistan*, por ejemplo, incluye setenta y seis puntos de interés (ver figura 4). La guía de la pintura dirige al espectador primero a una vista distante de las montañas de Kaffiristan, Nejhou and Taghau, antes de pasar a vistas más cercanas del pueblo indígena de la región (46 – 76 en el mapa de orientación). El folleto contiene párrafos de descripciones sobre cada una de las imágenes numeradas, junto con la información sobre los horarios de apertura y la tarifa de admisión de un chelín.

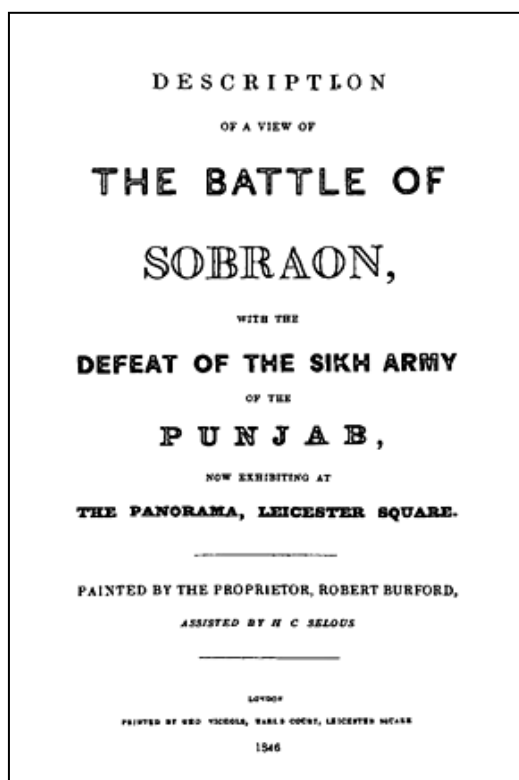


Figura 5.- Póster del panorama *A view of the Battle of Sobraon*, 1846.

La decisión de combinar vistas topográficas generales con representaciones de figuras notables específicas está vívidamente ilustrada en el panorama de Burford *View of the Battle of Sobraon, with the Defeat of the Sikh Army of the Punjab* (también exhibido en el Panorama de Leicester Square) (figura 5). En el mapa de orientación del panorama (figura 6) la acción se representa en dos niveles, aunque la pintura en sí misma se habría contemplado como una imagen continua. Tanto en la parte superior

del mapa, como en la inferior, vemos aldeas Sikh distantes, junto a la caballería y armas británicas y Sikh; en la página siguiente también se nos muestra a la artillería británica y Sikh, desde un ángulo de visión elevado. Los acontecimientos que se despliegan en el panorama parecen representar la batalla tal como se desarrolló en su totalidad, la rotulación de los elementos del fondo, que son demasiado pequeños para discernir en el mapa, también dan la impresión de acciones tanto laterales como horizontales. Al identificar personajes Sikh y británicos importantes por sus nombres, el panorama ofrece una representación narrativamente compleja, incluso caótica, de la batalla, con fuerzas de artillería unidas en episodios de conflicto a través de planos horizontales y laterales. Si bien el folleto del panorama identifica decenas de características específicas en una secuencia numerada, los ítems numerados no parecen seguir ninguna lógica más allá de su disposición espacial en el lienzo. Para aquellos espectadores que hubieran comprado una guía de orientación *antes* (o aún después) de entrar al panorama, identificar todos los rasgos en la pintura debe haber sido una tarea bastante difícil (hay cuarenta y tres en total), aunque, como recuerdo de la visita, el folleto en sí fue probablemente diseñado tanto para ser leído detenidamente en el hogar, como para servir de ayuda visual durante la exposición real.

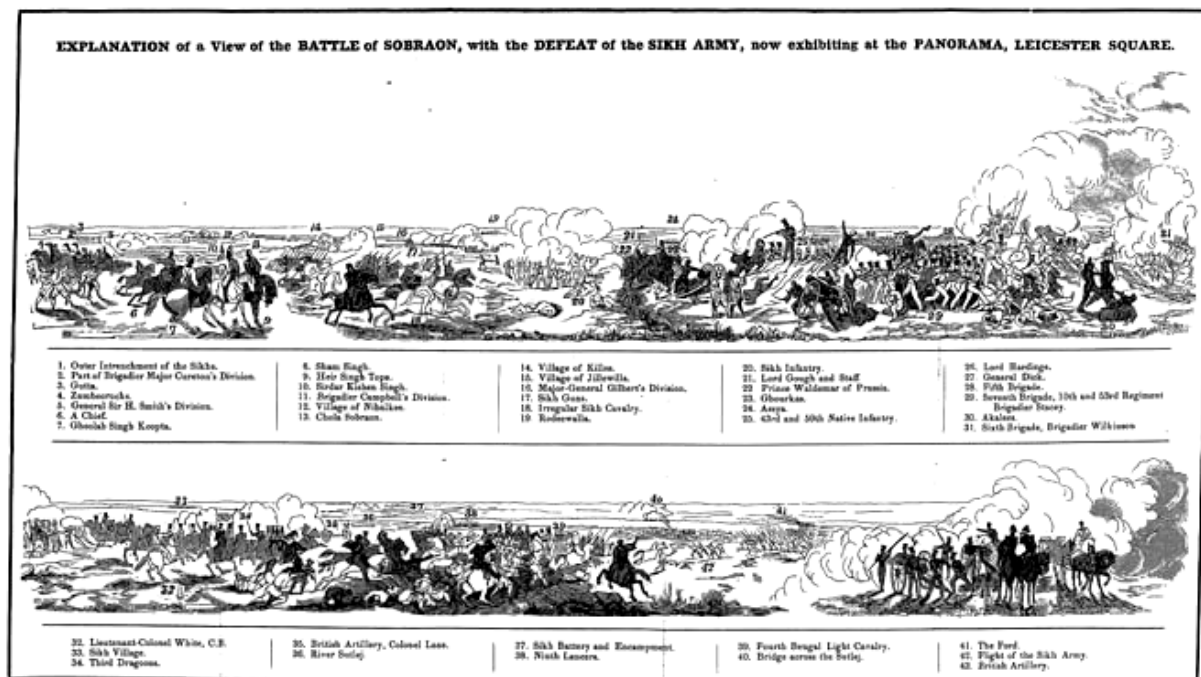


Figura 6.- Descripción del panorama *A View of the Battle of Sobraon*, 1846.

Este ordenamiento e identificación de lugares y personajes al interior de los panoramas de batalla indica que estos eran pensados para ser vistos en una secuencia particular en lugar de al azar, un punto significativo en esta discusión sobre las cualidades proto-cinematográficas de este espectáculo. El mapa de orientación desplegable del panorama de Robert Burford *Description of a View of the City of Nanking, and the Surrounding Country*, exhibido en el Panorama de Leicester Square en 1845, sirve tanto para orientar al público por la escena general, como para dirigir su mirada de izquierda a derecha (en el sentido de las agujas del reloj) a través de la pintura. Sin extender demasiado la analogía, se podría argumentar que la secuencia espacial y temporal indicada en el mapa es de alguna manera análoga al uso de planos de establecimiento en los tempranos *travelogues*, que eran seguidos por tomas más cercanas de la arquitectura y de los pueblos nativos metonímicamente representados. En la pintura de Burford, luego de presentar el paisaje y los edificios, el artista representa a numerosos dignatarios como El Jefe (29 en la orientación), Los Jugadores Chinos (30), Nieu Kien, Gobernador de Nanking (33), y así sucesivamente, hasta finalmente llegar al evento principal, un encuentro entre “Su Majestad Británica”, los comandantes en jefe del ejército y la marina y tres comisarios imperiales chinos. Mientras que una representación cinematográfica de estas vistas hubiese sido señalada por cortes indicando elipsis temporales y espaciales, el panorama está marcado por una textualización similar, que debió tener sentido para el público de ese momento. En otras palabras, los espectadores del panorama debieron reconocer claramente que esta pintura era más una visión compuesta de Nanking, que una vista de 360 grados de un evento que tenía lugar en un tiempo y espacio unificado. En caso de que tuvieran alguna duda, un descargo publicado en el folleto confirmaba que “tal reunión no (tuvo lugar) exactamente en el lugar representado”. Burford defendió su composición argumentando que la técnica facilitaba “una oportunidad de presentar retratos de las principales personas comprometidas en las negociaciones y, al mismo tiempo, una pintura característica y vivaz de trajes y costumbres de esta gente peculiar... Se ha introducido en una porción del Panorama, no ocupado de otro modo por un objeto de un momento

particular”.⁴⁰ Para imbuir su panorama de vida y actualidad, Burford le proporcionó al espectador una visión más cercana de la vida en Nanking, identificando personajes clave por su nombre, con diligencia periodística.

Y, sin embargo, la mezcla en el panorama de lo topográfico con lo anecdótico amenazaba con quebrantar las mismas leyes de verosimilitud que lo regían. Si bien Burford era sensible a las cuestiones de realismo histórico que sustentaban el panorama, él vio en la visión compuesta el potencial para un mayor interés y participación del público, y, con esto en mente, creó aquello que yo sostengo es una descripción más cinematográfica de la vida en Nanking y sus alrededores. A medida que la forma del panorama se desarrollaba, preparó a los espectadores para una forma de ver el mundo más fragmentada, una percepción más moderna, influenciada por los periódicos ilustrados y el interés del público por ver a los actores y lugares clave de la historia; como ha argumentado el historiador de teatro Martin Meisel, “un elemento temporal podría entrar en juego mediante la discreta incorporación de fases sucesivas en la escena, a pesar de la presunción de sincronía”.⁴¹ Al construir una composición en vez de una vista geográfica exacta de 360 grados, Burford rechazó la premisa fundacional del panorama, la idea de una vista circular de una única ubicación; pero Burford debe haber considerado esto como una compensación razonable, dado que el público habría disfrutado la *experiencia* del panorama, aún si eso que observaba no proponía una única perspectiva continua.

Un ejemplo similar de interés narrativo y humano que deforma la lógica espacial del panorama se puede ver en *Description of a View of Baden Baden (1843)*, de Burford, en el cual la segunda mitad de la pintura representa una única escena, una vista del

⁴⁰ *Description of a View of the City of Nanking, and the Surrounding Country, Now Exhibiting at The Panorama, Leicester Square*, folleto del panorama pintado por Robert Burford, 1845, British Library.

⁴¹ MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, MA: Princeton University Press, 1983, p. 61.

“Hut of Sighs”,⁴² una ceremonia rica en detalles etnográficos. Dedicar casi la mitad de la pintura a un sólo evento indudablemente anticipa la trayectoria de las tomas de incontables films etnográficos de los primeros tiempos, donde las imágenes de apertura de la topografía circundante dan lugar a vistas prolongadas de pueblos originarios. En lugar de representar un evento basado en un solo tiempo y lugar, este panorama rechazó la obligación mimética de la vista unificada y, al hacerlo, se acercó más a lo cinematográfico. Por supuesto, la fecha de estos panoramas (1840) sugiere cambios dentro de la forma; frente a la competencia de los panoramas móviles y dioramas, los pintores de panoramas circulares pueden haberse sentido obligados a introducir más incidentes narrativos y dinamismo en su trabajo, ya que el medio estaba dando vueltas desde hacía más de cincuenta años y el público podía esperar más que una vista única hiperrealista por su dinero. Una vez más, observamos una situación que refleja la transición desde las primeras vistas estáticas en el cine temprano hacia los films de múltiples tomas. A pesar de la ineludible inmovilidad que envuelve estas escenas, los críticos resaltaron, a menudo, a la representación de la “acción” como un punto de referencia de la calidad de la pintura, como se sugiere en esta reseña de un panorama de la Batalla de Waterloo en el londinense *Globe*: “Pocos espectadores pueden pararse en la Plataforma Central y mirar, sin que ocasionalmente se imaginen a sí mismos espectadores de una *acción real*”.⁴³

Las escenas anecdóticas de batalla asumieron así una relación metonímica con la batalla como un todo, y el soldado común y la atención al detalle realista asumieron mayor importancia; como señala el historiador de arte Peter Paret, “los cambios en la guerra, los cambios en las teorías estéticas y el gusto, la nueva importancia del soldado común, todo ello afectaba y alteraba gradualmente el carácter de las pinturas

⁴² [N. del T.] Cabaña de Suspiros

⁴³ Folleto para el panorama Waterloo expuesto en el Westminster Panorama, s.f., Regent Street Theatres scrapbook, archivos del Westminster Panorama, Guildhall Library Corporation of London, en adelante GLCL. El énfasis es de la autora.

de batalla”.⁴⁴ Se requería una representación más metonímica de los acontecimientos en la batalla, y la solución era pintar un segmento que representara al conjunto, o bien sintetizar los eventos importantes que tenían lugar en la batalla en una vista compuesta. Los panoramas móviles tenían menos problemas en condensar eventos en una secuencia continua, dada su estructura lineal. Por ejemplo, un “diorama móvil o giratorio”⁴⁵ que se reprodujo en la Rotonda sobre Great Surrey Street en Londres representaba “todos los Grandes Eventos que tuvieron lugar durante la Guerra Griega” (había libros sobre la historia de la guerra en oferta por seis peniques y la música comenzaba quince minutos antes de dar inicio a cada exhibición),⁴⁶ mientras que en *Mr Charles Marshall’s Great Moving Diorama Illustrating the Grand Route of a Tour Through Europe* de aparición en *Her Majesty’s Concert Room*⁴⁷, se informaba al público que el propósito del diorama era “reproducir en una serie de imágenes... las escenas más impactantes y memorables que, por lo tanto, son frecuentemente visitadas y bien conocidas”.⁴⁸

La plataforma de observación fue un elemento importante para el hiperrealismo del panorama del siglo XIX; el trayecto desde la oscuridad del pasillo y la escalera que llevaba hasta el mirador intensamente iluminado señalaba el comienzo de un cambio perceptual donde se medía el éxito de una pintura en función de un conjunto de ideas preconcebidas (tanto si se había sido testigo o no de la escena en la vida real o se había visto representaciones de ella). Si bien es difícil realizar una generalización acerca de los registros contemporáneos sobre la experiencia que los espectadores tenían al mirar la inmensa pintura, Van Eekelen argumenta que para algunas personas, la ilusión pudo haber sido “insostenible”, forzándoles a abandonar la pintura antes de lo que habían previsto. Existen numerosos relatos decimonónicos

⁴⁴ PARET, Peter. *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1997, p. 68

⁴⁵ [N. del T.] En el original se usa el término “peristrepthic”, que puede ser definido como algo que gira o rota.

