



Artes Plásticas y Música





«LA MUJER HONRADA, PATA QUEBRADA Y EN CASA»...
LA MIRADA ANDROCÉNTRICA DE ARTURO MICHELENA

Alicia Moncada¹

aliciamoncada@gmail.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 25 de julio de 2013

RESUMEN

Este artículo revisa los fundamentos políticos y filosóficos que atraviesan a la mirada androcéntrica omnipresente en los retratos de la elite venezolana del siglo XIX, realizados por Arturo Michelena. Se analizan dos imágenes para develar los códigos simbólicos y pictóricos de la adjudicación del espacio privado y doméstico a las mujeres. Si bien, los retratos han servido como instrumentos que comunican la imagen oficial de la clase dominante, también fungieron como herramientas constructoras y reproductoras de una feminidad cónsona con las prerrogativas patriarcales de la burguesía decimonónica.

ABSTRACT

This article reviews the political and philosophical foundations which go through the omnipresent androcentric look in the portraits of the Venezuelan elite in the nineteenth century, painted by Arturo Michelena. Two images are analyzed to reveal symbolic and pictorial codes of the allocation of private and domestic space to women. While portraits have served as instruments which communicate the official image of the ruling class, have also served as construction tools of a femininity, in accordance to patriarchal prerogatives of the bourgeoisie of the nineteenth century.

Palabras claves: retratos, mujeres, mirada androcéntrica, siglo XIX, burguesía. **Keywords:** portraits, women, androcentric look, nineteenth century, bourgeoisie.

1 Licenciada en Artes de la Universidad Central de Venezuela. Investigadora y docente de la Fundación Juan Vives Suriá - Escuela de Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo. Tesista de la Maestría en Estudios de la Mujer, FACES, UCV.

Las teóricas que han revisado con lupa feminista la historia del arte concuerdan en que de todas las grandes deudas que tiene esta disciplina con las mujeres, una de las más significativas se relaciona con desmontar la mirada patriarcal que atraviesa por completo a la pintura occidental. A propósito, Teresa Alario sostiene que «la historia del arte puede entenderse como la historia de la mirada humana», empero «la mirada que se ha impuesto (...) es una mirada androcéntrica» (Alario, 2000: 59).

Cabe preguntarse dónde se ha fijado esa mirada por antonomasia. La respuesta más inmediata implica que el fetiche más vapuleado y modelado por el genio artístico falocéntrico ha sido el cuerpo femenino. Negando a las mujeres «el carácter de sujetos» (Ibíd: 1), la pintura occidental, hasta bien avanzado el siglo XX, instrumentalizó la corporalidad femenina para beneficio de la moral patriarcal, «en la que las mujeres sólo aparecen a título de objetos» (Michel Foucault, 2005: 24). Todos los géneros pictóricos han servido para convertir en imágenes los códigos simbólicos de lo que Gayle Rubin denominó la domesticación de las mujeres, necesaria para la reproducción del «sistema de relaciones en el que se emplea a las mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto» (Rubin, 1975:2).

La pintura no escapa de haber constituido el instrumento que por excelencia -hasta la aparición de los medios de comunicación masivo- sirvió al patriarcado para enaltecer sus valores, utilizando las representaciones de las mujeres para concentrar sobre ellas los males de la humanidad y establecer los parámetros de su domesticación. Desde las pinturas de la educación de la virgen María hasta las escenas cotidianas holandesas, podemos reconocer una constante adjudicación de espacios, roles, deberes y quehaceres delimitados por sexo. También, las imágenes nos han legado testimonios de los cambios en la moral patriarcal relacionados con la representación de las mujeres y sus cuerpos.

Es asignatura pendiente de los feminismos analizar la mirada androcéntrica con la que se construyeron convenciones pictóricas de la imagen femenina que obedecen a las prerrogativas patriarcales. En este análisis nos proponemos contribuir a esa labor, analizando dos retratos de la burguesía decimonónica realizados por el pintor venezolano Arturo Michelena (1863-1898).

