

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS Y MUSEOLOGÍA

***La imagen y la mirada: la obra de Camille Pissarro en Venezuela entre los
años 1852-1854***

Br. Adrián Alvarado Boscán
C.I. 20.097.727

Tutor: Prof. Janeth Rodríguez

Caracas, julio de 2015

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS Y MUSEOLOGÍA

***La imagen y la mirada: la obra de Camille Pissarro en Venezuela entre los
años 1852-1854***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Artes
Plásticas y Museología

Br. Adrián Alvarado Boscán
C.I. 20.097.727

Tutor: Prof. Janeth Rodríguez

Caracas, julio de 2015

Agradecimientos

A Janeth Rodríguez Nóbrega por su constante orientación en el marco de la realización tanto del proyecto como del trabajo de grado.

A Javier Castillo por su constante apoyo y digitalización de las imágenes reproducidas.

A Ana Lucía Salamanca por haberme facilitado algunos libros para la presente investigación.

Índice de contenido

Lista de ilustraciones.....	v
Resumen.....	vii
Introducción.....	viii
Capítulo 1. La imagen y la mirada.....	1
1.1 La imagen como documento histórico.....	1
1.2 La mirada como constructo cultural	9
1.3 El costumbrismo en las artes plásticas durante el siglo XIX	19
Capítulo 2. Camille Pissarro en Venezuela	27
2.1. Venezuela a mediados del siglo XIX: sociedad y cultura	27
2.2. Camille Pissarro: un itinerario entre Saint Thomas, Francia y Venezuela...	48
Capítulo 3. Camille Pissarro: imagen y mirada sobre la cotidianidad venezolana (1852-1854).....	52
3.1 Escenas en plazas y fuentes	52
3.2 Oficios cotidianos	64
Consideraciones finales	85
Bibliografía	91

Lista de ilustraciones

Fig. 1: Camille Pissarro, *Estudio del artista en Caracas*, 1854. Sepia y lápiz, 36 x 53 cm, Banco Central de Venezuela. Reproducido en: Banco Central de Venezuela, *Colección de arte*, (en línea): <http://www.bcv.org.ve/blanksite/c3/colecarte/pissarro/pissarro20.htm> (26/05/2015).

Fig. 2: Camille Pissarro, *Escena de mercado*, 1853. Tinta y lápiz, 18.2 x 26.2 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 70.

Fig. 3: Camille Pissarro, *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera*, s.f. Tinta, aguada, sepia y lápiz, 18.3 x 26.9 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 69.

Fig. 4: Camille Pissarro, *Escena de mercado*, s.f. Tinta y lápiz, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 41.

Fig. 5: Camille Pissarro, *Pila de la plaza de Los Capuchinos*, s.f. Lápiz, 18.3 x 26.8 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 66.

Fig. 6: Camille Pissarro, *Vendedora de fruta*, s.f. Tinta y lápiz, 18.2 x 27.4 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 71.

Fig. 7: Camille Pissarro, *Vendedoras de hortalizas*, s.f. Sepia y lápiz, 17 x 26.2 cm, Banco Central de Venezuela. Reproducido en: Banco Central de Venezuela, *Colección de arte*, (en línea): <http://www.bcv.org.ve/blanksite/c3/colecarte/pissarro/40.htm> (26/05/2015).

Fig. 8: Camille Pissarro, *Personajes y arrieros*, s.f. Tinta y lápiz, 18.3 x 27 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 136.

Fig. 9: Camille Pissarro, *La fuente de la plaza*, 1853. Tinta y lápiz, 18.2 x 27.4 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 133.

Fig. 10: Hipólito Bacle, *La vendedora de tortas*, 1833. Litografía, (s.d.). Reproducido en: A.A.V.V., *Trajes y costumbres de Buenos Aires*, (en línea): <http://espumamistica.blogspot.com/2006/10/1833-la-vendedora-de-tortas.html> (02/06/2015)

Fig. 11: Camille Pissarro, *Estudio de aguadora*, s.f. Lápiz, 38.0 x 27.2 cm, Banco Central de Venezuela. Reproducido en: Banco Central de Venezuela, *Colección de arte*, (en línea): <http://www.bcv.org.ve/blanksite/c3/colecarte/pissarro/pissarro17.htm> (26/05/2015).

Fig. 12: Anónimo, *Aguador*, 1825. Grabado, (s.d.). Reproducido en: A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*, (en línea): <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/estampas-de-ferias-mercados-siglos-xviii-xx/html/imagenes01.htm> (26/05/2015).

Fig. 13: Anónimo, *Le porteur d'eau*, 1841. Litografía, (s.d.). Reproducido en: A.A.V.V., *Les francais peints par eux memes*, (en línea): [http://fr.wikipedia.org/wiki/Porteur_d'eau_\(profession\)#/media/File:Porteur_d%27eau.JPG](http://fr.wikipedia.org/wiki/Porteur_d'eau_(profession)#/media/File:Porteur_d%27eau.JPG) (26/05/2015).

Fig. 14: Camille Pissarro, *Mujer lavando*, s.f. Tinta y lápiz, 18.3 x 26.7 cm, Galería de Arte Nacional. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro in Venezuela*, pág. 74.

Fig. 15: Camille Pissarro, *Lavanderas de Caracas*, s.f. Tinta y lápiz sobre papel beige, 24.7 x 31.5 cm, Museo de Bellas Artes de Caracas. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro en Caracas 1852/1854*, s.p.

Fig. 16: Camille Pissarro, *Mujeres negras lavando*, 1852. Lápiz, (s.d.), Saint Thomas. Reproducido en: A.A.V.V., *Camille Pissarro, raíces y vegetación. Dibujos y acuarelas. Venezuela 1852-1854*, pág. 24.

Resumen

La presente investigación estudia las potenciales correspondencias entre la obra del artista antillano Camille Pissarro (1830-1903) –específicamente, el catálogo de acuarelas y dibujos realizados por el pintor durante su estadía en Venezuela entre los años 1852-1854– y los fundamentos teóricos en torno a la imagen y la mirada. Por consiguiente, ante la aparente relación entre la obra del autor y las vicisitudes de la cotidianidad decimonónica, se plantearon una serie de objetivos concernientes a la identificación tanto de los alcances y límites de dichas imágenes a modo de documentos históricos como de los fundamentos de la mirada como constructo cultural. Asimismo, se describieron las convenciones representativas del costumbrismo como género de las artes plásticas y se examinaron las ideas relativas al contexto de Venezuela en el período 1830-1858; sin olvidar con ello, la articulación de los datos referentes al itinerario del pintor entre Saint Thomas, Francia y Venezuela. Finalmente, a través de este extenso panorama teórico, se logró demostrar que dichas imágenes, más que meros reflejos de la cotidianidad decimonónica, se constituyen como testimonios de un conjunto de paradigmas –tanto culturales como perceptuales– vinculados con la cultura en cuestión.

Palabras clave: *imagen, mirada, Pissarro, costumbrismo, cotidianidad estereotipo.*

Introducción

La relación entre imagen y realidad se ha constituido en uno de los temas más recurrentes en el seno de la Historia del Arte. Desde la teoría de la mimesis hasta los argumentos que desmitifican la representación pictórica como espejo de la cotidianidad, la imagen ha abarcado los intereses críticos de múltiples historiadores del arte y de la cultura. Sin embargo, con respecto al tratamiento de las artes plásticas en el contexto venezolano, la historiografía tradicional ha insistido en el estudio de las obras pictóricas como fuentes inmediatas de los tiempos remotos. Si bien no podemos negar los valores testimoniales de las imágenes, surgen numerosos factores a considerar que determinan los alcances y límites de las mismas a modo de documentos históricos.

En consecuencia, resulta fundamental tomar en consideración una serie de aspectos teóricos y metodológicos a la hora de aproximarnos a toda producción simbólica. De este modo, bajo la pretensión de estudiar la obra de Camille Pissarro realizada en Venezuela durante los años 1852-1854, resaltan las proposiciones analíticas de un grupo de historiadores del arte –entre los cuales podemos mencionar a Alfredo Boulton y a Juan Calzadilla– que se han enfocado en demostrar las potenciales concatenaciones entre la producción pictórica del autor y la vida cotidiana de la Venezuela de mediados del siglo XIX.

Efectivamente –de acuerdo con estos planteamientos– las vicisitudes de la cotidianidad venezolana resultan perceptibles en toda imagen que se configure bajo los signos del naturalismo. Por lo tanto, todo cuadro que retrate escenas de la vida rutinaria se considera como testimonio fidedigno del día a día decimonónico. Bajo esta perspectiva, los dibujos y acuarelas de Camille Pissarro han sido valorados tras la necesidad de reconstruir los quehaceres de la sociedad del siglo XIX. Sin embargo, toda imagen –bien sea pictórica, escultórica, e incluso, fotográfica– comporta una serie de convenciones estilísticas que matizan sus posibilidades como testimonios históricos.

En efecto, si emprendemos un recorrido panorámico por el catálogo de dibujos y acuarelas ejecutados por el pintor en el contexto nacional,

comprenderemos la necesidad de delimitar el grupo de obras que –de acuerdo con la tradición– nos permitirían leer los acontecimientos del pasado. Básicamente, Pissarro se decantó por la representación tanto de paisajes naturales como de paisajes urbanos. Por lo tanto, si buscamos argumentar en torno a la relación imagen-cotidianidad, debemos profundizar en aquellas escenas –de carácter urbano– que dan cuenta del discurrir de las masas populares. Entonces, a modo de delinear los límites de la presente investigación, sólo hemos de considerar aquellos cuadros –de corte costumbrista– que se centran en la vida social.

Ahora bien, con el objetivo de releer la producción de Camille Pissarro desde nuevas perspectivas teóricas, aplicaremos una serie de teorías –vinculadas con los estudios visuales– que determinarían los alcances y límites de dichas obras a modo de documentos históricos. Asimismo, en este planteamiento de las relaciones entre los cuadros del pintor y los fundamentos de la problemática testimonial, resulta pertinente retomar la noción de la mirada como constructo cultural. De esta manera, el objetivo central de esta investigación se fundamenta en el estudio y análisis de una muestra representativa de la obra de Pissarro a partir de las respectivas teorías sobre la imagen y la mirada.

De este modo, con respecto a la noción de la imagen como documento histórico, tomaremos en consideración los estudios realizados por autores como Peter Burke, Jean-Claude Schmitt, Ivan Gaskell y Joan Lluís Palos, quienes se han destacado por proponer las bases teóricas en torno a este tópico en particular. Por otro lado, con relación a la mirada como constructo cultural, resaltan las publicaciones del historiador inglés Michael Baxandall; quien ha propuesto una serie de conceptos –tales como, el “ojo de la época” y el “estilo cognoscitivo”– que establecen la construcción sociocultural de la esfera perceptual. Además de ello, las propuestas teóricas de Ernst Gombrich –relacionadas con la psicología de la representación pictórica– resultan esenciales a la hora de replantear el carácter racional de la mirada del pintor. Es así que, tras la desmitificación del paradigma del “ojo inocente”, nos plantearemos los esquemas –perceptuales y cognitivos– que condicionan la relación imagen-cotidianidad en la obra del artífice.

Puesto que tan sólo nos centraremos en aquellas obras de carácter costumbrista, será necesario definir el concepto y las bases históricas de dicho género. Sin embargo, más allá de las conceptualizaciones que cotejaremos en torno al costumbrismo, los términos de “tipo” y “estereotipo” resultan fundamentales en la presente investigación. En este sentido, si convenimos que el eje central de este trabajo consiste en un estudio sistemático de la obra del pintor como potencial documento histórico, tanto la construcción social de la mirada como las convenciones estilísticas del costumbrismo se constituyen en factores determinantes del grado de cercanía entre dichas imágenes y la realidad a la que responden.

Con relación a las teorías expuestas, en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela se han llevado a cabo ciertas investigaciones que han aplicado perspectivas semejantes. A modo de ejemplo, el trabajo de grado *Los dibujos costumbristas de Henrique Avril realizados para El Cojo Ilustrado durante los años 1908-1909* de la investigadora Yeny Rivera, expone un análisis que vincula el costumbrismo con la problemática sociocultural. Asimismo, destaca la investigación *La imagen como documento histórico: Carmelo Fernández y su obra* de Jeanette Durre, la cual se concentra en el estudio de los cuadros del pintor a partir de los planteamientos de la imagen a modo de testimonio histórico.

Las investigaciones en torno a la obra “venezolana” de Camille Pissarro, realizadas en el marco de variados proyectos museísticos –a excepción del estudio de Alfredo Boulton–, se centran en los valores plásticos y documentales de los dibujos y acuarelas del autor. En virtud de ello, los planteamientos que revisaremos a continuación involucran la aplicación de nuevas perspectivas teóricas sobre un corpus de imágenes del autor, cuya justificación radica tanto en la importancia de la trayectoria del artista como en el vínculo generado entre su obra y la cultura decimonónica nacional.

Precisamente, la relación intrínseca entre estas imágenes y el contexto de la Venezuela de mediados del siglo XIX, genera la necesidad de revisar los fundamentos históricos a través de una serie de investigadores como Elías Pino

Iturrieta, Rafael Arráiz Lucca e Inés Quintero, por lo cual se dedicará un capítulo completo a las vicisitudes históricas y, consiguientemente, a su relación con la trayectoria del pintor. Asimismo, el uso de fuentes primarias –entre las cuales destacan los relatos de los viajeros del siglo XIX– permite generar un diálogo más fructífero entre imagen e historia.

De esta forma, bajo el interés de generar un discurso acorde con los tópicos en cuestión, hemos resuelto estructurar las teorías y los datos recogidos a través de tres capítulos: el primero, titulado “La imagen y la mirada”, está dedicado a un conjunto de teorías referentes al problema de la imagen como documento histórico, a la noción de la mirada como constructo cultural y a los fundamentos conceptuales e históricos del costumbrismo –entre los cuales destacan las pertinentes conceptualizaciones de los términos “tipo” y “estereotipo”–.

El segundo capítulo, titulado “Camille Pissarro en Venezuela”, reconstruye los acontecimientos políticos, sociales y culturales de mediados del siglo XIX, lo cual permitirá desmontar los discursos de atraso que apañan al período en cuestión; sin olvidar con ello, un recorrido muy general por el itinerario del artista entre Saint Thomas, Francia y Venezuela. Por último, el tercer capítulo, titulado “La mirada de Camille Pissarro en las escenas de la vida cotidiana de Venezuela (1852-1854)”, consiste en la aplicación de las teorías y los datos previamente referidos sobre una muestra representativa de la obra del autor. Vale destacar que la respectiva reproducción de las imágenes se despliega –casi exclusivamente– en dicho apartado.

En otro orden de ideas, resulta necesario acotar ciertos cambios con respecto al proyecto inicial de investigación. Si bien nos enfocaremos en los escenarios de la vida social, debemos advertir que sólo analizaremos aquellas obras alusivas tanto a las escenas en plazas y fuentes como a los oficios cotidianos. Por lo tanto, no consideraremos –tal como nos lo propusimos en un principio– las respectivas escenas interiores, las cuales se configuran de acuerdo a un eje temático y compositivo distinto al discurso que formularemos a continuación. Además de ello, los escasos dibujos referentes a la vida social de la élite caraqueña, tampoco serán

tratados en el presente trabajo de grado; el motivo de dicha exclusión radica en el reducido grupo de los mismos –específicamente, dos bocetos relativos a las veladas musicales de la Caracas de la época– frente al centenar de obras concernientes a las clases menos beneficiadas.

Para finalizar, y con respecto a los inconvenientes suscitados a lo largo de la investigación, debemos resaltar el difícil acceso al compendio de imágenes analizadas; en consecuencia, las obras del autor fueron escaneadas de libros y catálogos dedicados a la producción nacional de Pissarro. No obstante, debemos aclarar que, tras una serie de cartas consignadas a las instituciones que resguardan esta importante colección –específicamente, la Galería de Arte Nacional y el Banco Central de Venezuela–, intentamos examinar desde un punto de vista más directo las referidas obras. Sin embargo, hasta la fecha, no hemos recibido las respuestas pertinentes para tal consideración. Por lo tanto, las imágenes reproducidas no cuentan con los parámetros técnicos que consideramos convenientes para su óptima visualización y apreciación.

Capítulo 1. La imagen y la mirada

1.1 La imagen como documento histórico

Las disertaciones teóricas en torno a la imagen se han configurado como uno de los tópicos más discutidos en el ámbito de la Historia del Arte. Incluso, bajo los signos de la interdisciplinariedad, se ha posibilitado la participación de una variedad de especialistas en dicho tema de discusión. Por consiguiente, tras el concepto de los “estudios visuales” se ha convenido englobar el corpus de argumentos – planteados tanto por historiadores del arte como por estudiosos de la cultura– que han reflexionado alrededor de dos temas fundamentales: la imagen y la mirada. No obstante, más allá de este complejo entramado teórico, una de las perspectivas que mayor interés ha suscitado se ubica en el problema de la imagen como documento histórico.

Si bien somos partícipes de una considerable proliferación en el uso de imágenes en publicaciones y catálogos de Historia, el tratamiento prestado al material visual se ha convertido en objeto de reflexión por críticos del arte y de la cultura. Sin embargo, ello no siempre fue así. Más aún si hacemos eco de los argumentos del historiador cultural Peter Burke, expuestos en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, que enfatizan en el exiguo uso de las imágenes en el seno de la disciplina histórica. En efecto, el autor señala como práctica común el uso del documento visual bajo el estigma de la mera ilustración. Por lo tanto, la valorización de la imagen radica únicamente en la exposición visual de las conclusiones previamente alcanzadas por el historiador. Más allá de la aparente “invisibilidad visual” que caracterizó el trabajo de importantes historiadores europeos¹, los intentos por incluir a las imágenes en el repertorio documental derivaron –a lo largo del siglo XX– de las investigaciones especializadas en períodos históricos específicos. De este modo, pensadores como Johan Huizinga

¹ Peter Burke señala que en el ámbito historiográfico inglés sucedió, específicamente entre las décadas de los cincuenta a los setenta del siglo pasado, una “invisibilidad de lo visual” correspondiente a la ausencia de las imágenes en importantes publicaciones como la revista *Past and Present*.

(1872-1945), Jacob Burckhardt (1818-1897) y Aby Warburg (1866-1929) se constituyen como los exponentes más importantes de esta tendencia.

La incorporación de la imagen como instrumento eficaz para el estudio de la historia no implica –necesariamente– la despreocupación de los especialistas con respecto a la naturaleza misma del documento visual. De hecho, el investigador Joan Lluís Palos, en su artículo “El testimonio de las imágenes”, señala que el propio Huizinga ya advertía del riesgo que implicaba el uso del material visual sin la preparación previa en el tratamiento teórico y metodológico de este tipo de documentación. Por lo tanto, frente a la imagen, debemos

ser conscientes de que la recepción de un periodo es muy distinta si se realiza a través de fuentes escritas o visuales, pues éstas [...] son muy seductoras y los historiadores de hoy día, niños todavía en la cultura visual, están mal preparados para resistir a sus encantos”².

Efectivamente, Joan Lluís Palos expone dos corrientes argumentativas que se han desarrollado con relación al uso de la imagen por parte de los historiadores. La primera corriente, ligada a un cierto escepticismo, tiende a cuestionar la posibilidad de emprender una lectura de la imagen como si se tratara de un documento escrito. La no textualidad de “lo visual” se convierte, por consiguiente, en el motivo que ha llevado a considerar a la imagen como un instrumento incapaz de forjar un discurso histórico. La segunda corriente, que ha mermado la incredulidad disciplinaria con respecto al uso de la imagen, se relaciona con las posibilidades de lo visual para reconstruir el contexto sociocultural de una época determinada. Incluso, esta vertiente no sólo plantea la búsqueda del “significado intrínseco” de cada obra pictórica, sino la recreación de los procesos perceptuales y cognitivos –tanto de los creadores como de los espectadores– que se desarrollaron alrededor de dichas imágenes.

Estos planteamientos coinciden, a su vez, con los tres escenarios –propuestos por Jean-Claude Schmitt– más comunes en la relación historia-imagen.

² Joan Lluís Palos, “El testimonio de las imágenes”, pág. 133.

En efecto, el investigador francés, en su texto “El historiador y las imágenes”, plantea las tres actitudes más comunes de los investigadores con respecto al uso de los documentos visuales. El primer escenario –de relativa vigencia en la actualidad– consiste en la pretensión de que toda imagen es, en último término, la representación fidedigna de la realidad. En consecuencia, Schmitt alega que si bien muchos testimonios visuales parten de un interés documental, esta actitud excluye la naturaleza –por demás compleja– de la representación. Asimismo, tanto la conciencia de los creadores como el problema de la expresión, constituyen dos factores que irrumpen a la hora de pretender la “transparente” referencialidad de la imagen. Por esta razón, “las mismas imágenes saben recordarnos que su función radica menos en ‘representar’ una realidad exterior a ellas, que en hacer que lo real sea mediante un modo que le es propio”³. Por ende, para todo especialista que asuma la tarea de estudiar dichos documentos visuales, “la cuestión radicará menos en aislar y ‘leer’ el contenido de la imagen, que en comprender primero la totalidad de ésta en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones”⁴.

El segundo escenario –directamente vinculado con autores como Huizinga y Burckhardt– plantea que la producción artística es, en última instancia, testigo del “espíritu de la época”. Esta actitud –en la cual profundizaremos más adelante– implicaría, sin duda alguna, la continuación del viejo precepto que concibe al arte como un aporte secundario frente a los testimonios escritos. Finalmente, la tercera y última actitud más común entre los historiadores, consiste en la distinción disciplinaria entre la Historia –concebida desde la perspectiva social o política– y la Historia del Arte. No obstante, esta segmentación no es más que un producto del privilegio concedido a la textualidad por sobre la visualidad. Por ende, dicha noción de “objetividad” le ha otorgado a la Historia la empresa de hurgar en los documentos escritos –impregnados del fundamento científico de los restos arqueológicos–, frente a la “irrevocable” tarea de la Historia del Arte de reflexionar en torno a los

³ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, pág. 19.

⁴ *Ídem*.

estilos –atemporales cronológicamente como los ciclos propuestos por Heinrich Wölfflin (1864-1945)– y a la vida de los artistas.

Más allá del campo cerrado que supuso el desarrollo de dichas disciplinas, uno de los intentos más fructíferos de generar un diálogo entre imagen e historia se consolida en la escuela de la iconología. En efecto, tal como señala Peter Burke, esta corriente metodológica se fundamenta en la “lectura” –en el sentido tradicional del término– de los cuadros. Es así que el discurso de la Historia del Arte no sólo radica en los aspectos formales de la obra ni en la vida de los artistas, sino en la búsqueda última del “significado intrínseco” de los productos simbólicos. En este sentido, la dialéctica entre el arte y la historia se origina por cuanto la imagen revela los principios esenciales de una nación o de una época. Por consiguiente, el “significado intrínseco” –de acuerdo con las posteriores críticas recibidas por la iconología– no sería más que una denominación alternativa del “espíritu de la época”. Si bien las críticas en torno a los procedimientos iconológicos son considerablemente variadas⁵, la más destacada radica en la aparente indiferencia que la misma ha demostrado con respecto al contexto sociocultural, ello debido a que no se establece una profunda relación entre la imagen y el entorno en el que se originó.

De este modo, Jean-Claude Schmitt señala que a todo historiador de las imágenes se le presenta la necesidad de estudiar el arte en su relación con la sociedad, sin desatender por ello la propia especificidad de lo artístico. Además, desestima la pretensión de comparar la naturaleza del arte con la de otros sistemas simbólicos como la lengua. Precisamente,

las especificidades respectivas de la imagen y de la lengua prohíben que la primera sea jamás designada como “la ilustración” de un texto [...] El texto evoca sus significados en la sucesión temporal de las palabras; la imagen organiza espacialmente la irrupción de un “pensamiento figurativo” radicalmente diferente. Ahora bien, la construcción del espacio de la imagen, la disposición de las figuras entre ellas no es nunca neutral;

⁵ Peter Burke, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, enumera un conjunto de críticas que se han desplegado alrededor de la iconología. Entre ellas, resalta el carácter logocéntrico de la metodología, la cual se configura –en última instancia– como un *continuum* de los procedimientos más tradicionales de la historia.

expresan y producen al mismo tiempo una clasificación de valores, de jerarquías, de opciones ideológicas⁶.

La afirmación anterior nos permite –además de establecer las respectivas diferencias entre el lenguaje visual y escrito– comprender que en la construcción de toda imagen se manifiestan valores, jerarquías e ideologías. Por lo tanto, si bien Burke advierte que resulta imposible aproximarse al pasado sin la participación de un grupo de intermediarios –que van desde los historiadores contemporáneos de la época estudiada hasta los testigos que permitieron la restauración de un hecho específico–, la composición de los mismos testimonios visuales entraña, a su vez, la consolidación de un discurso específico sobre los acontecimientos en cuestión. Entonces, bajo esta perspectiva, comprendemos que si bien “las imágenes nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo”⁷, debemos también ser conscientes de la capacidad que tienen para reflejar el impacto de los universos visuales en toda cultura pretérita.