⁴⁶ Folleto de la Rotonda de Great Surrey St. y Blackfriars Bridge, Regent Street Theatres scrapbook, GLCL.

⁴⁷ [N. del T.] La sala de conciertos de Su Majestad.

⁴⁸ *Mr Charles Marshall’s Great Moving Diorama Illustrating the Grand Route of a Tour Through Europe*.

sobre visitantes que se desmayaban o mareaban al mirar un panorama –un presagio de los relatos apócrifos de los espectadores agachándose en sus asientos ante la vista del avance de un tren en *La llegada del tren a la estación* (1895)⁴⁹– e incluso sufrían de vértigo, como en el aún existente *Panorama of Thun*.⁵⁰ Las crónicas de los periódicos llegaron tan lejos como para advertir a las damas de disposición nerviosa que estuvieran atentas cuando contemplaran los panoramas para que la experiencia no fuese abrumadora; aunque los hombres tampoco eran inmunes a los efectos de mareos causados por el movimiento, como se aprecia en una historieta titulada *Le Panorama du ‘vengeur’*,⁵¹ que muestra lo que parece ser un oficial de la marina y otros dignatarios aristocráticos sufriendo mareos sobre una plataforma de observación que se asemejaba a la cubierta de un barco (figura 7). Si bien la cuestión del género en la recepción del panorama se sugiere aquí a través de fragmentos de materiales históricos efímeros, podría ser válido plantearse algunas preguntas más específicas sobre el género, la guerra y la visión. Por ejemplo, ¿el punto de vista elevado, la inmensidad del lienzo (*The Siege of Acre* estaba supuestamente pintado en tres mil pies cuadrados⁵² de tela)⁵³ y el sentido de dominio sobre tal escena, fueron experimentados de la misma manera tanto por hombres como por mujeres? ¿Las espectadoras femeninas (y varios hombres para el caso), sin experiencia directa en el campo de batalla, respondieron al género [pictórico] de la recreación de la misma manera que los veteranos de guerra? ¿Las cualidades épicas y estéticas de la recreación de la batalla resonaron tanto (o tal vez incluso más) en las mujeres espectadoras como en los hombres (si nos atenemos a la caricatura anterior, los hombres parecen objetivos adecuados para la parodia)? ¿El tema de la batalla era en sí mismo un género [pictórico] orientado a los hombres, o la plataforma de observación constituía en realidad un espacio social poco marcado por el género?

⁴⁹ [N. del T.] *Arrival of a train*, se refiere a *L'arrivée d'un train à La Ciotat* de Louis y Auguste Lumiere.

⁵⁰ VAN EEKELLEN, *op. cit.*, p.16.

⁵¹ [N. del T.] El panorama del vengador.

⁵² [N. del T.] 278,7 m²

⁵³ ODELL, George Clinton Desmore. *Annals of the New York Stage*, Volumen II. New York: Columbia University Press, 1927-49, p. 239, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 360, fn. 53.

LE PANORAMA DU “VENGEUR.”



Figura 7.- Historieta *Le Panorama de Vengeur*, ca. 1880s.

Lo que se sabe sobre la exhibición de panoramas en el siglo XIX es que las mujeres y los niños formaban una amplia parte del público, especialmente en la semana, durante la jornada laboral diurna, cuando la concurrencia era por lo general menor.

Casi todas las promociones en las entradas de los panoramas incluyen una tarifa infantil, lo que indica que los niños acompañados por mujeres –o posiblemente entrando sin acompañamiento, si eran mayores– se consideraban un grupo importante dentro del público. También hay alguna evidencia de las percepciones de las mujeres sobre la guerra, especialmente durante la Guerra de Crimea de 1853-56. Las mujeres no solamente fueron claves en el establecimiento de nuevos estándares de higiene médica y de gestión de hospitales durante esta guerra (Florence Nightingale fue fundamental en este aspecto), sino que también fueron testigos de primera mano de algunas de sus principales batallas, ascendiendo las laderas para obtener una vista aérea del frente de combate, en un correlato directo, podría argumentarse, de la visión elevada facilitada por el panorama.⁵⁴ Y sin embargo, en su mayor parte, a las mujeres se les ha negado la experiencia directa de la guerra, como argumentó Jean Gallagher en su estudio de la construcción de la visión femenina en las dos Guerras Mundiales. De acuerdo con Gallagher, la visión siempre ha sido uno de los “elementos cruciales que tradicionalmente marcaron la división de géneros en la experiencia de la guerra: los hombres “ven” la batalla; las mujeres, como no-combatientes *por excelencia*, no”.⁵⁵ Uno no puede evitar preguntarse, entonces, cómo influyó la condición de “no-participantes” de las mujeres en la guerra, en su experiencia de los panoramas de batalla del siglo XIX. Se sugiere que los presuntos intereses de las espectadoras estaban dirigidos a temas abordados en panoramas más pequeños que, ocasionalmente, se exhibían en una rotonda superior en el mismo edificio (ver figura 2). Por ejemplo, tal vez como forma de atender los diferentes gustos de los espectadores de panoramas, ya fuesen hombres o mujeres, Barker exhibió en el círculo superior del edificio (ubicado directamente sobre el panorama de la Batalla del Nilo [ver figura 1]) una pintura mucho más inocente de Margate, el por entonces balneario de moda que había ganado notoriedad en las columnas de

⁵⁴ KERR, Paul et al. *The Crimean War*. Londres: Boxtree Press, 1998. Para más sobre Nightingale, véase pp. 78-95, sobre testimonios de primera mano de mujeres sobre la guerra véase pp. 61-62.

⁵⁵ GALLAGHER, Jean. *The World Wars through the female gaze*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press, 1998, p.3. Gallagher argumenta que “la visión ha funcionado...no sólo como marca y base de autenticidad y autoridad en la escritura (e imagería) sobre la guerra sino también en el desarrollo de discursos culturales sobre la guerra”.

chismes de los periódicos.⁵⁶ Si bien esto parece anticipar a los cortometrajes que precedían al largometraje principal, en el caso de la rotonda de Barker no queda claro si la concurrencia habría tenido la posibilidad de ver primero el más pequeño de los panoramas. No obstante, hay un llamativo contraste en las temáticas de las dos pinturas, lo que sugiere que los empresarios del panorama no sólo eran sofisticados promotores de sus productos artísticos (ubicar en el mismo edificio tanto un tema más prosaico como uno épico puede haber elevado la reacción del público ante la más espectacular de las dos pinturas), sino que también podrían haber contemplado en su diseño la composición de género del público. Es posible que las pinturas panorámicas hayan sido sometidas a diferentes estándares de corrección social y moral en relación a las imágenes gráficas, respecto a otras formas de arte como el teatro; en otras palabras, las mujeres e infantes pueden haber tenido menos reparos al observar la matanza en el campo de batalla de una pintura que los que hubieran tenido en entornos menos saludables. Sin hacer afirmaciones radicales sobre los panoramas y el público femenino, hay una sorprendente dimensión de género en la estructura melodramática del sentimiento que da forma a gran parte de los escritos sobre panoramas a principios del siglo XIX. Someterse a los efectos del *trompe l'oeil*, si bien no es estrictamente una actividad de género, invita de todas formas a una disonancia cognitiva que podemos asumir que las mujeres habrían negociado con mayor facilidad que los hombres.

No obstante, mientras los géneros de fantasía y escapismo han sido tradicionalmente asociados con las mujeres, los panoramas invitaban tanto a hombres como a mujeres a someterse a su encanto. Al mismo tiempo, si tomamos como referencia la descripción de la recreación de Robert Barker de 1799 de *The Battle of the Nile*,⁵⁷ que muestra un combate decisivo entre la flota francesa de Napoleón y la armada real bajo el mando del Almirante Nelson en Abukir Bay en la boca del Nilo (ver figura 1), las mujeres pueden haber tenido más dificultades que los hombres en lidiar con la violencia gráfica representada en algunas pinturas:

⁵⁶ “Zweytes Panorama. Seeansicht von Margate. Blick auf die Stadt”, *Journal London und Paris*, vol. 4, 1799, pp. 3-5, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁷ [N. del T.] La batalla del Nilo

Tan pronto como entras, un escalofrío recorre tu espalda. La oscuridad de la noche está por todos lados, iluminada sólo por los barcos en llamas y los disparos de cañón, y todo es tan engañosamente real... que imaginas que puedes ver a lo lejos el mar en una dirección y la distante costa en la otra... Y si toda la escena es terrible, es el destino del *Orient* lo que despierta un horror aún más grande: un barco con 120 fusiles.... lleno de pólvora y material inflamable, con toda su tripulación a bordo... Quizás ninguna palabra puede transmitir completamente una impresión de este infierno... Aferrándose de los mástiles y penoles en contorsiones desesperadas están los pobres marineros, algunos han sido despedazados y catapultados por los aires en la explosión; cabezas, miembros, soportes de cañones, pértigas, mástiles, mosquetes, baúles, jirones de sogas y todo el resto del contenido del barco llovía para todos lados.⁵⁸

Según Paret, el paso de la idealización a la precisión topográfica en las pinturas de caballete de batallas de principios del siglo XIX, significó que el público estuviera crecientemente expuesto a interpretaciones más realistas de los acontecimientos representados (Paret señala que, tanto en los retratos de los héroes militares como de las masas en combate, los artistas comenzaron a enfatizar los costos humanos de la guerra).⁵⁹ Pero mientras la muerte de un héroe militar era a menudo vista como el vehículo perfecto para el fervor nacionalista, la verosimilitud por sí sola no producía el efecto deseado. Como escribió Benjamin West, quien pintó *The Death of General Wolfe* en 1770: “Wolfe no debe morir como un soldado raso bajo un arbusto, ni Nelson debe ser representado muriendo en la sombría bodega de un barco, como un hombre enfermo en una celda de prisión”. De acuerdo con West, “para movilizar la mente debía existir un espectáculo representado para elevar y reconfortar el espíritu... Un mero hecho jamás producirá este efecto”.⁶⁰

El hecho de que los panoramas de batallas fueran percibidos en los Estados Unidos como asuntos claramente familiares puede deducirse de sus políticas en la tasa de admisión (50 centavos para personas adultas y 25 centavos para menores). El *Panorama of the Battle of Gettysburg* (figura 8) del artista francés Paul Philippoteaux, un ejemplo de

⁵⁸ “Modebelustigungen en Londres. Neues Panorama. Grausende Darstellung der Schlacht bei Abukir”, *Journal London und Paris*, vol. 3, 1799, pp. 309-11, citado en OETTERMANN, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹ PARET, *op. cit.*, p. 66

⁶⁰ VON ERFFA, Helmut y Allen Stanley. *The Paintings of Benjamin West*. New Hand/Londres, 1986, p. 222, citado en PARET, *op. cit.*, p. 50. El énfasis es de la autora.

lo que yo llamó el panorama conmemorativo nacional, se inauguró en un edificio construido para tal fin en Chicago en 1884.⁶¹ El promotor Charles Wiloughby comisionó una segunda rotonda en Boston en 1884, y el panorama también se exhibió en Union Square, New York (figura 9), y ahora puede verse en Gettysburg, Pennsylvania.⁶² A diferencia de su colega inglés Porter, que se apresuró en traer imágenes de las guerras indias, egipcias y napoleónicas a los lienzos panorámicos de Londres, Philippoteaux abordó el tema de manera más relajada, pasó varios meses en el campo de batalla de Gettysburg realizando bocetos, descubriendo mapas militares oficiales en Washington D.C. y obteniendo relatos de primera mano de los generales Hancock, Doubleday y otros.⁶³ El panorama de Philippoteaux era una empresa mucho más grande que la de Porter: en lugar de tres mil pies cuadrados,⁶⁴ el de Philippoteaux medía veinte mil,⁶⁵ y además de funcionar en horario diurno, el panorama se iluminaba de noche por lámparas eléctricas ocultas.⁶⁶ El gran lienzo representaba la Carga de Pickett, acción decisiva [de la guerra civil de EE.UU.] que tuvo lugar en la tarde del 3 de julio de 1863, el tercer día de la batalla.⁶⁷ La muerte del Teniente Cushing fue representada en el primer plano del panorama y la plataforma de observación se ubicó en el centro de la línea de combate de la Unión.⁶⁸ Que este panorama haya sido presentado como la recreación de la batalla de Gettysburg queda claro en las descripciones del folleto que lo acompañaba y en las reacciones de la prensa luego de su primera exhibición en Chicago. Una reseña en el *Chicago Tribune* hace referencia explícita al dinamismo de la organización del campo

⁶¹ El edificio duo-octogonal que albergaba el panorama costó 40.000 dólares y tenía 134 pies de diámetro y 96 pies de alto. La pintura medía 400 pies de longitud y tenía 50 pies de alto.

⁶² El panorama fue restaurado en 1980-82. *The Battle of Atlanta*, otro panorama circular, fue pintado por William Wehner y puede verse en Atlanta. Fue restaurado al mismo tiempo que el panorama de Gettysburg. Para más información sobre estos panoramas en el mundo véase OETTERMANN, *op.cit.*, pp. 345-347.

⁶³ Para una detallada discusión sobre la construcción del panorama y sus efectos especiales, veáse “The Cyclorama”, *Scientific American*, vol. 55, 1886, p. 296

⁶⁴ [N. del T.] 278,7 m2.

⁶⁵ [N. del T.] 1858 m2.