Al lector que se cuestione nuestro interés podemos responderle que las razones son más simples de lo que parecen. En materia de arte, los

cronistas y periodistas culturales recalcan con ahínco la «estrechez» del «escenario artístico venezolano» de mitad del siglo XIX (Roldán Esteve-Grillet, 2001: 504). A los artistas nativos —formados en París— sólo se les encargaban retratos de los héroes patrióticos y de civiles, cuyos nombres figuran en las listas de descendientes y afiliados a los «amos del valle». Los retratos son valiosas fuentes que nos permiten revisar las convenciones pictóricas y códigos simbólicos supeditados a la moral patriarcal burguesa y la manera en que refuerzan la razón patriarcal ilustrada en su readjudicación de espacios a las mujeres. Todo a fines de vislumbrar que la atadura de la mujer al espacio doméstico refiere a un cambio en los conceptos de familia y honor, *leit motiv* de la cultura burguesa que aún dirige el pensamiento occidental. Pero, antes de abordar a las imágenes, debemos precisar tanto las concepciones básicas y problemas de análisis de los retratos como las razones, desde la perspectiva feminista, que dan origen a la proliferación de los retratos de mujeres de la clase dominante.

El retrato y las mujeres: una relación regulada por la falocracia

El nacimiento del género retratístico no puede fecharse con precisión. Se asume que surgió en los albores de la historia occidental y -en su definición más reduccionista- podría decirse que es la representación pictórica de un individuo. Es en el Renacimiento italiano cuando se articula conceptualmente al retrato, pues la expresión *ritrarre*, definida por Vincenzo Danti como «el mostrar las cosas tal y como se ven» (Danti citado por Władysław Tatarkiewicz, 1970/2004: 273), se diferencia de *representatio*, que se refiere a la interpretación que hace el artista del mundo fenoménico.

No obstante, el retrato, dentro de la historia y teoría del arte, es inherente a toda producción pictórica en la que es posible reconocer ciertas constantes compositivas relacionadas con la manera en que el artista conseguía copiar las particularidades fenotípicas del individuo retratado. Tradicionalmente, está sujeto a una serie de convenciones formales que involucran elementos de ordenación espacial y técnicas que deben asegurar la semejanza de la obra con el modelo. Además de ser «la representación de un individuo y su propio carácter» (John Pope-Hennessy, 1985:8) también es una «forma simbólica» (Peter Burke, 2001:30). Desde las posturas y gestualidades del modelo hasta los objetos que le acompañan contienen y transmiten significados simbólicos.

El arte occidental le debe a la cultura de la antigua Grecia los primeros esquemas tipificados del género del retrato. Tanto la pose de pie como la sedente sirvieron para modelar la imagen del poder. Toda la producción retratística griega estaba sujeta no sólo a la filiación de la belleza con la virtud sino a la fisiognómica, una disciplina que vinculó las formas y especificidades corporales con las facultades psíquicas y el destino de los seres humanos.

Ahora bien, el concepto de retrato aún genera polémica dentro de los estudios teóricos de la imagen. Si nos apegamos a la definición canónica, que excluye a toda la producción pictórica que no cumple con las convenciones, se delimitaría el término a las obras realizadas entre el siglo XV y XIX. También el objetivo del retrato es controversial, especialmente por su vinculación al poder y la función de las imágenes como instrumentos de persuasión, es pues un reino de la «mentira, de la ocultación, de la falsificación y el engaño» (Víctor Mínguez, 2006:10); ha servido para distorsionar la imagen humana con el propósito de construir «ilusiones sociales». Los y las retratadas siempre vestían sus mejores galas, el lujo de los espacios y objetos involucrados en la obra eran exagerados, las poses favorecían los cánones de belleza, todo con el fin de introducir a la efigie en el espacio teatral idóneo para la simulación de una imagen ideal -y oficial- del ser. Entonces los retratos y sus objetivos se puede entender desde una multiplicidad de ámbitos, siendo la solución más práctica admitir que son «un objeto de comunicación, una inversión económica, un ejercicio de vanidad, un testimonio de una época y una práctica de poder» (Ibíd:16). Dado que no hay una representación fidedigna de la cotidianidad, la idea del retrato como un espejo social no tiene lugar.

Estas distorsiones de la realidad son testimonios invaluable de fenómenos sociales, porque «la imagen material o literal constituye un buen testimonio de la imagen mental o metafórica del yo o del Otro» (Burke, 2001: 37). Simone de Beauvoir definió que la característica fundamental de la condición de las mujeres es que constituyen la «Otridad» del mundo falocéntrico: «él es el sujeto, él es lo absoluto; ella es lo Otro» (Beauvoir, 1949: 4). Consecuentes con la posición de Beauvoir, inferimos que, históricamente, los retratos de mujeres se han construidos según la relación de la retratada con el poder falocrático. Dice Teresa Alario que «gran parte de los retratos femeninos que se realizan entre el Renacimiento y el siglo XIX constituyen manifestaciones que tienden a ensalzar o adornar el linaje, a mostrar la posición social del sujeto varón, sea padre o esposo» (Alario, 2000:3).