Asimismo, si toda imagen parte de una construcción de un discurso figurativo, podríamos inferir que –al menos en principio– existe necesariamente un sujeto que consolida dicho discurso. Por lo tanto, la noción del “testigo ocular” –propuesta por Ernst Gombrich en su libro *La imagen y el ojo*– que se fundamenta en el principio de que toda representación pictórica se origina en lo que un sujeto pudo haber visto desde un momento y lugar determinados, supondría el carácter relativamente objetivo de las imágenes. No obstante, sin negar el valor de la imagen como documento histórico, Burke advierte que

el uso del testimonio de las imágenes plantea numerosos problemas harto delicados. Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas” las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo. Evidentemente semejante actitud comporta graves peligros [...] La crítica de las fuentes de la documentación escrita constituye desde hace bastante tiempo una parte fundamental de la formación de los historiadores. En comparación

⁶ Jean-Claude Schmitt, *Op. cit.*, pág. 26.

⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pág. 17.

con ella, la crítica de los testimonios visuales sigue estando muy poco desarrollada, aunque el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo⁸.

Conforme con los argumentos que plantean a la imagen como un documento eficaz para el estudio de la historia, habría que cuestionarse sobre las posibilidades y limitaciones de dicha empresa. Para ello, Peter Burke propone una serie de puntos a considerar con respecto a la apreciación de la imagen como un espejo de la realidad. En primera instancia, se ha comprobado la factibilidad del documento visual para excavar en ciertos aspectos del panorama sociocultural que los textos ignoran. No obstante, el arte pictórico –por no mencionar los escollos teóricos en torno a la fotografía– más que recrear la realidad social, tiende en muchos casos a deformarla. Empero, esta distorsión –según Burke– funciona como un testimonio del pensamiento de la época, es decir, permite entrever los procesos ideológicos e identitarios del período en cuestión⁹.

Por otra parte, la diversidad de debates suscitados en torno a la relación imagen-historia, se ven enmarcados por una era de profunda revisión crítica con respecto a la polaridad “realidad-representación”. De hecho, durante el siglo XX, se originó un creciente escepticismo al poner en tela de juicio la misma noción de “realidad”. En el ámbito literario y artístico, el peso de este escepticismo se inclina por aseverar que las convenciones estilísticas –tal como lo asegura Nelson Goodman– determinan y estructuran el proceso creativo hasta en los estilos más realistas del arte. Asimismo, la noción del “punto de vista”, tanto físico como ideológico, evidencia la tendencia deformadora de la imagen. Sin embargo, Burke alega que si bien las convenciones y el emplazamiento perceptual/cognitivo “traicionan” el carácter real de las obras, nos permiten –por el contrario– entretejer las “miradas” del pasado¹⁰.

⁸ *Ibidem.*, pág. 18.

⁹ *Ibidem.*, pág. 37.

¹⁰ *Ibidem.*, pág. 38.

Con respecto a lo anterior, la posibilidad de recrear –a través de la documentación visual– las “miradas” de un período determinado, no debe confundirse con la pretensión de abarcar mediante una sola imagen la totalidad de la cultura en cuestión. Por lo tanto, si bien las imágenes nos permiten reconstruir el pasado de un modo más eficaz, debemos comprender que toda época está impregnada por una heterogeneidad cultural. De este modo, tal como lo veremos a continuación, gran parte de las producciones visuales analizadas por los historiadores se consolidan como discursos figurativos de determinados grupos de la amalgama social. Por esta razón, resulta “muy difícil hacer coincidir, siguiendo una relación unívoca [...] una época, un tipo de imagen, una función exclusiva. Hay de hecho, para toda época, numerosos tipos de imágenes, cada uno con una pluralidad de posibles funciones”¹¹.

Ahora bien, esta noción de un discurso figurativo que se consolida a la par de la construcción de toda imagen, resulta más evidente en aquellos períodos de la historia en los que la religión o la política determinan y dirigen la producción artística. En efecto, es profundamente conocida la importancia de los programas iconográficos –elaborados conscientemente para persuadir a las masas– en épocas como el Medievo, el Barroco o el Neoclasicismo. No obstante, ello no significa que la presencia de una serie de valores e ideologías sólo se manifieste en aquellas imágenes elaboradas ante una necesidad de poder. De hecho, en géneros tradicionalmente menores –tales como el paisaje, la naturaleza muerta o las escenas de género– también se consolidan las respectivas “miradas” de un grupo social.

Precisamente, en aquellas imágenes que retratan a la sociedad, el testimonio visual resulta profundamente importante para recrear la cultura material del pasado. Por ende, la cotidianidad –muchas veces ignorada por los documentos escritos o el arte oficial– puede reconstruirse mediante escenas que plasmen las características más comunes de una colectividad. Empero, si bien tanto las transformaciones urbanas como los ambientes interiores pueden analizarse a partir de la

¹¹ Jean-Claude Schmitt, *Op. cit.*, pág. 38.

documentación visual, Burke advierte del peligro de considerar dichas imágenes como una reproducción fidedigna de la realidad. Incluso, más allá del “efecto de inmediatez” de gran parte de estas producciones, habría que reparar en una serie de factores profundamente determinantes; entre los cuales destacan las intenciones tanto de los artistas como de sus clientes y la idealización o desmitificación de un grupo social. Por lo tanto, el autor enfatiza en la necesidad de ubicar cada imagen en su contexto particular; sin olvidar con ello, que tanto los paisajes urbanos como las escenas domésticas responden a sus propias convenciones estilísticas. Empero, pese al recelo que debemos adoptar frente a dichas imágenes, Burke reconoce que las mismas permiten vislumbrar detalles de la cultura cotidiana que, bajo la luz de otras fuentes, habrían pasado desapercibidos.

De este modo, podemos afirmar que toda producción visual no sólo se configura como un posible testimonio de costumbres y prácticas cotidianas, sino como una construcción figurativa del pensamiento de un individuo o grupo social. Por ende, “la imagen no es la expresión de un significado cultural [...] como si éste la precediera y pudiera existir fuera de dicha expresión. Por el contrario, la imagen es la que lo hace ser tal como lo percibimos, lo hace presente en su estructura, en su forma y en su eficacia social”¹². Es así que toda representación suele estar contenida –consciente o inconscientemente– por un corpus de ideas preconcebidas. Además, ante una imagen, “lo que vemos es una opinión pintada, una ‘visión de la sociedad’ en un sentido ideológico y visual”¹³.

En un ejemplo extremo de estas premisas, la “estereotipación de los Otros” –de la cual hablaremos más adelante– se constituye en un factor harto delicado a la hora de aproximarse a este tipo de material. Más allá de las discusiones teóricas en torno a la noción del “Otro”, el tema de la identidad cultural ha despertado un profundo interés por analizar el tipo de relaciones establecidas entre las distintas sociedades. Bajo este panorama, la imagen resulta importante para comprender la significación y cristalización de los esquemas mentales con los que se desenvuelven

¹² Jean-Claude Schmitt, *Op. cit.*, pág. 35.

¹³ Peter Burke, *Op. cit.*, pág. 152.

las comunidades. Nuevamente, el concepto de “mirada” permite vislumbrar las actitudes mentales –no necesariamente negativas– que adoptan los individuos frente a su realidad. En este sentido, cabría recordar que el testimonio visual no se reduce a reflejar las características más “tangibles” de una época, sino que permite visualizar los modos en los que una sociedad determinada se veía a sí misma y a las demás.

Por consiguiente, bajo los fundamentos teóricos de los estudios visuales, podemos establecer una fructífera relación entre la imagen y la mirada. En efecto, toda imagen no sólo se define a través de su composición visual, sino a partir de un conjunto de valores, creencias, prejuicios y expectativas que –superando la antigua dicotomía entre forma y contenido– se plasman mediante los recursos visuales de toda obra pictórica. Por ello, frente a las pretensiones románticas del “ojo inocente”, esta mirada, que se concreta en la imagen, no es más que un constructo cultural profundamente establecido en una época determinada. Incluso, más allá de la mirada del creador, debemos aproximarnos con sumo cuidado a las distintas lecturas que se han desarrollado alrededor de las imágenes. Puesto que, tal como señala Ivan Gaskell, “el significado del material visual cambia; las interpretaciones difieren al atravesar fronteras cronológicas y culturales: las que nos son conocidas podrían muy bien ser las generadas por nosotros mismos”¹⁴.

1.2 La mirada como constructo cultural

La versatilidad de los estudios visuales ha permitido –tal como lo verificamos en el apartado anterior– generar un entramado de concatenaciones entre la imagen y la mirada. En efecto, si partimos de la idea de que toda obra pictórica se constituye como un discurso figurativo en el que participan –consciente o inconscientemente– una serie de expectativas e ideas preconcebidas, entonces comprenderemos que todo acto de creación implica la participación del pensamiento. Por lo tanto, si asumimos que bajo el término “imagen” involucramos necesariamente la

¹⁴ Ivan Gaskell, “Historia de las imágenes”, pág. 232.

visualidad¹⁵, los planteamientos teóricos en torno a la percepción visual resultan fundamentales para comprender la naturaleza racional del acto de mirar.

No obstante, esta apreciación es relativamente novedosa frente a las concepciones más tradicionales que planteaban una perspectiva evolucionista del arte. En otras palabras, la diversidad de los cambios estilísticos se explicaba mediante el paradigma del progreso: el arte avanzaba de un plano conceptual –en el cual el artista no podía sino representar una idea o concepto, tal como sucedía en el arte egipcio– a un plano naturalista –la cumbre de toda representación pictórica en la que la “ilusión de realidad” tenía su ejemplo más inmediato en la “teoría de la ventana” de Leon Battista Alberti (1404-1472)–. De acuerdo con esta afirmación, a partir del Renacimiento, el artista se pensaba a sí mismo como un fiel observador de la naturaleza, por lo que los estímulos recibidos por su retina debían ser inmediatamente plasmados en el lienzo. Inclusive, durante el siglo XIX, dicha idea cobró tal fuerza que desde John Ruskin (1819-1900) hasta el círculo de los impresionistas, el ojo se concebía como un mero receptor de sensaciones visuales.

La distinción entre “ver” y “saber” –entendiendo que el arte naturalista se basaba en el “ver”, mientras que el esquematismo conceptual en el “saber”– propició una serie de teorías que planteaban las bases para una representación ideal de la naturaleza. A este respecto, Ruskin manifestaba que

todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse *la inocencia del ojo*, o sea una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista¹⁶.

Dicha antítesis entre lo que “realmente vemos” y lo que “sabemos que hay” se transformó –de acuerdo con Ernst Gombrich– en una suerte de inquietud moral en el campo del arte hasta finales del siglo XIX. Incluso, artistas como Roger Fry

¹⁵ En el seno de la teoría y de la crítica literaria, el vocablo “imagen” se ha aplicado a otros lenguajes distintos a la plástica. Por ejemplo, ha sido lugar común referirse al enunciado “imagen poética” con relación a los textos literarios.

¹⁶ John Ruskin, *Elements of drawing*. Citado por Ernst Gombrich, en *Arte e ilusión*, pág. 250.

(1866-1934) consideraban que los bagajes conceptuales, inherentes a todo individuo, imposibilitaban la anhelada ingenuidad de la experiencia visual. No obstante, estas apreciaciones no sólo involucraban al propio proceso creativo, sino que se extendieron hasta los confines de la crítica del arte. Es por esta razón que una serie de historiadores y teóricos del arte se han referido a una multiplicidad de cuadros –sobre todo aquellos impregnados por un “efecto de realidad”– como artefactos de la pura captación de sensaciones visuales.

En este sentido, el investigador británico Ernst Gombrich, quien se destaca por sus estudios sobre la psicología de la representación pictórica, ha establecido una serie de teorías que desmitifican la idea del “ojo inocente”. En efecto, tras revisar los postulados de Ruskin y sus seguidores, el autor insiste en la imposibilidad de que la mente humana adopte tal grado de pasividad. Más aún si tomamos en consideración que todo individuo, en su desenvolvimiento cotidiano, requiere de múltiples esquemas conceptuales para interpretar las informaciones sensoriales. De esta manera, “siempre que recibimos una impresión visual, reaccionamos marcándola, clasificándola, agrupándola de uno u otro modo”¹⁷. Por esta razón, la misma acción de percibir y delimitar las fluctuaciones de la luz en la naturaleza –tal como se lo propusieron los artistas de la escuela de Barbizon y los impresionistas– significa mirar y clasificar al entorno desde el paradigma del pintor.

Leonardo da Vinci (1452-1519), ya por el siglo XVI, intuía que toda representación pictórica presupone un concepto. Por ende, más allá de las pretensiones de asumir una ingenuidad ante los fenómenos lumínicos y cromáticos de la naturaleza, Gombrich enfatiza en las presunciones equívocas que proponen aislar la sensación de la percepción. En efecto, si el ojo no puede concebirse como un mero receptor de sensaciones visuales, ¿cómo, entonces, se configura el acto de la percepción? El autor, tras una serie de ejemplos, explica las capacidades del ojo para discernir la distancia y el tamaño de cualquier objeto proyectado desde una cierta lejanía. Este acto, que implica la participación de lo que conocemos del mundo

¹⁷ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión*, pág. 251.

sensible, es lo que determina que todo “ver significa conjeturar”¹⁸. Por lo tanto, contrario a cualquier ensoñación de inocencia, “todo pensar es distinguir, clasificar. Todo percibir se refiere a expectativas, y por consiguiente a comparaciones”¹⁹.

En consecuencia, de acuerdo con las afirmaciones anteriores, la noción del “ojo inocente” no es más que una ficción lógicamente imposible. Todo individuo parece estar equipado por una “red de esquemas” que le permite, mediante el método de ensayo y error, aprehender el mundo sensible. Sin embargo, dicha tesis resulta cuestionable si atendemos a los parámetros de la disciplina científica que – según Gombrich– mantuvo un comportamiento similar al del campo del arte. Es decir, durante el siglo XIX, la inducción condujo a estipular que todo descubrimiento científico se originaba a partir de un proceso de observación pasivo y sin prejuicios. Por lo tanto, el especialista no podía sino registrar los hechos observados sin ningún tipo de nociones previas –o, en un lenguaje más específico, hipótesis– que interrumpiesen la “perfecta” comprensión de la naturaleza.

Empero, de acuerdo con Gombrich, este registro aparentemente objetivo de los datos sensoriales no es más que una mera ilusión tanto en la ciencia como en el arte. Por lo tanto, toda aproximación científica o creativa presupone la presencia de un conjunto de hipótesis que se constituyen como puntos de partida. Estos criterios iniciales son generosamente definidos por el autor, en el texto “La verdad y el estereotipo”, como categorías preexistentes que permiten al individuo captar y comprender las particularidades del mundo exterior. De este modo, tanto el científico como el artista no parten “de su impresión visual, sino de su idea o concepto”²⁰. Por ello, todo proceso creativo está intrínsecamente determinado por un principio de clasificación que, sin lugar a dudas, inscribe la información visual en una suerte de etiqueta familiar.

Paradójicamente, Gombrich se muestra un tanto ambivalente con relación al origen natural o convencional de esta capacidad humana. De hecho, en una suerte

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 254.

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ Ernst Gombrich, “La verdad y el estereotipo”. En: *Gombrich Esencial*, pág. 96.

de “callejón sin salida” parece encontrarse –según el autor– aquella tendencia que dictamina al convencionalismo como el paradigma último de toda creación artística. Si bien la inocencia del ojo se considera una concepción ficticia, el autor propone el concepto de “testigo ocular” como la posibilidad de interpretar una multiplicidad de cuadros –productos de la experiencia visual– como “mundos posibles”. Sin embargo, las contradicciones dadas en el seno de la teoría de Gombrich, resultan un reflejo de las disyuntivas historiográficas en torno al carácter natural o convencional de la representación pictórica. Efectivamente, la historiadora del arte argentina Estela Ocampo²¹ plantea que una serie de investigadores –entre los cuales destaca el autor de *Arte e ilusión*– se ha desligado de las teorías relativistas con el afán de mantener un cierto objetivismo en la fórmula “representación-objeto representado”.

Más allá de las exacerbadas críticas que Ernst Gombrich ha manifestado alrededor de los planteamientos del filósofo estadounidense Nelson Goodman²², *Los lenguajes del arte* se constituye como unos de los textos más preponderantes a la hora de definir el carácter convencional de toda representación artística. En efecto, Goodman afirma que

la teoría de la representación como copia queda descartada de entrada, ya que le es imposible especificar qué es lo que debe ser copiado. No se trata del objeto tal y como es, ni de todas sus formas de ser, ni de cómo lo vería un ojo no condicionado por la mente. De hecho, hay algo que falla en la idea misma de copiar cualquiera de las formas de ser de un objeto, cualquier aspecto de él. Porque un aspecto del objeto no es simplemente el objeto-desde-una-distancia-una-luz-y-un-ángulo-determinados: se trata del objeto tal y como lo vemos o lo concebimos, es decir, de una versión o interpretación del mismo. Al representar un objeto, no copiamos dicha interpretación: la consumamos²³.

En este sentido, si hacemos eco de las palabras del filósofo, reafirmamos que toda representación pictórica no se origina en la imitación servil de las formas

²¹ Véase, Estela Ocampo, “Ver y pintar. El problema de la representación artística”. En: *Kalías* (online).

²² Véase, Ernst Gombrich, “Imagen y código: alcances y límites del convencionalismo en la representación pictórica”. En: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*.

²³ Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, pág. 24.

del mundo exterior, sino en la interpretación que forjamos de dicha realidad. Este tejido de equivalencias que se genera en el propio proceso creativo, conduce a Goodman a considerar que todo “realismo es relativo, es decir, está determinado por el sistema de representación normal para una cultura o una persona concretas en un momento dado”²⁴. Estemos de acuerdo o no con estos postulados, la premisa que plantea que todo sistema de representación está determinado –en última instancia– por los preceptos culturales de una época dada, concuerda a su vez con la presunción de que todo acto de percepción implica una red de esquemas iniciales. Empero, lo más significativo radica en precisar de dónde proviene dicho entramado de categorías preconcebidas. Frente a la ambigüedad de ciertos autores, el corpus teórico propuesto por Michael Baxandall –y, específicamente, por la noción del “ojo de la época”– resulta fundamental para profundizar en esta discusión.

En calidad de resumen, podríamos hacer uso de un enunciado propuesto por Baxandall que, tras describir las funciones del ojo desde una perspectiva fisiológica, afirma que

es en este punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo. El cerebro debe interpretar [...] y lo hace por medio de mecanismos natos y por medio de otros que son resultado de la experiencia. Selecciona las líneas relevantes de su depósito de esquemas, categorías, hábitos de inferencia y de analogía [...] y eso da a las informaciones oculares, fantásticamente complejas, una estructura y por tanto un significado²⁵.

Sin duda alguna, en esta proposición resaltan dos elementos: el primero de ellos, que zanjaría las discusiones teóricas con relación a la naturaleza de la representación pictórica, responde a un cierto equilibrio con respecto a la adquisición de los mecanismos –natos y experienciales– con los que nos confrontamos al mundo sensible. El otro elemento a considerar, radica en las variaciones de la percepción visual más allá de su función orgánica. Precisamente, el término “experiencia” nos permite vislumbrar el carácter activo que adquiere la

²⁴ *Ibidem.*, pág. 47.

²⁵ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, pág. 45.

mirada de todo individuo. Más aún si asumimos que las experiencias visuales están determinadas por los preceptos de la “cultura contemporánea”²⁶. Por lo tanto, debemos considerar que tanto el pintor como su público responden a una cultura – y, por lo tanto, a un “modo de ver”– distinta a la nuestra.

Esta capacidad interpretativa –que reúne a un conjunto de inferencias y analogías– puede resumirse en la noción del “estilo cognoscitivo” de la época. De hecho, –sin ánimos de redundar– resulta primordial insistir en que dicha forma de percepción se estructura según la especificidad de una cultura determinada. En consecuencia, el “estilo cognoscitivo” es –necesariamente– relativo y variable. Es así que nuestras reacciones ante los estímulos sensoriales, se constituyen como efectos inmediatos de los modos en que la sociedad ha influido sobre nuestra experiencia. Por esta razón, Baxandall explica que los propios medios del pintor – como miembro de dicha sociedad– se fundamentan en las mismas capacidades visuales de su público.

Dichos hábitos visuales –adquiridos durante la experiencia cotidiana– resultan identificables en el estilo del creador. En la comprensión de toda obra de arte se necesita –al igual que en su elaboración– de un conjunto de habilidades proporcionadas por la cultura. Por ende, aquellas anécdotas que refieren la incomprensión de los productos simbólicos de la cultura occidental por parte de pueblos ajenos a la misma, se convierten en los ejemplos más comunes que determinan el carácter variable y relativo de las capacidades perceptivas de toda cultura. Por lo tanto, cada espectador lleva consigo un cúmulo de información –tanto individual como colectiva– que estructura la asimilación de cualquier obra artística. Ello permite, a su vez, ratificar las investigaciones que plantean la necesidad de manejar ciertas convenciones culturales para la ejecución y posterior comprensión de los estilos más realistas del ámbito pictórico²⁷.

²⁶ Cuando nos referimos a la “cultura contemporánea” estamos aludiendo a las condiciones sociales, políticas, religiosas y tecnológicas que influyen en los “modos de ver” de cualquier época.

²⁷ En este sentido, Nelson Goodman está en lo cierto cuando refiere el carácter relativo del realismo, ya que éste se fundamenta en la aplicación de un sistema representativo –por ejemplo, el uso de la perspectiva lineal– que se basa en principios convencionalizados por una cultura dada.

Incluso, la relación que hemos establecido entre la mirada como un constructo cultural y su implicación en la contemplación de los cuadros, permite intuir la importancia de la noción de “estilo” en el marco de las categorías perceptivas. Más allá de la ambivalencia referida con respecto a las teorías de Gombrich²⁸, el autor acentúa la necesidad de un glosario de formas estilísticas que requiere todo artífice. De hecho, la misma tradición pictórica –entiéndase: los cuadros previamente contemplados– determina el grado de imitación que el artista va a emprender frente a la naturaleza. De este modo, el legado de obras artísticas reconocidas por dicha tradición, subraya los motivos que el pintor va a trasladar a su tela. Por lo tanto,

el temperamento o personalidad del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser una de las razones de la transformación que el motivo sufre en las manos del artista, pero tiene que haber otras: de hecho, todo lo que ensacamos dentro de la palabra estilo, el estilo del período y el estilo del artista. [...] El estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza²⁹.

Asimismo, Gombrich enfatiza tanto en las limitaciones como en los alcances del medio empleado por el creador. En consecuencia, la técnica –pintura, escultura, dibujo o grabado– restringe el grado de relación entre la representación y el motivo a representar. El artista captará aquellos objetos que puedan plasmarse efectivamente en su lenguaje, de modo que “el estilo, como el medio, crea una disposición mental por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir”³⁰. No obstante, el autor no niega el grado de exactitud que una obra determinada pueda tener con relación al modelo representado. De hecho, esta apreciación no implica considerar toda imagen pictórica –más aún si la contrastamos con la aparente fidelidad de la fotografía– como un espejismo engañoso. Pues la coincidencia entre el objeto y su plasmación en el lienzo,

²⁸ A lo largo del capítulo hemos referido las vacilaciones de Gombrich en torno al origen natural o convencional de la red de esquemas iniciales. Sin embargo, en *Arte e ilusión*, el investigador afirma que ningún género del arte está exento de convenciones.

²⁹ Ernst Gombrich, “La verdad y el estereotipo”. En: *Op. Cit.*, pág. 89.

³⁰ *Ibidem.*, pág. 106.

dependerá tanto de los esquemas iniciales –que pueden propiciar la búsqueda de un parecido– como de las intenciones personales o colectivas de generar este tipo de correspondencias en la imagen.

En suma, podríamos establecer un corolario de proposiciones que se resumirían en dos máximas: “el ojo inocente no existe” y “la mirada es un constructo cultural”. Si tenemos en cuenta ambas afirmaciones, cabría traer a colación un análisis efectuado por el académico español Miguel A. Hernández-Navarro, en el cual se examinan los “modos de ver” de la modernidad. En efecto, en su texto *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión* (2007), el autor emprende una investigación con respecto a la configuraciones y condiciones de la visualidad de las últimas centurias. Primeramente, llama la atención el vínculo que el autor establece entre la noción del “ojo de la época” –original de Baxandall– y el concepto de “régimen escópico” –propuesto por el historiador estadounidense Martin Jay (1944-)–. Efectivamente, Hernández-Navarro hace referencia a los fundamentos teóricos relacionados con el principio del “régimen escópico”. Este concepto amplía –indirectamente– la noción del “ojo de la época” a un terreno que va más allá de unos modos de representación y percepción determinados; pues el “régimen escópico” involucra no sólo la “configuración cultural de lo visual”, sino la “configuración visual de lo cultural”, es decir, los modos en que se estructuran y visualizan –en nuestro caso: en el plano de la imagen– la red de esquemas culturales.

Asimismo, el académico español retoma las propuestas teóricas del pensador francés Michel Foucault (1926-1984) relativas a un *a priori* histórico o “archivo”, el cual “designa la condición de posibilidad del saber en cada época, una [...] red latente de conocimiento que organiza todo discurso y que define en cada momento lo que puede ser pensado y lo que no”³¹. Por lo tanto, no todos los períodos de la historia cuentan con los mismos parámetros de conocimiento y –por extensión– de condiciones de visibilidad. De este modo, la “red de esquemas” –de

³¹ Miguel A. Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, pág. 70.

la que tanto nos hemos referido a lo largo del capítulo— no sólo tiene su origen más inmediato en las condiciones socioculturales, sino que responde a lo que puede ser visto en un momento determinado.