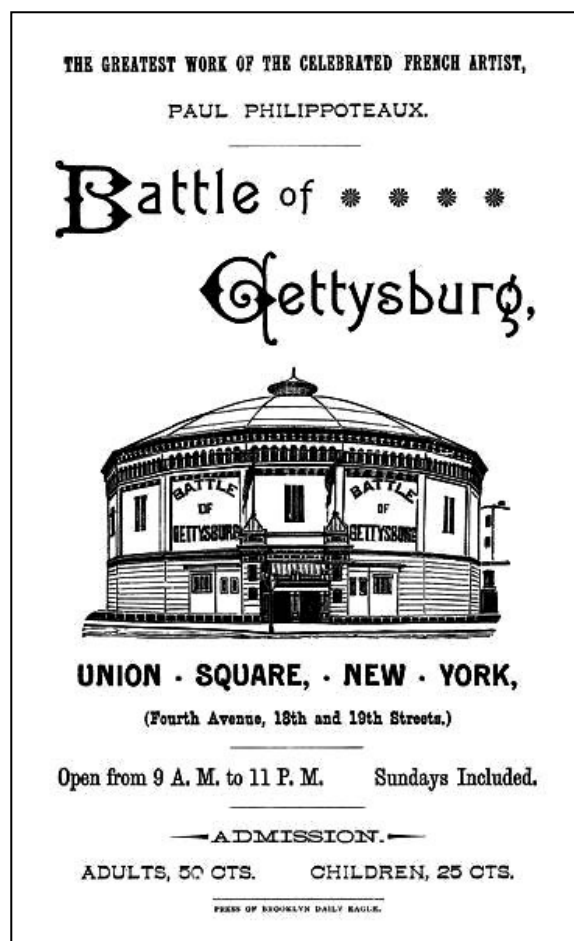
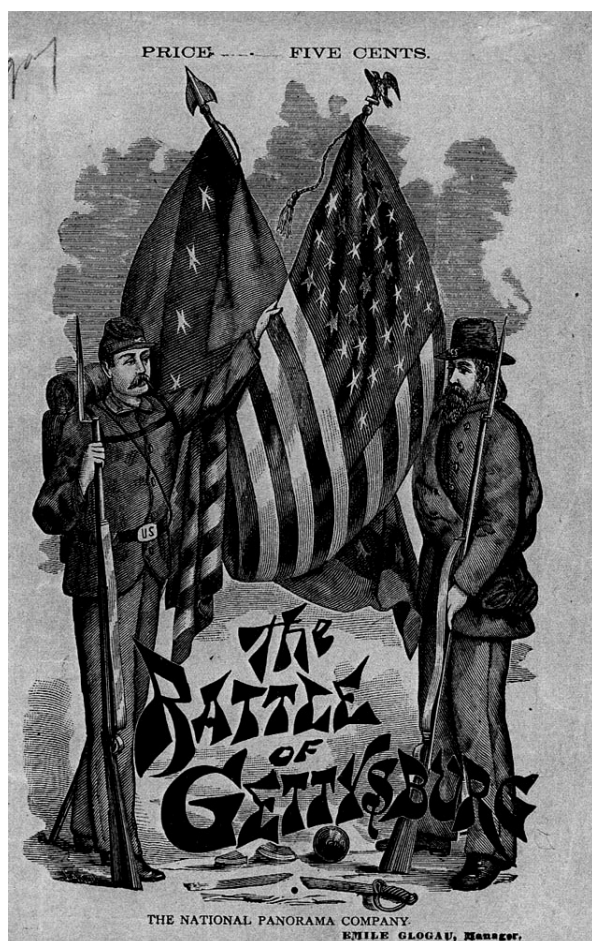
⁶⁶ El panorama abría diariamente de 9 am a 11 pm. Para más información, veáse “The Cyclorama”, *op. cit.*

⁶⁷ Folleto del “Panorama of the Battle of Gettysburg” de Philippoteaux, New York Historical Society (a partir de ahora NYHS). Para una crónica fascinante de la construcción de éste panorama, veáse DAVIS, Theodore R. “How a great battle panorama is made”, *St. Nicholas*, vol. 14, diciembre 1886, pp. 99-112.

⁶⁸ “The Cyclorama”, *op. cit.*, p. 296.

visual del panorama, a su capacidad de representar el acontecimiento *tal como sucedió* y a través de varios planos visuales:

El campo de batalla, con sus soldados muertos y heridos, el humo del cañón, el estallido de proyectiles, las manchas de sangre por el suelo, todo es dibujado con un realismo tal que es casi doloroso. El espectador puede casi imaginar que escucha el ruido de los mosqueteros y los valientes regimientos mientras se embisten uno sobre el otro para hundirse entre el humo y la matanza... Parado en la pequeña plataforma, el espectador parece mirar por millas de maizales y granjas... [Y aún así] los rostros de algunos de los principales generales de sendos ejércitos son retratos auténticos, y la disposición de los regimientos rivales y de la estremecedora acción de la gran batalla son reproducidas como por arte de magia.⁶⁹



Izq: Figura 8.- Cubierta interna de la guía de orientación para el *Panorama of the Battle of Gettysburg*, The National Panorama Company, Chicago, ca. 1883.

Der: Figura 9.- Poster para *The Battle of Gettysburg* en Union Square, New York.

⁶⁹ *Chicago Tribune*, 2 de diciembre de 1883, s.p., citado en el folleto del “Panorama of the Battle of Gettysburg, permanently located at the corner of Wabash Avenue and Hubbard Court, Chicago”, ca. 1884. Pintado por Paul Philippoteaux, NYHS.

Aún más notable es la naturaleza proto-cinematográfica de la propia composición –con su gramática visual de planos generales de maizales y primeros planos de generales– que parece preparar al público para las posteriores prácticas significantes del cine. Aunque la obra pictórica no podría nunca contemplarse de la misma manera que el cine –las escenas representadas no se vieron de forma autónoma y, si bien la guía que acompañaba el panorama alentaba a mirar la pintura de manera secuencial, esto no era de ningún modo un requisito estricto– se dio a los espectadores la impresión de que había diferentes escenas de la acción, perfectamente integradas en la composición de la pintura. Dominando el *trompe l’oeil* estaba el *faux terrain*⁷⁰ (en construcción en la figura 10), un espacio horizontal entre el lienzo y la plataforma de observación que podía ser completado con *attrapes* (objetos y trucos de escenografía teatral) apropiados a la temática de la pintura. Los *faux terrains* eran contruidos por diseñadores teatrales, especialmente contratados, que buscaban minimizar la disyunción óptica entre el primer plano tridimensional y el fondo pintado bidimensional, como se puede apreciar en la figura 11, una ilustración de *The Battle of Gettysburg*.⁷¹ Por ejemplo, el éxito ilusionista del panorama *Battle of el Kebir*, exhibido en el National Panorama de Londres en 1883, fue ampliamente atribuido a su *faux terrain*. De acuerdo al crítico del *Daily Telegraph* “el espectador queda impresionado por la completitud de la ilusión, sostenida por un primer plano hábilmente elaborado, que da a la apariencia de los horrores de la guerra un aspecto de cruda realidad”.⁷² En el caso del panorama de Scheveningen, de 1881, realizado por Hendrik Willem Mesdag (figura 12), el elevado efecto de realidad que se lograba al introducir objetos tridimensionales en primer plano, como la duna de arena, las canastas de pesca y las matas de hierbas silvestres, se reforzó al encuadrar cuidadosamente la pintura en sí de manera tal que se eliminara todo signo del aparato de presentación. Como señaló un autor, casi cuarenta años antes de que Mesdag pintara su panorama:

⁷⁰ [N. del T.] Del francés, falso terreno.

⁷¹ El anti-bélico *Bourbaki Panorama*, pintado por el artista suizo Edouard Le Castre en 1871, tiene un impresionante *faux terrain* en el que un vagón de ferrocarril real se une casi imperceptiblemente con los rieles pintados en el lienzo. FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 65.

⁷² “War in Egypt”, National Panorama guidebook, 1883, London Playbill Scrapbook, GLCL, p. 142.

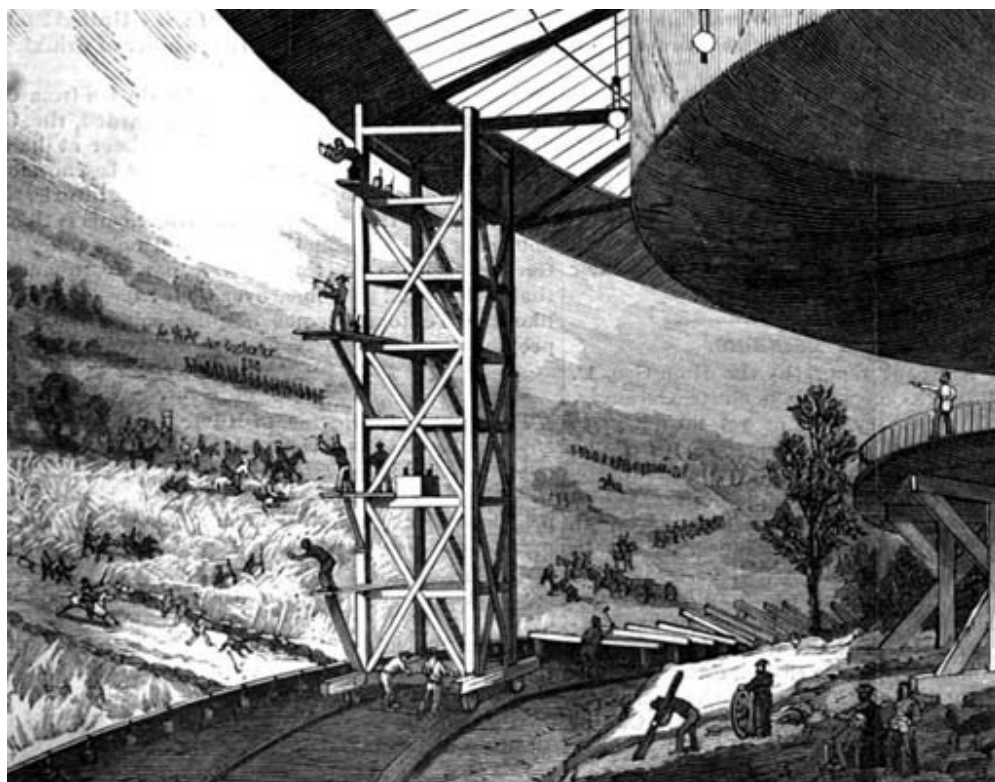


Figura 10.-
Artistas
trabajando
bajo la
dirección de
Philippoteaux
en *The Battle of
Gettysburg*.

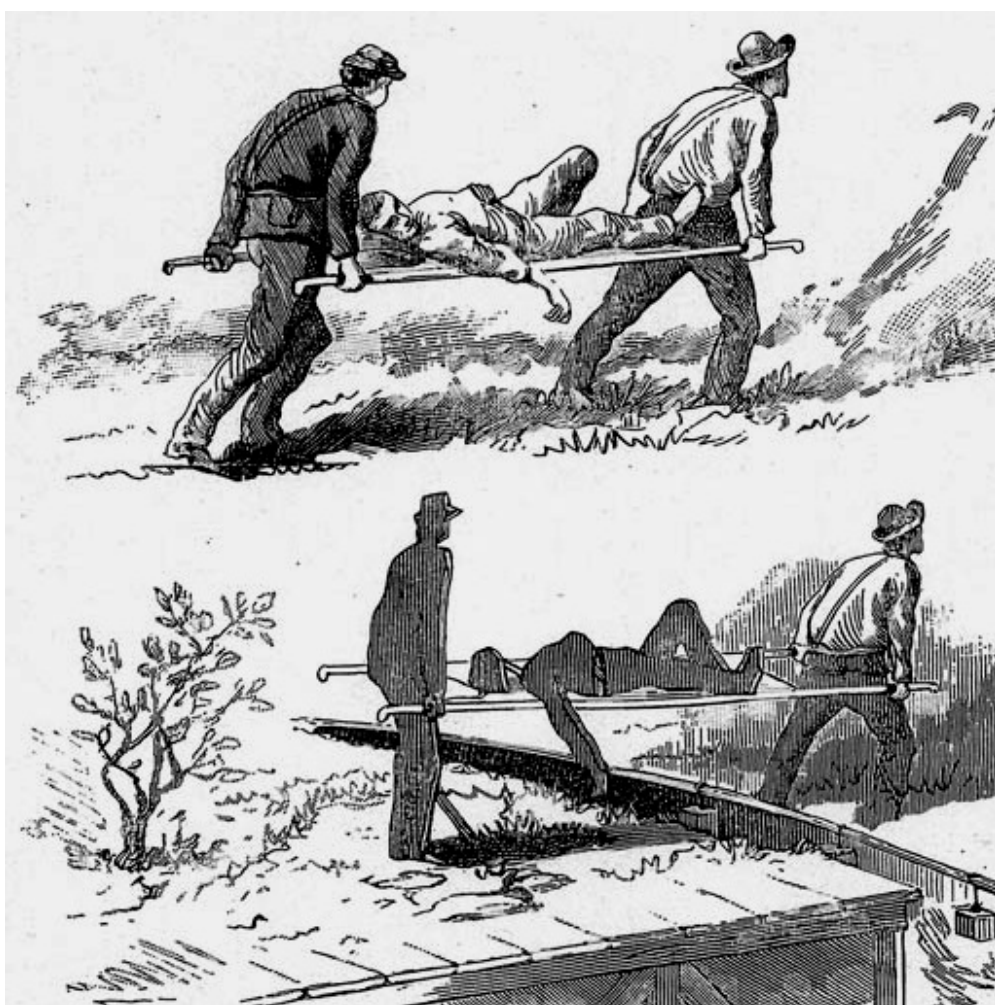


Figura 11.-
Ilustración de
los efectos 3-D
en el panorama
de Gettysburg
en el que se
emplean
figuras de
madera y
utilería que se
mezclan con el
lienzo pintado



Figura 12.- Plataforma de observación y dosel del Panorama Mesdag, uno de los pocos panoramas de 360 grados que subsiste. Copyright: Mesdag Panorama, The Hague.