Por otra parte, con Pierre Bourdieu podemos inferir que en el retrato es posible ver la «visión dominante de la división sexual» (Bourdieu, 1998:3). Como la mirada androcéntrica en la pintura se ocupó de representar los principios femeninos exigidos por la moral patriarcal, los retratos sirven para delimitar cómo deben lucir las mujeres honradas. Esto no es casual. Peter Burke indica que «una solución más habitual del problema que comporta concretizar lo abstracto consiste en mostrar al individuo como encarnación de ideas y valores» (Burke, 2001:83), eso es lo que creemos que ocurre con los retratos de mujeres afiliadas al poder: uno de sus objetivos es fungir como un instrumento ejemplificante.

No pasamos por alto que la importancia política del retrato tiene su mayor auge culminando el siglo XVIII y durante el XIX. Y aunque el siglo de las luces -germen de los nacionalismos y la democracia liberal- fue el contexto propicio para la aparición del retrato civil, es en el XIX, o como lo denominó Eric Hobsbawm el «siglo del capital» (1997), donde cobra preponderancia el retrato como instrumento de la burguesía para exhibir el poder conquistado. Empero, lo político va aunado a lo filosófico y la mirada androcéntrica, al estar sujeta a las transformaciones sociales, se amolda a las enmiendas en la ley patriarcal.

Fundamentos filosóficos de la mirada androcéntrica decimonónica

En el ámbito político y filosófico, el siglo XIX bebió totalmente de los preceptos de la razón patriarcal ilustrada a la que Celia Amorós califica como la gran trampa del discurso universalista de la igualdad y la libertad para las posibilidades emancipadoras de las mujeres. Amorós establece las estrategias de la razón -práctica y teórica- ilustrada antifeminista cuyo cimiento fue la asociación conceptual de las mujeres con la naturaleza y de los hombres con la cultura. Esa naturaleza, tiene dos dimensiones y funciones ideológicas. La primera, se apega a la concepción tradicional que diferencia naturaleza de lo cívico y de lo cultural, mientras que la segunda ve en la naturaleza el «orden que legitima y sanciona a su vez la adecuada distribución de los papeles entre la naturaleza y cultura» (Amorós, 1985/1991: 46).

Siguiendo esta asociación mujer-naturaleza, Celia Amorós advierte que fue la razón patriarcal ilustrada la legitimadora del proceso de readjudicación de los espacios físicos y simbólicos a las mujeres, sustentando el discurso

antifeminista con argumentos biologicistas que supeditan la irracionalidad a la fisiología femenina y sus procesos. Con Amorós concuerda Cristina Molina Petit (1994), quien sostiene que la tradición ilustrada delimitó la vida y «razón de ser» de las mujeres al espacio privado, lo que significa una readjudicación de espacios -con sus respectivos roles- destinada a reafirmar el poder de los hombres en el ámbito público.

La segunda dimensión de la naturaleza de la que nos habla Amorós la encontramos claramente expresada por Jean-Jacques Rousseau, para quien la naturaleza ha determinado el destino de las mujeres atándolas a la reproducción y la institución de la familia. Alicia Puleo afirma que la pluma rousseauiana expresa con «claridad y contundencia un nuevo modelo de familia que consagra la exclusión de las mujeres del ámbito de lo público» (Puleo, 1993:14). La «pata quebrada y en casa» de la que habla Sancho Panza en la Isla de Barataria, alude a una condición inframoral de las mujeres, por lo que su actuación en la *res publica* indicaría la decadencia moral y social. La mujer sólo construye, forja, en privado lo cívico. Da a luz y educa a Emilio, pero ni ella ni las Sofías son sujetos del contrato social. Es la reproductora del ciudadano, garante y guardiana de la «función reguladora de los valores del estado de naturaleza.» (Amorós, 1990:143). Ya que una de las funciones femeninas era actuar como vigilante fue preciso configurar una estructura social que las vigilara, siendo los hombres sus entes reguladores. Es por ello que la educación represiva y diferenciada, que Rousseau sistematizó en *Emilio o de la educación* (1762), resultó un perfecto componente para el mantenimiento de la estructura de dominación, «ella es, en cierto modo, la guardiana de un guardián que vigilia que lo vigilen» (Amorós, 1990:145).