En efecto, dichas condiciones de posibilidad de lo visible le otorgan un papel fundamental tanto a la imagen como a la mirada. Ello debido a que —como hemos podido comprobar anteriormente— no todo conocimiento se apoya en la textualidad, sino también en la visualidad. En consecuencia, la imagen se constituye como el medio más certero para intuir el conocimiento visual de una época dada. Incluso, Michael Baxandall afirma que las experiencias visuales no tienden a ser codificadas por medio de palabras o números —refiriéndose a los documentos tradicionalmente empleados por la Historia—, sino que permanecen en otros soportes como los testimonios visuales. En este sentido, cuando nos referimos a la noción del “ojo de la época”, no debemos pretender sistematizarlo mediante documentos escritos, sino a partir de la convicción de que toda imagen da cuenta de las capacidades visuales de la cultura a la que pertenece.

Conforme con lo anterior, Baxandall ratifica que toda pintura, escultura o dibujo se caracteriza por registrar la experiencia visual de una cultura determinada. No obstante, ello no significa que —tal como lo referimos en líneas anteriores— una sola imagen goce de la capacidad de englobar en sí misma la totalidad de los fundamentos culturales que la determinan. Esta apreciación se ve confirmada ante la obviedad de que ninguna cultura responde a parámetros homogéneos. Por lo tanto, si hemos consentido que la “red de esquemas” culturales están presentes en toda percepción humana, debemos a su vez advertir que “las culturas no imponen bagajes cognoscitivos y reflexivos uniformes sobre los individuos”³². Las ocupaciones profesionales y las expectativas personales le confieren una cierta individualidad a la mirada de todo sujeto.

Empero, sin la intención de proponer una perspectiva homogénea, debemos aceptar que en todo período histórico se desarrollan ciertas tendencias —pictóricas, literarias o filosóficas— que agrupan la multiplicidad de miradas de la sociedad. Por

³² Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, pág. 125.

ello, sin respaldar la uniforme y limitada noción del “espíritu de la época”, Baxandall reconoce que

las culturas también facilitan ciertas formas de desarrollo cognoscitivo en grandes sectores de sus miembros. Vivir en una cultura, crecer y aprender a sobrevivir en ella, nos involucra en un aprendizaje perceptivo especial. Nos dota de hábitos y habilidades de discriminación que afectan a la forma en la que tratamos con los nuevos datos que la sensación ofrece a la mente³³.

Estas afirmaciones de Baxandall explicarían la diversidad de estilos e imágenes que se desarrollan en el seno de un mismo período. A modo de ejemplo, durante el siglo XIX, tanto en América como en Europa, se circunscriben una diversidad de corrientes estilísticas que imposibilitarían delimitar un entramado de categorías perceptivas uniformes. Sin embargo, si especificamos en el continente latinoamericano, el surgimiento de un género como el costumbrismo –tanto plástico como literario– hace referencia a un bagaje conceptual que no sólo involucra el desarrollo del propio género, sino que se vincula con los modos de percepción cultural de dicha sociedad. En consecuencia, resultaría pertinente profundizar en los rasgos más determinantes del costumbrismo con el fin de reconocer los esquemas culturales de la época en cuestión.

1.3 El costumbrismo en las artes plásticas durante el siglo XIX

Las investigaciones más destacadas en torno al costumbrismo se han inclinado –mayormente– por establecer un recorrido cronológico y temático alrededor de la vertiente literaria de dicho género. Es así que en el ámbito de las artes plásticas, el costumbrismo ha sido –en apariencia– de poco interés para el circuito de historiadores y teóricos del arte. Sin embargo, a diferencia de otros lenguajes, las definiciones más generales que se han extendido con relación al

³³ *Ídem.*

género costumbrista, pueden ser fácilmente aplicadas –casi en igualdad de condiciones– tanto en el campo literario como en el plástico.

En este sentido, frente a una imagen de corte costumbrista –como, por ejemplo, los dibujos realizados por Camille Pissarro en Venezuela–, podemos hacer uso de las teorías que se han desarrollado alrededor de la corriente literaria. De este modo, antes de proponer las respectivas relaciones entre dicho género y la “red de esquemas” a la que nos hemos referido anteriormente, resulta primordial mencionar en líneas generales las definiciones y características del costumbrismo tanto literario como artístico. Empero, no debemos olvidar que –tal como lo sugerimos en apartados anteriores– nos enfocaremos en las particularidades del costumbrismo latinoamericano del siglo XIX con la finalidad de emprender un análisis de la obra de Pissarro en Venezuela.

En un sentido por demás generalizado, el costumbrismo consiste en la reproducción de los hábitos y costumbres cotidianas de una colectividad. No obstante, la definición de dicho vocablo ha comportado múltiples variaciones a lo largo del tiempo. Frente a otros géneros literarios o artísticos –como el Romanticismo o el Neoclasicismo– el costumbrismo no podría delimitarse cronológicamente, puesto que la recreación de la vida cotidiana ha sido un factor común en los distintos períodos de la historia³⁴. Sin embargo, una revisión sistemática del género nos conduciría a determinar la especificidad que adquiere el costumbrismo –y que lo define tal como lo conocemos en la actualidad– durante el siglo XIX.

La descripción de un entorno específico –bajo la reproducción de los quehaceres y temperamentos locales– parece ser, por consiguiente, el fin último del escritor y dibujante costumbristas. Incluso, tanto uno como otro, sientan sus bases sobre la representación más o menos fidedigna de la realidad. No obstante, tal como lo veremos más adelante, dicha ingenuidad no es más que una mera impresión

³⁴ Diversos críticos literarios señalan a gran parte de la literatura del Siglo de Oro español como antecedente inmediato del costumbrismo. Asimismo, en las artes plásticas, la reproducción de la vida cotidiana es notoria en las escenas de género de la pintura holandesa y española del siglo XVII.

ficticia. La mayor parte de los artistas y escritores que cultivaron dicho género en América Latina, responden –ineludiblemente– a parámetros extranjeros. Por ende, la “mirada” europea resulta determinante en el tratamiento estilístico de los motivos a representar.

En el campo de la literatura, el costumbrismo es definido bajo los términos “bocetos”, “artículos costumbristas”, “acuarelas” o “cuadros de costumbres”; expresiones que, sin lugar a dudas, señalan las correspondencias más inmediatas entre lo literario y lo plástico. Más allá de las posibles diferencias entre dichas definiciones, la investigadora Margarita Ucelay Da Cal, en su respectivo estudio sobre la antología *Los españoles pintados por sí mismos*, define al costumbrismo como:

una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad ‘la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares’, o en un sentido más amplio ‘la pintura moral de la sociedad’. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea –la contemporaneidad es una nota imprescindible– con escasa o ninguna trama argumental³⁵.

Más adelante, la autora señala que el contenido de este tipo de literatura presenta dos variaciones: la tendencia satírico-didáctica (que involucra una pretensión de encausar moralmente a la colectividad) y la tendencia del realismo descriptivo (despreocupada por el destino de la misma). Por su parte, los autores Mary Canizzo y Manuel Rojas especifican que la temática se divide entre una descripción panorámica de la sociedad y la definición de los tipos humanos³⁶. Esta última apreciación no sólo resulta aplicable a los textos costumbristas, sino a su respectiva vertiente visual. Por consiguiente, tanto el dibujante como el escritor parten –al menos en un primer momento– de una observación detallada de la cotidianidad. Sin embargo, el corpus de artífices que cultivaron el género durante el siglo XIX, hicieron uso de las convenciones estilísticas provenientes de la tradición

³⁵ Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos, 1843-1844: estudio de un género costumbrista*, pág. 16.

³⁶ Mary Canizzo y Manuel Rojas, *Los costumbristas chilenos: estudio y selección*, pág. 11.

europea para retratar el entorno local. Por ende, resulta primordial emprender un estudio del costumbrismo decimonónico con el fin de delimitar sus bases más significativas.

Tanto en América como en España, el costumbrismo florece a partir de la tercera década del siglo XIX. Los motivos de este surgimiento varían según el espacio específico en el que se desarrolla dicho género. Específicamente, en América Latina, el costumbrismo nace tras el impulso de las primeras repúblicas. La emancipación política y económica trae consigo la liberación cultural e intelectual que involucra una nueva relación entre el artista y su sociedad. De este modo, las transformaciones estructurales de la comunidad se constituyen como las fuentes más inmediatas de los creadores del presente género. No obstante, ciertos factores indican una aparente disgregación entre el desarrollo del costumbrismo artístico y del costumbrismo literario. En efecto, éste último responde a una intención profundamente reformadora –moral y políticamente– de la colectividad. Mientras que, por otro lado, el origen de la pintura costumbrista se asienta en un corpus de artistas viajeros que –bajo diversas intenciones– plasmaron visualmente los hábitos sociales.

En este sentido, el escritor venezolano Mariano Picón Salas, en *Antología de costumbristas*, delimita el desarrollo del costumbrismo desde una perspectiva meramente cronológica. En un primer momento, que va desde 1830 hasta 1850, las narraciones se caracterizaron por describir los sinsabores de individuos cultos en su plena relación con la comunidad. Por ende, la crítica sociocultural se convirtió en el paradigma último de este tipo de literatura durante la época. Posteriormente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, una suerte de nacionalización del género permitió una considerable ampliación temática y narrativa del mismo. Más allá de las influencias extranjeras recibidas por escritores y artistas, esta división cronológica permite vislumbrar la autonomía en el desarrollo de la pintura costumbrista pese a los evidentes paralelismos entre ambos lenguajes.

Frente a la intención didáctica y moralizadora propia del ámbito literario, el costumbrismo plástico surgió de la mano de aquellos artistas extranjeros que

recorrieron tierras americanas. Si bien se ha convertido en un lugar común –en el seno de la Historia del Arte– ubicar la presencia de dichos artífices en el continente latinoamericano a partir del siglo XIX, una diversidad de autores ha señalado que desde tiempos de la Colonia (específicamente durante las últimas décadas de este sistema político) ya existía un vivaz interés por documentar las riquezas del territorio americano. No obstante, entre 1799 y 1804, dos naturalistas europeos afianzaron las pautas bajo las cuales se iban a configurar las subsiguientes exploraciones. A este respecto, los científicos Alejandro de Humboldt (1769-1859) y Aimé Bonpland (1773-1858) se convirtieron en los viajeros por antonomasia de todo el siglo XIX.

En consecuencia, tras los estragos de las guerras independentistas, se configuraron una serie de excursiones científicas y diplomáticas (constituidas por naturalistas, dibujantes, pintores y litógrafos) que recorrieron la totalidad del continente americano. De este modo, gran parte de la producción visual procedente de dichas peregrinaciones, involucró el surgimiento de nuevas temáticas anteriormente ignoradas por los artistas locales: el paisaje y las escenas cotidianas. Empero, el académico Roldán Esteva-Grillet, en su texto *Temas marginales en la historia de las artes plásticas de la colonia a nuestros días*, afirma que tanto en el caso de Humboldt como en el de sus seguidores, la representación del paisaje opacó el retrato de las escenas locales³⁷.

Incluso, –tal como sucede en el ámbito literario³⁸– la producción visual del costumbrismo latinoamericano se divide en dos grandes momentos: el primero – bajo una mirada profundamente exotista y etnográfica– se vincula con las influencias de Humboldt en la representación privilegiada de los escenarios naturales. El segundo momento –planteado desde una perspectiva pintoresca y folklórica– le presta un mayor interés a las escenas locales y a los tipos populares. Por consiguiente, el costumbrismo propiamente dicho surgiría del interés de los

³⁷ Roldán Esteva-Grillet, *Temas marginales en la historia de las artes plásticas de la colonia a nuestros días*, pág. 111.

³⁸ Alba Lía Barrios, en *Primer costumbrismo venezolano*, enfatiza en dos grandes fases del costumbrismo literario: el primero, propiciado desde una mirada extranjera, anulaba las acciones de la masa social; el segundo, vinculado con la nacionalización del género, tiende a una definición más profunda de los tipos y costumbres sociales.

artistas viajeros por los ambientes y hábitos sociales. De este modo, las representaciones costumbristas se caracterizaron por representar

escenas o eventos que podrían ser extraídos de la realidad y de la vida cotidiana. Están cargadas de aspectos sociales y detalles narrativos. En ellas podemos encontrar mercados, fiestas, ambientes interiores o callejeros, situaciones dramáticas o graciosas³⁹.

Si atendemos a la definición anterior, cabría cuestionarse hasta qué punto el género costumbrista se diferenciaría del realismo pictórico del siglo XIX. Para ello, habría que aproximarse a los postulados de la investigadora Yeny Rivera⁴⁰, quien enfatiza en el enorme abismo entre ambos estilos. Precisamente, pese al componente social de dichos géneros, el carácter anecdótico del costumbrismo contradice los principios del realismo, cuyo interés se centra en la representación de la realidad tal cual es. Por ende, la recreación de las masas populares parte de una cierta idealización al no reflejar las disconformidades colectivas producto de todo sistema político-social. Por otro lado, Rivera reafirma que entre los referentes más inmediatos de los dibujos costumbristas se encuentran los estereotipos sociales descritos en los “bocetos” literarios.

Más allá de las diferencias estructurales entre la pintura y la literatura, ambos lenguajes hacen uso de la galería de tipos sociales disponibles para la época. De hecho, antes de dogmatizar el aparente carácter documental del costumbrismo, el concepto de “tipo” resulta profundamente determinante para comprender la naturaleza de este género artístico-literario. En secciones anteriores, hicimos referencia al peso de las convenciones estilísticas a la hora de trasladar la realidad percibida a un plano bidimensional. Empero, dichas convenciones no se reducen a los elementos formales y expresivos, sino a las categorías bajo las cuales se fundamentan los estilos artísticos. Por ende, el costumbrismo no sólo se reconoce a partir de un tratamiento particular en el trazo de la línea o en el uso del color, sino mediante la aplicación de una “red de esquemas” que surgen de los “estereotipos”

³⁹ A.A.V.V., *Ver, pensar y explorar: un recorrido visual por el siglo XIX*, s.p.

⁴⁰ Véase, Yeny Rivera, *Los dibujos costumbristas de Henrique Avril realizados para El Cojo Ilustrado durante los años 1908-1909*.

sociales. Debido a ello, resulta importante indagar en los conceptos de “tipo” y “estereotipo” para establecer una relación más concreta entre el costumbrismo – como un estilo vinculado a un tipo particular de imágenes– y las categorías perceptivas de la época que lo contextualiza.

De acuerdo con las investigaciones de Daniel Vidart, el vocablo “tipo” se relaciona con otros términos como “imagen”, “impresión” o “figura”. Por ende, dicha noción podría definirse como un modelo que reúne a un conjunto de objetos o individuos que comparten características similares. Entonces, si bien el concepto de “tipo” agrupa a sujetos de una misma especie, debemos determinar que existe necesariamente una variada diversidad de tipos: psicológicos, sociológicos, humanos, entre otros⁴¹. Estos últimos se constituyen, tal como lo verificaremos más adelante, en la base fundamental de toda representación costumbrista.

Más adelante, Vidart sugiere que cada tipo humano se origina en una serie de inferencias o deducciones, lo cual implica que en el proceso de su construcción “se va de lo particular a lo general, de la casuística a la abstracción”⁴². Asimismo, el autor señala que los mismos pueden ser reales o ideales. Es decir, o bien surgen de observaciones empírico-estadísticas que parten de caracteres concretos para formular un esquema o promedio general o, en cambio, de estructuras arquetípicas –básicamente intemporales– construidas en la mente de quien las elabora. Es así que, durante el siglo XIX, se desarrollan las galerías de tipos humanos conformadas por los grupos sociales más característicos de una cultura determinada. A modo de ejemplo, en el costumbrismo artístico latinoamericano, se estructura a la sociedad de acuerdo a las profesiones desempeñadas en el seno de la misma, es decir, se hacen continuas representaciones –mediante atributos distintivos– de “lavanderas”, “aguadoras”, “arrieros”, “vendedores”, entre otros.

Por otro lado, la noción de “estereotipo” –por lo general ligada a una tendencia profundamente negativa– podría definirse como “un conjunto de creencias compartidas sobre las características personales, generalmente rasgos

⁴¹ Daniel Vidart, *Tipos humanos del campo y la ciudad*, pág. 4.

⁴² *Ídem*.

de personalidad, pero también los comportamientos propios de un grupo de personas”⁴³. Por lo cual, todo estereotipo no es más que una “imagen mental” – instituida, compartida y divulgada por una sociedad determinada– que estructura las informaciones recibidas de nuestro entorno. Esta aserción explicaría que los estereotipos –más que apreciaciones necesariamente negativas– son categorías humanas que permiten tanto filtrar la complejidad de los estímulos sensoriales como simplificar la imagen del “otro”.

De este modo, “en nuestra percepción del otro, parecemos a menudo utilizar informaciones que realzan más la pertenencia a una categoría o a un grupo, que al individuo particular”⁴⁴. Esta premisa nos permite comprobar la efectiva unión entre el concepto de “estereotipo” y la “red de esquemas” culturales previamente mencionadas. Por ello, todo artista costumbrista –y, en nuestro caso particular, Camille Pissarro– representa a la realidad no a partir de su impresión visual, sino mediante unas categorías estereotípicas que determinan el tratamiento que va a efectuar frente a dicha realidad. Ello resulta evidente si prestamos atención a que el vocablo “estereotipo”

constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras [...] La mirada a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyectan odios, como temores o deseos⁴⁵.

Por consiguiente, pese a las teorías expuestas, resulta fundamental aproximarse al contexto político, social y cultural que enmarca a la producción costumbrista de Camille Pissarro, con el fin de establecer una concepción más

⁴³ Richard Bourhis y Jacques Philippe, *Estereotipos, discriminaciones y relaciones entre grupos*, pág. 114.

⁴⁴ *Ibidem.*, pág. 113.

⁴⁵ Peter Burke, *Op. Cit.*, pág. 158.

profunda tanto en el panorama de los esquemas culturales como en los alcances y límites de dichas imágenes a modo de testimonios históricos.

Capítulo 2. Camille Pissarro en Venezuela

2.1. Venezuela a mediados del siglo XIX: sociedad y cultura

La pretensión de abarcar los acontecimientos históricos de Venezuela durante el siglo XIX resulta un tanto presuntuosa si atendemos a la diversidad de episodios políticos, sociales y culturales que se desarrollaron durante dicha centuria. Por esta razón, y con el objeto de indagar en el devenir histórico desde una perspectiva más profunda, debemos delimitar un espacio específico de dicho siglo para asimilar las particularidades del período. De este modo, si pretendemos discurrir en torno a la obra costumbrista de Camille Pissarro –quien, como hemos visto, visitó al país entre 1852 y 1854–, resulta fundamental atender a las pautas cronológicas establecidas por la historiografía venezolana.

En efecto, si procuramos asir los hechos más preponderantes de la década de los cincuenta, habría que retroceder hasta el año de 1830 con el fin de comprender la naturaleza de los eventos acaecidos. Precisamente, dicha fecha resulta determinante en el panorama tanto político como social de la república venezolana. Tres acontecimientos de considerable envergadura demarcaron un punto de inflexión en el acontecer cotidiano: la disolución de la Gran Colombia, la promulgación de la Constitución de 1830 –que establecía la fundación de Venezuela como república independiente– y el fallecimiento de Simón Bolívar (1783-1830).

Es así que, desde 1830 hasta 1858 –inicio de la Guerra Federal–, el cuadro histórico está configurado a partir de un conjunto de sucesos relativamente uniformes. Incluso, a pesar de la cantidad de actores políticos que se involucraron en la palestra pública durante dichas décadas, la dicotomía entre “conservadores” y “liberales” configuró el horizonte tanto político como social de la época. De este modo, ha sido lugar común en el seno de la historiografía venezolana abarcar el período 1830-1858 como si se tratara de un ciclo diferenciado. Efectivamente, el

historiador Elías Pino Iturrieta, en su texto *Historia mínima de Venezuela*, asimila estos treinta años como signos inmediatos de “los comienzos del estado nacional”. Por lo tanto, el autor profundiza en las características más determinantes de dicho lapso histórico cuyo fin se ve demarcado por los estragos de la Guerra Federal (1858-1863).

Bajo esta perspectiva, cabría preguntarse cómo se inaugura la Venezuela republicana. Tras la separación de la Gran Colombia, uno de los personajes históricos que adquirió mayor relevancia –tanto en el plano político como ideológico– fue el general José Antonio Páez (1790-1863). En efecto, este prócer de la independencia se constituyó como uno de los grandes artífices de la estructura gubernamental durante la época. De hecho, tanto Elías Pino Iturrieta como Rafael Arráiz Lucca, enfatizan en la preeminencia conquistada por Páez hasta el advenimiento de los hermanos Monagas⁴⁶. En consecuencia, podemos delimitar una fase que inicia en 1830 y culmina en 1846, conocida tradicionalmente como “La Oligarquía Conservadora”. Precisamente, los gobiernos que se sucedieron durante estas fechas –dirigidos directa o indirectamente por Páez– se correspondieron con los designios del Partido Conservador. No obstante, Rafael Arráiz Lucca, en su texto *Venezuela: 1830 a nuestros días*, propone denominar el lapso 1830-1846 como el período de “Los Conservadores”, cuyo carácter oligárquico es –a pesar de la perspectiva tradicional– un tanto ambivalente.

Por otro lado, ha sido común en la historiografía venezolana resaltar el estado de deterioro en que se hallaba el país a partir de 1830. Tanto la Guerra de Independencia como las fatídicas consecuencias del terremoto de 1812, resaltan entre los factores que produjeron una ruina total de la nación. Por ende, a partir de la instauración de la República, surge la necesidad de reestructurar un país en el que “la mano de obra había disminuido notablemente, las haciendas estaban arruinadas, escaseaba el ganado, era precario el comercio, faltaban comestibles, la

⁴⁶ El papel protagónico de José Antonio Páez no concluye con el “Monagato”, puesto que durante la Guerra Federal retoma ciertos cargos importantes en el país. No obstante, para el período que nos ocupa, el prócer pierde su “hegemonía” tras la llegada de José Tadeo Monagas al poder.

educación funcionaba a medias y los caminos estaban por construirse”⁴⁷. Por ello, la imagen de “un espacio desolado” era la más propicia para describir la situación general de la nación.

En consecuencia, el proyecto de reconstruir a una Venezuela arruinada es asumido por aquellos que –según las pautas ideológicas de la época– estaban mejor preparados para tomar las riendas en el plano político y económico. Por esta razón, la participación se extendía tan sólo a propietarios de bienes como fincas, casas comerciales y esclavos. Sin olvidar con ello, el papel preponderante de un grupo de militares de alto rango –partícipes de la gesta independentista– y del reducido grupo de hombres instruidos.

La Constitución de 1830 se constituye –tal como lo veremos a continuación– en el paradigma del pensamiento dirigente de la época. Entre los apartados más destacados de la Carta Magna, se halla la reglamentación del período presidencial por un lapso de cuatro años. No obstante, ¿quiénes podían elegir y ser elegidos? En el artículo número 14 de la mencionada Constitución se enumeran los requisitos obligatorios para usufrutuar los respectivos derechos ciudadanos: haber nacido en Venezuela, estar casado o tener más de veintiún años de edad, dominar la lectura y la escritura, y ser dueño de alguna propiedad con ingresos cuantiosos o poseer alguna profesión⁴⁸. Más allá de la ausente participación de los sectores populares, la nueva Constitución cristalizó las contradicciones más eminentes de la época. Si bien la redacción de los distintos artículos estuvo promovida por los dirigentes del Partido Conservador, Arráiz Lucca señala que gran parte del texto constitucional estaba influido por los principios del liberalismo. Es decir, el aparente carácter “conservador” del gobierno republicano estaba profundamente impregnado por los ideales de la filosofía política liberal.

Por otra parte, durante la época, fueron frecuentes los levantamientos militares –comandados principalmente por José Tadeo Monagas (1784-1868)– que desconocían los preceptos constitucionales. En medio de dichos conflictos, el 24 de

⁴⁷ Elías Pino Iturrieta, *Historia mínima de Venezuela*, pág. 103.

⁴⁸ Rafael Arráiz Lucca, *Venezuela: 1830 a nuestros días*, pág. 27.

marzo de 1831, Páez es elegido como presidente por un período de cuatro años. Más allá de los rasgos característicos de su primer mandato, el nuevo gobierno se enfrentaba a un problema fundamental que determinaría la suerte del país: la despoblación. En efecto, uno de los programas más elementales que se inicia con la gestión paecista –y que se extiende durante todo el siglo XIX– consiste en la captación de grupos inmigratorios que hicieran vida en la nación. Por ende, a partir de 1832, se acelera el asentamiento de inmigrantes europeos –franceses, italianos, portugueses, españoles y, sobre todo, alemanes⁴⁹– que reactivaron ciertos rubros comerciales y diplomáticos.

En consecuencia, la administración de Páez se destacó por el fomento material y la reorganización de la sociedad. La fundación de la Tesorería Nacional, la construcción de aduanas y puertos, la recuperación de los cultivos, el descenso de la deuda externa y el incremento de las exportaciones, son tan sólo algunos de los resultados económicos más aplaudidos de su primera gestión. Empero, un conjunto de leyes –que favorecerían a los más acomodados– desataron una serie de críticas y apuros en los sectores menos beneficiados. Es así que la Ley del 10 de abril de 1834 –de ímpetu liberal– se constituyó en una de las ordenanzas más polémicas de la época. Con todo, en el momento de su promulgación, la prosperidad y el dinamismo económico provocaron una mirada optimista frente a la estructura de la ley, la cual consistía básicamente en la libre negociación –sin intermediación gubernamental– entre las partes.