Un observador atento verá que se elimina todo aquello que puede tender a romper el hechizo, a disipar la ilusión, bajo la cual los sentidos temporalmente nos mienten; no se nos permite mirar la parte superior de la imagen, ni la parte inferior de la imagen, ni los tragaluces, y tampoco se acepta que ningún objeto se interponga entre el espectador y la pared pintada. No tenemos entonces ningún parámetro con que comparar la imagen, y, por lo tanto, deja de parecer una imagen.⁷³

En el caso del panorama de Gettysburg de Philippoteaux, el espacio entre la plataforma de observación y el lienzo fue cuidadosamente dispuesto con tierra, maderas, árboles, rieles del ferrocarril, arbustos, troncos y equipo de campamento, mezclándose con los tonos de los colores y la escena representada en la pintura en un intento de crear un campo visual unificado. Una crónica del panorama en *Scientific American* describe cómo a través del uso de “árboles reales... arbustos, trozos de cercas

⁷³ “On cosmoramas, dioramas, and panoramas”, *The Penny Magazine*, vol. 11, 17 de septiembre de 1842, p. 364.

y similares... se crea un paisaje genuino”.⁷⁴ El efecto, argumentó un crítico, pone a prueba “la ingenuidad del observador para discernir dónde termina lo real y dónde comienza el trabajo del pincel”.⁷⁵ La ilusión de la escala era tan convincente que algunas personas se sorprendían al descubrir que las grandes figuras humanas representadas, que aparecían en tamaño real, medían en realidad entre tres y cuatro pies⁷⁶ de altura.⁷⁷ Dando fe de la credibilidad de la utilería del plano principal, el crítico del *Scientific American* señala el elevado grado de verdad que ofrecen los objetos frente a las imágenes –una tensión que juega con sorprendente vivacidad en museos de historia natural. Sin embargo, lo teatral de esta escenografía mitiga su estatus de arte refinado; el agregar objetos reales a la pintura permite llevar la representación al límite, convirtiéndola en un ilusionismo burdo en la mente de artistas contemporáneos tales como John Constable, quien creía que los efectos hiperrealistas ponían de relieve el engaño por sobre el arte. Según Constable, el pintor de panoramas observaba la “naturaleza minuciosa y *astutamente*, pero sin grandeza o envergadura”.⁷⁸ Aunque la inclusión de lo tridimensional en el campo óptico del panorama de Gettysburg puede haber representado una distinción con respecto al cine, el público se habría sentido completamente familiarizado con la percepción de la Guerra Civil estadounidense en tres dimensiones, como resultado del inmenso número de diapositivas estereoscópicas producidas sobre el acontecimiento, especialmente porque, desde 1870, los estereoscopios estaban presentes en la mayoría de los hogares de familias de clase media.⁷⁹ Apreciar la monumentalidad simbólica de la batalla de Gettysburg fue, por lo tanto, un desafío menor para el público que descifrar el significado de los episodios individuales que representan los puntos álgidos de la batalla en curso. Como el

⁷⁴ “The cyclorama”, *op. cit.*, p. 296.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ [N. del T.] 0,91 m a 1,22 m.

⁷⁷ DAVIS, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁸ BECKETT, Ronald Brymer (ed.). *John Constable's correspondence. Volume II: Early Friends and María Bicknell (Mrs. Constable)*. S.d.: Suffock Records Society, 1964, p. 34. Para más acerca de los sentimientos de Constable sobre los dioramas veáse GRIFFITHS, Alison. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002, p. 19.

⁷⁹ HAYES, R.M. *3-D Movies: a History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson, NC: MacFarland and Co., 1998, p. 1.

panorama de batalla estadounidense por excelencia, la pintura de Philippoteaux señala la paradoja fundamental de la recreación: que por más fiel que afirme ser un facsímil, sólo puede producir una *interpretación*, una versión del original que siempre corre el riesgo de retroceder a un modo ficcional. Tal como plantea van Eekelen, “no importa cuán convincentes sean los aspectos espaciales del panorama, o qué tan irresistiblemente el horizonte nos atraiga hacia distancias infinitas, nunca podemos ignorar por completo la superficie real del lienzo, aunque solo sea porque todo movimiento en él ha sido congelado”.⁸⁰ Como una presencia ausente que compartió varias características formales con el cine, el panorama osciló, a causa de su inmovilidad, entre la vida y la ausencia de vida; su mimetismo siempre se veía socavado por el conocimiento previo del espectador de su truco, de lo que podríamos llamar “el efecto panorama”.

“Sublimes triunfos del arte”: los panoramas fluviales como recreación metafórica⁸¹

*El río viene a mí en lugar de que yo vaya al río.*⁸²

Los exhibidores de panoramas entretuvieron a su público de manera similar que los conferencistas de los *travelogues* itinerantes de fines de 1890 y principios del 1900; al igual que las presentaciones típicas de panoramas, las proyecciones de películas eran acontecimientos efímeros que con frecuencia tenían relatores presentes para contextualizar los films y editarlos en conjunto, proveer comentarios y proporcionar el acompañamiento musical. Por ejemplo, en 1857, los anuncios de dos panoramas del Great Globe de Leicester Square en Londres (*A Panorama of St. Petersburg and Moscow* y

⁸⁰ VAN EEKELLEN, Yvonne. “The Magical Panorama”, *op. cit.*, p. 16. Para una discusión sobre la negociación del espectador de la interacción entre la imagen representada y la superficie pintada del lienzo, véase WOLLHEIM, Richard. “What the spectator sees”. En: BRYSON, Norman; Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins, 1991, pp. 101-150.

⁸¹ La cita “sublimes triunfos del arte” es de “On cosmoramas”, *op. cit.*, p. 363.

⁸² LONGFELLOW, Henry. *Life of Henry Wadsworth Longfellow with Extracts form His Journals and Correspondence*, Volume II. Boston, MA: Ticknor and Co., 1886, pp. 67-68 citado en HANNERS, “The adventures”, p. 68. Longfellow fue a ver el panorama de Banvard el 16 de diciembre de 1846 y escribió que “Uno parece que va navegando bajo el gran río y ve botes, bancos de arena y los álamos bajo la luz de la luna. Tres millas de tela de gran mérito”. Longfellow, citado en NEWMAN, Estelle V. “The Story of Banvard’s folly”, *Long island Forum*, vol. 15, n. 5, mayo 1952, pp. 83-84, 95-97, en BFP.

Coronation of the Czar) hacen referencia a comentarios explicativos y música apropiada, y un programa sin fecha, para *New Overland Route to India* de Hamilton, promete acompañamiento de “música nacional y charla descriptiva”.⁸³ En 1867, un colaborador anónimo de *All the Year Round* escribió que “es una ley que el lienzo sólo pueda moverse con música”, lo que sugiere la naturaleza teatral de algunas exhibiciones de panoramas. El célebre pintor de panoramas estadounidense Banvard contrató tanto a músicos como a intérpretes para crear un acompañamiento musical para su panorama del Mississippi (Banvard eventualmente se casó con la pianista Elizabeth Goodnow, después que ella fuera contratada para tocar valsos durante la performance).⁸⁴ El público entraba a un auditorio oscuro y buscaba sus asientos mientras sonaba una música incidental. A las ocho de la noche se levantaba el telón para revelar la primera escena de la pintura, iluminada por candilejas; parado a un costado estaba Banvard, quien, con un puntero largo, llamaba la atención de la audiencia hacia las escenas que pasaban por el lienzo móvil (figura 13).⁸⁵ Según Hanners, fue el talento para el espectáculo de Banvard más que su conocimiento de los aspectos geográficos, sociales y científicos del delta del Mississippi, lo que más atraía al público (Banvard aparentemente contaba una historia adornada de piratas fluviales que aterrorizaban a Occidente, aún cuando esta banda se había disuelto antes de que él pintara el panorama).⁸⁶ Un crítico del *North of Scotland Gazette* remarcó que Banvard demostró ser “un compañero muy agradable en este largo viaje”, introduciendo “algunos chistes maliciosos... en un verdadero estilo yanqui”, mientras que otro concluyó que “en resumen, el señor Banvard es, en sí mismo, una parte considerable de la exhibición, pero sin el más mínimo barniz o pintura”.⁸⁷

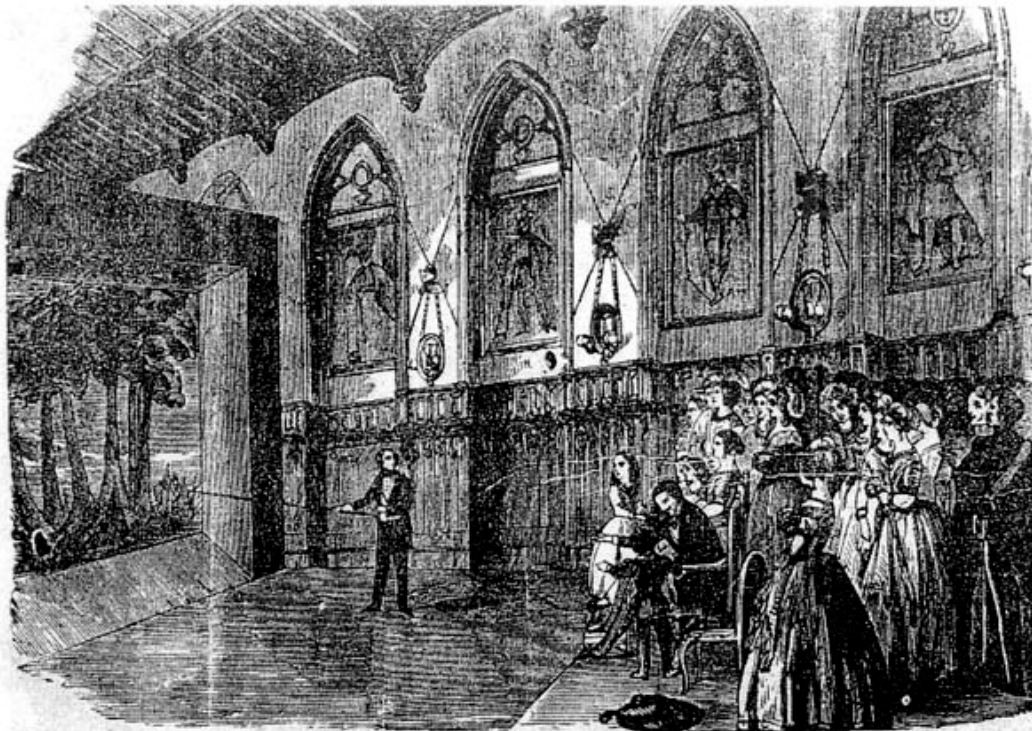
⁸³ Documento del Leicester Square Panorama y “London Playbills Scrapbook”, p. 52, los dos albergados en GLCL.

⁸⁴ Información encontrada en HANNERS, John. *The adventures of an artist: John Banvard (1815-1891) and his Mississippi panorama*. Tesis de Doctorado, Michigan State University, 1979, p. 60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 61. Recortes de periódico del álbum de recortes de Banvard, señalan que su conferencia contenía “anécdotas picantes” y “breves y concisas observaciones”.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁷ Recorte sin identificar del *North of Scotland Gazette* presentado en un anuncio publicitario del panorama de Banvard en el City Hall, Perth, Australia, 1852; “Banvard’s panorama of the Mississippi River”, recorte sin identificar en BFP.



Mr. BANVARD exhibiting and explaining his MAMMOTH PANORAMA OF THE MISSISSIPPI, before the Queen, Prince Albert, the Royal Children, and the Court, at St. George's Hall, Windsor Castle. At the Close of the Exhibition, HER MAJESTY was pleased to bestow upon Mr BANVARD a distinguished mark of her Royal Approval.

WILL OPEN MONDAY EVENING, February 9th, 1852

AT THE

ASSEMBLY ROOMS,

GEORGE TAVERN, NORTH SHIELDS.

M R. BANVARD

Has the honor of announcing that his GIGANTIC, ORIGINAL MOVING PANORAMA of the

MISSISSIPPI

MISSOURI AND OHIO RIVERS,

THE SAME THAT WAS EXHIBITED BY ROYAL COMMAND, BEFORE THE

QUEEN AND COURT, AT WINDSOR CASTLE,

Will be exhibited, as above

FOR FIVE DAYS ONLY.

Positively closing Friday Evening, February 13th, 1852.

Exhibition on Monday, once only: in the Evening at half-past 8 o'clock. On Tuesday and Wednesday,

twice each day: at 2 and half-past 8 o'clock.

And on Thursday and Friday, THREE TIMES A DAY: at 2, half-past 6 and half-past 8.

Doors Open half an hour previous.

NOTICES OF THE PRESS.

The Panorama of the great American Rivers, by BANVARD, has left this town for South Shields, where we have no doubt it will produce the same feeling of excitement and wonderful interest it did while in this town, where some thousands visited the exhibition daily.—*Newcastle Journal*.

BANVARD'S PANORAMA OF THE MISSISSIPPI.—This extraordinary and magnificent picture on the canvas of which are elaborated with consummate skill the landscapes, rivers and forests of 1,000 miles, is now being exhibited in Newcastle, and will probably soon be in Sunderland. The bold projecting bluff, the deady swamp, the pretty village, the mine and the major towns built on hill tops or plain, the little creek and the bay, floating on the breast of the waters, the feet on the bank, the flying herds of tropical buffaloes scrouching the plain, and the myriad varieties of plant, shrub, flower, and tree glide past as if nature herself were before the eye. Some portions—wady grand, and extend from the audience seats of admiration. Such are the full, the glorious sunset on the Ohio, the night scenes, the forest on fire at night. The time required to witness the exhibition is enlivened at intervals by a lady playing on a piano forte.—*Sunderland News*.

BANVARD'S ORIGINAL PANORAMA.—This beautiful work of Art, gives a clear representation of the great rivers of the far west, its forests and plantations which adorn their banks, and the singularly built steamboats and other craft which are seen floating on their surface. The descriptive lectures of the painting, given by Mr. Banvard, is very interesting and humorous. The lady who presides at the piano possesses great ability, and her performance has been an important feature in the entertainment. We are happy to find that up to the present period the Panorama has been very numerously attended, at which we are not surprised. The fact is, that such is the extent of the picture, and so numerous and interesting are the objects delineated, that a spectator cannot fully appreciate the exhibition after a single visit.—*Newcastle Chronicle*.

BANVARD'S PAINTING OF THE MISSISSIPPI.—This Noble Panorama, familiar either by observation or report, to all layers of art, in this country, has been attended in Shields by increasing and admiring audiences daily, and we could confer no greater favour upon any person of taste and intelligence than induce him to pay a visit to Mr. Banvard while he remains in Shields, and as an original production of a town of high grain.—*North and South Shields Gazette*.

The painting occupies about two hours in passing before the audience, during which time so varied and beautiful is the Scenery, it is with difficulty that the Spectator can convince themselves that they are not actually sailing along these mighty rivers. This will be the only opportunity in this town of seeing the "GREAT ORIGINAL."

Admission:—RESERVED FRONT SEATS, 2s. MIDDLE SEATS, 1s. BACK SEATS, 6d.
Children under 12 years of age and School's half-price to the Front and Middle Seats.

Figura 13.- Banvard exhibe su panorama del Mississippi ante la Reina Victoria en 1852.

Como uno de los géneros de panoramas más populares entre inicios y mediados del siglo XIX, el panorama fluvial difería considerablemente en su estilo de presentación del panorama de 360 grados.⁸⁸ Con el objetivo de mantener el interés del público y, en palabras del historiador del panorama Joseph Earl Arrington, “aliviar la monotonía de los largos y continuos márgenes del río”, los pintores de panoramas fluviales frecuentemente incluían escenas de embarcaciones, de la vida de los pueblos originarios del territorio estadounidense y, en el caso de John Stockwell, de vistas del río “bajo varios aspectos, a la luz de la luna, al amanecer, durante las tormentas, y entre la niebla, y con los más pintorescos efectos”.⁸⁹ Mientras en el panorama circular la pintura literalmente rodeaba al público, los espectadores del panorama móvil se sentaban ante una pintura ambulatoria en condiciones de recepción que se asemejaban fuertemente a las del cine.