Otra estrategia de la razón patriarcal fue frenar a las mujeres -que detentaban algunos privilegios de clase- la posibilidad de trascendencia a partir de la educación. El desprecio a la *femme-philosophe*, que devenía al alejarse de su estado natural «jugando a ser hombre» (Rousseau citado por Carol Duncan, 2007:213), tenía como intención despotricar contra las aristócratas, quienes, para el antifeminismo ilustrado, subvertían las leyes de la naturaleza porque se entregaban a placeres individuales recayendo todo el peso del cuidado de la prole y el marido en la servidumbre.

El *código civil francés* o código napoleónico de 1804, que impuso a las mujeres casadas las mismas incapacidades civiles que a los infantes, los criminales y las personas con incapacidades psíquicas, es la mejor muestra de la legalización de la sujeción de las mujeres a la ley del patriarcal. Al

no contar con derechos, toda posibilidad de ejercer un oficio o producir conocimiento era desaprobada por el conglomerado masculino, atravesado por una profunda ginopia y los postulados que reiteraban la inferioridad cognocitiva y física de las mujeres.

Nuestras repúblicas se construyeron sobre la familia nuclear burguesa para fomentar la creación de una «relación de doble vínculo: el ciudadano adulto quiere autónomamente ser como un niño para que le garanticen ser padre.» (Amorós, 1990:145), un vínculo que, como hemos observado, precisa de la dominación masculina. Esa cadena que ata a las mujeres al hogar está relacionada con la ética del cuidado. Los ciudadanos precisan, para actuar en lo público, de quienes mantengan en orden sus espacios privados. La *res publica* es posible mientras existan quienes se ocupen de la *res privata* que, además, se ocupen de normalizar la subordinación legitimada jurídicamente. Rosa Cobo, problematizando a Carole Pateman, definió que «el contrato social de la modernidad necesita de la subordinación de la mujer al varón, pero también del consentimiento de aquella para probar su legitimidad». (Cobo citada por Pilar Errázuriz, 2012:33).

La razón patriarcal ilustrada penetró profundamente todas las estructuras sociales y, amparada por la misoginia ancestral, las ideas antifeministas generaron un desenfreno por el control de las «degeneradas» que subvertían el orden natural. Todos los aparatos de control social afianzaron su vigilancia sobre la sexualidad femenina. La influencia de la filosofía antifeminista atravesó la filosofía secular y así, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, «todo el mundo parecía estar de acuerdo en que las mujeres tendrían un impacto más positivo en la sociedad si se dedicaran a crear la felicidad doméstica». (Bonnie Anderson y Judith Zinsser, 2009:595).

Pero, la lógica de la razón patriarcal alcanzó su punto más álgido en lo que Amelia Valcárcel y Alicia Puleo denominaron la «misoginia romántica», noción trabajada arduamente por Pilar Errázuriz (2012), que analiza el posicionamiento antifeminista que impregnó las artes, la ciencia, la filosofía y la política durante el siglo XIX. Las ciencias emergentes contribuyeron a profundizar la asimetría de poder entre hombres y mujeres. Charles Darwin «probó» con la teoría de la evolución que las facultades cognitivas de los varones era superiores y Paul Topinard, repitiendo la tesis central de Kant, sentenció que «la mujer es al varón lo que los africanos son a los europeos y el mono al ser humano» (Topinard citado por Michel Perrot, 2000:11). Todas las disciplinas del conocimiento contribuyeron para «hacer

de la representación de la mujer una heterodesignación conveniente a los propósitos de la dominación masculina del nuevo patriarcado instalado por la democracia» (Errazurriz, 2012:31). Ese patriarcado reconfigurado respondía a las necesidades de los hombres de la incipiente clase dominante y al sistema económico que hizo posible el nacimiento de la cultura burguesa: la gran productora de mercancías y «emancipada de los intercambios inmediatos y orgánicos con la naturaleza» (Amorós, 1991:30).