Una vez finalizado el primer mandato de Páez, se elige como presidente de la República –el 9 de febrero de 1835– al doctor José María Vargas (1786-1854)⁵⁰, cuya campaña electoral se impuso tanto a la de Santiago Mariño (1788-1854) –respaldado por José Tadeo Monagas y por el caudillismo oriental– como a la de Carlos Soublette (1789-1870) –candidato favorecido por Páez–. Empero, las diatribas políticas no se hicieron esperar. Las constantes disputas entre Vargas y el Congreso generaron un clima de inestabilidad gubernamental que propició la

⁴⁹ Un ejemplo de ello: la fundación, en 1843, de la Colonia Tovar por Agustín Codazzi y Martín Tovar.

⁵⁰ Una de las pruebas más fehacientes del creciente poder económico se halla en la victoria electoral del doctor José María Vargas; quien, efectivamente, fue respaldado por los comerciantes y no por el bastión militar.

renuncia –no aceptada por el Congreso– del presidente. Ello trajo como consecuencia la campaña militar denominada “La Revolución de las Reformas” –dirigida por caudillos como Mariño y Monagas– que provocó la expulsión del gobierno civil en julio de 1835.

A raíz de la sublevación militarista, Páez regresa a la capital y reestablece el orden constitucional. Casi un año después, en abril de 1836, se acepta la renuncia del doctor Vargas, cuyo vicepresidente Andrés Narvarte toma el poder hasta la entrega de la magistratura al general Carlos Soublette; quien recibe a un país copado de alzamientos militares. No obstante, las medidas pacifistas de su gobierno condujeron a indultar a los insurrectos de las revoluciones, lo cual produjo una fuerte oposición por la “impunidad” que suponían estas sentencias. Nuevamente, tras las elecciones de 1838, Páez toma el poder y se produce –tras el designio de Ángel Quintero como ministro de Interior y Justicia– la mayor escisión política de los últimos tiempos: la fundación del Partido Liberal –en agosto de 1840 con el apoyo del diario *El Venezolano*– por parte de un funcionario de la administración paecista: Antonio Leocadio Guzmán (1801-1884).

Entre los puntos más álgidos que señalan la oposición del Partido Liberal frente al gobierno paecista, se halla el rechazo categórico a la Ley del 10 de abril de 1834 y a sus subsecuentes monopolios bancarios. En este contexto, la preponderancia de *El Venezolano* ha sido constantemente subrayada por permitir la participación de ciudadanos civiles en la vida política del país. De hecho, Julio Barroeta Lara, en *Evolución del costumbrismo venezolano en el siglo XIX*⁵¹, enfatiza en la importancia del periodismo decimonónico tras posibilitar la materialización de la voz pública a través de numerosos artículos que sustentan al creciente poder civil.

Las discrepancias políticas entre liberales y conservadores se verían arreciadas por un nuevo acontecimiento: la promulgación de la Ley del 15 de mayo de 1841, conocida como la Ley de Espera y Quita. En líneas generales, esta ordenanza no fue más que un complemento de la ley de 1834, lo cual benefició a los acreedores al momento de exigir la deuda por incumplimiento. Por ende, las

⁵¹ Julio Barroeta Lara, *Evolución del costumbrismo venezolano en el siglo XIX*, pág. 14.

críticas liberales se afianzaron en defensa de aquellos hacendados víctimas de las leyes mercantilistas. Por consiguiente, la oposición entre “amarillos” –tal como se denominaron a los liberales– y “godos” –en alusión a los conservadores– consistía en una oposición entre “terratenientes” (propietarios de haciendas y hombres de la agricultura) y “canastilleros” (prestamistas). Es así que –frente a lo que podría pretenderse– las clases populares no figuraron en los altivos discursos partidistas⁵².

El creciente apoyo de una parte de la población al Partido Liberal no propició el éxito esperado en las elecciones de 1843. En efecto, Carlos Soublette –abanderado de Páez– se hace del poder en medio de una severa crisis económica. El descenso de los precios agrícolas y los descalabros propios de la Ley de Espera y Quita, no promovieron la armonía político-social resquebrajada a partir de las pugnas partidistas. Sin embargo, ello no apañó ciertos avances como la inauguración de la carretera Caracas-La Guaira (1845) que promovía el desarrollo de la agricultura. Más allá de los logros obtenidos durante la segunda gestión de Soublette, la diatriba política generó un clima de tensión acrecentado por las intenciones liberales de obtener el poder.

En efecto, el ambiente electoral de 1846 se veía profundamente alterado bajo los auspicios de la candidatura de Antonio Leocadio Guzmán. De hecho, podría establecerse dicha fecha como el comienzo del “clamor popular” en la política venezolana. Guzmán, a través de *El Venezolano*, radicalizó sus críticas contra el régimen de turno, lo cual generó un enorme desencanto en las filas –previamente liberales– de los hacendados. Además, a través de discursos encendidos que declaraban a favor del reparto de tierras y de la abolición de la esclavitud, se propició una serie de saqueos –dirigidos por Ezequiel Zamora (1817-1860)– en las poblaciones de los Valles del Tuy y Barlovento. Estas acciones condujeron al gobierno de Soublette a tomar medidas como la inhabilitación política de Guzmán y la encarcelación de periodistas y partidarios liberales.

⁵² Elías Pino Iturrieta, en *Historia mínima de Venezuela*, señala que pese a la aparente condescendencia del Partido Liberal frente a las clases más humildes, sus dirigentes apoyaron la política constitucional de concebir los derechos ciudadanos como exclusividad de las clases más pudientes.

En medio de esta efervescencia nacional, las elecciones celebradas en octubre de 1846 dieron como ganador a José Tadeo Monagas⁵³; quien recibió el apoyo de Páez como una treta política que buscaba mantener el poder a través del general oriental. No obstante, las primeras medidas gubernamentales quebrantarían las relaciones entre Monagas y los conservadores. De hecho, desde 1847 a 1858, la historia nacional será conocida como el “Monagato” o la “dinastía de los Monagas”, haciendo alusión a la alternancia en la cartera ejecutiva entre José Tadeo y su hermano José Gregorio (1795-1858).

Si bien el gobierno de José Tadeo se instauró de acuerdo a las pretensiones paecistas, una serie de sentencias generaron un quiebre definitivo entre el gobierno y las filas conservadoras. Incluso, la tendencia liberal se acentuó a través de un conjunto de medidas como la supresión de la pena de muerte que pesaba sobre Guzmán y Zamora, y la cesación de Páez como Jefe del Ejército Nacional. Sin embargo, los motivos que provocaron el asalto al Congreso en 1848 no sólo se apoyaron en dichos factores, sino en las intenciones de Monagas por detentar el poder según sus propios intereses. La violencia desatada a las puertas del Congreso el 24 de enero de 1848, en el que resultaron asesinados un grupo importante de congresistas y partidarios, turbó aún más los ánimos entre liberales y conservadores. Frente a las fallidas intenciones de la cámara de diputados que buscaban revocarle el mandato a Monagas, éste salió victorioso del evento y acaparó para sí el Poder Legislativo.

A partir de la fecha, el talante liberal del gobierno se hizo evidente tanto en la designación de Guzmán en la vicepresidencia como en la derogación de la Ley del 10 de abril de 1834. Asimismo, a mediados de 1849, se reforma la Ley de Espera y Quita con el objeto de socorrer a los menos beneficiados. Empero, un panfleto de la época señala el alcance limitado de tales medidas. En la ciudad de Valencia, el

⁵³ A pesar de las insurrecciones de Monagas durante los primeros gobiernos conservadores, el general oriundo de Oriente –en conjunto con Páez– participó en la campaña militar para aplacar los ánimos de las rebeliones liberales.

12 de mayo de 1850, la imprenta de Bartolomé Valdes hace circular una denuncia que certifica que

el Congreso infiel á⁵⁴ los principios del honor y de la justicia, parece que pretende cerrar sus sesiones, sin reformar la ley de Espera. Sordo al clamor de la mayoría quiere sostener su sinrazon, por amor propio, sacrificando el crédito de Venezuela y su buena fama [...] Carácas, demostrando su adelantada civilizacion, y que conoce sus soberanos derechos, ha representado ante el Congreso, contra dicha ley: el pueblo Valenciano, que tiene iguales títulos, no debe permanecer indiferente. Elevemos nuestra voz ante el tribunal de opinión, y si á esta desatiende el poder legislativo aguardemos las elecciones como el único remedio de todos los males⁵⁵.

Pese a ello, el auge político del “Monagato” se hace cada vez más evidente en acciones como el encarcelamiento de Páez en 1849 –quien se había alzado un mes después del atentado al Congreso– y en hechos económicos como la recuperación de los precios del café y la explotación minera en Guayana. Estos factores incidieron –sólo en cierta medida, pues el nepotismo se impuso como prototipo electoral de la época– en la contundente victoria de José Gregorio Monagas en las elecciones de 1850. A pesar de las aparentes diferenciaciones entre “tadeístas” y “gregorianos”, no hubo cambios sustanciales con respecto a la administración anterior. Además de las cuantiosas rebeliones en ciudades como Maracay, Valencia y Cumaná en julio de 1853, las persecuciones contra líderes y periodistas opositores acrecentaron las hostilidades y –consecuentemente– se descuidaron las necesarias medidas económicas, las cuales habrían evitado la caída de los precios en la agricultura, el incumplimiento del presupuesto establecido y el desbalance en los ingresos aduaneros.

Sin embargo, el 10 de marzo de 1854, el presidente Monagas, en un mensaje dirigido a la Cámara de Representantes, exhorta al Poder Ejecutivo a sancionar la abolición definitiva de la esclavitud –ley aprobada el 25 de marzo de dicho año, bajo

⁵⁴ Se respeta la ortografía original del texto.

⁵⁵ Haydée Bastidas y David Ruiz, *Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX*, pág. 136.

la cual se beneficiarían trece mil esclavos y veintisiete mil manumisos– mediante un discurso cargado de retórica y persuasión:

Discutís, señores, una cuestión vital; digo mal, no debe calificarse cuestión, pues la libertad del hombre no puede ponerse en duda, ni en contradicción, mucho menos en Venezuela, donde tantos años ha se ha dado el grito de libertad y donde tanta sangre se ha derramado por alcanzar para todos ese bien inestimable. Os ocupáis de abolir la esclavitud y estáis llenando vuestros deberes en la más alta acepción de esta palabra. La esclavitud es, señores, como dijo el gran Bolívar, la infracción de todas las leyes, la violación de todos los derechos; Venezuela, pues, que se gloria de haber sido la primera en Suramérica que reconociese el gran principio de la soberanía popular, origen y fuente de toda autoridad; Venezuela no debe aparecer más a los ojos del mundo entero, con la horrible mancha de la esclavitud. ¿Qué derecho justo se alegrará, señores, para conservar por más tiempo este título de ignominia que nos legaron las generaciones pasadas? Ninguno. Acordaos, Honorables Representantes, que sin la igualdad perecen todas las libertades, todos los derechos; y que con la esclavitud no hay igualdad⁵⁶.

A continuación, unas nuevas elecciones presidenciales (1855) reafirmarían la hegemonía de los Monagas en la presidencia de la república. El segundo mandato de José Tadeo –marcado por una profunda crisis monetaria internacional que repercutió negativamente en la economía del país– desataría una grave crisis político-social. La reforma de la constitución promulgada en el año 1857, que validaba la reelección indefinida y el aumento del período constitucional a seis años, dilataría las ansias de guerra en considerables sectores de la población. En este sentido, el “Monagato” llegaría a su fin tras una ola de conspiraciones –encabezadas por Julián Castro (1810-1875)– en las que participaron tanto liberales como conservadores. En julio de 1858, se funda la Convención Nacional Constituyente de Valencia que marcaría el comienzo de una larga y cruenta guerra –de la cual no nos ocuparemos por constituir un capítulo aparte de la Historia de Venezuela– entre federalistas y conservadores.

⁵⁶ José Gregorio Monagas, “Mensaje del General José Gregorio Monagas a la Cámara de Representantes, pidiendo decretara la abolición de la esclavitud” Disponible en: *Academia Nacional de la Historia de Venezuela* (online).

Si bien resulta fundamental abarcar los sucesos políticos y económicos para comprender –en profundidad– las vicisitudes socioculturales, “la Historiografía Tradicional venezolana, siguiendo la inspiración clásica, elude todo lo que no sea acontecimientos bélicos o políticos”⁵⁷. De este modo –y, sobre todo, en el período que nos toca– los elementos sociales y culturales han sido secundarios con respecto a los acontecimientos gubernamentales y personalistas. En consecuencia, “todo esto conduce a una sectaria concepción de la heroicidad. Conforme a ella, sólo el guerrero es héroe. Son valores heroicos únicamente la bravura, el arrojo, la energía, la violencia”.⁵⁸

Bajo esta perspectiva, podemos reafirmar el estigma de atraso que supuso la cultura del país desde la Guerra de Independencia hasta la llegada del “Ilustre Americano”, Antonio Guzmán Blanco (1829-1899). No obstante, una revisión sistemática del período 1830-1858, reflejaría el ímpetu cultural de un conjunto de intelectuales que –pese a las querellas políticas– aportaron enormes avances en el panorama artístico, literario, educativo y científico. El afán por reconstruir a una Venezuela arruinada, propició –en el terreno cultural– la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1829. Esta institución, ampliamente influenciada por el espíritu científico de Alejandro de Humboldt⁵⁹, estuvo conformada por los más eminentes estudiosos de la época: Juan Manuel Cagigal (1803-1856), Rafael María Baralt (1810-1860), Manuel Felipe de Tovar (1803-1866), el antes mencionado José María Vargas, entre otros.

Entre las publicaciones más importantes de la época, resaltan dos textos fundamentales –publicados en 1834– de Fermín Toro (1806-1865): *Ideas y necesidades*, por un lado, y *Europa y América*, por el otro. Sin olvidar con ello, el *Resumen de la historia de Venezuela* (1841) de Baralt, el *Resumen de geografía de Venezuela* (1841) por Agustín Codazzi (1793-1859) y el *Tratado de mecánica elemental* (1843) de Cagigal. En el campo de las letras, Juan Vicente González

⁵⁷ J. L. Salcedo-Bastardo, “Críticas a la historiografía tradicional”. En: *Historia de la cultura en Venezuela*, pág. 273.

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ Simón Noriega, en *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*, señala la influencia del viajero alemán en el grupo de intelectuales venezolanos que conformaron la Sociedad Económica de Amigos del País.

(1810-1866) edita *De Cicerón a Catilina* (1845), mientras que Cecilio Acosta (1818-1881) publica *Cosas sabidas y por saberse* (1856). Asimismo, los estudios en el ámbito de la medicina se vieron impulsados por el doctor José María Vargas, quien además de escribir un *Curso de lecciones y demostraciones anatómicas* (1838), creó la Cátedra de Cirugía en la Universidad de Caracas. Igualmente, la aplicación de la anestesia se inicia en 1847 –tan sólo un año después de su descubrimiento en Estados Unidos–, lo cual vendría acompañado del empleo del cloroformo y de la *jeringa de Pravaz* en 1853. De igual manera, por aquellos años, se fundó la Biblioteca Nacional (1854), aunada a la instauración de un conjunto de escuelas e institutos a nivel medio y secundario.

En consecuencia, los aparentes signos de atraso que la historiografía tradicional le ha impuesto a este período, resultan irremediabilmente descartados si atendemos a los aportes previamente señalados. Empero, no podría negarse una cierta demora producto de las diatribas políticas –como, por ejemplo, la “Revolución de las Reformas” – que interrumpieron las actividades de las recién inauguradas Escuelas de Música y de Pintura (1835). Sin embargo, tras calmarse la tempestad militar, la enseñanza del dibujo se configuró como uno de los paradigmas fundamentales de la época. Tanto en la Academia de Matemáticas como en los escritos de Olegario Meneses (1810-1860), el dibujo se consideró efectivamente como una técnica primordial en las ciencias y en las artes.

Ahora bien, dichos avances culturales y científicos no podrían desvincularse de ciertas tendencias ideológicas sujetas a la noción de “progreso”. En efecto, el ímpetu de “orden” no sólo se refleja en la publicación de una serie de manuales de comportamiento⁶⁰, sino en las políticas culturales tanto liberales como conservadoras. Por ende, el andamiaje burocrático del país se estructuró a partir de una mentalidad eurocéntrica en la que se buscaba imitar los avances de naciones como Francia e Inglaterra. Obviamente, no siempre se cubrieron las expectativas de los más exigentes; empero, sí se generó un clima cultural que se había opacado

⁶⁰ Entre los manuales más destacables están: *Lecciones de buena crianza moral* de Feliciano Montenegro, en 1841; y, *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño (1853).

durante las batallas independentistas. De hecho, personajes como José Antonio Páez –posterior a 1830– se consagraron a la práctica de las artes y de las letras. En efecto, Inés Quintero señala que, bajo el afán de dejar atrás su rudimentaria educación, Páez aprendió a ejecutar el violín y mantuvo una intensa vida cultural mediante

veladas musicales, cenas y banquetes oficiales. La casa de Valencia era una especie de Ateneo en donde se tocaba piano, violín, violoncelo y se daban conciertos [...] se constituyó un grupo de teatro. La primera escenificación fue la del *Otelo* de Shakespeare⁶¹.

Asimismo, existen noticias de itinerantes representaciones musicales en la ciudad de Caracas. “El *bel canto* y las *fioriture* volvían locos [...] a los caraqueños; lo cual explica por qué vinieran a Venezuela con tanta frecuencia las compañías musicales de Italia”⁶². En este sentido, a mediados del siglo XIX, se representaron óperas de compositores clásicos como Claudio Monteverdi (1567-1643) y Vincenzo Bellini (1801-1835), sin descartar a contemporáneos como Giuseppe Verdi (1813-1901) y Gioachino Rossini (1792-1868). Incluso, en la jerga cotidiana, se reflejaba el conocimiento de estas composiciones. A modo de ejemplo, los caraqueños

apodaban *Montescos* y *Capuletos* a los *Godos* y *Liberales*, después de haber asistido a la representación de una ópera de Bellini inspirada en los partidos que, con aquellos nombres, provocaron la tragedia de Julieta y Romeo; y la noche en que estrenaron la ópera “*María de Rohan*”, aplaudieron interminablemente, y en seguida cantaron el coro “*de placer me brinca el alma*”, porque el día anterior había caído José Tadeo Monagas⁶³.

Por otro lado, en el terreno de las artes plásticas, hubo numerosos intentos por impulsar la creación y exhibición de obras artísticas. Roldán Esteva-Grillet, en sus *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, recoge una serie de documentos en los cuales se manifiestan las medidas

⁶¹ Inés Quintero, *La palabra ignorada. La mujer testigo oculto de la historia en Venezuela*, pág. 156.

⁶² Edoardo Crema, “Ecos y reflejos de poetas italianos en algunos poetas venezolanos del siglo XIX”. En: *Historia de la cultura en Venezuela*, pág. 125.

⁶³ *Ídem*.

tomadas por los gobiernos republicanos para estimular el quehacer artístico. Una de las resoluciones más importantes se desprende del decreto para la creación de la Academia de Bellas Artes, el 3 de diciembre de 1849, en el que se aspira lograr una mayor “civilización”, “ilustración” y “progreso material de los pueblos” mediante la pintura, el dibujo y la música. De hecho, se estipula una cantidad de 800 pesos anuales a la Escuela de Dibujo y Pintura y una totalidad de 300 pesos a la Escuela de Música⁶⁴.

Inclusive, para el año de 1852, la respectiva Memoria del Concejo Municipal a la Diputación Provincial, señala la asistencia de un estimado de setenta alumnos a la Escuela de Dibujo y Pintura, la cual –para la fecha– estaba coordinada por Antonio José Carranza (1817-1893). En cambio, para 1854, ochenta estudiantes recibían clases de acuarela, pintura al óleo y creyón en la mencionada institución. Asimismo, en 1853, un decreto legislativo aprueba una subvención –de mil pesos del Tesoro Público– al pintor Pedro Lovera para su perfeccionamiento en la técnica de la pintura. Estas y otras medidas son, por lo tanto, claros testimonios de la intención estatal por incentivar ciertos rubros artísticos que –contrario a la concepción tradicional– reflejan avances paulatinos en el ámbito cultural.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones anecdóticas, la prensa escrita se constituyó como uno de los campos mayor desarrollados durante la época. De hecho, no sólo *El Venezolano* adquirió la relevancia política previamente mencionada. Una veintena de periódicos –de nombres tan particulares como: *El Rayo*, *La Centella*, *El Zancudo* y *La Avispa*⁶⁵– incursionaron en el periodismo reaccionario. En la larga y fatídica pugna entre liberales y conservadores se acumularon los insultos a través de la prensa diaria: *El Liberal* –paradójicamente, el órgano apoyado por los conservadores– contradecía las encendidas críticas de Guzmán expuestas en *El Venezolano*.

⁶⁴ A fin de guiar al lector sobre la subvención concedida a las Escuelas de Dibujo y Música, según el investigador Miguel Izard, en *Serie estadísticas para la historia de Venezuela*, el precio de un quintal de café (100 kg) valía 12.5 pesos para el año de 1849.

⁶⁵ Guillermo Meneses, *Libro de Caracas*, pág. 193.

Empero, la prensa escrita no sólo se caracterizó por exponer los más vehementes discursos políticos, sino que se convirtió en el espacio predilecto para el desarrollo de un género literario de suma importancia durante la Venezuela decimonónica: el costumbrismo⁶⁶. En este sentido, la vida cotidiana – específicamente los hábitos y costumbres de las masas populares– comienza a penetrar tímidamente en el ámbito cultural. No obstante, no será hasta la década de los cincuenta (con los textos de Daniel Mendoza (1823-1867) y la aplicación de la litografía para la reproducción de imágenes en los periódicos) que los tipos populares se plasmen masivamente en la prensa –y, por qué no, en el imaginario colectivo– nacional.

A este respecto, ¿cómo era, entonces, el acontecer cotidiano de la muchedumbre venezolana? Un recorrido panorámico por los textos más tradicionales de la historia de Venezuela arrojaría un saldo negativo con relación a este tema. En efecto, las gestas emancipadoras arrojaron los intereses historiográficos hasta el punto de opacar las vicisitudes rutinarias. La constante alusión al clima de guerra y a la ruina provocada por tantos años de lucha independentista, no ha permitido excavar en los recónditos espacios de una colectividad que – pese a soportar las inclemencias de un período complicado– configuró un modo de vivir cotidiano. No obstante, desde hace algunos años –bajo el paradigma de un nuevo pensamiento historiográfico– ha emergido el interés por profundizar en los tópicos previamente ignorados.

Más allá de las variables con respecto al tratamiento del quehacer cotidiano, la aplicación de las fuentes procede de un punto en común: los relatos de los viajeros del siglo XIX. Frente al desinterés de los políticos e intelectuales de la época con relación al anonimato venezolano, una serie de científicos, diplomáticos, comerciantes e intelectuales extranjeros que recorrieron tierras venezolanas, se interesó por describir –minuciosamente– los hábitos y costumbres de las masas anónimas. En consecuencia, la confiabilidad de estos relatos resultaría evidente

⁶⁶ Para más información sobre el surgimiento del costumbrismo y su relación con la prensa escrita: Véase, Julio Barroeta Lara, *Los caraqueños vistos por los costumbristas del siglo XIX: Cagigal, Fermín Toro, Baralt, Delgado Correa, Daniel Mendoza, Bolet Peraza, Sales Pérez, Jabino*.

ante la aparente ingenuidad con que registraron los pormenores de la vida diaria. No obstante, habría que atender a un conjunto de factores que evidenciarían una cierta arbitrariedad en el seno de dichas narraciones. Si bien estos relatos parten de un interés por la descripción objetiva, no resulta excepcional que den paso a prejuicios, valores y fantasías inherentes a la cultura del viajero.

En este sentido, si bien convenimos que “para reconstruir con fundamento las características del país decimonónico se precisa de un análisis que no sólo se detenga en la biografía de personajes notables”⁶⁷, debemos insistir en la necesidad de aplicar un tratamiento adecuado a dichas fuentes para así recoger una diversidad de testimonios –ignorados por la historia tradicional– que nos permitan reconocer “el pasar de la gente común”. En este sentido, ante la pretensión de estudiar la producción de Camille Pissarro en Venezuela, habría que detenerse en las relaciones de un grupo de viajeros que –contemporáneos a la visita del pintor– dieron noticias de los aspectos más ordinarios del mundo cotidiano. Es así que los relatos de Karl Ferdinand Appun (1820-1872), Miguel María Lisboa (1809-1881) y Pal Rosti (1830-1874), resultan fundamentales para completar el cuadro histórico del período 1830-1858.