Descrito por el historiador del arte Wolfgang Born como una “épica pictórica”, la característica más distintiva del panorama fluvial era su movimiento, que daba al público la sensación de mirar un paisaje constantemente cambiante; en palabras de un crítico, “uno pasea por un pantano de arroz, echa un vistazo, vislumbra una selva, se detiene un instante en una pradera, y se pierde en la admiración por la variada vestimenta, con la que, en el mundo occidental, la Naturaleza se deleita en ataviarse”.⁹⁰ Al igual que en los panoramas del mundo antiguo o de ciudades modernas, como Londres o París, los panoramas de paisajes o de maravillas naturales, como los gigantescos ríos, demandaban un modo específico de ser consumidos en el cual se abandonan las coordenadas espaciales y temporales del mundo exterior y, mientras

⁸⁸ A mediados de 1850, había por lo menos siete panoramas fluviales itinerando por los Estados Unidos, un claro indicador de su popularidad. LYONS, Lisa. “Panorama of the monumental grandeur of the Mississippi Valley”, *Design Quarterly*, n. 101-102, 1976. pp. 32-34, p. 32. Sólo uno de esos panoramas aún existe, el *Panorama of the Monumental Grandeur of the Mississippi Valley* de Dickeson-Egan. Como sugiere Lyons, más que un retrato continuo del río, el panorama es una colección de “viñetas que describen dramáticas e idealizadas vistas fluviales y eventos cuasi-históricos”. El panorama de Dickeson consistía en veinticinco imágenes del Mississippi desde mediados del siglo dieciséis hasta mediados del diecinueve”.

⁸⁹ *Reveille*, St. Louis, 29 de octubre 1848, s.p., citado en ARRINGTON, Joseph Earl. “The story of Stockwell’s panorama”, *Minnesota History*, vol. 33, n. 7, 1953, p. 286.

⁹⁰ Reseña del panorama de Banvard, *Bristol Gazette*, s.f, citado en MCDERMOTT, *op. cit.*, p. 14.

duraba la exhibición, se establecía un contrato implícito con el artista: por el precio de admisión, los espectadores serían metafóricamente transportados a la escena de la pintura y quedarían embelesados por su inalienable verosimilitud.⁹¹ Este contrato requería que el panorama fuera visto no necesariamente de la misma manera que una pintura tradicional o incluso que el teatro, sino como un efecto *trompe l'oeil* que ganaba en ilusionismo aquello que podía haber perdido en detalle artístico (según reseñas contemporáneas, las obras tenían más en común con los telones teatrales que con la pintura tradicional de paisajes –lo que no es sorprendente dada su longitud). El problema de la visión en la pintura, la creación de la perspectiva y de la delimitación de una vista habían recibido una gran atención en el contexto de la pintura del paisaje desde 1800, y según palabras del crítico de arte Peter Galassi, el boceto paisajístico se convirtió en “un vehículo listo para experimentos de realismo”. El interés que generó el boceto paisajístico (particularmente al óleo) a principios del siglo XVIII sin dudas jugó un rol clave en el surgimiento de la pintura de panorama como una convención pictórica que, al igual que la pintura de paisaje, carecía de la condición de “arte elevado” pero que, sin embargo, llamó la atención por su hiperrealismo. Este argumento, por supuesto, suena familiar, en tanto también se utilizó en relación a la fotografía. Tal como argumenta la historiadora del arte Angela Miller, “el avance de la frontera de la representación ilusionista en el siglo XIX provocó preocupación sobre la definición misma de arte y sobre los disputados reclamos acerca del estatus artístico del panorama, en una forma que anticipa un siglo los debates sobre el valor artístico de la fotografía, luego del cine, del video y de los medios electrónicos”.⁹² Si bien la extensión de este trabajo impide un análisis detallado del impacto de la fotografía sobre los panoramas, basta con decir que la forma panorámica inspiró a un número de fotógrafos de fines del siglo XIX a tomar vistas de 360 grados de ciudades y, siguiendo los pasos de Banvard y su cohorte de panoramistas fluviales, a fotografiar los márgenes de ríos en toda su extensión.

⁹¹ Entre 1830 y 1842, los siguientes lugares y temas eran representados en forma panorámica en el Panorama de Leicester Square: Roma, Damasco, Acre, Lima, Jerusalem, Bombay, Stirling, la toma de Antwerp, el cementerio Père Lachaise en París, la región ártica de Boothia y así. Información de “On cosmoramas”, *op. cit.*, p. 364.

⁹² MILLER, *op. cit.*, p. 43.

Al escribir sobre uno de los más famosos panoramas fluviales del siglo XIX,⁹³ el inmenso panorama móvil del Mississippi realizado por Banvard en 1848, Charles Dickens comenzó su reseña con algunas aclaraciones importantes sobre lo que *no* era un panorama: “No es una obra de arte refinada... no se destaca por la precisión del dibujo, o la brillantez del color, o por sutiles efectos de matices y sombras”. Si bien el panorama no cumplía con los estándares del arte elevado, era para Dickens una “imagen que impresionaba irresistiblemente al espectador con la convicción de su veracidad simple y clara... Es un medio fácil para viajar día y noche, sin los inconvenientes del clima, la compañía en los barcos a vapor, o la fatiga, desde New Orleans hasta Yellow Stone Bluffs”.⁹⁴ Como en el caso de la exposición de Windsor, el público permaneció sentado mientras la pintura de 1320 pies⁹⁵ (un equivalente a 15840 pies cuadrados,⁹⁶ no las tres millas [cuadradas]⁹⁷ pretendidas por los promotores) se desplegaba gradualmente entre rodillos durante aproximadamente dos horas, mientras se escuchan los comentarios de Banvard y la música proporcionada por serafina⁹⁸ y piano.⁹⁹

El concepto del viaje desde la butaca evocado por Dickens fue sólo una de las maneras en las que el panorama anticipó las formas textuales y los discursos críticos del temprano *travelogue* fílmico. En la literatura del siglo XIX sobre panoramas, llama la

⁹³ Según John Francis McDermott, solamente en 1840 se pintaron cinco panoramas del Mississippi, siendo el más corto de 425 yardas de largo. MCDERMOTT, John Francis. “Gold rush movies”, *California Historical Society Quarterly*, vol. 33, n. 1, marzo 1954, p. 29.

⁹⁴ *The Examiner*, 16 de diciembre 1848, s.p, citado en ALTICK, *op. cit.*, p. 327. Interesantemente, el mismo artículo es publicado al año siguiente como “The American Panorama”, *Littell's Living Age*. vol. 20, enero-marzo 1849, p. 314, esta vez con autoría de un E. Littell.

⁹⁵ [N. del T.] 402,33 m.

⁹⁶ [N. del T.] 1471,6 m².

⁹⁷ [N. del T.] 1609,34 m².

⁹⁸ [N. del T.] Instrumento de origen inglés similar a un órgano.

⁹⁹ Que el panorama de Banvard haya sido tema de ataques satíricos en el célebre panorama de estilo Mississippi del humorista Artemus Ward, estrenado en Dodworth Hall en la ciudad de New York en octubre de 1861, es una clara indicación de la reputación nacional de Banvard como exhibidor de panoramas. La conferencia de Ward parodiaba todos los *clichés* de las convenciones de este espectáculo, que incluían blandir un destartado paraguas en lugar de un puntero; tal como comenta Curtis Dahl, “[Ward] usó y abusó de todos los trucos habituales, sometiendo a su vez a su audiencia a ilusiones autobiográficas ficticias, sentimientos de llanto, descaradas banderas flameando y lúgubre compasión”, DAHL, Curtis. “Artemus Ward: comic panoramist”, *The New England Quarterly*, vol. 32, n. 4, diciembre 1959, p. 483.

atención la afirmación de que el panorama podría recrear metafóricamente el viaje *original* experimentado por el pintor, y no meramente representar una extraña semejanza de un paisaje específico. El viaje por el río ofreció a la audiencia, la posibilidad de una repetición infinita del recorrido *ejemplar* realizado por el artista; a medida que el público volvía a recorrer los viajes de Banvard (río arriba o abajo, dependiendo de la dirección en la que se había desplazado la pintura durante la presentación anterior), se le invitaba a asumir *su* posición de sujeto y a recrear *su* primera experiencia del Mississippi. El valor de corroboración de (la) recreación reside así en el conocimiento previo de la audiencia del hecho de que Banvard efectivamente navegó su barco río arriba y abajo del Mississippi; el propio acto de seguir las huellas del viaje de Banvard, por tanto, le da peso a la experiencia, incluso la autoriza como un evento con suficiente significado nacional como para justificar su recreación. La unión de lo experiencial con lo performativo –el hecho de que el espectador sea invitado tanto a ponerse en el lugar de Banvard durante la exhibición *como* a apreciar sus dotes para el espectáculo– es una característica constitutiva de la recreación. Como textos que frecuentemente señalan su posición de autoridad de manera abierta y consciente de sí misma, para no decepcionar a las audiencias (al igual que los noticieros televisivos y los programas de crímenes que señalan la naturaleza construida del material filmado con el cauteloso título de “reconstrucción”), las recreaciones son discursos altamente reflexivos. Además, al llamar la atención sobre la idea misma de una acción o un viaje como repetición del “original”, la presentación de Banvard parece anticipar la lógica interna de los tempranos *travelogues* cinematográficos, especialmente el *Pleasure Railway* patentado por los Hale’s Tour’s, con su desdibujamiento de las prácticas significativas de los paseos por el parque de diversiones y los *travelogues*. Como primos lejanos de las conferencias brindadas por Burton E. Holmes, Lyman H. Howe y Frederick Monsen para las clases altas, los panoramas móviles mezclaron “alto” y “bajo” entretenimiento y crearon las condiciones que hicieron posible la explosión del cine de viaje en los inicios del 1900. Es difícil determinar si el éxito o no del panorama de Banvard dependió más o menos de la novedad del dispositivo panorámico que de su evocación de un paseo simulado por el río más largo del mundo. También se convierte en un punto discutible cuando consideramos el éxito fenomenal que el panorama de Banvard tuvo con las audiencias de mitad del siglo XIX. Banvard exhibió su panorama a más de 400.000 personas sólo en los Estados Unidos, y en el curso de los años ganó al

menos 200.000 dólares en giras por Europa y en una actuación por encargo ante la Reina Victoria en el Castillo de Windsor en 1848.¹⁰⁰ Promocionado como “por lejos, la más grande imagen jamás pintada por el hombre”, el panorama de Banvard fue concebido como una “idea gigantesca” que reflejaba algo de la gran escala de “río prodigioso [que] es superior a los arroyos de Europa”.¹⁰¹ De la misma manera que el panorama británico de 360 grados, famoso gracias a Robert Barker, sirvió a intereses nacionalistas, también lo hizo el panorama móvil. De acuerdo a Miller, “no solamente habilitó que el espacio fuera habitado imaginativamente, sino que lo puso al servicio de una ideología histórica específica. La apropiación visual fue un paso adelante hacia el control conceptual que acompañó la extensión del emergente orden urbano-industrial en América y Europa sobre áreas cada vez más amplias de la experiencia humana”.¹⁰²

No obstante, sería engañoso suponer que *todos* los panoramas móviles se vieron de la misma manera que los de Banvard. Algunos derivados de los panoramas móviles y de 360 grados, como el Mareorama, ubicado en el *Champ de Mars* en la exposición de París de 1900, un espectáculo hiperrealista que conjugaba efectos escénicos ilusionistas con narrativa teatral, se organizaron en torno a una idea del viaje virtual ligeramente diferente. Pararse de pie sobre las cubiertas de un enorme buque de vapor que empleaba un sistema de suspensión Cardan le daba a los visitantes la sensación de un movimiento de balanceo y cabeceo, el Mareorama era menos una recreación de un viaje singular que una *experiencia* de turismo mercantilizada.¹⁰³ Partiendo de una premisa similar de crucero virtual, el “*Chas. W. Poole’s Myrioramic realizations*” (figura 14) y “el *New Myrioramic Route Cairo to the Cape*” (figura 15) estaban explícitamente organizados alrededor de la idea de un viaje que emprendía *usted mismo* por primera vez (metafóricamente por supuesto) más que de la recreación de un trayecto desde el (celebrado) punto de vista de

¹⁰⁰ El panorama de Banvard fue enormemente popular en Estados Unidos por dos años consecutivos luego de su exhibición inicial: itineró por New Orleans, Boston, New York y Washington D.C. Para más sobre Banvard, veáse McDermott, *Panoramas of the Mississippi*; HANNA, John, “The adventures”, y BFP.

¹⁰¹ *Description of Banvard’s Panorama of the Mississippi River Painted on Three Miles of Canvas Exhibiting a View 1200 Miles in Length Extending from the Missouri River to the City of New Orleans*. Boston, MA, John Putnam, 1847, p. 7. Esta es una útil fuente primaria de información sobre la construcción de panoramas; también contiene una detallada descripción de las vistas representadas a lo largo de la pintura.

¹⁰² MILLER, *op.cit.*, p. 47.

¹⁰³ “The Mareorama at the Paris Exposition”, *Scientific American*, vol. 83, n. 13, 29 de septiembre de 1900.

un artista.¹⁰⁴ Como se señaló más arriba, la mayoría de los panoramas estaban acompañados de folletos que contenían mapas desplegados que identificaban los puntos de interés topográficos del panorama. Al combinar una introducción general al artista y al tema con una leyenda detallando cada uno de los lugares identificados, estos folletos, cruce entre un mapa convencional y una guía de turismo, representan a menudo, los mejores registros que sobreviven del panorama decimonónico.