Los ideales burgueses en la mirada androcéntrica decimonónica

Si algo caracteriza y distingue al siglo XIX es que «la movilidad social podía colocar a un gran número de personas en la situación, históricamente nueva, de desempeñar nuevos (y superiores) papeles sociales» (Eric Hobsbawm, 2007:239). El aumento del nivel de vida y la proliferación de la clase media dio lugar a un novedoso *modus vivendi*. La riqueza material proporcionó a muchas familias la escalera del ascenso social que los situó sobre la clase trabajadora. Tampoco escalar fue tan fácil. Convertirse en un gran burgués precisaba del control de los medios de producción, mientras los ilusos de la pequeña burguesía se conformaban con la adopción sin miramientos de las prerrogativas de clase, creyendo con fervor en la promesa capitalista. A finales del siglo XVIII y durante el XIX, el síntoma inicial del cambio social para los hombres era el aumento de los ingresos, para las mujeres «era salir de la cocina, dejar las tareas domésticas más groseras a la servidumbre, pasar de trabajar ella misma a ser quien supervisa el trabajo de los otros» (Anderson y Sensor, 2009:605). A propósito menciona Eric Hobsbawm que, sociológicamente, «la diferencia entre clase obrera y clase media era la existencia de aquellos que tenían criados y aquellos que lo eran potencialmente» (Hobsbawm,2007:247).

El código napoleónico y la filosofía antifeminista afianzaron la atadura de la mujer al espacio privado y su papel como símbolo del *status quo* de sus tutores. Explica Celia Amorós que el proyecto del varón burgués devenía en la lucha por posicionarse como el explotador de la fuerza de trabajo ajena, a diferencia del proyecto de vida de las mujeres burguesas que se resume en «ser símbolos de su status, objetos sexuales (...) y reproductoras de los mecanismos ideológicos de su doble dominación de clase y sexo» (Amorós, 1991:115).

La casa, su disposición espacial y los objetos allí contenidos se traducen en la jaula de oro para las mujeres donde la *res privata* se desarrollaba. Necesariamente, la clase media, hostigada por el perenne fantasma de la pobreza, abigarraba el hogar con mobiliario y ornamentación. Surge la decoración de interiores como una práctica que demostraba el buen gusto y capacidad monetaria del señor de la casa. La esposa tutelada no se ensuciaba las manos con los oficios innobles de la tiranía del orden hogareño. Los quehaceres «podían proporcionarle fama de ama de casa notable, pero no de mujer de gusto refinado, ni de ninguna manera hacerla capaz de llevar una conversación educada, o de entretenerse de forma agradable cuando está sola» (Bonnie Anderson y Judith Zinsser, 2009:595). ¿Cómo podía el burgués triunfante, detentase o no el poder político como clase, demostrar sus conquista sino gastando? (Hobsbawm, 2007: 245) Encontramos el planteamiento de Hobsbawm fascinante porque nos revela que gracias a esta dinámica burguesa del gasto se inaugura el mercado capitalista del arte tal y como lo conocemos.

La burguesía decimonónica gozó de la posibilidad, inaugurada por la Revolución Francesa, de acceder a la observación de la producción artística, privilegio que en el Antiguo Régimen se reservaba a los cortesanos y nobles. Los museos posrevolucionarios facilitaron a las masas los eventos sociales que servían para demostrar ascenso social o incremento del patrimonio económico. También, las repúblicas destinaron fondos para el desarrollo de la cultura, articulando políticas públicas sustentadas en los preceptos ilustrados sobre la secularización del conocimiento, coronándose Francia como el centro de las «bellas artes». Los estados instrumentalizaron a las artes para exhibir y plasmar sus logros políticos, generando las instituciones que proveían la mano de obra calificada. La proliferación de artistas entrenados con inversión estatal devengó grandes dividendos al mercado capitalista del arte, para el que las obras no valían por sus contenidos simbólicos sino por el posicionamiento del artista en el gusto de la sociedad burguesa.

El «gusto» burgués, así como los artistas que se apegaban a él para poder sobrevivir, estaba mediatizado por la institucionalidad y atado a los intereses del «bien común.» Los salones organizados por el Estado francés canalizaban los gustos y fueron vehículos para la popularización de temáticas que afianzaban el poder patriarcal en la *res publica*. El frenesí francés por las pinturas de «madres felices» y sus apologías a las delicias de la maternidad «se convertirían en los ideales familiares en toda la sociedad francesa» (Duncan, 20007:217). Igual podemos decir de los retratos de las burguesas, que aburridas organizando sus interminables colecciones de platería y tocando

en el piano monótonas escalas, se inutilizaban paulatinamente siguiendo los consejos de Charles Kingsley: «sé buena, dulce sierva, y deja que él sea inteligente» (Kingsley citado por Hobsbawm, 2007 : 247). La mirada androcéntrica no dejó de construir y expresar esos los ideales y convenciones.