En este orden de ideas, habría que formularse nuevamente la pregunta inicial: ¿cómo era, entonces, el acontecer cotidiano de la muchedumbre venezolana? Es harto conocido que tras la separación de la Gran Colombia, se llevaron a cabo una serie de resoluciones que impulsaron ciertos cambios en la estructura político-social. No obstante, tal como lo hemos referido anteriormente, la Constitución de 1830 –vigente hasta 1857– incentivó las distancias entre un reducido grupo de hombres-libres (ciudadanos ilustrados y terratenientes) y una masa siquiera mencionada. De este modo, la historia oficial –e, incluso, los primeros números de la prensa periódica– comienza a repetir los logros y victorias de los nuevos “héroes” nacionales. En cambio, aquella colectividad oculta ante los ojos de la alta sociedad –sólo vista por individuos extranjeros– no disfrutó de las aparentes

⁶⁷ Elías Pino Iturrieta, “Pistas para viajar con los extranjeros en el país del siglo XIX”. En: A.A.V.V., *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899*, pág. 22.

transformaciones democráticas. De hecho, desde la perspectiva de la participación femenina

a partir de 1830, establecida la república, no se produjeron muchos cambios. Los hombres de la independencia y los repúblicos liberales que tomaron la conducción de los destinos de Venezuela en 1830, jamás se plantearon incorporar a la mujer a la vida pública y tampoco estuvo entre sus prioridades discutir, atender o evitar el maltrato doméstico que afectaba a la vida de las venezolanas⁶⁸.

De este modo –y tras haber enumerado los cambios políticos y culturales del período 1830-1858– si bien no debemos confiar ciegamente en los discursos que pregonan un aparente atraso general, tampoco hemos de pretender un absoluto avance en el seno de la población. De hecho, si hacemos eco de las impresiones de los viajeros con respecto al principal puerto del país –ubicado en la ciudad de La Guaira– seremos partícipes de las penurias sufridas por los portuarios venezolanos. Efectivamente, una comparación diacrónica entre el estado del puerto en los albores de la Independencia y su posterior situación a mediados de siglo, nos permitiría imaginar la realidad un tanto invariable del venezolano común. Robert Semple –comerciante y viajero inglés que visitó al país entre 1810 y 1811– describe a La Guaira como una ciudad irregular en la que “el Puerto, propiamente, no es sino un fondeadero abierto hacia el Norte y el Este”⁶⁹. Por su parte, Pal Rosti –de visita en 1857– considera que

el puerto de La Guaira, que sólo está a tres horas de Caracas [...] en realidad solamente puede llamarse rada; el mar es siempre tumultuoso allí, su fondo no es propicio para anclar, y los barcos tienen muchos inconvenientes [...] no pueden acercarse a la orilla y sólo con mucho trabajo pueden cargar y descargar; no se pueden subir mulas al barco, como en algunos otros puertos de Venezuela [...] Los negros llevan hasta el barco los sacos de café y cacao –cargándolos a hombros y vadean con el agua hasta el pecho⁷⁰.

⁶⁸ Inés Quintero, *Op. cit.*, pág. 130.

⁶⁹ Robert Semple, *Bosquejo del estado actual de Caracas incluyendo un viaje por La Victoria y Valencia hasta Puerto Cabello 1810-1811*. Citado por Pascual Venegas Filardo, en *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*, pág. 50.

⁷⁰ Pal Rosti, *Memorias de un viaje por América*, pág. 41.

Tanto el relato de 1810 como el de 1857 –y la distancia entre las fechas resulta determinante– hacen referencia a un mismo estado de cosas: la precariedad del principal puerto del país. Por ende, si bien hemos insistido en los avances políticos y culturales desde 1830 hasta 1858, la vida rutinaria del venezolano no se vio forzosamente involucrada –al menos en este aspecto– en los discursos del “orden” y el “progreso”. Comentarios análogos se han registrado con relación a los caminos que conectan al litoral con la capital venezolana. Miguel María Lisboa (mejor conocido como el Consejero Lisboa) refiere sobre la existencia de tres caminos que conducen a la ciudad: la carretera de Catia –denominada “Camino nuevo a Caracas”, presumiblemente obra del gobierno de Soublette en 1845⁷¹–, la vía de mulas construida por los españoles –nombrada como “Camino viejo a Caracas”– y la ruta utilizada antaño por los indígenas –conocida como la de las Dos Aguadas–. A pesar de la evidente utilidad que hubiese significado la descripción del camino construido durante el período 1830-1858, nuestros viajeros se inclinaron por recorrer los viejos senderos. En efecto, de acuerdo con Rosti –quien alquiló una mula para trasladarse a Caracas por la ruta de los españoles–,

el [camino] viejo es un sendero novelesco, escarpado, que se desliza a la vera de ruinosos derrumbaderos, murmurantes cascadas y profundas hondonadas. El Camino nuevo sería carretera, pero sólo pueden transitarlo jinetes, arrieros y, a lo más, carretillas de dos ruedas [...] con la entrada de las lluvias se vuelve intransitable⁷².

Por su parte, el Consejero Lisboa enfatiza en el abaratamiento de los costos tras la construcción de la carretera Caracas-La Guaira. No obstante, la sed de aventura lo motivó a recorrer –mediante cabalgaduras– el camino de las Dos Aguadas, el cual es definido como “escabroso” y “estrecho” pese a la sublimidad de su naturaleza. Al llegar a la ciudad de Caracas, tanto Lisboa como el resto de los

⁷¹ Las fechas resultan un tanto confusas con relación a la construcción del “Camino nuevo a Caracas”. El Consejero Lisboa señala su inauguración en el año 1837, lo cual va aunado a una supuesta remodelación en 1846. No obstante, según los datos históricos recogidos en esta investigación, la apertura se debe al segundo gobierno de Soublette en 1845.

⁷² Pal Rosti, *Op. Cit.*, pág. 43.

viajeros han insistido en la precariedad que azota a la capital –producto, como hemos visto, del sismo de 1812 y de los estragos independentistas–:

pagamos el peaje, de un real por animal, y entramos en la calzada que da acceso a Caracas por el barrio de La Pastora. Fue, en verdad, una ventaja el que no viéramos nada con la oscuridad, porque en la entrada en Caracas, por este camino descuidado, casi abandonado, poco habitado, bordeado de casas miserables y, sobre todo, entristecido por la multitud de ruinas que, aún hoy, atestiguan el terrible terremoto de 1812, es muy lúgubre y aprieta el corazón⁷³.

Igual suerte corre la ciudad de La Guaira al ser constantemente descrita como un espacio de edificios irregulares, de calles angostas y mal pavimentadas, y de un aspecto por lo general “desolador”. En cambio, las regiones aledañas de Macuto y Maiquetía resaltan por sus fértiles planicies y benéficas temperaturas. Con relación a los aspectos arquitectónicos de la capital y del litoral, tanto las casas regulares –por lo general, de una sola planta con techos de tejas– como los edificios públicos no han llamado la atención de los viajeros, puesto que sólo resaltan la sencillez y simpleza de los mismos. Empero, lo sobresaliente de las ventanas –por donde asoma el género femenino– se constituye como una de las características más llamativas de las viviendas venezolanas.

Asimismo, el descuido general de las calles ha sido un elemento constantemente referido por los aventureros. El polvo, la ausencia de asfaltado y el silencio producido por la soledad de los caminos, ha alentado a denominar a Caracas como “la ciudad de los muertos”⁷⁴. De hecho, Rosti atestigua que “nunca puede oírse el ruido de un coche, porque el coche y la carreta son allí cosas desconocidas; las personas andan a caballo o en mulas; las cargas y los equipajes los hacen transportar sobre o asnos o mulas”⁷⁵. No obstante, ¿eran realmente tan solitarias las calles de la capital? Si atendemos al acontecer cotidiano, entre los

⁷³ Miguel María Lisboa, *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, pág. 62.

⁷⁴ Si bien Rosti asegura, en 1857, haber llegado a “la ciudad de los muertos”, el Consejero Lisboa –quien visitó a la capital en la década de los cuarenta y, posteriormente, en los cincuenta del siglo XIX– señala importantes avances urbanísticos en la capital.

⁷⁵ Pal Rosti, *Op. Cit.*, pág. 48.

espacios más transitados por la muchedumbre caraqueña destacan las fuentes, las plazas y las iglesias.

Además del río Guaire, cuyos márgenes se muestran fértiles para el cultivo del café y de la caña, las quebradas El Anauco, El Catuche y El Caroata sustentan la hidratación de los habitantes de la capital. Empero, tras los avances urbanísticos del período que nos toca, se construyeron numerosas fuentes que surten el agua a los caraqueños. Precisamente, el Consejero Lisboa describe pormenorizadamente el proceso de recolección del agua:

los caraqueños beben el agua del río Katuche, recogida en un depósito que hay cerca de la entrada de la población [...] es distribuida después por conductos de barro cocido por las varias fuentes públicas de la ciudad y por las casas particulares. Se multiplicaron las fuentes en los últimos años; en cuanto a las particulares, los propietarios que lo solicitan, costean la conducción y pagan el servicio mediante un tanto anual a favor del Municipio⁷⁶.

En este sentido, las fuentes se constituyeron como los espacios de reunión de las clases menos beneficiadas. Por ende, en ellas hacían vida aguadoras, arrieros y lavanderas; quienes constituían una parte fundamental de la población. Asimismo, las plazas se convirtieron en los centros de encuentro por excelencia de la ciudad capital, siendo la más importante la plaza Bolívar –o, como antiguamente se le denominaba, la Plaza Mayor– en la cual se realizaban mercados de surtida variedad. Bajo esta perspectiva, no resulta sorpresiva la cantidad de relatos –tanto escritos como visuales– que se han desplegado alrededor de estas escenas de comercio. Entre ellos, resalta la copiosa descripción de Lisboa:

todas las mañanas se celebra el mercado principal de la ciudad, abundante en legumbres y frutas de los trópicos y de Europa [...] Llega diariamente pescado de La Guaira, pero no es abundante ni delicado [...] Abundan, sin embargo, las tortugas y el jabuti, cuyo hígado se considera exquisito [...] A veces llegan langostas y ostras⁷⁷.

⁷⁶ Miguel María Lisboa, *Op. Cit.*, pág. 70.

⁷⁷ *Ibidem.*, pág. 67.

No obstante, la rutina del venezolano no se reducía a la recolección de agua en las fuentes públicas de la ciudad ni a la compra de los enseres en los mercados. La religiosidad era, naturalmente, otro quehacer habitual del habitante capitalino. El conjunto de relatos da cuenta de las festividades religiosas que se celebraban en fechas importantes como la Semana Mayor o las respectivas conmemoraciones celebradas a los santos. De hecho, se ha establecido la visita a la iglesia como el único divertimento factible en la ciudad de Caracas. En consecuencia, las caraqueñas consideraban las celebraciones piadosas como las ocasiones predilectas para exhibir sus mejores galas.

En este orden de ideas, Rosti describe minuciosamente las ceremonias de la Semana Santa –que no se diferenciaban a grandes rasgos de los hábitos dominicales– en la cual no faltaban los cohetones, los cañonazos, las efusivas decoraciones en el vestir, las procesiones con bandas musicales y la atmósfera repleta de regocijo. Más adelante, tras haber finalizado la devoción eclesiástica, los bailes atestaban las principales casas de la ciudad. Piezas francesas como la polka, el vals y la contradanza animaban a la muchedumbre caraqueña. Empero, Lisboa asegura que “fuera de estas celebraciones periódicas, en que a veces se presenta una buena cena [...] hay pocas recepciones formales de noche, especialmente después del tumultuoso año de 1848⁷⁸, que produjo tantas desgracias y tantas discordias entre los principales habitantes de Caracas”⁷⁹.

Asimismo, tanto el “coleo” de toros como la pelea de gallos se convirtieron en las recreaciones predilectas por el público masculino. Sin embargo, vale acotar que mientras la segunda actividad era inherente a las clases más pudientes, el trato con los toros era distintivo de las razas “trigueñas” y “negras”. En efecto, Karl Ferdinand Appun relata su experiencia tras contemplar el afamado deporte en las propias calles del litoral:

a la vuelta me topé con mucha gente de color negro o trigueño. Como locos, pasaban jinetes galopando ante mí [...] Unos furiosos bueyes, que corrían por la calle, provocaban la huida general de los paseantes. Una

⁷⁸ El “asalto al Congreso” del 24 de enero de 1848.

⁷⁹ Miguel María Lisboa, *Op. Cit.*, pág. 88.

corrida de toros había tenido lugar cerca de la ciudad y los riesgosos encuentros indicaban su terminación⁸⁰.

A pesar de la aparente rusticidad con que se manejaba la vida común, la esfera de las vanidades tenía amplio espacio en el discurrir nacional. Las vestiduras femeninas –ampliamente influidas por las modas europeas– despertaron múltiples comentarios en conjunto de los más elegantes trajes masculinos. Y es que, precisamente, los comerciantes y empresarios europeos actualizaban el *vestier* tanto de ricos como de pobres. En este contexto, Elías Pino Iturrieta, en *Ventaneras y castas, diabólicas y honestas*, señala la profusión de anuncios en la prensa diaria sobre la apertura de nuevas tiendas en el país y el surgimiento de importantes revistas que exhibían las novedades más glamorosas de París: “a partir de 1839 circulan revistas como *La Guirnalda*, en la cual se anuncian encajes, vestidos de seda, flores para tocados [...] y variados recursos para hacer más evidente la belleza”⁸¹.

A partir de los datos expuestos, resulta evidente la necesidad de profundizar en las vicisitudes cotidianas con el fin de bosquejar la compleja realidad que vivía la muchedumbre venezolana. Precisamente, a pesar de la tosquedad con que se manejaban ciertos aspectos de la rutina diaria –y sin siquiera mencionar los escollos políticos y económicos–, existían espacios para el entretenimiento tanto vanidoso como cultural. De hecho, si leemos con atención cada uno de los datos acá propuestos, seremos partícipes de una sociedad que –contrario a la opinión tradicional– se interesaba por aquellas novedades provenientes de tierras lejanas. En resumen, el interés por “lo europeo” –tanto en el arte como en la moda– nunca fue abandonado pese a las evidentes penurias político-sociales del período 1830-1858.

Por lo tanto, si atendemos a las estrechas relaciones de los viajeros con los círculos más elitescos de la sociedad, habría que cuestionarse sobre la experiencia individual de Camille Pissarro. En efecto, si tomamos en consideración el centenar

⁸⁰ Karl Ferdinand Appun, *En los trópicos*, pág. 26.

⁸¹ Elías Pino Iturrieta, *Ventaneras y castas, diabólicas y honestas*, pág. 94.

de dibujos –realizados por el artista– que retratan a la vida cotidiana, ¿por qué, entonces, no resulta perceptible el espíritu vanidoso y cultural de la muchedumbre caraqueña? Empero, antes de responder dicho asunto, resulta necesario esbozar brevemente la experiencia del pintor antes y durante su visita al territorio nacional.

2.2. Camille Pissarro: un itinerario entre Saint Thomas, Francia y Venezuela

Si bien una cuantiosa bibliografía se ha desarrollado alrededor de la vida y obra de Camille Pissarro, una revisión sistemática por las publicaciones más resaltantes de los últimos años reflejaría un desconocimiento general de la etapa inicial del pintor. En efecto, el interés por el conjunto de cuadros realizados en torno al círculo de los impresionistas, ha opacado los dibujos y acuarelas que marcaron el inicio de su travesía por las artes plásticas. De hecho, investigadores como John Rewald⁸² han omitido una serie de datos concernientes a la preparación primaria del artista en Francia y a su posterior visita a Venezuela. Asimismo, en una breve biografía trazada por Pierre Francastel, se eluden importantes referencias sobre el itinerario emprendido entre Saint Thomas, Francia y Venezuela:

nació el 10 de julio de 1830 en Santo Tomás, isla danesa de las Antillas, de padre israelita francés, descendiente de una familia portuguesa. Pissarro fue enviado a París en 1841 para realizar allí sus estudios en el colegio Savary, donde se daban lecciones de dibujo del natural. Al regresar a Santo Tomás, a los diecisiete años, comenzó por adoptar una profesión comercial, pero en 1852 huyó en compañía del pintor danés Fritz Melbye. Su padre le estimuló en su vocación artística y le asignó una pensión. Pissarro recibe los consejos de Corot y en la Academia Suiza traba conocimiento con Claude Monet en 1857⁸³.

Pese al desconocimiento de Francastel con respecto al destino de Pissarro a partir de 1852, un conjunto de historiadores venezolanos del arte se han encargado de recoger los datos más preponderantes de la estadía del artista en el país. De hecho, se ha constituido en un lugar común –en los catálogos y libros

⁸² Véase, John Rewald, *Camille Pissarro*.

⁸³ Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa*, pág. 500.

relativos al viaje del pintor a Venezuela– insistir en la importancia de la obra inicial de Pissarro para su posterior consolidación en el grupo de los impresionistas. Incluso, tanto Alfredo Boulton como Juan Calzadilla, han situado el germen del interés lumínico y cromático del creador en su experiencia venezolana. No obstante, más allá de la factibilidad de estas premisas, no habría que olvidar la preparación previa del pintor tanto en Francia como en Saint Thomas.

En efecto, es ampliamente conocida la instrucción pedagógica de Pissarro en una escuela a las afueras de París entre 1841 y 1847. En dicho centro de estudio, el antillano adquirió conocimientos en gramática latina, literatura, matemáticas y – directamente con el rector de la institución– en nociones de dibujo. Por ende, contrario a los anhelos de Boulton, el artista desarrolla su vocación a partir de las clases recibidas en el colegio francés. Posteriormente, desde su regreso a Saint Thomas hasta su viaje a Venezuela en 1852, Pissarro –contrario a su voluntad– se dedicó al trabajo comercial en la oficina que regentaba su padre en la ciudad de Charlotte Amalie. Empero, su pulsión artística no se vio opacada si atendemos a las anécdotas que relatan la sorpresa del paisajista danés Fritz George Melbye (1826-1869) ante los bocetos que ejecutaba el aprendiz en el puerto de su ciudad natal. En consecuencia, si bien se ha insinuado que la única escuela del artista se constituyó alrededor de la naturaleza –puesto que “para él no hubo escorzos artificiosos, modelos de yeso, ni desnudos”⁸⁴– tampoco habría que omitir su respectiva preparación académica en la población francesa.

A este respecto, otro de los lugares comunes en la apreciación de la “obra venezolana” de Camille Pissarro, radica en la concepción del proceso creativo desde el paradigma del *plein air*. En efecto, “la extraordinaria fidelidad con que se contrajo a mostrar la realidad de sus anotaciones”⁸⁵, resultaría una consecuencia natural ante la disposición de representar instantáneamente la pureza de las impresiones visuales. Sin embargo, este carácter casi “pre-impresionista” que – aparentemente– demostró el pintor desde sus primeros tiempos, resulta descartable

⁸⁴ Alfredo Boulton, *Camille Pissarro en Venezuela*, pág. 55.

⁸⁵ Juan Calzadilla, “La travesía venezolana de Camille Pissarro” en: A.A.V.V., *Pissarro in Venezuela*, pág. 52.

si atendemos a un conjunto de factores que demuestran el rigor académico asumido por el autor desde temprana edad.

Por consiguiente, si prestamos atención al *Estudio del artista en Caracas* (Fig. 1) –acuarela realizada en 1854– podemos comprobar la concepción del proceso creativo desde una perspectiva tradicional. En efecto, entre los elementos destacables de dicha obra, se halla la variedad de caballetes y cuadros –éstos últimos reconocidos por Boulton como piezas existentes⁸⁶– que consolidan el significado convencional del artista y su medio. Es decir, si bien se ha insistido en el carácter de espontaneidad y autodidactismo de la obra del pintor, cuyas composiciones son –en apariencia– “notas muy ligeras que captan más la sensación de las formas [...] que la propia y exacta estructura lineal del motivo”⁸⁷, *Estudio del artista en Caracas* refleja el sentido académico adquirido por Pissarro tras una educación –tanto institucional como familiar– netamente europea.



Fig. 1 Camille Pissarro, *Estudio del artista en Caracas*, 1854

Más allá de la compleja dicotomía entre la observación directa y el arte de caballete, ¿cuáles fueron los temas más característicos de la obra temprana de Pissarro? Tanto en Charlotte Amalie como en Caracas, el artista desarrolló una obra

⁸⁶ Véase, Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 24.

⁸⁷ *Ibidem.*, pág. 44.

paisajista empleando técnicas como la acuarela y el lápiz. Sin embargo, la colección más representativa del autor consiste en un corpus de cuadros costumbristas que “retratan” –y el uso de las comillas no es aleatorio– la vida cotidiana de su época.

Por consiguiente, resulta fundamental –tal como lo veremos a continuación– esbozar las categorías contextuales que determinaron la producción visual del artífice. Tras haber estudiado los fundamentos básicos de la historia venezolana entre 1830 y 1858, ¿cómo era, en este sentido, la ciudad de Charlotte Amalie durante el siglo XIX? El Consejero Lisboa –quien viajó a la isla unos meses antes de su visita a Venezuela– describe a la capital antillana como una ciudad “apacible”, desarrollada por su creciente economía y compuesta por un conjunto de barrios “pintorescos” y “elegantes”. No obstante, la estratificación social de la localidad caribeña no se diferenciaba –a grandes rasgos– de la venezolana: una clase social alta, conformada por políticos y comerciantes extranjeros –entre los cuales podríamos ubicar a Pissarro y a su familia–, y una clase social baja, constituida por manumisos y esclavos.

En este sentido, si bien Pissarro se relacionó con las castas menos beneficiadas desde sus primeros años en Saint Thomas, debemos comprender que su formación tanto perceptual como cognitiva se corresponde con los preceptos de su condición social. Esta aclaración resulta fundamental a la hora de analizar la “red de esquemas culturales” que determinaron el punto de vista del autor frente a la cotidianidad de su época. De este modo, si bien los motivos característicos de su obra temprana responden a las costumbres y quehaceres de las masas trabajadoras, Pissarro aprehendió dicha realidad a partir de los cánones occidentales vigentes para la época.

Precisamente, pese a la abrumadora cantidad de imágenes que “retratan” escenas en plazas y fuentes en conjunto de los oficios locales, Boulton expone una serie de datos que confirman las interacciones del antillano con las altas esferas sociales. Tal como lo hemos visto, la Caracas de 1850 no sólo se caracterizó por las faenas campesinas, sino por una vida cultural que incentivó el consumo de productos europeos en distintos estratos de la población. Un ejemplo de ello, en la

calle Carabobo de la capital, existía un establecimiento dirigido por el pianista francés Kurt de Bohlschwing –constantemente visitado por Melbye y Pissarro– en donde se ofrecían continuas veladas musicales. Piezas de Frédéric Chopin (1810-1849) y Jacques Offenbach (1819-1880) eran consumidas por los melómanos más distinguidos de la ciudad, entre los cuales destaca el compositor y poeta José Antonio Calcaño de quien conocemos un retrato realizado por el pintor.

De este modo, tras presenciar la participación de Pissarro en el ambiente artístico de la capital, ¿por qué se privilegió, entonces, la representación de escenas locales donde predominaran los oficios populares (aguadoras, vendedores, arrieros y lavanderas) en contextos como plazas y fuentes?

Capítulo 3. Camille Pissarro: imagen y mirada sobre la cotidianidad venezolana (1852-1854)

3.1 Escenas en plazas y fuentes

Si bien tanto las ceremonias religiosas como las veladas musicales se constituyeron en escenarios recurrentes de la cotidianidad venezolana, los espacios representativos del día a día decimonónico se configuraron –mayormente– en torno a las principales plazas de la ciudad. En este sentido, el corpus de dibujos y acuarelas –ejecutados por Camille Pissarro– que dan cuenta de las vicisitudes rutinarias, se destacan por describir pormenorizadamente las características más resaltantes de los mercados y ferias de la capital. Bajo esta perspectiva, Pissarro ha sido considerado como el “cronista gráfico de aquel tiempo, como el relator de las costumbres y de la vida cotidiana de Caracas [...] de sus esquinas y de su Plaza Mayor, que a la vez era el mercado donde vendían mondongo en tazas, gallinas y verduras”⁸⁸.

Ahora bien, sin negar el valor documental de dichas imágenes, habría que detenerse en una serie de principios que determinan su carácter testimonial de las

⁸⁸ Alfredo Boulton, “Camille Pissarro en Caracas 1852/1854”. En: A.A.V.V., *Camille Pissarro en Caracas 1852/1854*, s.p.

mismas. En efecto, si bien nos permiten imaginar los mercados y ferias del pasado de un modo más vivo, también responden a un conjunto de factores que debemos tomar en consideración. Por un lado, la evidente predilección del autor por este tipo de escenas populares –en contraste con las escasas imágenes dedicadas a las altas esferas sociales– refleja un determinado punto de vista con respecto a dicha realidad. Si bien el ritmo cultural de la Caracas de mediados del siglo XIX no puede compararse al de las grandes urbes como París y Londres, tampoco podría negarse –tal como lo verificamos en apartados anteriores– la presencia de un circuito cultural en las esferas de la cotidianidad.

En consecuencia, resulta fundamental aproximarse al contexto general que circunda a dichas imágenes con el fin de determinar sus alcances y límites a modo de documentos históricos. Tras haber establecido un recorrido panorámico por los aspectos políticos, sociales y culturales de Venezuela entre 1830 y 1858, podemos confirmar la naturaleza heterogénea de la sociedad decimonónica. Contrario a la perspectiva tradicional, la rutina no sólo se constituyó en el discurrir diario de las plazas y de las fuentes, sino en un conjunto de aspectos que abarcaban desde lo político hasta lo vanidoso y cultural. Por lo tanto, si bien podemos admitir –al menos en primera instancia– un cierto carácter documental en la mirada de Camille Pissarro, hemos de constatar una determinada selección –y, por ende, una discriminación– del artista con respecto a dicha realidad.