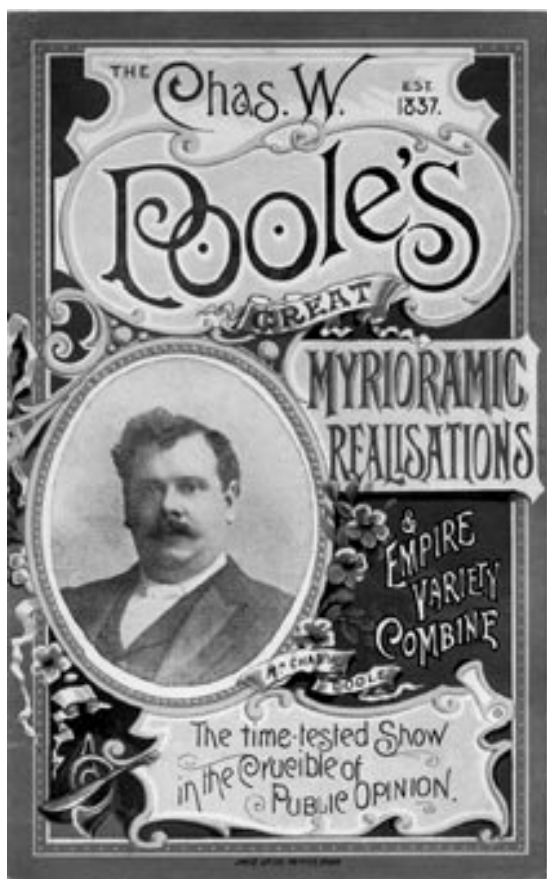


Figura 14. Poster para “The Chas. W. Poole’s Myrioramic Realizations”.



Figura 14.- Poster para “The Chas. W. Poole’s New Myrioramic Route Cairo to the Cape”

¹⁰⁴ Establecidos en 1837 los hermanos Messrs Poole eran sucesores de Messers Poole y Young y el celebrado M. Gompertz (Padre del Panorama, de estilo propio, quien reclamaba ser el “propietario más importante y antiguo de panoramas y dioramas en el mundo”). De acuerdo al folleto publicitario, la compañía tuvo seis panoramas y los mantuvo actualizados añadiéndoles nuevas características tales como imágenes en movimiento: “En los adelantados tiempos actuales cada entretenimiento, para ser exitoso, debe superar a su predecesor, y al presentar este Myriorama, pintado por los mejores artistas encontrados, sin importar el costo, y ofreciendo su gran conocimiento práctico sobre la Maquinaria y sus efectos, y seleccionando una Compañía de Variedades de alta calidad, Mr. Chas W. Poole no duda en afirmar que nada... comparado con este Entretenimiento ha sido producido en este u otro país”. Publicidad del folleto en el archivo del panorama, Theatre Collection, New York Public Library.

Para la crítica, los panoramas combinaban la cantidad justa de imperturbable respetabilidad y entretenimiento popular; un estudio crítico de 1867 denominó a esta forma de arte “un campo que parece estar estrictamente preservado para lo virtuoso y lo bueno. Aquellos a quienes las sensualidades ordinarias del teatro les están vedadas pueden entretenerse aquí con los suaves e inofensivos placeres de un diorama instructivo”.¹⁰⁵ La palabra “instructivo” es significativa aquí, ya que los panoramas se describían rutinariamente en reseñas y folletos como provistos de una clara función didáctica, separándolos de los vulgares divertimentos, otro tópico que resurgiría en las promociones de los primeros films. Al reseñar el panorama *Gettysburg* de Philippoteaux en el *Chicago Times* en 1883, un crítico se había esforzado en señalar que el panorama había sido construido y promocionado “sin recurrir a ninguna de las técnicas publicitarias ‘circenses’ tan habituales en nuestros días”. Además comentaba que “no [podía] subestimarse la estimulante influencia de una exhibición de este tipo, en el crecimiento del gusto del público en general por las formas superiores de arte”.¹⁰⁶

Presentados como lecciones con objetos gigantes en el contexto de artes más elevadas, los panoramas anticiparon la construcción discursiva de los tempranos *travelogues* cinematográficos de “lecciones de geografía en movimiento”; de hecho, existen tantas correspondencias notables entre la construcción retórica de los panoramas y los *travelogues* en los inicios del cine, que los primeros críticos del *travelogue* parecían poseídos por los espíritus de los críticos de arte del panorama cuando enumeraban a la educación, al viaje virtual y al entretenimiento refinado como piedras angulares del género. En el “Folleto Descriptivo” que acompañaba el panorama del Mississippi de J. R. Smith de 1855, publicitado como “el panorama móvil más grande del mundo”, superando los hiperbólicos excesos de los redactores de Banvard, el panorama deviene en una

lección en movimiento, una guía pictórica, una refinada y elegante manera de traer a la mente las apariencias y características de diferentes países; y cuando es concebido y ejecutado adecuadamente, forma un medio de cultivar el gusto del público por las bellas artes y de dirigir

¹⁰⁵ “Moving (dioramic) experiences”, *All the Year Round*, vol. 17, n. 413, 23 de marzo 1867. pp. 304.

¹⁰⁶ Reseña de “Panorama of the Battle of Gettysburg” de Paul Philippoteaux, permanentemente ubicado en las esquinas de Wabash Avenue y Hubbard, Chicago, 1884, en *Chicago Times*, 2 de diciembre 1883, s.p., citado en el folleto para este panorama en el NYHS.

la atención de muchos hacia un entretenimiento intelectual sólido, en lugar de buscar una bufonada ligera y frívola, para ver algo que, cuando haya vuelto a su hogar, pueda decir: he añadido mucho a mi acervo de información, tengo una mejor idea de ciertas cosas –estoy más calificado que antes para dar una opinión sobre ese tema, la mente se ha puesto a trabajar, se ha producido una *impresión* que te hará reflexionar y buscar más allá del conocimiento.¹⁰⁷

La palabra “impresión” connota aquí tanto el moldeado perceptual de la experiencia tal como se registra en la mente del espectador como la definición de “impresión” del diccionario Webster’s de “una imitación o representación de características destacadas en un medio artístico o teatral”.¹⁰⁸ Apunta entonces al cercano vínculo ontológico del panorama con la recreación. Pero también remite a un argumento elaborado por Ivone Margulies sobre las recreaciones que combinan repetición con revisión moral.¹⁰⁹ Los panoramas cumplieron entonces esta función didáctica tanto en su selección temática como en su pretensión retórica de mejorar nuestra memoria de vistas reales, proporcionando una visión más completa y abarcadora. Aunque las recreaciones cinematográficas de los años 1950 y 1990 analizadas por Margulies están muy alejadas de estos textos anteriores, consideramos fundamental para entender los orígenes de las recreaciones su argumento de que, aquello que está más en juego es “una identidad que puede recuperar la memoria del evento original (a través de una indicialidad de segundo grado) pero al hacerlo también puede reformarlo”.¹¹⁰

Esta noción de una visión enriquecida, de que el panorama realza la experiencia de la visión original a través de una forma superior de visualidad, es un tópico que perdura en la difusión del panorama y, yo diría, un principio epistemológico de las recreaciones. La idea de la recreación como mejora del original (debido a que proporcionaba más información o perspectivas usualmente no accesibles para el

¹⁰⁷ SMITH, J.R. “Descriptive book of the tour of Europe, the largest moving panorama in the world, at the Chinese Rooms, 539, Broadway, NY. Painted on 30,000 square feet of canvas, from views taken on the spot, and at an expense of \$10.000”, New York: Pattinger & Gray, 1855, p. 3. El énfasis es de la autora.

¹⁰⁸ *Webster’s New Collegiate Dictionary*. Springfield, MA: G & C Merriam, 1977.

¹⁰⁹ MARGULIES, Ivone. “Exemplary bodies: reenactments in Love in the City, Sons, and Close-Up”. En: MARGULIES, Ivone (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, pp. 217-244.

¹¹⁰ *Ibid.*

turista) aparece en innumerables reseñas de panoramas sobre las Cataratas del Niágara, que, más que ningún otro tema, fue sujeto de la exageración y los excesos retóricos de los artistas y la crítica de arte. El *Moving Panorama of Niagara*, de Godfrey N. Frankenstein, que se inauguró en 1853 en la Hope Chapel de Broadway, en la ciudad de New York, ofrece una ventana fascinante a la exhibición del panorama de mediados del siglo XIX. Para el público que ya había visitado las Cataratas del Niágara (Kevin J. Avery señala que 1853 fue el año en que la primera línea de ferrocarril llegó al lugar),¹¹¹ la perspectiva múltiple del panorama les daba “una concepción de las mismas, que nunca habían tenido” por la simple razón, una crítica notaba, de que Frankenstein había pasado los últimos nueve años dibujando y pintando las cataratas.¹¹² Al reseñar la enorme pintura en el *Literary World*, otro crítico señalaba que

“vemos el Niágara por encima de las cataratas, y muy por debajo... Lo tenemos hacia los lados y a lo largo: lo miramos hacia abajo, lo miramos hacia arriba, estamos ante él, detrás de él, en él... Estamos ahí a la luz del sol y de la luna, en verano e invierno, atrapando sus efectos accidentales de niebla y luz, alternativamente asombrados por su sublimidad y fascinados por su belleza”.¹¹³

Uno no puede evitar notar la implícita cualidad cinematográfica de esta perspectiva múltiple, casi como si una lógica de montaje estuviese obrando en la construcción de estas dramáticas vistas del Niágara. Otro cronista afirmaba que “mirarlo nos lleva de vuelta al original, despertando otra vez los sentimientos de asombro y deleite que allí se experimentaron”, mientras que otro sintió que “uno casi puede darse cuenta de que está de pie dentro del rugido del poderoso caudal de agua, o de los vapores

¹¹¹ AVERY, *op. cit.*, p. 8

¹¹² De acuerdo a Joseph Earl Arrington, Godfrey Frankenstein fue asistido por sus dos hermanos (de nombre desconocido) y por el panoramista estadounidense William Burr, quien en 1848 había pintado su propio panorama móvil de los Grandes Lagos, Niágara, St. Lawrence y los Ríos Sergeant. Información en ARRINGTON, Joseph E. “John Banvard’s moving panorama of the Mississippi, Missouri, and Ohio Rivers”, *The Wilson Club Historical Quarterly*, vol. 32, n. 3, 1958, p. 211 y ARRINGTON, “William Burr’s moving panorama”, *op. cit.*, pp. 141-162.

¹¹³ ANÓNIMO, “Review of Mr. Frankenstein’s panorama of Niagara”, *Literary World*, 23 de julio 1853, s.p., citado en el folleto promocional del “Frankenstein’s panorama of Niagara”, p. 9, alojado en NYHS.

refrescantes de su espumosa ola”.¹¹⁴ Alejándose de lo que Avery llama el “concepto lineal y vehicular” de los típicos panoramas móviles, el *Niágara* de Frankenstein ofrecía al público los aspectos más destacados de las cataratas representadas en las diferentes estaciones, además, de un paseo por la *Cave of Woods*¹¹⁵ y de un trayecto virtual en el *Maid of the Mists*;¹¹⁶ Frankenstein actualizó su panorama con agregados de actualidad tal como el colapso de Table Rock en las cataratas del lado canadiense y la fatal caída de un barquero que monopolizó los titulares de los periódicos durante días, dado que el marinero se aferró a las rocas antes de perder finalmente el control.¹¹⁷

La función mnemotécnica de la recreación, su capacidad para estimular los sensores de la memoria y transportar a los espectadores de manera metafórica (y fantasmal) de vuelta a la escena representada, se captura vívidamente en una reseña de la pintura publicada en el *New York Observer* que afirma que “si bien una imagen no puede, por supuesto, suscitar las mismas emociones de sublimidad que provoca la escena natural... cumple en *revivir el recuerdo* de esas emociones, y en realidad trae ante la mirada una impresionante representación del Niágara en sí mismo”.¹¹⁸ Esta idea del panorama, que atrae tanto a un espectador familiarizado como no familiarizado con un cierto escenario, era un tema retórico bastante habitual en la literatura promocional del panorama: por ejemplo, en un programa que publicitaba el *New Overland Route to India, Via Paris, Mont Cenis, Brindisi, and the Suez Canal* de Hamilton, se anunciaba al público que “quienes tengan familiaridad con las escenas mostradas reconocerán la veracidad de las representaciones y disfrutarán las reminiscencias, mientras el resto se formará una idea tan precisa del aspecto de los variados lugares como si los hubiesen visitado en realidad”.¹¹⁹ Pero mientras una reseña afirmaba que se requería “sólo el

¹¹⁴ Reseña anónima y sin título del panorama de Frankenstein de *U.S. Argues*, s.f., s.p., citado en “Frankenstein's panorama of Niagara”, NYHS, p. 6; reseña del panorama de Frankenstein en *The True National Democrat*, s.f., s.p. citado en *ibid.*

¹¹⁵ [N. del T.] Cueva de los bosques.

¹¹⁶ [N. del T.] Doncella de las nieblas.

¹¹⁷ AVERY, *op. cit.*, p. 8

¹¹⁸ “Frankenstein panorama of Niágara”, *The Observer*, 18 de agosto de 1853, s. p., citado en “Frankenstein's panorama of Niagara”, NYHS, p. 12. El énfasis es de la autora.

¹¹⁹ London Playbills Scrapbook, GLCL, p. 52.

mínimo grado de imaginación para creer que nuestros cuerpos acompañan a nuestros pensamientos, y que estamos contemplando en persona esta indescriptible obra del Todopoderoso”, otro se esforzaba en señalar que a pesar de “la sorprendente naturalidad de la escena”, el panorama seguía siendo “casi una reproducción” de las Maravillas del Mundo, y no, debemos notar, la realidad.¹²⁰ Al reconocer que el panorama nunca fue más que una ilusión, la mayoría de las reseñas atenuaba sus hipérboles con calificativos, tal como este de la *Penny Magazine* en 1842: “si las agrupaciones y disposición general son naturales, y si se presta atención al cambio de matices que resulta del estado de la atmósfera en distintos momentos del día”, señalaba el autor, entonces el ojo y la mente se verían afectados “casi de la misma manera que por los mismos objetos originales”.¹²¹

No obstante, en tanto modo recursivo de representación y partiendo de la idea de la experiencia panorámica como efecto infinitamente repetible, el panorama nos invita a compartir la comunión con el artista cuya mirada “verdadera”, nos han contado, “detecta gran parte de lo bello que escapa al observador común”.¹²² A través de la repetición de un lugar, un tiempo y un “cuerpo que mira”,¹²³ nuestra visión se alinea con la del artista, y sin embargo, al presenciar la escena a través de los ojos del artista, se nos recuerda constantemente de su condición de espectáculo, especialmente en el panorama circular de 360 grados, donde, tal como afirma Wolfgang Born, “se espera que ignoremos las normas estéticas tradicionales tales como la unidad de espacio y la calidad pictórica en favor de aquello que puede llamarse efecto cósmico”.¹²⁴ El panorama invitaba así a suspender la incredulidad al mismo tiempo que recordaba vívidamente a los espectadores, su plasticidad.