Un retrato de Arturo Michelena para una dama honrada

En Latinoamérica el desarrollo de la cultura burguesa no fue un proceso igualitario y podría decirse que el «salto ideológico y político a fines del siglo XVIII y principios del XIX fue común a todos con diferente grado de profundidad» (José M. Briceño, 1994/2007: 45). En Venezuela, los gobiernos republicanos decimonónicos pretendían vivir los cambios y las modas a la par de una Europa vista con los lentes del afrancesamiento, siendo Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) el presidente venezolano más influyente en este proceso. En su mandato, el llamado Ilustre Americano trató de solventar el caos y la decadencia económica producto de la guerra federal venezolana. Por su sólida formación liberal las reformas que promulgó bebían de las promesas del progreso positivista. Su misión: encauzar a Venezuela sobre los ideales de la razón patriarcal ilustrada francesa. En el campo artístico al progreso guzmancista se le debe la subvención de los costos educativos y gastos de viajes de los pintores venezolanos con mayor proyección internacional. Gracias a la influencia del círculo de amigos del presidente es que Arturo Michelena (1863-1898) obtiene la beca parisina que le devengaría el éxito en el Gran Salón de París con la obra *El niño enfermo* (1887). Los viajes de Martín Tovar y Tovar (1827-1902) para exponer en el país galo se financiaron con dinero del Estado, así como Cristóbal Rojas (1958-1890) debió a las arcas públicas su beca y pensión para cursar estudios de arte en Francia. Los códigos simbólicos de la cultura burguesa francesa, cuyo fundamento es la razón patriarcal ilustrada, inciden en la mirada androcéntrica con la que los pintores mencionados construyeron múltiples retratos de mujeres venezolanas.

El retrato de la dama María Ibarra de Matos realizado por Arturo Michelena en 1895, es una pieza de formato rectangular y de sentido y eje verticales. La pieza nos muestra inicialmente una convención retratística clave: la pose de pie es propia de las representaciones del poder. Las joyas y los adornos contribuyen a formalizar esa interpretación. No contenta con posar ataviada con su mejor joyería, la modelo exhibe, en todas las partes del cuerpo más ornamentación.



Título: María Ibarra de Matos
Autor: Arturo Michelena
Año: 1885
Dimensiones: 227 x 152 cm
Materiales: Óleo sobre tela

El vestido está confeccionado a la manera de un *robe en chemise*, indumentaria femenina propia de la moda francesa postrevolucionaria, muy «escotado al frente, de manga corta y formado por una sola pieza, lo cual creaba una silueta vertical, similar a una columna y muy a tono con el gusto neoclásico» (Anne Staples, 2005:54). El lujo del traje no lo indica sólo el color, sino los detalles de las mangas y las telas de la confección. El largo de la falda responde a una afiliación con la autoridad del virtuosismo

de la moral patriarcal. La señora alargó su falda en el momento en que se casó y lo mantiene como señal de lealtad a la tradición (Anderson y Zinsser, 2009).

Lo interesante del asunto del vestido y su relación con la tradición implica, en primera instancia, asumir que «la construcción social de la feminidad estaba articulada en el código de la moda» (Luisa Elena Delgado, 2000:65). Pero igual remite a las normas de vestimenta por estrato de clase, decretadas por el orden colonial. Las mujeres de la clase dominante debían, imperativamente, vestir sus mejores galas para diferenciarse de las clases inferiores. De hecho, el primer consejo que se les brindaba a las mujeres europeas, que pretendían asentarse en América, era armar un voluminoso y lujoso guardarropa para concordar con el espacio social en que se movía el cónyuge. De igual manera, los guantes eran aditamentos necesarios para una cultura donde los detalles que indicaban sofisticación eran de suprema importancia.

Otro elemento importante es el abanico, de uso común –desde el período colonial- para espantar los insectos y las moscas de las casas con caballeriza y también un importante medio de comunicación para las mujeres. El lenguaje del abanico, sistematizado en el siglo XVIII alcanza su mayor desarrollo entre las burguesas decimonónicas. Tan eficiente como lo fue el telégrafo para expresar ideas cortas, a través de los movimientos las mujeres eran capaces de comunicar ideas, proposiciones y transmitir recados. El abanico que antiguamente fascinaba tanto a hombres como a mujeres, en pleno siglo XIX aludía sólo a la feminidad. Empero, de alguna manera el abanico contribuyó a que las mudas Sofías tuvieran la oportunidad de comunicar sus sentimientos, sin transgredir los férreos preceptos de la moral burguesa que concedía sólo a los hombres el poder de proponer la relación romántica.