De este modo, habría que invertir la ecuación y cuestionarnos sobre aquellos aspectos de la cotidianidad que no logramos percibir en las diferentes obras del pintor. A modo de ejemplo, desde la perspectiva política, si bien no hubo una participación activa de la población en las decisiones gubernamentales, los enfrentamientos partidistas involucraron –necesariamente– a los actores cotidianos. Incluso, un texto de la época nos permite visualizar el alcance de la intervención femenina en las diatribas entre liberales y conservadores:

más que el pueblo en la calle, me preocupan las varonas. Si ellas se meten, se hará un revoltillo. Esas varonas no saben de comercio, mucho menos de bancos. No saben de gobierno, mucho menos de partidos. No saben de doctrinas, mucho menos de oposición a la europea. No pueden

saber más que de sus maridos y de sus hijos. No saben aprender, como pasa en la Doctrina. Esas ideas no les pueden entrar en la cerviz, por empeño que se haga. ¿Revoltillo, dije? El parto de las bachilleras será peor, que ni Páez lo podrá componer⁸⁹.

En vista de ello, si nos remitimos a *Escena de mercado* (Fig. 2), obra realizada por Pissarro en la ciudad de Caracas, podemos visualizar a un grupo de hombres y mujeres llevando a cabo el proceso de compra y venta concerniente a todo intercambio comercial. No obstante, la efervescencia de la política nacional resulta profundamente opacada en la obra del autor. Obviamente, con ello no buscamos imponer compromiso alguno de la creación artística con respecto a los acontecimientos sociopolíticos. Empero, si pretendiésemos adjudicarle a Pissarro la categoría de “cronista gráfico de aquel tiempo”, sí requeriríamos que dicha imagen reflejara la casi totalidad de la Venezuela decimonónica. Evidentemente, ninguna obra pictórica –tanto de Pissarro como de cualquier otro artista– podría abarcar el universo de la cultura en cuestión. Todo creador selecciona y discrimina los motivos a representar de acuerdo a sus preferencias individuales, estilísticas y culturales.

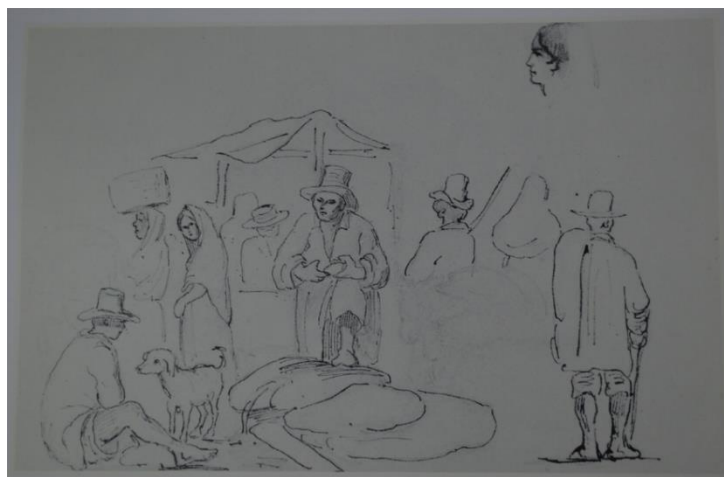


Fig. 2 Camille Pissarro, *Escena de mercado*, 1853

⁸⁹ Arzobispo Fernández Peña, *Episcopales*. Citado por Elías Pino Iturrieta, en *Ventaneras y castas, diabólicas y honestas*, pág. 45.

Por consiguiente, si establecemos una comparación entre la obra del autor y los relatos de los viajeros que narran las manifestaciones populares relativas a liberales y conservadores, seremos partícipes de la preferencia de Pissarro por delimitar sus temas a la muchedumbre cotidiana. De hecho, Karl Ferdinand Appun, al describir una manifestación en apoyo al presidente José Tadeo Monagas en la ciudad de La Guaira, afirma que “durante los diez años que duró mi estada, no transcurrió ni un solo año en que no se hubieran desarrollado ante mí cuadros revolucionarios”⁹⁰. En este sentido, no resulta gratuito asumir la inestable atmósfera política –probablemente latente en el acontecer cotidiano de las plazas y de las fuentes– durante la estancia de Pissarro en el país⁹¹.

Más allá de las consideraciones anecdóticas relativas a los conflictos políticos, surge la necesidad de retomar las características fundamentales del costumbrismo artístico con el fin de comprender los principios temáticos y compositivos del dibujo en cuestión. Tal como lo referimos en capítulos anteriores, dicho género se destaca por representar a la realidad desde una óptica profundamente idealizada. Es decir –a diferencia del realismo pictórico y literario– el artista costumbrista resalta el componente anecdótico y pintoresco de las escenas cotidianas. En este sentido, en *Escena de mercado*, percibimos a un conjunto de personajes que no exteriorizan vínculo alguno con los conflictos políticos y sociales de la época.

Por supuesto, la indiferencia política –que ha sido un fenómeno harto conocido– podría explicar la naturaleza “intemporal” de los dibujos de Pissarro. Sin embargo, si establecemos un recorrido panorámico por el catálogo de dibujos, acuarelas y pinturas de los artistas costumbristas del siglo XIX, podemos comprobar una predilección por aquellos temas y personajes desvinculados de la brecha militante. Por lo tanto, los preceptos de dicho género estilístico, resultan

⁹⁰ Karl Ferdinand Appun, *Op. Cit.*, pág. 29.

⁹¹ Elías Pino Iturrieta insiste en el descontento civil y militar durante la magistratura de José Gregorio Monagas; quien, como hemos visto, gobernó durante la estadía de Pissarro en el país.

determinantes a la hora de definir cuáles elementos de la vida cotidiana –en este caso, la caraqueña– pueden ser representados en el plano de la imagen.

De esta manera, los límites inherentes al lenguaje plástico no permiten recoger ciertas variables de la rutina diaria. De hecho, si cotejamos el dibujo del autor con las copiosas descripciones de los mercados caraqueños, comprenderemos cómo las posibilidades descriptivas de la imagen se reducen a una serie de líneas que no abarcan la totalidad de los espacios en cuestión. En consecuencia, podría acusársele a *Escena de mercado* una cierta reticencia –al menos desde una perspectiva formal– a la hora de caracterizar el abanico de personajes y objetos que circulaban por estos lugares. En este sentido, un dibujo de temática semejante, titulado *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera* (Fig. 3), muestra una composición más acorde con la atmósfera que se vivía en este escenario comercial. Por ende, resulta pertinente hacer eco de las palabras de Pal Rosti con respecto al mercado de la plaza principal de la ciudad:

el mercado principal [...] está cercado y alrededor se levantan puestos techados con toldos, donde venden cuentas de vidrio, cintas, sedas, telas de lienzo, cuchillos, rosarios, retratos de santos, etc. En otros puestos tienen carne, bien sea fresca, –de res– o cortada en largas tajadas –secadas al sol– llamada ‘tasajo’. La carne es el comestible principal y más barato en Caracas. Hay además en el mercado: pescado, que traen en asnos de La Guaira, carne de cabra, que venden como si fuera de carnero; aves de corral; huevos, mantequilla (de Europa o de Norteamérica); papelón; toda clase de dulces [...] pan de harina de maíz (arepa) y también de trigo; toda clase de pasteles preparados con huevos, melaza y coco [...] otro tipo de pan, que es el cassave (sic) que tiene forma de enorme torta [...] y, finalmente, hay en el mercado toda clase de verduras, flores y frutas y –a veces– algunos monos y loros de los bosques del Orinocco (sic)⁹².

⁹² Pal Rosti, *Op. Cit.*, pág. 60.



Fig. 3 Camille Pissarro, *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera*, s.f.

Si equiparamos dicha descripción con *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera*, podremos imaginar las características más esenciales del mercado capitalino. En efecto, en la imagen distinguimos a una serie de vendedores ambulantes –quienes se caracterizaban por llevar sus respectivos artículos pendidos de su cuerpo–, compradores, arrieros, entre otros. No obstante, pese a las similitudes entre la imagen y el relato escrito, la amplia variedad de enseres y objetos a la venta no podrían ser representados en composición alguna. Efectivamente, la narración literaria cuenta con ciertas licencias a la hora de referir detalles sobre la cotidianidad. En cambio, la imagen visual tan sólo refleja los rasgos más esenciales que permitan reconocer la escena retratada. Por consiguiente, si bien toda obra pictórica –que se configure bajo el signo del naturalismo– puede ofrecer un testimonio histórico, habría que tomar en consideración que

el artista no puede plasmar más que lo que su herramienta y su medio son capaces de representar. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de los que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas⁹³.

⁹³ Ernst Gombrich, “La verdad y el estereotipo”. En: *Op. Cit.*, pág. 90.

En resumen, las convenciones representativas tanto del lenguaje plástico como del género costumbrista, resultan determinantes en todo proceso creativo. Por ende, más allá de los fundamentos del *plein air*, el artista responde a un conjunto de parámetros –tanto de forma como de contenido– que sirven de base para la aprehensión visual de la realidad. De este modo, si bien las fuentes escritas de la época nos permiten verificar la existencia de mercados en las plazas de la capital, debemos asumir que la representación plástica de estos espacios no parte necesariamente de una noción de pura ingenuidad.

Naturalmente, si traemos a colación un cuadro similar a *Escena de mercado* (Fig. 2) –catalogado bajo el mismo título– podríamos proponer una serie de inferencias con respecto a la posición de Pissarro frente a la cotidianidad. En dicho cuadro, el autor recrea una escena considerablemente similar a la obra anteriormente mencionada. En efecto, en la segunda *Escena de mercado* (Fig. 4) observamos con mayor precisión el mismo “puesto techado con toldo” (A), los respectivos vendedores (B) y, anecdóticamente, el mismo perro de la primera composición (C).

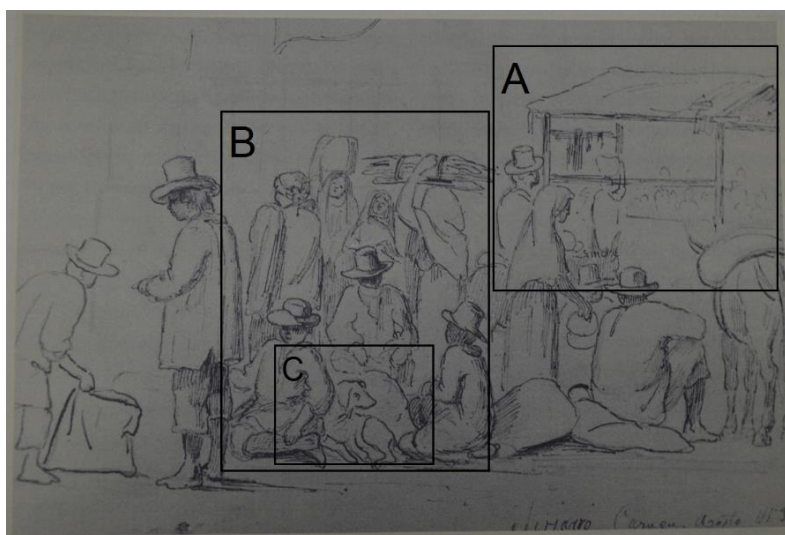


Fig. 4 Camille Pissarro, *Escena de mercado*, s.f.

Estos bocetos no sólo permiten generar una lectura comparativa en cuanto a procedimientos compositivos, sino que reflejan los parámetros autorales con respecto a aquellos elementos que consideraba característicos para denotar a este tipo de escenas comerciales. Por lo tanto, todo aquel que buscase retratar visualmente estos espacios cotidianos, tendría que preocuparse por referir aquellos rasgos esenciales –vendedores y puestos techados con toldos, por ejemplo– que caracterizaban a los mercados populares.

En otro orden de ideas, Peter Burke enfatiza en los procesos de idealización o desmitificación que emprende todo artista frente a una sociedad dada. Por lo tanto, habría que atender a las intenciones e intereses del autor a la hora de materializar unas condiciones determinadas. De hecho, a modo de ejemplo, una de las tendencias más recurrentes en la reproducción de los hábitos y escenarios sociales, consiste en el principio de “asear las estancias o sanear las calles en sus pinturas”⁹⁴. Esta última apreciación no resulta gratuita si confrontamos las obras reproducidas de Pissarro con las noticias sobre la sanidad durante la época.

En efecto, si bien tanto en *Escena de mercado* (Fig. 2 y 4) como en *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera* (Fig. 3), podemos identificar un conjunto de costumbres de la vida social decimonónica, el aspecto general de las plazas y mercados caraqueños resulta profundamente idealizado. Ello es evidente si atendemos a los relatos –tanto literarios como históricos– que insisten en el descuido e insalubridad general de estos lugares. Justamente, el escritor venezolano Nicanor Bolet Peraza (1838-1906), al describir el fin de la jornada en el mercado de la Plaza Mayor, ofrece los siguientes datos:

todo aquel tren de cosas no sanas ni pulcras, a cuyo derredor, cuando había desaparecido la animación del mercado, bullían y zumbaban ejércitos de negras moscas y pléyades de moscardones verdes, en tanto que por dentro de lo citado hervía devorante una dinastía de ratones y otra bichería inmunda que gusta de los agrios fermentos de los vegetales y del maloliente zahorno de las sustancias animales⁹⁵.

⁹⁴ Peter Burke, *Op. Cit.*, pág. 120.

⁹⁵ Nicanor Bolet Peraza, “El mercado”. En: Mariano Picón Salas, *Antología de costumbristas*, pág. 210.

A partir de este fragmento, hemos de advertir que la obra de Pissarro elude ciertos síntomas característicos de la cotidianidad nacional. De hecho, el texto de Bolet Peraza no es la única fuente inmediata del tema de la basura en las plazas caraqueñas. Elías Pino Iturrieta, en su texto *País archipiélago*, expone una multiplicidad de crónicas que atestiguan el carácter poco higiénico de los habitantes de la capital. Una serie de quejas y denuncias en la prensa de la época, en conjunto con constantes medidas gubernamentales, ofrecen datos sobre este punto en particular.

A modo de ejemplo, era común entre los caraqueños, arrojar a las vías de la ciudad aquellos desechos y escombros que ya no habrían de necesitar. Asimismo, la presencia de ciertos animales (mulas, burros, caballos) en las propias aceras de la metrópoli, producía una fuerte acumulación de excrementos, inmundicias y enfermedades. Por consiguiente, ante una situación en la que “hay tanta basura como para poner el grito al cielo”⁹⁶, proliferaron las querellas a través de la prensa escrita:

espanto y vergüenza causa el tránsito por las calles de esta ciudad, y principalmente en ciertos lugares, como más públicos más concurridos y más ricos [...] La calle de las Ciencias, entre las de Carabobo⁹⁷ y leyes Patrias, comprueba estas aseveraciones; pues que las dos cañerías que se encuentran en la plaza mayor se hacen insoportables al pasajero⁹⁸, que embelesado en sus cálculos, siente aproximarse a ellos un hedor que le fuerza a correr, que ofende su olfato, que le perjudica su salud [...] Dichas cañerías son en el día los conductores de las aguas saladas de las carnes, de las de pescados manidos, botadas en grandes tinajas, animales muertos, verduras de todas clases podridas [...] ¿Y no es esto, Sr. una mengua para la capital del Estado? ¿y no es esta una falta de los empleados de la policía, en cuya elección se esperó patriotismo y celo?⁹⁹.

⁹⁶ Elías Pino Iturrieta, *País archipiélago*, pág. 356.

⁹⁷ Sobre la calle Carabobo de la capital, Alfredo Boulton resalta la existencia de casas mercantiles que ofrecían materiales de pintura, y grabados de artistas europeos como Horace Vernet (1789-1863) y León Cogniet (1794-1880).

⁹⁸ Se respeta la ortografía original del texto.

⁹⁹ Anónimo, *El Venezolano*. Citado por: Elías Pino Iturrieta, en *Op. Cit.*, pág. 354.

En este sentido, si bien la policía –en el marco de la fundación de una serie de Juntas de Sanidad– se encargaba de velar por el aseo y limpieza de las calles¹⁰⁰, la suciedad y el mal olor predominaban por doquier. Por lo tanto, habría que cuestionarse sobre la ausencia de esta problemática en los cuadros previamente analizados. ¿Por qué el autor optó, entonces, por asear las calles y plazas de la ciudad? De hecho, no sólo las escenas de los mercados muestran una fisonomía distinta a los relatos de la época, sino el compendio de dibujos y acuarelas que representan otros parajes de la localidad caraqueña.

Efectivamente, si nos trasladamos de los mercados populares a las fuentes públicas de la ciudad, podremos comprobar el carácter relativamente idealizante en la obra del pintor. Tal como lo referimos en el capítulo anterior, la construcción de estos espacios urbanísticos –que surtían de agua a los habitantes ciudadanos– se incrementó durante el período 1830-1858. En este sentido, la obra *Pila de la plaza de Los Capuchinos* (Fig. 5), resulta ilustrativa con respecto al posible aspecto de las fuentes de la capital. En efecto, mediante este dibujo, podemos visualizar tanto la fisonomía arquitectónica como las interacciones sociales que se daban en el lugar. De hecho, tanto en los textos costumbristas como en los relatos de los viajeros, se describen las vicisitudes cotidianas alrededor de estos recintos públicos. Sin embargo, a través de la imagen visual, se esquivan ciertos indicios relacionados con el tema de la salubridad.

¹⁰⁰ Véase, Ricardo Archila, *Historia de la sanidad en Venezuela*.



Fig. 5 Camille Pissarro, *Pila de la plaza de Los Capuchinos*, s.f.

Miguel María Lisboa, al describir los aspectos urbanísticos de la ciudad de Caracas, señala que “la mayor parte de las calles están atravesadas por un regato de agua corriente, alimentado con los sobrantes de las fuentes públicas”¹⁰¹. En este contexto, se produjeron serias críticas con respecto al hedor que producía este servicio público. Precisamente, durante este período, se multiplicaron los panfletos que denunciaban las problemáticas sobre el tema de la higiene. Entre las acusaciones más resaltantes de la época, se halla un artículo publicado en *El Venezolano* que –bajo un discurso profundamente sarcástico– afirmaba:

no podemos menos que dar las gracias al Concejo Municipal, y muy particularmente a un Diputado de aguas, por el zelo y eficacia¹⁰² con que vemos provistas las fuentes públicas de la capital. La que denominan del padre Muñoz, calle de las Ciencias, no sólo abastece suficientemente al vecindario, sino que también nos presenta el hermoso espectáculo de que sus derrames corran apazibles en espacio de cuatro cuerdas hasta el puente de San Pablo, donde desgraciadamente se precipitan. En todo este tránsito encuentran los perros y aun las aves donde saciar su sed; los sancudos donde estacionarse y ensayar su melodioso canto, con el cual divierte a los vecinos por la noche; los muchachos, donde jugar con barro a mano, saltar y hacer cabriolas, y en fin, la salubridad pública en medio eficaz para atenuar los ardores del sol en la presente calorosa estación. ¡Ojalá que el Sr. Diputado de aguas continúe

¹⁰¹ Miguel María Lisboa, *Op. Cit.*, pág. 67.

¹⁰² Se respeta la ortografía original del texto.

proporcionándonos estos beneficios y haga extensivo el fresco que hoy disfrutan los habitantes de dichas cuatro cuadras, o a los que vivimos a inmediaciones de las otras fuentes públicas de la ciudad!¹⁰³.

Por consiguiente, si bien *Pila de la plaza de Los Capuchinos* sirve como testimonio de las antiguas fuentes de la capital, no resulta eficaz a la hora de documentar las quejas ciudadanas con respecto a la sanidad. Esta limitante no implica necesariamente la imposibilidad de leer la cultura material del pasado a través de la obra del pintor. Sin embargo –y tal como sucede con las imágenes previamente analizadas– toda obra pictórica responde a un conjunto de parámetros que determinan el grado de similitud de la imagen con la realidad que representa. En consecuencia, habría que atender a las diferentes convenciones estilísticas con el fin de comprender que estas imágenes, más que contenedoras de las particularidades de la época, se configuran a partir de una red de esquemas que – como veremos en el siguiente apartado– se corresponden con los paradigmas tanto del autor como de la tradición.

En resumidas cuentas, si bien tanto en *Pila de la plaza de Los Capuchinos* como en *Plaza de Caracas con soldados y mondonguera*, y sin olvidar las respectivas *Escenas de mercado*, podemos puntualizar una serie de aspectos relativos a la vida cotidiana de Caracas –tales como, las potenciales estructuras arquitectónicas de las fuentes de la capital y la confluencia de personajes y enseres en el principal mercado de la ciudad– los modos representativos del costumbrismo establecen ciertas pautas que configuran un determinado discurso visual sobre la realidad. Por ende, todo especialista que se plantee reconstruir los acontecimientos históricos a través de estas imágenes, debe atenerse a las categorías que le son inherentes tanto al lenguaje plástico como al género costumbrista.

No obstante, tras haber planteado ciertas limitantes en torno al uso de estas imágenes, habría que indagar en sus respectivas posibilidades a modo de documentos históricos. Si bien se dejan de lado importantes factores –latentes en

¹⁰³ Unos estudiantes, “Sin título”, *El Venezolano*. Citado por Elías Pino Iturrieta, en *Op. Cit.*, pág. 367.

la vida rutinaria— como los acontecimientos sociopolíticos y el tema de la salubridad, los dibujos y acuarelas de Camille Pissarro —específicamente, aquellos que se sitúan en plazas y fuentes— se inclinan por resaltar los oficios populares que hacían vida en la cotidianidad caraqueña. En efecto, en las obras seleccionadas, alcanzamos a identificar la constante presencia de vendedores, arrieros, lavanderas y aguadoras.

En definitiva, al puntualizar en los personajes representados, logramos descifrar los datos que nos ofrece Pissarro sobre la vida social decimonónica. No obstante, y ello será tema para el siguiente apartado, ¿bajo cuáles esquemas se retrataron a estos oficios cotidianos?

3.2 Oficios cotidianos

Un recorrido panorámico por las obras relativas a escenas en plazas y fuentes, arrojaría una serie de datos alusivos a las faenas cotidianas de la Venezuela decimonónica. En efecto, si observamos los dibujos previamente referidos, hemos de constatar una considerable reiteración sobre un aspecto en particular: los oficios populares. Más allá de los factores no perceptibles en la obra del autor, las ocupaciones de las clases menos pudientes se constituyen como un hilo conductor de estas representaciones. Por ende, todo aquel que pretenda rehacer los fundamentos de la rutina diaria, debe emprender un análisis sistemático en torno a este tema en particular.

Es así que, bajo los preceptos de la imagen como documento histórico, estos cuadros permiten dilucidar las características más generales de la muchedumbre trabajadora. Por consiguiente, no resulta sorpresivo hallar una multiplicidad de relatos (contemporáneos al autor) que testifican la presencia de dichos quehaceres populares. No obstante —y tal como lo verificaremos a lo largo de este capítulo— la representación de los oficios cotidianos no se origina a partir del “ojo inocente” del pintor, sino a través de una red de esquemas culturales que determina la configuración visual de estos elementos. Por lo tanto, los conceptos de “tipo” y

“estereotipo” –contemplados en el primer capítulo– resultan fundamentales para concebir la mirada del autor como un constructo cultural.

Ahora bien, si retomamos con mayor precisión cada una de los cuadros previamente analizados, hallaremos ciertas variables con relación a los personajes retratados. Específicamente, en las respectivas escenas de mercado, las composiciones giran en torno a la representación del vendedor. En cambio, en las obras referentes a las fuentes públicas de la ciudad, abundan las aguadoras y las lavanderas. Por el contrario, el oficio del arriero –cuya tradición es por demás compleja– está presente en ambos escenarios. En este sentido, resulta pertinente establecer un diálogo entre los dibujos anteriormente analizados y aquellos que se concentran en la representación de una faena en particular.

En el caso específico de los vendedores, no existe una configuración iconográfica que permita unificar en una sola imagen la representación del oficio. De hecho, si retomamos la descripción que ofrece Appun sobre los mercados de la capital, corroboramos que los vendedores se organizaban alrededor de una serie de “puestos techados con toldo”. En este sentido, las respectivas *Escenas de mercado* resultan ilustrativas bajo esta denominación. Sin embargo, Nicanor Bolet Peraza delimita dicha labor a partir de los recursos con los que cuenta el comerciante:

no todos los vendedores de baratijas podían proporcionarse copioso surtido de ellas ni cajones trameados, ni anaqueles para exponerlas; y estas diferencias de proporciones hacían dividir el comercio allí congregado, en dos categorías: el alto y el bajo comercio. Al primero pertenecían los que contaban por lo menos con un tonel volcado, cuya tapa inferior fungía de mostrador, mientras que el bajo comercio sólo tenía el santo suelo, sobre el cual el comerciante extendía un lienzo, una colcha o un pañuelo, acomodaba en ello su mercancía y despachaba en cuclillas¹⁰⁴.

Además de ello, la literatura costumbrista de la época ofrece un amplio abanico de comerciantes que se distinguen de acuerdo a los objetos ofertados. De

¹⁰⁴ Nicanor Bolet Peraza, “El mercado”. En: Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, pág. 217.

esta manera, tanto en España como en Latinoamérica, se hacen constantes referencias a la lechera, al choricero, a la sardinera, al pulquero, al tocinero, entre otros. Asimismo, las descripciones de estos oficios se estructuran de acuerdo a unos rasgos característicos que permiten reconocer y diferenciar a cada uno de ellos. En consecuencia, estas ocupaciones no se reducen a una sola figura tanto en el ámbito literario como en el artístico.