¹²⁰ “Mr. Frankenstein’s panorama”, *U.S. Argues*, s.f, citado en “Frankenstein’s panorama of Niagara”, NYHS, p. 12; “Frankenstein’s panorama of Niagara”, *Evening Mirror*, 25 de Julio 1853, s.p., citado en *ibid.*, p. 10.

¹²¹ “On cosmoramas”, *op. cit.*, p. 363.

¹²² “Mr. Frankenstein’s Niagara”, *Spiritual Telegraph*, s.f., s.p., citado en “Frankenstein’s panorama of Niagara”, *op. cit.*, p. 16, NYHS

¹²³ MARGULIES, *op. cit.*, pp. 217-244.

¹²⁴ BORN, Wolfgang. *American landscape painting: an interpretation*. Westport, MA: Greenwood Press, 1970 (1948), p. 86.

Muerte e ilusión: algunas consideraciones finales sobre el panorama como *trompe l’oeil*

En su condición de forma liminal que oscila entre ficción y realidad, ausencia y presencia, de vez en cuando, la recreación parece compartir, en algunos niveles, cierta cualidad con el momento de la muerte (invocando así el “complejo de momia” que, según Bazin, reside detrás de la invención del cine), cuando el cuerpo aparece en el mundo, pero ya no puede ser considerado como parte de él.¹²⁵ Por supuesto, la recreación (y el panorama) también tienen mucho en común con las figuras de cera, las recreaciones no sólo eran principios organizativos extremadamente populares para los museos de cera de mediados a fines del siglo XIX, sino que la figura de cera en sí misma estaba en acuerdo fenomenológico con la idea de la muerte suspendida o burlada. La húmeda y luminosa superficie de la cera compartía una palidez similar a la de un cadáver, y aunque los panoramas y museos de cera se esforzaban por suprimir el momento de la muerte, nunca pudieron escapar del espectro de la muerte como un referente ominoso. Popularizadas por Madame Tussaud en la misma época que la emergencia del panorama, las figuras de cera recurrieron a los titulares del día, especialmente a las noticias sobre la monarquía y las hazañas militares, para construir viñetas narrativas que pudieran ser reproducidas en cera. La misma retórica pedagógica que era usada para difundir los panoramas –experiencias edificantes y educacionales– también sobrevoló la publicidad de los museos de cera.¹²⁶ Como parte de lo que la historiadora Vanessa Schwartz llama la “espectacularización de la realidad”, las figuras en cera crearon infinitas oportunidades para la intertextualidad; por ejemplo, a pesar de competir por el mismo público, la escena de cera titulada *Les coulisses d’un panorama*¹²⁷ en el Musée Grévin en París mostraba al pintor militar Edouard Détaillé dando los toques finales a su panorama de la Batalla de Rezonville.¹²⁸

¹²⁵ BAZIN, André. “The myth of total cinema”. En: GRAY, Hugh (ed.). *What is cinema?* Berkeley, CA: University of California Press, 1967, p. 21

¹²⁶ Si bien podría decirse mucho más sobre las correspondencias entre los panoramas, las recreaciones y las figuras de cera, el espacio impide llegar a mayor profundidad en el tema. Para más sobre cómo influyeron los discursos del realismo y el espectáculo en las exhibiciones de figuras de cera, particularmente, en el decimonónico Musée Grévin de Paris, veáse SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 89-148.

¹²⁷ [N. del T.] Los bastidores de un panorama.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 90, 104.

Varios comentaristas, en ese momento y posteriormente, han evocado el tema de la muerte en un intento de encontrar sentido al atractivo ambivalente de la recreación, el panorama y los museos de cera. En cierto nivel, la muerte parece una metáfora oportuna cuando se piensa en recreaciones y panoramas, dado que tanto los panoramas móviles como estáticos estaban obsesionados con la muerte en sus incontables representaciones de las escenas de batalla del siglo XIX. Tampoco debemos olvidar el hecho de que en el mundo actual con veinticuatro horas de televisión satelital, la recreación ha encontrado su lugar en diversos géneros de “info-entretenimiento”, incluyendo los programas de crímenes reales en los que los asesinatos se reconstruyen empleando actores con la esperanza de revivir el crimen en la memoria de la audiencia y proporcionar pistas adicionales a los investigadores.¹²⁹

Más allá de su representación literal en distintos panoramas, el espectro de la muerte parecía estar implicado en el mismo modo de representación del medio: como un cadáver, el lienzo hiperrealista se parece a un ser viviente en la superficie, pero no puede realmente ser considerado vivo. Y, sin embargo, existe una paradoja en la estrecha semejanza de la recreación con la muerte, por un lado, y su aparente capacidad de sacudirse de las garras de la muerte, por el otro. Como un “momento que nadie puede describir, un evento del que nadie puede escapar, un proceso que nadie puede narrar”, en palabras de Mieke Bal, la muerte también mira a la recreación como una manera de superar su irrevocabilidad, puesto que la recreación puede mostrar aquello que escapa a una representación o lo que puede ser imposible de representar como evento vivo. El panorama parece así encarnar y negar la muerte al mismo tiempo, construyendo un universo sin movimiento que puede presentarse como un facsímil del acontecimiento o del lugar real.¹³⁰ De la misma manera que la muerte es un desafío a la representación, que oscila “entre un estado y un evento”,

¹²⁹ En el Reino Unido, *Crimewatch* es el más notable; en Estados Unidos, los programas de infoentretenimiento tales como *America's Most Wanted* e *Inside Edition* hacen extensivo uso de la recreación en modos sensacionalistas.

¹³⁰ BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 362, 375.

según Bal, el panorama oscila igualmente entre ser una sensación, una experiencia, y una representación bi-dimensional.¹³¹

Si la muerte impregna la recreación panorámica como resultado de su tensa relación tanto con lo real como con lo imaginario, existe también un modo en el que el campo óptico del panorama circular, con su movimiento detenido, su escala gigantesca y su ambiente de inmersión, exacerbó el aura cadavérica de la forma; se tragaba al público con una sublimidad y fuerza impresionante en la que algunos encontraron una analogía con una experiencia extra-corporal, cercana a la muerte. Al menos un espectador de la época afirmó que podía percibirse un “aspecto ligeramente de muerte” al mirar los cicloramas (panoramas circulares), particularmente cuando la pintura transmitía mucha acción. Admitiendo que lo mismo puede decirse de las pinturas no panorámicas, el autor alegó, no obstante, que los panoramas demandaban mucho más del público que las obras de galería:

Vemos el correr de las aguas, con sus remolinos y vueltas a nuestros pies, pero no escuchamos ningún ruido, ni el estruendo y el bullicio que acompañan a la caída de una gran cascada. El plano principal tiene el aspecto de ser la roca real, ingeniosamente vestida con musgo y pasto, e iluminada con la luz del día; más allá se ve un grupo de turistas disfrutando de la gran perspectiva de las aguas cayendo, pero todo está en calma, nos volvemos para encontrarlas *fijas como la muerte*.¹³²

Del mismo modo en que Máximo Gorky encontró en los juegos de sombras del cine de los primeros tiempos una cualidad fantasmal, similar a la muerte, algunos espectadores del panorama relataron que la misteriosa quietud combinada con la escala espectacular y el ilusionismo otorgaban una solemnidad fúnebre a la experiencia de observar, al menos algunas, de estas obras.¹³³ Al dar al paisaje una

¹³¹ *Ibid.*, p. 375

¹³² TELBIN, W. “The painting of panoramas”, *The Magazine of Art*, vol. 24, enero de 1900, p. 557. El énfasis es de la autora.

¹³³ GORKY, Maxim. “The kingdom of shadows”, originalmente publicado en el diario *Nizhegorodski listok*, 4 de julio de 1896 y firmado como I. M. Pacatus (el seudónimo de Gorky). Trans. Leda Swan en LEYDA, Jay. *Kino*. Londres: Allen y Unwin, 1960; reimpresso en MACDONALD, Kevin y Mark Cousins. *Imagining Reality, the Faber Book of Documentary*. Londres: Faber and Faber, 1996, pp. 6-10.

cualidad estática que remite a los telones pintados de los dioramas de los museos de historia natural, los panoramas ubicaban a los espectadores en el centro de su escena embalsamada ópticamente. En ocasiones, el efecto puede haber sido desorientador, si no directamente inquietante, porque a diferencia de someter la mirada a un panorama plano, móvil, o a una imagen en movimiento en una pantalla bidimensional, el espectador se para en el centro de este universo reconstruido, respirando el aire fantasmagórico sin ningún sonido, salvo los silenciosos murmullos de los demás espectadores. Aunque la falta de sonido diegético sin dudas contribuyó al efecto de muerte, tanto en los panoramas como en el cine temprano, no todos los panoramas eran silentes; al igual que las películas, los panoramas en movimiento rara vez –o nunca– eran exhibidos en silencio, y hay muchos ejemplos de panoramas circulares acompañados de música. Aún así, no era raro subir las escaleras y salir desde un pasillo a oscuras hacia el mirador en un silencio sepulcral, como fue comentado por el espectador de la época, mencionado anteriormente.¹³⁴ Al describir la experiencia del público en 1900, mucho tiempo después del auge de los panoramas, W. Telbin afirmaba que “la concurrencia... en sintonía con este mundo inamovible, habla en voz baja; no escuchamos las críticas libres ni las conversaciones triviales y chismes generales”. Refiriéndose, tal vez sin querer, al cinetismo del cine –podemos asumir que Telbin había escuchado hablar del cine, si es que aún no lo había visto, hacia 1900– continúa argumentando que “posiblemente en el futuro podamos tener una exposición pictórica que combine todo lo que el arte –y los artilugios e ilusionismos– puede hacer”.¹³⁵ Quizás más que los panoramas de batalla, las escenas de belleza natural invitaban a una mirada contemplativa y reflexiva que podría asociarse a una ocasión solemne, como un funeral; tal como señala Bruno Ernst, un

¹³⁴ El Mesdag Panorama en La Haya posee una narración que subraya todos los rasgos salientes de la pintura. Se ofrece en holandés, alemán, inglés, francés o español, a pedido de los grupos turistas presentes. Cuando el museo está en silencio, un CD que toca efectos de sonido ambiente como el cantar de pájaros y el océano sustituye a la narración. El director del Mesdag Panorama Marijnke de Jong comenta que algunos visitantes se quejan de la narración, la encuentran intrusiva y distraente. Aunque se comprende el deseo de experimentar el panorama en silencio, el sonido ambiente raramente se apaga, puesto que a la mayoría de los visitantes parece agradaarle. Entrevista de la autora a de Jong, 14 de Julio de 2011, La Haya.

¹³⁵ TELBIN, *op. cit.*, p. 557.

encuentro con un panorama, en este caso, el panorama de Hendrik Mesdag en La Haya, es “un encuentro con la tranquilidad y la paz”, un recordatorio para el público del siglo XIX de la transitoria naturaleza de la vida y de su propia mortalidad”.¹³⁶

Como una forma de entretenimiento de masas que anticipó al cine y, según algunos han argumentado, fue reemplazada por el cine¹³⁷ a fines del siglo XIX, el panorama compartió numerosos rasgos fenomenológicos con este último: al igual que el cine, los panoramas eran representaciones hiperrealistas en inmensos lienzos que se asemejaban al formato de pantalla cinematográfica ancha de los años 1950 y a las actuales pantallas Imax Solido en domos de 360 grados, donde el público se ubica en el medio de una imagen que se proyecta a su alrededor.¹³⁸ Tal como sostiene Miller, “el panorama –al igual que el cine– elaboró una nueva realidad, condensando el tiempo, editando el campo visual, amplificando ciertos aspectos de la realidad percibida y disminuyendo otros”.¹³⁹ El resurgimiento del panorama de finales del siglo XIX, como señala Miller, habría claramente inspirado a los primeros realizadores de cine, “tanto en su búsqueda de efectos visuales particulares, como en su elección de temas”.¹⁴⁰ Así como los pintores de panoramas encontraron inspiración en las Cataratas del Niágara y en las historias de actualidad, también lo hicieron los exhibidores del cine de los primeros tiempos.¹⁴¹ El hecho que los panoramas se dibujaran exclusivamente a partir de acontecimientos y lugares reales en oposición a temas mitológicos o literarios, los impregnaban de un valor catártico o terapéutico especial, un lugar donde encontrar reposo en la metrópoli rápidamente industrializada, aún si esto involucraba una vista plena de los horrores de la guerra en los panoramas de batalla. Para la segunda mitad

¹³⁶ ERNST, Bruno. “Perspective and illusion”. En: VAN EEKELEN, Yvonne (ed.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996, p. 132.

¹³⁷ [N. del T.] “Motion pictures” en el texto original.

¹³⁸ Para más sobre la conexión entre panoramas y tecnologías de la imagen para grandes pantallas como Imax, veáse GRIFFITHS, “The largest picture”.

¹³⁹ MILLER, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴¹ Para más sobre la relación entre pintura de paisajes y cine temprano, veáse CAHN, Iris “The changing landscape of modernity: early film and America’s ‘great picture’ tradition”, *Wide Angle*, vol. 18, n. 3, 1996, pp. 85-100.

del siglo XIX, los panoramas pueden haber ofrecido a las audiencias un alivio temporal a la aceleración de la modernidad y, al igual que los primeros salones de cine,¹⁴² provisto al público de la clase trabajadora un lugar donde ejercer el control de alguna parte de su vida cotidiana, cada vez más controlada por la línea de montaje y los horarios del transporte. Si los excesos visuales de los panoramas para describir los desarrollos en la guerra moderna difícilmente contribuían a calmar la sobreestimulada mente urbana, la plataforma de observación central y elevada del panorama circular otorgaba, no obstante, a los espectadores de las ciudades atestadas, una soberanía momentánea sobre todo lo observado, ubicándolos en el corazón de un universo simulado donde miraban al mundo desde arriba. Quizá fue por este sentido de superioridad proporcionado por la mirada hacia abajo que el panorama reivindicó un componente de género, asegurando a los espectadores masculinos que su dominio sobre el mundo era indiscutible. Pero los hombres no estaban solos en las plataformas de observación, ya que compartían el espacio social con mujeres que disfrutaban por igual de la soberanía visual que provenía de la contemplación del panorama. En efecto, se podría argumentar que fue la concurrencia femenina a los panoramas la que estableció las normas para el espectador, que más tarde se trasladarían al cine de los primeros tiempos.