El fondo de la composición y el espacio teatral donde se sitúa la efigie de la dama se relacionan con la «sala de estar» o el recibidor de la casa, lugar de acción para las mujeres acaudaladas. La idea de honradez aunada a la domesticidad también es una construcción producto de esa atadura al salón de estar. Las *ladies* o verdaderas damas no recibían una educación para el trabajo sino para entretenerse a sí mismas y a otros, dentro de las paredes del hogar. Los hombres de su clase recibían formación para ejercer como profesionales, regentar los negocios familiares y delegar ordenes en la jerarquía hogareña. Las niñas eran educadas para fungir como los ángeles del hogar, sumisas, inútiles y castas, tal como la Sofía de Rousseau.

Así nos aparece la imagen de la retratada, como una representante de la mujeres que las luces ilustradas «no supieron o quisieron iluminar» (Molina citada por Alicia Puleo, 1993:28). Una mantuana cuyo posicionamiento liberal bebía directamente de los dictámenes de la razón patriarcal ilustrada y sus cánones de la honradez, que seguían reproduciendo la noción de honra femenina colonial inherente al deber de amar a los familiares varones, honrarlos y obedecerlos. (Patricia Seed, 1991).

Observando el mobiliario retratado junto a la dama, es posible percibir que todo se dispone para manifestar la riqueza material de la familia. Los muebles representados implicaron una inversión importante, algo común en la lógica burguesa en la que el refinamiento lo otorgaba la capacidad de gasto, no el ahorro. También la presencia de los objetos puede aludir a la dote de la mujer, que sumaba al capital enseres para el hogar y su decoración. La decoración en tonos rojizos resulta interesante asociarla al vínculo que hace el gusto decimonónico de la paleta de colores cálidos con la feminidad. Asociados simbólicamente con la pasión, la preponderancia de éstos tonos señala una gran distinción con los retratos decimonónicos de los varones en donde predominan las tonalidades oscuras y frías, tanto en la vestimenta como en los espacios.

El siglo XIX fue el período de la historia de occidente en donde más se delimitó y diferenció la feminidad de la masculinidad, situación que obviamente se reflejó en la forma de representar pictóricamente a hombres y mujeres. La vestimenta masculina se volvió austera, contraponiéndose a la excentricidad del Antiguo Régimen, tiempo en el que los hombres usaban los mismos artificios de la belleza que las mujeres. Para ilustrar las ideas y ver con mayor claridad la mirada androcéntrica en el retrato de Doña María Ibarra de Matos, podemos cotejar sus códigos simbólicos con el retrato de su cónyuge: Don Manuel Antonio Matos (1847-1929), banquero y político venezolano.

En el retrato que realizó Michelena en 1885 se perciben notables diferencias, tanto formales como simbólicas, con la representación de la dama. Prevalecen los tonos oscuros, así como sobresale la austeridad del mobiliario cuyo estilo es neoclásico. Empero, la mesa no cumple la misma función que en la pintura anterior, sobre ella se encuentra un busto y un libro, símbolo de la cultura, la intelectualidad y la razón. La vestimenta del señor está acorde a su clase, pues viste un frac de levita con camisa de ala, pantalón y chaqueta. También refuerza la masculinidad construida



Título: Manuel Antonio Matos
Autor: Arturo Michelena
Año: 1885
Dimensiones: 229 x150 cm
Materiales: Óleo sobre tela

por el patriarcado decimonónico en oposición absoluta a la estética femenina. La indumentaria tenía como finalidad ser práctica «porque la misión del hombre es luchar contra el mundo» mientras que el «fin del vestido de la mujer es agradar y, muchas veces, engañar» (Marañón citado Ana María Díaz, 2006:204). Autores como John Flügel (1935) asociaron este hecho con una «renuncia» de los hombres a la moda. Empero, la masculinidad decimonónica no rechazó a la moda, sino a los códigos de vestimenta del antiguo régimen considerados como femeninos.