De este modo, si traemos a colación la *Vendedora de fruta* (Fig. 6) ejecutada por el pintor, hallaremos una representación hondamente específica del oficio. Por un lado, el título hace alusión al tipo de objeto a la venta; por el otro, la disposición de la figura nos permite identificar que se trata –de acuerdo con la clasificación de Bolet Peraza– de un miembro del bajo comercio caraqueño. De hecho, si examinamos este dibujo mediante una comparación con la segunda *Escena de mercado* (Fig. 3), seremos partícipes de representaciones semejantes con respecto a la figura del vendedor. En los primeros planos de la obra referida, se halla una serie de comerciantes del bajo comercio que se distinguen por disponer en el suelo sus respectivos menesteres. Por lo tanto, resulta evidente el interés de Pissarro por retratar a este tipo de personajes.



Fig. 6 Camille Pissarro, *Vendedora de fruta*, s.f.

En este sentido, la figura del “buhonero” –también conocida como “quincallero”– ha sido ampliamente referida en los textos de la época. De hecho, el escritor venezolano Francisco de Sales Pérez (1836-1932) ofrece un cuadro costumbrista sobre este personaje¹⁰⁵. El autor afirma que, si bien el oficio de la buhonería es propio de la cultura europea, se constituye en uno de los tipos más recurrentes de la cotidianidad nacional. Uno de los elementos más llamativos en el texto de Sales Pérez consiste en la descripción específica –y, evidentemente, estereotípica– del vendedor. Por ejemplo, todo aquel que se distinga como quincallero debería usar una chaqueta negra y unas calzas de tela de pana. Incluso, se hacen constantes referencias sobre el carácter moral de estos personajes. Empero, este punto en particular, resulta un tanto ajeno a la representación pictórica.

Más allá de estas consideraciones anecdóticas, la ausencia de una relación directa entre los textos de la época y la obra de Pissarro, no permite generar una comparación del todo eficaz. Si bien en *Vendedora de fruta* podemos reconocer un oficio característico de la época –e incluso del rango comercial al que pertenecía–, ¿qué diferenciaría a este personaje de aquellos que podían ser representados en otras latitudes?

Efectivamente, desde una perspectiva contextual, esta obra no permite profundizar en los aspectos específicos del comercio decimonónico en Venezuela. De esta manera, en tanto que dicha *Vendedora de fruta* pueda hallarse naturalmente en otros contextos –ora temporales, ora espaciales– su cualidad de documento histórico resulta un tanto ambivalente. Por lo tanto, si pretendemos utilizar la obra de Pissarro como referencia del tipo de venta de los mercados caraqueños, habría que reflexionar alrededor de la siguiente pregunta: ¿es dicho dibujo la representación fidedigna de una vendedora caraqueña de mediados del siglo XIX o, en cambio, es la configuración visual de la idea o concepto que se manejaba de este oficio popular?

¹⁰⁵ Véase, Francisco de Sales Pérez, “El Buhonero”. En: Arístides Rojas, *Costumbristas venezolanos*.

Esta apreciación resulta un tanto más compleja si atendemos a que el oficio de vendedor no sólo se definía de acuerdo al rango que lo caracterizaba. Precisamente, los textos de la época señalan la existencia de ciertos vendedores ambulantes que trasladaban sus mercancías a través de animales como burros o mulas. En este sentido, entra en juego otro personaje característico del período: el arriero. No obstante, esta ocupación no sólo se limitaba a la venta de artículos y enseres, sino a múltiples labores de la cotidianidad¹⁰⁶. Por ejemplo, las diversas narraciones de los viajeros del siglo XIX, confieren al arriero la tarea de trasladar los equipajes de la costa caribeña a la capital venezolana. Pal Rosti, al narrar su travesía de La Guaira a Caracas, afirma que “estas son personas honradas, a quienes se puede confiar sin peligro considerables sumas de dinero y objetos valiosos”¹⁰⁷.

En este sentido –y a través del inventario de dibujos y acuarelas de Camille Pissarro– podemos afirmar la importancia del arriero en el contexto de la Venezuela decimonónica. De hecho, en gran parte de los cuadros concernientes a plazas y fuentes, resulta constante su representación. A modo de ejemplo, en el cuadro *Vendedoras de hortalizas* (Fig. 7), no sólo podemos apreciar la venta de mercancías fuera de los confines de la plaza principal, sino la representación visual que determina a este personaje. En este contexto, el viajero europeo Carl Sachs (1853-1878) –quien visitó al país durante la segunda mitad del siglo XIX– testifica la importancia de este oficio en el ámbito nacional. Asimismo, el científico ofrece una copiosa descripción sobre el aspecto general de estos individuos:

los arrieros son propietarios de bestias de carga y pertenecen del todo a la porción respetable de la población. Ellos son agentes de operaciones comerciales frecuentemente muy grandes. De viaje llevan, como sus peones, el traje simple del llanero: pantalones de lino con una hendedura de, más o menos, un pie hacia arriba del tobillo, y una camisa de colores por encima, la cual queda por fuera, es decir, no va metida dentro de los pantalones [...] Los pies van en sandalias de cuero, llamadas alpargatas.

¹⁰⁶ Una de las referencias más interesantes en torno a la labor del arriero, se halla en los relatos de Miguel María Lisboa. En efecto, el diplomático del Brasil narra el recorrido de un arriero por el camino de las Dos Aguadas; quien se encargaba, precisamente, de trasladar la correspondencia –proveniente de otros parajes– a la capital venezolana.

¹⁰⁷ Pal Rosti, *Op. Cit.*, pág. 43.

Los más ricos llevan, además, polainas sobre las pantorrillas con botones brillantes. En la cabeza va arrollado un paño de colores o un sombrero de fieltro o de paja¹⁰⁸.



Fig. 7

Camille Pissarro,
Vendedoras de hortalizas, s.f.

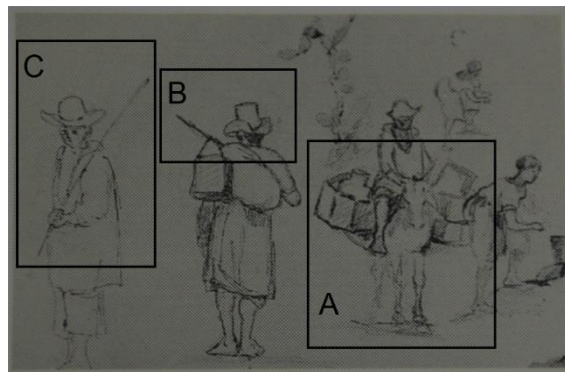


Fig. 8

Camille Pissarro,
Personajes y arrieros, s.f.

Además de la relación expuesta por Carl Sachs, los componentes distintivos que Pissarro le confiere al arriero se reducen a tres elementos (Fig. 8): los animales de carga –mulas o burros¹⁰⁹– (A), el sombrero de paja (B) y, por último, el zurriago –látigo con que se azuza al animal– (C). En consecuencia, en *Vendedoras de hortalizas*, podemos reconocer una representación genérica del oficio usufructuada por Pissarro. Por consiguiente, tanto los elementos anteriormente mencionados como las particularidades de la vestimenta –tales como la camisa por fuera del pantalón y las alpargatas–, son constantemente representados en la figura del arriero. De hecho, si bien el mismo se constituye como uno de los personajes principales de la composición, resalta la inclinación del autor por materializar el estereotipo que la tradición ha configurado en torno al oficio. Por lo tanto, –y tal

¹⁰⁸ Carl Sachs, “De los Llanos”. En: Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro*, pág. 325.

¹⁰⁹ En la antología *Los mexicanos pintados por sí mismos*, se hace una distinción moral entre aquellos arrieros que transportan mulas –animales que provocan en su acompañante un carácter violento– y aquellos que trabajan con burros –arrieros profundamente pacíficos–.

como sucede con las demás ocupaciones populares— la individualidad del arriero es sustituida por la representación visual de una noción tipológica¹¹⁰.

Desde esta perspectiva, la versatilidad conceptual del arriero permite su representación en diversos escenarios de la ciudad. En consecuencia, es usual localizarlo en aquellas imágenes que dan cuenta de espacios públicos como caminos, haciendas, riachuelos, entre otros. La importancia adquirida por esta ocupación se debe, en gran parte, a las inhóspitas vías de comunicación que caracterizaron al país decimonónico. Por lo tanto, los servicios prestados por el arriero fueron comunes durante todo el siglo XIX.

En este orden de ideas, resulta pertinente traer a colación la obra *La fuente de la plaza* (Fig. 9) —realizada en 1853—, en cuya imagen podemos reconocer la presencia del arriero en los distintos espacios de la capital. En el lateral izquierdo de la composición, observamos cómo el pintor representó a dos personajes de este oficio con su indumentaria característica: el sombrero de paja, el zurriago, la camisa por fuera del pantalón y acompañado por un animal.

No obstante, pese a que el título alude al escenario en el que se representan a dichas figuras, los personajes resultan determinantes como puntos de interés en la composición. Precisamente, ante este dibujo, surge la interrogante de cómo reconocemos el espacio aludido. La estructura arquitectónica que diseña el autor como referencia de la fuente, resulta secundaria si atendemos a la mencionada importancia de los personajes representados. Por ende, tanto la figura femenina — en la cual reconocemos a una posible lavandera— (A) como los objetos dispuestos al borde de la fuente —un cántaro y un cesto respectivamente— (B), se configuran como los elementos significantes de la escena retratada.

¹¹⁰ Una de las características más resaltantes de estas composiciones es la ausencia del carácter de individualidad en los personajes. En efecto, los mismos son representados o bien de espaldas o bien desde un punto de vista que no permite reconocer rasgos singulares.

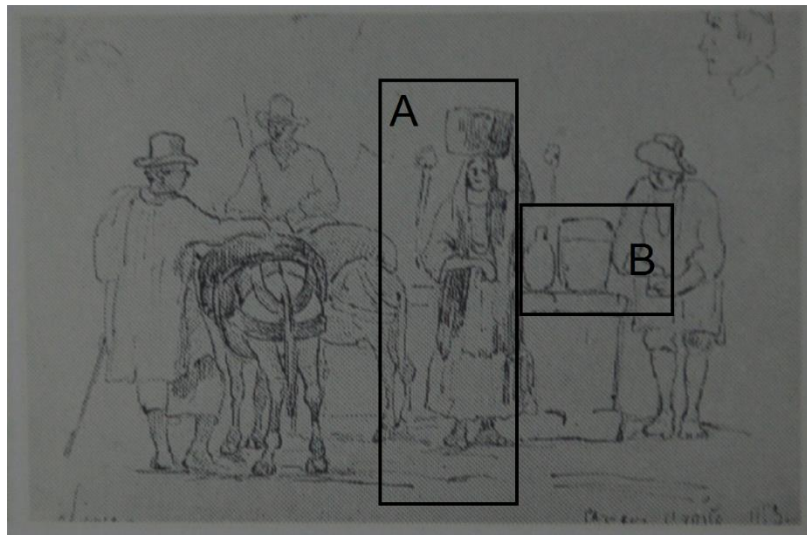


Fig. 9 Camille Pissarro, *La fuente de la plaza*, 1853

Esta imagen resulta fundamental a la hora de comprender la noción de la mirada como constructo cultural. En toda representación tipológica, el artífice no parte indudablemente de su impresión visual, sino de un conjunto de categorías culturales que determinan la aprehensión perceptual de unos grupos determinados. Por lo tanto –y tal como lo hemos previsto a lo largo del capítulo– las intenciones del artista parecen inclinarse no por representar a individuos particulares, sino a oficios y ocupaciones populares. Ello resulta evidente si atendemos a que cada personaje viene acompañado por su respectiva parafernalia, cuya preponderancia en el plano de la imagen se debe al grado de significación que adquiere en dichas representaciones.

Si retomamos la figura femenina de *La fuente de la plaza*, reconocemos una de las faenas más características de la era pre-industrial: la lavandera. Sin embargo, en las obras de Camille Pissarro surge una ligera confusión con respecto a la representación de las lavanderas y las aguadoras. Tradicionalmente, a éstas últimas se les reconoce por el cántaro que transportaban sobre su cabeza. Empero, esta cualidad no es exclusiva de dicho oficio, ya que tanto las lavanderas como las vendedoras ambulantes se caracterizaban por una posición semejante. A modo de ejemplo, el artista argentino Hipólito Bacle representa –de una forma semejante a

Pissarro— a una vendedora con un cesto sostenido por su cabeza (Fig. 10). Con todo, en el caso de las aguadoras, la forma del recipiente permite reconocer a este oficio en particular.

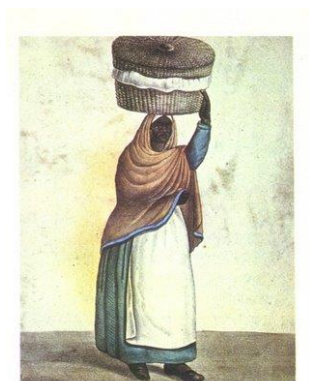


Fig. 10 Hipólito Bacle, *La vendedora de tortas*, 1833

Por otro lado, si bien en *Pila de la plaza de Los Capuchinos* (Fig. 5) observamos a un grupo de aguadoras alrededor de unas de las principales fuentes de la ciudad, los relatos de la época no ofrecen mayores descripciones en torno a esta faena popular. Una de las referencias más ilustrativas sobre el discurrir diario de estas trabajadoras, proviene del viajero Pal Rosti; quien, al llegar a la ciudad de Caracas, contempla a un grupo de mujeres que “con largos y blancos velos en sus cabezas, que destacaban más aún la negrura de sus rostros, llevaban silenciosas algunos recipientes de agua [...] a las casas de sus amas”¹¹¹.

A través de esta descripción, intuimos el rol de las aguadoras en el seno de la colectividad. A diferencia de los vendedores y de los arrieros, dichas trabajadoras sometían su dinámica cotidiana a la sustracción del agua en las principales fuentes de la capital. Por lo tanto, la representación visual de estas mujeres se reducía al instrumento que distinguía a este oficio en particular. De este modo, un boceto realizado por Pissarro demuestra el interés del autor por bosquejar el perfil característico de este estereotipo. Efectivamente, en *Estudio de aguadora* (Fig. 11),

¹¹¹ Pal Rosti, *Op. Cit.*, pág. 47.

el artífice resalta los dos elementos distintivos del oficio: el recipiente diseñado bajo su forma específica y la posición que caracteriza a dicha labor.



Fig. 11 Camille Pissarro, *Estudio de aguadora*, s.f.

Sin embargo, uno de los elementos más resaltantes de estas representaciones, radica en una relativa incompatibilidad con la tradición literaria. La serie de publicaciones –tanto latinoamericanas como europeas– que se divulgaron durante el siglo XIX, enfatizan en la ejecución de esta labor por el género masculino. Precisamente, en los textos costumbristas de la época, se narra el quehacer rutinario de dichos aguadores. El escritor español Antonio Flores (1818-1865) –quien colaboró para el *Semanario pintoresco español* (1836-1857)– se presenta como un ejemplo de esta tendencia. El autor costumbrista hace una distinción –por demás regionalista– entre el aguador asturiano y el aguador de botijo¹¹², cuyas características esenciales radican en las andanzas por las fuentes de la ciudad. Por su parte, el intelectual Santos López-Pelegín Zabala –reconocido por su seudónimo Abenamar– (1801-1846), además de insistir en el carácter aparentemente miserable de este oficio, refiere el origen de la actividad:

¹¹² Véase, Antonio Flores, “Los aguadores”. En: Evaristo Correa Calderón, *Costumbristas españoles*.

en suposición¹¹³ de que el agua se necesita para muchos usos de la vida, y sobre todo para beberla, era natural, lo mas natural del mundo, que hubiese hombres que surtiesen de agua á otros hombres que pagasen el agua y el trabajo de traerla. Hé aqui el origen de los Aguadores. De que provincia fueron los primeros que cargaron un cántaro ó cuba al hombro, no se sabe, y es uno de aquellos puntos que la historia deja en tinieblas¹¹⁴.

Más allá de la evidente internacionalización del oficio, uno de los aspectos más llamativos de estas referencias se halla en la estructuración tanto física como moral de esta labor. De hecho, gran parte de los escritos costumbristas imprimen una multiplicidad de valores éticos a los individuos que ejercen esta faena. Asimismo, los grabados que acompañan al texto, desempeñan una función importante con respecto a la configuración perceptual de este trabajador.

Es así que, tanto en el artículo de Antonio Flores (Fig. 12) como en la antología *Les français peints par eux memes* (Fig. 13), se reproducen dos estampas referentes a la fisonomía tipológica del aguador. Ante estas imágenes, resalta un punto a considerar: si bien la construcción de un oficio tipológico responde a un conjunto de elementos reiterativos, las variaciones regionales (tanto en la indumentaria como en los instrumentos de la profesión) le imprimen un sello específico. Por lo cual, tanto en los grabados europeos como en *Estudio de aguadora* (Fig. 11), podemos divisar las potenciales particularidades correspondientes a una región determinada. Por ende, habría que determinar –en una investigación especializada en el contexto nacional– si la tarea de transportar al apreciado líquido era efectivamente ejercido por el público femenino o masculino. Provisionalmente –y desde una perspectiva testimonial– a través de las imágenes de Pissarro podemos inferir que dicha labor era ejecutada –al menos, en la mayoría de los casos– por el género femenino.

¹¹³ Se respeta la ortografía original del texto.

¹¹⁴ Abenamar, “El aguador”. En: A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*, pág. 140.

Fig. 12 Anónimo, *Aguador*, 1825Fig. 13 Anónimo, *Le porteur d'eau*, 1841

En resumen, tanto *Pila de la plaza de los Capuchinos* como *Estudio de aguadora*, responden a una posible variación inherente al contexto nacional. Probablemente –durante la época– el ejercicio de conducir el agua desde la fuente hasta la morada, era característico del círculo femenino de las clases menos beneficiadas. Sin embargo, pese a las variaciones con respecto a las estampas europeas, la tendencia de retratar un oficio popular trasciende las características formales y compositivas de las obras. Con todo, antes de profundizar en esta materia, resulta pertinente revisar la construcción tipológica de las lavanderas.

El oficio de la lavandera, descrito por literatos y viajeros, se constituyó en una de las actividades más desarrolladas durante el siglo XIX. La importancia de estas trabajadoras en el contexto latinoamericano, se debe básicamente a las necesidades de salubridad e higiene de la región. La sofisticación de la cotidianidad latinoamericana –producto de las consecuencias de la Revolución Industrial– tardó tiempo suficiente como para que la lavandera se convirtiera en un oficio vital para el quehacer rutinario. En consecuencia, se ha establecido como uno de los tópicos más elaborados por la cultura occidental.

Por regla general, la lavandera ejercía su labor en las orillas de los principales riachuelos de la localidad. En estos espacios, se reunían numerosas trabajadoras con el fin de higienizar la ropa de sus amos. Sin embargo, las distintas narraciones de la época insisten en un tema en particular: el enérgico restregado de las prendas

contra las rocas del lugar. Efectivamente, en el proceso del lavado, “aclaraban y torcían, o lo que es lo mismo, purificaban en primera, segunda y tercera instancia palios y tocas, túnicas y peplos”¹¹⁵. Entonces, la fuerza con que frotaban las vestimentas femeninas y masculinas, produjo serias reacciones en los viajeros del siglo XIX. Por ejemplo, Carl Sachs, en su itinerario por la ciudad caraqueña, observó que

el Guaire tenía por el momento justamente el agua suficiente para que el coro de negras lavanderas, remangadas hacia arriba, y que en largas filas ocupaban la orilla, pudieran desempeñar su oficio. No pude menos que horrorizarme la observar la técnica empleada para el mismo. El procedimiento usual en Europa de fregar y estrujar con las manos es, en efecto, reemplazado, por uno demasiado penoso, extendiendo la ropa sobre una piedra chata y golpeándola y mojándola con otra más pequeña hasta que ya no ofrezca más resistencia a la acción purificadora del agua. A causa de eso, se encuentran bastante frecuentemente pequeños agujeritos en la ropa, delicadamente labrados, y también mayores defectos¹¹⁶.

Por consiguiente, dicho procedimiento para higienizar los ropajes, reflejaba – de acuerdo con la tradición– el desenfado con el que actuaban estas mujeres. De hecho, las características tanto morales como físicas de estas trabajadoras, implica una noción profundamente estereotípica sobre dicho grupo. A modo de ejemplo, Manuel Bretón de los Herreros señala que este gremio excluye a aquellas que se caracterizaban por los dones de la juventud y de la belleza. Es decir, ninguna lavandera ha de ostentar “gracia”, ni “garbo” y, mucho menos, “presunción”. Asimismo, el chisme y el bullicio se adhieren como rasgos esenciales de la noción tipológica de la lavandera: “tiene la fama de ser un tanto desenvuelta y mordaz, se le achacan los chistes más desvergonzados y a la vez más oportunos”¹¹⁷.

En este sentido, *Mujer lavando* (Fig. 14) resulta ilustrativa de la consolidación de dichos rasgos estereotípicos. En una composición considerablemente sobria,

¹¹⁵ Manuel Bretón de los Herreros, “La lavandera”. En: Evaristo Correa Calderón, *Op. Cit.*, pág. 1100.

¹¹⁶ Carl Sachs, “De los Llanos”. En: Inés Quintero, *Mirar tras la ventana, testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*, pág. 93.

¹¹⁷ Francisca Carlota del Riego Pica, “La lavandera”. En: A.A.V.V., *Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, pág. 697.

este dibujo representa tres elementos fundamentales del oficio: en el lateral derecho de la obra, una serie de líneas proyectan una formación rocosa; en el centro, contemplamos el cesto característico de la profesión; y, por último, en el lateral izquierdo, una trabajadora que –con sobrado desparpajo– realiza su labor. Más allá de las anécdotas sobre el proceso de restregado, hemos de verificar cómo la representación visual de estos individuos no parte efectivamente de una reproducción fiel de la realidad, sino de los prejuicios que sobre esta realidad se proyectaban. Por lo tanto, si bien podemos asegurar la existencia de las lavanderas en el contexto europeo y latinoamericano, la representación de estos personajes se corresponde con las ideas preconcebidas de la cultura en cuestión.



Fig. 14 Camille Pissarro, *Mujer lavando*, s.f.

Además de dichas consideraciones, entre los elementos distintivos del oficio, resaltan aquellas cestas que funcionaban para trasladar las respectivas vestimentas. Efectivamente, en *La fuente de la plaza* (Fig. 9), observamos a una lavandera con la mencionada canastilla. Sin embargo, vale recordar que tanto dicho objeto como la posición para trasladarlo, se relaciona con otras labores de la época. Tal como lo verificamos anteriormente, la diferenciación entre la aguadora y la lavandera radica en el contraste entre la estructura formal del cántaro y de la cesta. En cambio, tanto en las diversas escenas de mercado (Fig. 2, Fig. 3 y Fig. 4) como

en la obra de Hipólito Bacle (Fig. 10), se representa una figura femenina con el mismo objeto y posición de la lavandera.

Pese a dicha ambigüedad, las imágenes de Pissarro permiten entrever ciertos rasgos sobre la vida social decimonónica. En efecto, además de la presencia de las vendedoras ambulantes en los mercados de la ciudad, la investigadora Ermila Troconis de Veracoechea señala que “las amas blancas mandaban al mercado a sus negras sirvientas con un enorme cesto que, una vez lleno, colocaban sobre su cabeza con pasmoso equilibrio”¹¹⁸. En consecuencia, podríamos establecer que si bien dicha cesta se constituye como un objeto característico de la profesión, no se consolida como un rasgo exclusivo de las lavanderas latinoamericanas. Ahora bien, tras esta acotación, ¿cómo podemos, finalmente, reconocer el tipo de la lavandera? En primera instancia, el “uniforme” de estas trabajadoras se describe –tanto textual como visualmente– bajo las siguientes características:

y es que estos seres útiles se han hecho una vestimenta sumamente práctica que más que hermosa podría llamarse pintoresca, pero de ninguna manera femenina [...] Recogen sus faldas de tal manera que se ven como pantalones de baño muy abombados [...] los brazos están enteramente desnudos¹¹⁹.

Efectivamente, en las respectivas composiciones alusivas a las lavanderas, observamos la practicidad de sus vestidos. Empero, adicional a esta característica, uno de los rasgos distintivos que no se menciona en dicha descripción, radica en la gestualidad habitual del tipo de la lavandera. En efecto, la tradición pictórica ha retratado a esta trabajadora en una postura distintiva de la faena. Por lo cual, podríamos reducir los atributos específicos de este estereotipo de acuerdo a los siguientes elementos: la cesta –no exclusiva del menester–, la vestimenta –que variaba de acuerdo a las condiciones climáticas de la región– y la postura del restregado.

¹¹⁸ Ermila Troconis de Veracoechea, *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*, pág. 166.

¹¹⁹ Friedrich Gerstaecker, “Viaje por Venezuela”. En: Inés Quintero, *Op. Cit.*, pág. 92.

Si bien en *Mujer lavando* (Fig. 14) no se representa la actitud habitual de la trabajadora durante el proceso de restregado, en *Lavanderas de Caracas* (Fig. 15) no sólo podemos reconocer la posición y vestimenta del personaje con la canastilla sobre la cabeza (A), sino la inclinación distintiva de la lavandera durante la ardua tarea de blanquear las vestimentas (B). De hecho, si emprendemos una revisión sistemática por los dibujos y pinturas de los costumbristas del siglo XIX, hallaremos similitudes con respecto a la postura del tipo de la lavandera.