Y aún así, como he planteado en algún otro lugar, había algo extraño, incluso desconcertante, en observar el mundo de esta manera familiar pero obviamente artificial.¹⁴³ Charles Baudelaire, por ejemplo, no era un fanático de los panoramas, argumentando en su ensayo “El salón de 1845” que las pinturas de Monsieur Horace Vernet sobre una reciente victoria francesa en el norte de África “consistían meramente en un montón de pequeñas anécdotas interesantes” y eran adecuadas solamente para “las paredes de una taberna”.¹⁴⁴ Baudelaire sentía aún menos simpatía por los panoramas militares y patrióticos, un género pictórico que estaba propagándose por Europa occidental en ese momento:

¹⁴² [N. del T.] “Motion pictures” en el texto original.

¹⁴³ GRIFFITHS, “The largest picture”.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. “The Salon of 1845”, *Selected Writings in Art and Literature* (transcripción y edición P. E. Charvet). Harmondsworth: Penguin, 1992, pp. 87-88, citado en PARET, *op. cit.*, p. 80.

Odio este arte ideado al ritmo de tambores, estos lienzos embadurnados al galope, esta pintura fabricada por disparos de revólver, tanto como odio al ejército, al poder armado y a todo aquel que haga sonar armas ruidosamente alrededor de un lugar pacífico. Esta enorme popularidad, que, además, no durará más allá que la guerra en sí misma, y que se desvanecerá mientras las naciones encuentran otros modos para entretenerse, esta popularidad, repito, esta *vox populi*, *vox Dei*, simplemente me oprime.¹⁴⁵

No hace falta decir que Baudelaire probablemente no fue el único que despreció el atractivo ultranacionalista de los panoramas y rechazó cualquier reclamo sobre el mérito artístico de la recreación del panorama. El éxito del panorama para explotar la forma de la recreación fue inevitablemente el resultado de una confluencia de factores, que van desde las demandas estéticas e ideológicas de la época hasta los incansables esfuerzos de promotores individuales del panorama, que lucharon por mantener vivo el género.

Los panoramas tenían como objetivo evocar lo sublime tanto a través del ojo como del cuerpo del espectador, el tamaño realmente importaba en esta era de expansión colonial y tecnológica, y los panoramas ofrecían una identificación indirecta con los actores de la historia y un punto de vista privilegiado sobre algunas de las bellezas máspreciadas de la naturaleza. Como han argumentado Fruitema y Zoetmulder, “la manera contundente en la que el panorama resultó cumplir con las necesidades visuales del público explica su rotundo éxito como cine del siglo XIX”.¹⁴⁶ Al mismo tiempo, los públicos del cine de los primeros tiempos habrían estado íntimamente familiarizados con la idea cinematográfica de la recreación mucho antes de la aparición de las imágenes en movimiento.¹⁴⁷ Dada la longevidad del panorama como modo de visualidad –estos estuvieron dando vueltas, más o menos, por un centenar de años antes de la invención del cine–, tiene mucho sentido que hayan existido pocos problemas para comprender las recreaciones cuando se las vio en el cine. Los panoramas entrenaron así a los espectadores del siglo XIX para dar sentido al punto de vista circular a gran escala o móvil y, al hacerlo, ayudaron a allanar el camino para

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ FRUITEMA y ZOETMULDER, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁷ [N. del T.] “Motion pictures” en el texto original.

la aparición del cine. Si bien los panoramas no son ciertamente los únicos precursores estéticos e ideológicos de las imágenes en movimiento,¹⁴⁸ su legado se puede sentir hoy en nuestro continuo deseo de representar nuestro mundo con ilusionismo perfecto, especialmente aquellas experiencias que se encuentran por fuera de los eventos humanos habituales, como ascender a las alturas del Monte Everest, estar en el transbordador espacial Discovery, o bucear en las costas de las Islas Galápagos, para citar sólo algunos de los títulos recientes de Imax. La fascinación popular por la visión de 360 grados nunca se agota, sino que más bien ha fluctuado a lo largo de los doscientos años, desde que Barker patentó por primera vez su *coup d’oeil* en 1787. Mientras el Imax y las tecnologías de Internet de 360 grados se convierten en rasgos perdurables de nuestra paisaje cultural y comercial, no deberíamos perder de vista a sus gigantes ancestros pictóricos.¹⁴⁹

Referencias bibliográficas

- ALTICK, Richard. *The Shows of London*, Harvard, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- ANDREWS, Herbert C. “The Leicester Square and Strand panoramas: their proprietors and artists”, *Notes and Queries*, vol. 159, n. 4-5, 26 de julio de 1930, pp. 57-61.
- ARRINGTON, Joseph Earl. “The story of Stockwell’s panorama”, *Minnesota History*, vol. 33, n. 7, 1953, pp. 284-290.
- _____. “John Banvard’s moving panorama of the Mississippi, Missouri, and Ohio Rivers”, *The Filson Club Historical Quarterly*, vol. 32, n. 3, 1958, pp. 207-240. Disponible en: <https://filsonhistorical.org/wp-content/uploads/publicationpdfs/32-3-2_John-Banwards-Moving-Panorama-of-the-Mississippi-Missouri-and-Ohio-Rivers_Arrington-Joseph-Earl.pdf> [Acceso 16 de diciembre de 2020].

¹⁴⁸ [N. del T.] “Motion pictures” en el texto original.

¹⁴⁹ La autora agradece al Baruch College Research y Comité de Viaje y al PSC-CUNY Faculty Research Grant por apoyar este proyecto. Gracias también a William Boddy, Anna Grimshaw, James Latham, Lynne MacNab, Ivone Margulies, y a mis asistentes de investigación, Simone Senhouse-Green y Nurgul Erbin. Este ensayo está dedicado a Tess Margaret Boddy.

- _____. “William Burr’s moving panorama of the Great Lakes, The Niagara, St. Lawrence and Saguenay Rivers”, *Ontario History*, vol. 51, n. 3, 1959, pp. 141-162.
- EVERY, Kevin J. “Movies for manifest destiny: the moving panorama phenomenon in America”. En: *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress* [catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art Museum, 1999.
- BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. “The Salon of 1845”, *Selected writings on art and literature*, (transcripción y edición P. E. Charvet). Harmondsworth: Penguin, 1992. [Hay traducción al español: Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, 2005].
- BAZIN, André. “The myth of total cinema”. En: Gray, Hugh (ed.). *What is cinema?* Berkeley, CA: University of California Press, 1967. [Hay traducción al español: Bazin, André. “El mito del cine total”, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006].
- BECKETT, Ronald Brymer (ed.). *John Constable's correspondence. Volume II: early friends and María Bicknell (Mrs. Constable)*. S.d.: Suffock Records Society, 1964.
- BORN, Wolfgang. “The panoramic landscape as an American form”, *Art in America*, vol. 36, n. 1, enero de 1948, pp. 3-10.
- _____. *American landscape painting: an interpretation*. Westport, MA: Greenwood Press, 1970 (1948).
- CAHN, Iris “The changing landscape of modernity: early film and America's ‘great picture’ tradition”, *Wide Angle*, vol. 18, n. 3, 1996, pp. 85-100.
- CERAM, C.W. *Archaeology of the Cinema*. Londres: Thames and Hudson, 1965. [Hay traducción al español: Ceram, C. W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Editorial Destino, 1965]
- DAHL, Curtis. “Artemus Ward: comic panoramist”, *The New England Quarterly*, vol. 32, n. 4, diciembre 1959. pp. 476-485.
- DAVIS, Theodore R. “How a great battle panorama is made”, *St. Nicholas*, vol. 14, diciembre 1886, pp 99-112. Disponible en: <https://ufdc.ufl.edu/UF00065513/00179/21j> [Acceso: 15 de diciembre de 2020].

- ERNST, Bruno. “Perspective and Illusion”. En: van Eekelen, Yvonne (dir.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996.
- FRUITEMA, Evelyn J. & Paul A. Zoetmulder. *The panorama phenomenon. Mesdag Panorama 1881-1981*. La Haya: Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981
- GALLAGHER, Jean. *The World Wars through the female gaze*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press, 1998.
- GORKY, Maxim. “The kingdom of shadows” [Originalmente publicado en: *Nizhegorodsky Listok*, 4 de Julio de 1896 (firmado I.M. Pacatus). En: Leyda, Jay. *Kino: a history of Russian and Soviet film*, Londres: Allen & Unwin, 1960. [Hay traducción en español: LEYDA, Jay. *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUdeBA - Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965].
- GRIFFITHS, Alison. “‘The largest picture ever executed by man’: panoramas and the emergence of large-screen and 360-degree internet technologies”. En: Fullerton, John (ed.), *Screen culture: history and textuality*, Eastleigh, John Libbey Press, 2004, pp. 199-220.
- _____. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002.
- HANNERS, John. *The adventures of an artist: John Banvard (1815-1891) and his Mississippi panorama*. Tesis de Doctorado, Michigan State University, 1979.
- HAYES, R.M. *3-D Movies: a History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson, NC: MacFarland and Co., 1998.
- HEILBRON, Bertha L. “Making a motion picture in 1848: Henry Lewis on the Upper Mississippi”, *Minnesota History*, vol. 17, n. 2, 1936, pp. 131-149 Disponible en: <https://digital.shsmo.org/digital/collection/mhr/id/13205/rec/2> [Acceso: 13 de diciembre de 2020]
- HYDE, Ralph. *Panoromania! The art and entertainment of the “all-embracing” view*. [Catálogo de exhibición en Barbican Art Gallery, del 3 de noviembre de 1988 al 15 de enero de 1989]. Londres: Trefoil Publications, 1988.
- KERR, Paul et al. *The Crimean War*. Londres: Boxtree Press, 1998.

- LYONS, Lisa. “Panorama of the monumental grandeur of the Mississippi Valley”, *Design Quarterly*, n. 101-102, 1976. pp. 32-34.
- MARGULIES, Ivone. “Exemplary bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close-Up*”. En: Margulies, Ivone (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, pp. 217-244.
- MCDERMOTT, John Francis. *The Lost Panoramas of The Mississippi*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958.
- _____, “Gold rush movies”, *California Historical Society Quarterly*, vol. 33, n. 1, marzo 1954. pp. 29-38. DOI: <https://doi.org/10.2307/25156467>.
- MEISEL, Martin. *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, MA: Princeton University Press, 1983.
- MILLER, Angela. “The panorama, the cinema and the emergence of the spectacular”, *Wide Angle*, vol. 18, n. 2, 1996, pp. 34-69.
- MONTCLAIR ART MUSEUM, Portland Museum of Art y Edwin A. Ulrich Museum of Art. *The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress*. [Catálogo de exhibición]. Montclair, N.J.: Montclair Art Museum, 1999.
- NEWMAN, Estelle V. “The Story of Banvard’s folly”, *Long island Forum*, vol. 15, n. 5, mayo 1952, pp. 83-84, 95-97
- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- ONNES FRUITEMA, Evelyn J. “Of panoramas old and new”. En: van Eekelen, Yvonne (dir.). *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996. pp. 27-35.
- PARET, Peter. *Imagined Battles: Reflections of War in European Art*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1997.
- PARRY, Lee. “Landscape Theater in America”, *Art in America*, vol. 59, n. 6, diciembre de 1971, pp. 52-61.
- SCHMITZ, Marie L. “Henry Lewis: panorama maker”, *Gateway Heritage: Quarterly Journal of the Missouri Historical Society*, vol. 3, invierno 1982-83, pp. 36-48.
- SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle France*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

TELBIN, W. “The painting of panoramas”, *The Magazine of Art*, vol. 24, enero de 1900, pp. 555-558.

VAN EEKELLEN, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. Zwolle, La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996.

_____. “The magical panorama”. En: van Eekelen, Yvonne (ed.) *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*. La Haya: Waanders Uitgevers, BV Panorama Mesdag, 1996. pp. 11-25.

Webster's new collegiate dictionary, Springfield, MA: G & C Merriam, 1977.

WOLLHEIM, Richard. “What the spectator sees”. En: Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York: Harper Collins, 1991. pp. 101-150.

Fecha de recepción: 11 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 19 de diciembre de 2020

Para citar este artículo:

GRIFFITHS, Alison. “‘Escalofríos en la espalda’: los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica”. Traducción al español de Pamela Gionco y Lesly Peterlini, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 462-521. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/195>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Alison Griffiths** es Profesora Distinguida en Estudios de Cine y Medios en el Baruch College (CUNY) y miembro del claustro de profesores del doctorado en Teatro en el CUNY Graduate Center. Es reconocida internacionalmente por sus estudios sobre cine temprano, cultura visual y películas no comerciales. Es autora de los libros *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture* (Columbia, 2002), *Shivers Down your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View* (Columbia, 2008) y *Carceral Fantasies: Cinema and Prison in Early Twentieth-Century America* (Columbia, 2016) y de más de 50 artículos y capítulos de libros. Fue beneficiaria de la Beca Guggenheim (2018) y ganadora de subsidios otorgados por The National Endowment for the Humanities, the American Council of Learned Societies, the Woodrow Wilson Foundation, Felix Lang Foundation, The Waterhouse Family Institute y the Huntington Library in Los Angeles. Sus más recientes investigaciones se centran en la cultura visual de fines del siglo XIX, los cruces entre cine y estudios visuales medievales y la arqueología de los medios. Ha dictado conferencias internacionales y fue profesora invitada en la Universidad de Estocolmo. Su más reciente libro, *Nomadic Cinema: A Cultural Geography of the Expedition Film*, será pronto publicado por Columbia University Press. E-mail: alison.griffiths@baruch.cuny.edu.

**** Pamela Gionco** es Licenciada y Profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual (UBA). Docente del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del CiyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (AAHD) y de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Ha investigado sobre patrimonio material, digitalización y unidades de información (museos, bibliotecas y archivos), participando en numerosos eventos académicos nacionales e internacionales. Fue coautora de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina*, Vol. I (1896-1969) y II (1969-2009). E-mail: pamela.gionco@gmail.com.

Lesly Peterlini es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la misma universidad. Diplomada en Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Fue adscripta a la cátedra “Historia del Cine Universal” (UBA) durante el período 2014-2017. Desarrolla sus investigaciones en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (UBA) y en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz (UBA). Integra el comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Desde 2007 se ha desempeñado profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes, en su Casa de la Cultura y en la Reserva de Artes Visuales institucional. E-mail: lesliepeterlini@gmail.com.