En realidad los hombres seguían la moda, porque es inherente al consumo y a la manifestación de progreso. Por lo mismo, es inevitable admitir que «las modas son modas de clase» (Simmel citado por Díaz, 2006: 148). También este cambio en la moral patriarcal, manifestado en la indumentaria masculina, puede relacionarse con un mecanismo de vigilancia. Como en el Antiguo Régimen era común que los hombres usaran las mismas técnicas de embellecimiento que las mujeres, los varones burgueses del siglo XIX debían proyectar y articular una imagen antagonista de la feminidad, así se eliminaban sospechas de subversión a la heteronormatividad. Precisamente en un período histórico en el que, desde la autoridad de las ciencias naturales, inicia la patologización de la homosexualidad.

Hemos dicho ya que los artistas venezolanos decimonónicos siguieron con fidelidad las convenciones de representación instaladas por la moral viril colonial y reforzadas por la razón patriarcal ilustrada. Esa influencia se tradujo en una producción pictórica compuesta desde la mirada androcéntrica, que usó al «bello sexo» como «bello objeto», ocultando la agenda oculta del patriarcado ilustrado en la adjudicación de espacios y el sometimiento de los cuerpos de las mujeres. Asimismo, la configuración de la masculinidad burguesa y su proyección estética reforzó la heteronormatividad necesaria para que el nuevo ideal de familia se impusiera. Al inmortalizar las figuras de las ideales mujeres burguesas se refleja el triunfo de la domesticación de las mujeres de las clases dominantes. Los retratos aquí analizados hablan del aleccionamiento de las mujeres, de la advertencia patriarcal a las primeras feministas que las decimonónicas pagaron con la cárcel de la casa y el pesado grillete del canastillo de costura.

Referencias bibliográficas

- Alario, T. (2000) «Nos miran, nos miramos». En: *Tabanque*, Revista Pedagógica, n° 15, , pp. 59-78
- Altuna, B. (1997). «La fisiognómica en el mundo antiguo». En: *Jornadas sobre la antigüedad*. Versión digital [http://antiqua.gipuzkoakultura.net/cara_cara_rostros_en_la_antigüedad.php]
- Amorós, C. (1997) *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer (Col. Feminismos, 41)

- _____ (1985/1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- _____ «El feminismo: senda no transitada de la Ilustración». En: *Isegoría*. Revista de Filosofía Moral y Política. No 1, 1990, Instituto de Filosofía, CSIC.
- Michelle, P. (2000) Prefacio de C. Bard (Ed), *Un siglo de antifeminismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bourdieu, P. (1998) «La dominación masculina». En: *La masculinidad: aspectos sociales y culturales*. Quito, Abyayala.
- Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid, Siruela.
- Cao, M. (Coord.) (2000) *Creación artística y mujeres: recupera la memoria*. Madrid, Narcea.
- De Beauvoir, S. (1949/2011) *El segundo sexo*. Tomo I (Los hechos y los mitos). Madrid. Ediciones Cátedra.
- Delgado, L. (2000) *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*. Amsterdam, Editions Rodopi.
- Díaz, A. (2006) *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Duncan, C. (2007) «Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII». En:
- Cordero Karen e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana. 197-218 p.
- Esteva-Grillet, R. (comp.) (2001) *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglo XIX y XX*. Vol. 1, Caracas, Universidad Central de Venezuela- Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- Errázuriz, P. (2012) *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Foucault, M. (1984-2005) *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Siglo XXI editores, España.
- Hobsbawm, E. (2007) *La era del capital. 1848-1875*. Barcelona, Crítica.
- Lamas, M. (Compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México. 35-96p
- Molina, C. (1994) *Elementos para una dialéctica de la ilustración*. Madrid, Anthropos Editorial.
- Mínguez, V. (2003) Prólogo. En: Rodríguez, Inmaculada. *La mirada del Virrey*. Universitat Jaume I, Barcelona, 2003
- Pope- Hennesy, J. (1985) *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, Akal Editor.
- Puleo, A. (Ed.) (1993) *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Anthropos (Col. Pensamiento crítico/pensamiento utópico, 81).
- Rousseau, J. (1792/ s.f) *Emilio o la educación*. Tomo 2. Paris, Garnier Hermanos Libreros Editores.
- Rubin, G. (1975/ 1996) «El tráfico de mujeres: Notas sobre la «economía política» del sexo.» En:
- Seed, Patricia (1992) *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts Over Marriage Choice, 1574-1821*. United States of America, Stanford University Press.
- Staples, A. (2005) *Historia de la vida cotidiana en México: bienes y vivencias. El siglo XIX*. Vol. 4, México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Tatarkiewicz, W. (1970/2004) *Historia de la estética: la estética moderna 1400-1700*. Vol. III, Madrid, Akal.