Fig. 15 Camille Pissarro, *Lavanderas de Caracas*, s.f.

Por consiguiente, más allá de la constante presencia de estos personajes en la vida rutinaria de Caracas, la obra del autor se corresponde con el entramado de categorías perceptuales que determinan la representación del tipo de la lavandera. Ello explicaría por qué “Pissarro tuvo siempre la costumbre de retomar sus ideas una y otra vez, y éste es un proceso que se inicia desde los primeros dibujos”¹²⁰. En efecto, el historiador del arte venezolano Marco Rodríguez del Camino, enfatiza en las relaciones compositivas entre las obras de las lavanderas venezolanas y un boceto ejecutado en la isla de Saint Thomas. Precisamente, en *Mujeres negras lavando* (Fig. 16) –obra ejecutada en Charlotte Amalie en 1852–, observamos unas

¹²⁰ Marco Rodríguez del Camino, “Análisis de obras”. En: A.A.V.V., *Camille Pissarro, raíces y vegetación. Dibujos y acuarelas. Venezuela 1852-1854*, pág. 25.

posturas y unos instrumentos similares a *Lavanderas de Caracas* (Fig. 15). En consecuencia, esta reiteración de un glosario de formas estilísticas, desmontaría inmediatamente el discurso que pregona el mito del “ojo inocente” en el pintor.

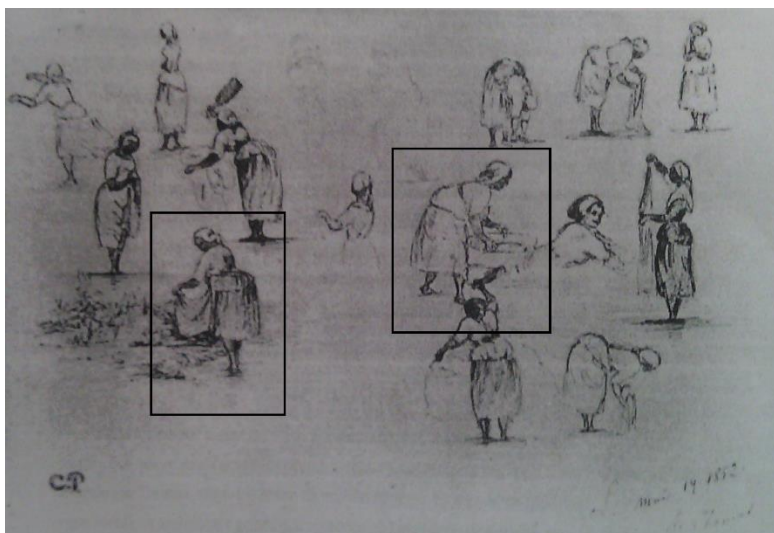


Fig. 16 Camille Pissarro, *Mujeres negras lavando*, 1852

Tras haber comprobado las relaciones temáticas y compositivas entre *Mujeres negras lavando* y *Lavanderas de Caracas*, surge la interrogante en torno a la factibilidad de estudiar en su especificidad la vida cotidiana de Venezuela. Incluso, si bien podemos reconocer ciertos componentes de la rutina caraqueña en la obra del autor, habría que reformularse la pregunta que planteamos líneas atrás: ¿qué diferenciaría a este personaje de aquellos que podían ser representados en otras latitudes? En efecto, cada una de las imágenes previamente analizadas, no se constituyen como meras representaciones de dichos grupos en su labor, sino como configuraciones visuales de un conjunto de prejuicios y categorías culturales –y allí habría que atender a los estereotipos que se manejaban durante el siglo XIX– sobre los individuos en cuestión.

En este sentido, ¿cuáles eran los esquemas perceptuales y cognitivos vinculados con el costumbrismo del siglo XIX? Más allá de las conceptualizaciones en torno a este género, la representación de la vida cotidiana a partir de las bases

del estilo costumbrista, responde a un corpus de ideas preconcebidas sobre la realidad retratada. A modo de ejemplo, –y tal como lo contemplamos en las escenas en plazas y fuentes– el género costumbrista se desliga de las problemáticas políticas y sociales en su acepción gráfica¹²¹. Por lo tanto, la vida rutinaria –plasmada en la imagen– deviene de una profunda idealización. De este modo, los vendedores, los arrieros, las aguadoras y las lavanderas bosquejados por Pissarro, podrían situarse –sin mayores alteraciones– tanto en el contexto venezolano como en el antillano.

Asimismo, además del carácter anecdótico de estas imágenes, Pissarro responde a una tendencia aún mayor que se estaría desarrollando tanto en Europa como en Latinoamérica. Desde la década de los cuarenta del siglo XIX, surge una multiplicidad de publicaciones que buscaban recoger y divulgar las características más elementales de los individuos de la sociedad. En efecto, desde la antología *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), se difundieron una veintena de compendios similares, entre los cuales destacan: *Los españoles pintados por sí mismos* (1848), *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), entre otros.

Si bien no existe una relación directa entre estas antologías y la obra del autor –puesto que Pissarro no formó parte de estos proyectos–, una de las tendencias generales de la época –que repercutía, indudablemente, en el hombre occidental– se hallaba en el afán clasificatorio inherente al pensamiento filosófico y científico de la época. Precisamente, dicha orientación, se manifestó en el sub-género de los tipos sociales –congénito al costumbrismo artístico y literario– que planteaba aglutinar los elementos distintivos de los caracteres humanos.

En este contexto, la investigadora Dorde Cuvardic García, en su artículo “La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”, señala la tendencia tipológica del costumbrismo como consecuencia de las pretensiones

¹²¹ A diferencia del costumbrismo pictórico, en el ámbito literario resultan constantes las alusiones y críticas al contexto sociopolítico de la época.

científicas de la fisiología y de la frenología¹²². De hecho, “este procedimiento, propio de la ideología positivista del costumbrismo, busca delimitar los tipos sociales que diferencian a una nación de las demás”¹²³. No obstante, pese a que las distinciones regionales no siempre resultaron eficientes –tal como lo evidenciamos en las imágenes de Pissarro–, el afán clasificatorio del costumbrismo saciaba las necesidades de “los intelectuales de clase media [que] veían en los campesinos a los defensores de la tradición nacional”¹²⁴.

Si bien Pissarro fue un artista independiente de cualquier proyecto editorial, su formación –tanto familiar como institucional– de raigambre europea, no lo exime de ciertos paradigmas del pensamiento decimonónico. Por supuesto, con ello no buscamos rescatar la noción del “espíritu de la época”; sin embargo, tampoco resulta equívoco reflexionar en torno a los modelos culturales latentes durante el siglo XIX. Además del componente científico que inducía a clasificar a la sociedad de acuerdo a sus ocupaciones cotidianas, durante este período se plantea, desde una óptica nacionalista,

dar una impresión lo más totalizadora posible, de la sociedad en su conjunto, y bajo todas sus fases y aspectos públicos y privados. El procedimiento para conseguir esto, es describir y analizar la vida colectiva a través de sus tipos genéricos, recorriendo en su estudio desde los niveles más altos a los más bajos¹²⁵.

Sin embargo, vale acotar que la producción pictórica de Pissarro durante su estadía en Venezuela, se inclina por “reflejar” aquellos estratos menos beneficiados de la sociedad. En efecto, frente a la variedad de tipos descritos y estampados en las antologías previamente mencionadas¹²⁶, el artista antillano se decanta por

¹²² La fisiología, ampliamente divulgada durante el siglo XIX, buscaba definir la naturaleza moral del individuo mediante sus características físicas. En cambio, la frenología buscaba reconocer los instintos y talentos del hombre a partir de la configuración de su cerebro.

¹²³ Dorde Cuvaradic García, “La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. En: *Revista de Filología y Lingüística* (online), pág. 38.

¹²⁴ Peter Burke, *Op. Cit.*, pág. 149.

¹²⁵ Margarita Ucelay Da Cal, *Op. Cit.*, pág. 67.

¹²⁶ En las mencionadas antologías, se describe una amplia gama de tipos sociales. Además de los oficios populares, se hacen referencias a tipos urbanos, tipos femeninos, tipos literarios, entre otros.

“mirar” a los oficios populares en sus labores cotidianas. Obviamente, las razones de este accionar no se pueden trazar con total objetividad¹²⁷, pero sí invitan a reflexionar sobre los intereses del autor a la hora de interpretar dicha realidad.

Por lo tanto, si bien estas imágenes “a menudo muestran detalles de la cultura material que la gente de la época habría dado por descontadas”¹²⁸, los esquemas de una cultura dada –en este caso, los estereotipos conjugados en torno a los oficios populares– determinan “la construcción social de lo visual”. Por ende, en el supuesto de que los dibujos y acuarelas de Pissarro se configuren de acuerdo a un estilo etnográfico y documental, habría que tomar en consideración que “al igual que los novelistas, los pintores reproducen la vida social escogiendo individuos y pequeños grupos que ellos creen representantes típicos de un conjunto más amplio. Y deberíamos subrayar el término <<creen>>”¹²⁹.

En este sentido, y tras haber evidenciado la existencia de un circuito cultural y vanidoso durante la Venezuela decimonónica, comprobamos la consolidación de un discurso figurativo determinado –constituido por valores, inferencias, prejuicios y jerarquías– en la obra de Pissarro. El artista, al privilegiar tan sólo una pequeña porción de la realidad venezolana, está por lo tanto lejos de constituirse como el “cronista gráfico de aquel tiempo”. Inclusive, con relación a la posición privilegiada del autor frente a las clases menos beneficiadas,

la ‘visión neutral’ [...] no sólo capta sino que reproduce una ‘realidad’ desde el punto de vista europeo [...] Mientras que el esclavo es el objeto de referencia, el sujeto que refiere no puede ser otro, debido a las condiciones históricas, que Pissarro, porque sólo él puede ejercer su privilegio [...] de reproducir lo real. Mediante la ‘neutralidad’, la mirada se abstiene de interrogar el poder que permite su particular punto de vista¹³⁰.

¹²⁷ Las diversas publicaciones sobre la obra “venezolana” de Camille Pissarro, proponen una serie de lecturas en torno a la relación del artista con la sociedad. Sin embargo, con el fin de no abrumar al lector en este universo complejo de interpretaciones, no las referiremos en la presente investigación.

¹²⁸ Peter Burke, *Op. Cit.*, pág. 123.

¹²⁹ *Ibidem.*, pág. 152.

¹³⁰ Juan Carlos Ledezma, “Lectura cronológica del paisaje político de Camille Pissarro”. En: A.A.V.V., *Camille Pissarro. Una visión impresionista en Venezuela*, pág. 65.

En resumen, dichas imágenes, más que meros reflejos de la vida cotidiana de la Caracas de mediados del siglo XIX, se constituyen en testimonios históricos tanto de un conjunto de paradigmas y relaciones culturales como de unas condiciones de visibilidad –asimiladas a la noción del “ojo de la época”–, que se configuraron en el amplio y heterogéneo pensamiento decimonónico.

Consideraciones finales

Una de las premisas más resaltantes en el contexto de la disciplina histórica, radica en las capacidades comunicativas y descriptivas de la imagen. De hecho – de acuerdo con los autores que defienden el uso del soporte visual como documento histórico– la historia se construye no sólo a partir de los textos más prominentes de una época determinada, sino mediante las pistas que nos ofrecen las representaciones visuales. No obstante, una serie de factores –vinculados con la naturaleza misma de la representación pictórica– matiza la confianza que se le han otorgado a los documentos visuales. En este sentido, si pretendemos usufructuar el carácter testimonial de las imágenes, debemos atender a un conjunto de principios disciplinarios que delimitan los alcances y límites de las mismas a modo de documentos históricos. Por consiguiente, toda relación entre imagen e historia debe partir necesariamente de una dialéctica entre los acontecimientos históricos de la época a estudiar y los aspectos inherentes a la naturaleza del documento visual.

En consecuencia, una revisión sistemática por el contexto político, social y cultural de la Venezuela de mediados del siglo XIX, se constituyó en un factor primordial a la hora de estudiar las obras ejecutadas por Camille Pissarro en el contexto nacional. De igual modo, las correspondencias teóricas –propuestas en el primer capítulo– entre los planteamientos de la imagen como testimonio histórico y los fundamentos de la mirada como constructo cultural, resultaron primordiales ante la necesidad de generar un discurso acorde con la naturaleza de las obras a analizar. En este contexto, verificamos cómo las imágenes, si bien nos permiten recrear el pasado de un modo más vivo, responden a un compendio de principios que determinan el grado de cercanía entre la representación y la realidad representada.

Consiguientemente, tras haber descrito las actitudes más comunes de los especialistas frente a las imágenes, acordamos que toda representación pictórica se origina en la construcción de un discurso figurativo determinado. Por lo tanto, la desmitificación del principio del “ojo inocente” –defendido y divulgado por el círculo

del pensador John Ruskin– se convirtió en uno de los paradigmas fundamentales de la presente investigación.

Sin embargo, vale destacar que las relaciones establecidas entre la imagen como documento histórico y la mirada como constructo cultural, no deviene de propuestas investigativas previamente ejecutadas, sino de los objetivos que se plantearon en la presente investigación. Por lo tanto, si bien partimos de las ideas y doctrinas de un conjunto de autores, el vínculo generado entre estos campos temáticos y el costumbrismo del siglo XIX, resulta considerablemente novedoso con respecto a su aplicación en la obra del pintor.

Asimismo, desde un punto de vista metodológico, aglutinamos a una serie de autores correspondientes a diversos esquemas de pensamiento. Por ejemplo, en el caso de la imagen como herramienta para la disciplina histórica, hicimos uso de las bases de la historia cultural a partir de las ideas de investigadores como Peter Burke, Jean-Claude Schmitt e Iván Gaskell; quienes –a través de importantes publicaciones– proponen un análisis sistemático sobre las cualidades de las imágenes a modo de testimonios históricos. Por otro lado, los fundamentos de la historia social del arte –cultivados por Michael Baxandall– resultaron pertinentes a la hora de discernir la mirada como una construcción sociocultural. Es así que, tras haber revisado los conceptos propuestos por el autor –entre los cuales destacan: el “ojo de la época” y el “estilo cognoscitivo”–, constatamos cómo las circunstancias socioculturales determinan los “modos de ver” de una sociedad dada. Asimismo, los conocimientos relativos a la psicología de la representación pictórica, se manifestaron a través de los estudios del historiador del arte Ernst Gombrich.

A partir de dichos autores, nos planteamos equiparar la noción de la mirada como constructo cultural con los preceptos del género costumbrista. En efecto, tras haber revisado la conceptualización de dicho género, formulamos los términos de “tipo” y “estereotipo” –los cuales se configuran en esquemas perceptuales– como pruebas fehacientes del peso de las convenciones estilísticas en toda reproducción de la realidad. Por lo tanto, comprobamos que la mirada del pintor no se configura a través de meras impresiones visuales, sino mediante un compendio de categorías

culturales que determinan todo proceso perceptivo. Entonces, las expectativas, los valores y los prejuicios del pensamiento decimonónico se constituyeron en los elementos a considerar en esta investigación.

De este modo, podemos resaltar la amplitud teórica y metodológica propuesta en el presente trabajo de grado. De hecho, el uso de fuentes primarias y secundarias permitió profundizar en las vicisitudes históricas del período a tratar. Inclusive, con relación a este tema en particular, destacamos –contrario a la perspectiva tradicional– cómo el período 1830-1858 se destacó por paulatinos avances en el tema social y cultural.

A modo de ejemplo, desde la separación de la Gran Colombia (1830) hasta los avances de la Guerra Federal (1858-1863), numerosos artistas e intelectuales se dedicaron a fomentar la cultura nacional. Sin olvidar con ello el auge de establecimientos comerciales que saciaban los ímpetus relativos a las esferas de la vanidad. Por lo tanto, la presente investigación va acorde con los planteamientos de la historiografía venezolana actual –compuesta por especialistas como Inés Quintero y Elías Pino Iturrieta–, que plantean nuevas y diversas relecturas con relación a los tiempos pretéritos.

En otro orden de ideas, ante la aparente distancia de Pissarro con respecto al prototipo del artista viajero del siglo XIX –que veía al territorio americano como el espacio predilecto para lo pintoresco y lo sublime–, se presentó la necesidad de subrayar los rasgos esenciales de la trayectoria del pintor desde sus primeros años en Saint Thomas y Francia hasta su visita a Venezuela. Precisamente, pese a que una serie de historiadores venezolanos del arte sentencian una supuesta ingenuidad del artista frente a la realidad venezolana, pudimos comprobar las correspondencias del pintor con ciertos preceptos cognitivos y perceptuales de la cultura decimonónica. En este sentido, a pesar de la perspectiva tradicional, consideramos a Pissarro como un artífice emparentado con las categorías de raigambre occidental.

A partir de ello, se generó un vínculo entre las potenciales intenciones del autor –factor constantemente resaltado en las discusiones en torno a la imagen

como documento histórico— y los objetivos de la tradición. Es decir, con respecto al tratamiento de las imágenes, constatamos cómo la creación artística se corresponde con los esquemas tanto individuales como colectivos en cuestión. En este sentido, en el último capítulo de la investigación, emprendimos un análisis a través de un proceso comparativo entre los textos de la época y las obras del autor.

Además, con la finalidad de no abrumar al lector en un universo de disquisiciones teóricas, acordamos concentrarnos en aquellas imágenes alusivas tanto a las escenas en plazas y fuentes como a los oficios cotidianos. De este modo —bajo la necesidad de generar nuevas lecturas sobre las obras seleccionadas y en contraste con las interpretaciones tradicionales—, asumimos la tarea de resaltar aquellos elementos de la cotidianidad venezolana que no eran sugeridos en el plano de la imagen. Por lo tanto, frente a la tendencia de equiparar los dibujos y acuarelas de Pissarro con las aparentes circunstancias de la Venezuela decimonónica, pretendimos ocuparnos de ciertos aspectos —de suma importancia en el discurrir cotidiano— que no se manifestaron en las respectivas imágenes.

Efectivamente, en el análisis concerniente a los dibujos en plazas y fuentes, reconocemos cómo las querellas políticas y partidistas entre liberales y conservadores —latentes durante la estadía de Pissarro en el país— no se reflejaron en dichas composiciones. Por consiguiente, frente a los discursos habituales que consideran a dichas imágenes como reflejos del acontecer cotidiano, surgieron las interrogantes en torno a la “indiferencia” del autor con respecto a este tema en particular. No obstante, propusimos que toda representación costumbrista —en contraste con el realismo artístico y literario— esquivaba los malestares políticos y sociales de la época en cuestión.

Asimismo, con relación a las convenciones inherentes al lenguaje plástico, se delinearon —a partir de un grupo de obras— los límites intrínsecos a toda representación de la realidad. Por lo tanto, ninguna creación artística cuenta con las respectivas licencias literarias a la hora de recrear un espacio determinado. Aunado a ello, los fenómenos de idealización y desmitificación resultan preponderantes a la hora de concebir el carácter testimonial de estas obras. A través de múltiples relatos

y noticias de la época, visualizamos cómo Pissarro evadió ciertos aspectos de la cotidianidad caraqueña, entre los cuales destacan: la salubridad e higiene de la región, la contaminación derivada de los sobantes provenientes de las fuentes públicas, entre otros.

A pesar de los límites previamente mencionados, resaltan ciertas posibilidades de dichas imágenes a modo de documentos históricos. En efecto, si atendemos a la representación de los oficios cotidianos, las obras de Pissarro permiten entrever las ocupaciones populares más recurrentes de la Venezuela decimonónica. En este sentido, nos propusimos reseñar –a través de los textos literarios e históricos del siglo XIX– las labores más representativas de la época: los vendedores, los arrieros, las aguadoras y las lavanderas. Sin embargo, durante la respectiva sucesión de estas descripciones, aludimos constantemente a los términos de “tipo” y “estereotipo” con el fin de demostrar los vínculos existentes entre dichos oficios y los esquemas culturales que se manejaron durante la centuria estudiada.

Más allá de las variaciones regionales con respecto a las faenas populares, la consolidación y divulgación –tanto visual como escrita– de un estereotipo trasciende los aspectos formales y compositivos de la obra en cuestión. Por lo tanto, una de las ideas fundamentales –que se instituye en un principio novedoso con relación a la obra “venezolana” del pintor– radica en las correspondencias de los dibujos y acuarelas del autor con los esquemas perceptuales y cognitivos latentes en la cultura occidental. Por lo tanto, el “ojo de la época” –caracterizado, en gran parte, por los afanes clasificatorios derivados de los discursos filosóficos y científicos– se manifestó en las obras costumbristas de Pissarro a través de la selección y representación de los tipos humanos.

Por consiguiente, este tejido de ideas, permite generar una relación más profunda entre la obra temprana de Pissarro y la red de esquemas culturales que se configuró en el complejo pensamiento decimonónico. De este modo, cada una de las imágenes previamente analizadas, se constituyen en auténticos testimonios

de ciertas tendencias culturales –manifestadas a través de los recursos visuales– que se aglutinaron durante la época.

Ahora bien, los argumentos planteados a lo largo de la investigación, amplían las comprensiones teóricas tan sólo de una pequeña porción del extenso catálogo de cuadros del autor. Efectivamente, si bien establecimos una dialéctica entre las referidas imágenes y los textos de la época, quedan por fuera múltiples factores a considerar para investigaciones futuras. Primeramente, a pesar de haber cubierto una fracción de las escenas de la vida cotidiana, aún quedan por analizar aquellas composiciones relativas a las escenas interiores a partir de las teorías propuestas. En este sentido, se sugiere una investigación que profundice en los procesos de estereotipación mediante las obras referidas. Además de ello, tampoco se han analizado las pinturas relativas a las vistas generales de la ciudad, cuyas composiciones podrían estudiarse desde variadas perspectivas: saneamiento de las calles, idealización tipológica de los personajes, acentuación del elemento pintoresco, entre otros.

Sin embargo, el aporte fundamental del presente trabajo de grado –tanto para el horizonte de interpretaciones en torno a la obra de Pissarro como para futuras investigaciones–, radica en la problematización de la imagen como documento histórico. Por consiguiente, las teorías relativas a dicho tema, en conjunto de los fundamentos de la mirada como constructo cultural, permiten ampliar –a través de reflexiones que promuevan nuevas lecturas sobre el patrimonio artístico nacional– los enfoques aplicados en el ámbito de la historia del arte venezolano.

Bibliografía

Fuentes primarias

APPUN, Karl Ferdinand. *En los trópicos*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961.

LISBOA, M.M. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1954.

ROSTI, Pal. *Memorias de un viaje por América*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.

Fuentes secundarias

Libros

A.A.V.V., *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 1956, 2 vols.

ARCHIVA, Ricardo. *Historia de la sanidad en Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 1956.

ARRÁIZ LUCCA, Rafael. *Venezuela: 1830 a nuestros días*. Caracas, Editorial Alfa, 2013.

BARROETA LARA, Julio. *Los caraqueños vistos por los costumbristas del siglo XIX: Cagigal, Fermín Toro, Baralt, Delgado Correa, Daniel Mendoza, Bolet Peraza, Sales Pérez, Jabino*. Caracas, Fundarte, 1983.

BASTIDAS, Haydée y David Ruiz. *Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX*. Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado- Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2001.

BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989.

_____. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.

- BOULTON, Alfredo. *Camille Pissarro en Venezuela*. Caracas, Editorial Arte, 1966.
- BOURHIS, Richard y Jacques Phillippe. *Estereotipos, discriminaciones y relaciones entre grupos*. Madrid, Mc Graw Hill, 1996.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- CANIZZO, Mary y Manuel Rojas. *Los costumbristas chilenos: estudio y selección*. Santiago de Chile, Zig – Zag, 1957.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo. *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1950-1951.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas. Siglos XIX y XX*. Caracas: CDCH de la Universidad Central de Venezuela, 2001, 2 vols.
- FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- GASKELL, Iván. "Historia de las imágenes". En: Peter Burke (compilador), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión*. New York, Phaidon, 2009.
- _____. *Gombrich Esencial*. New York, Phaidon, 2010.
- _____. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Madrid, Paidós, 2010.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas, Colección de Arte Público & Fotografía, 2007.

IZARD, Miguel. *Serie estadísticas para la historia de Venezuela*. Mérida, Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Facultad de Humanidades, 1970.

MENESES, Guillermo. *Libro de Caracas*. Caracas, Fundarte, 1995.

NORIEGA, Simón. *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*. Mérida, Universidad de Los Andes, 1993.

PICÓN SALAS, Mariano. *Antología de costumbristas*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

PINO ITURRIETA, Elías. *Historia mínima de Venezuela*. Caracas, Fundación de los trabajadores Lagoven, 1992.

_____. *País archipiélago*. Caracas, Fundación Bigott, 2002.

_____. *Ventaneras y castas, diabólicas y honestas*. Caracas, Editorial Alfa, 2009.

_____ y Pedro Enrique Calzadilla. *La mirada del otro: viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas, Fundación Bigott, 2012

QUINTERO, Inés. *La palabra ignorada. La mujer: testigo oculto de la historia en Venezuela*. Caracas, Fundación Empresas Polar, 2007.

_____. *Mirar tras la ventana, testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*. Caracas, Alter Libris UCV, 1998.

REWALD, John. *Camille Pissarro*. New York, Pocket Books, 1954.

ROJAS, Arístides. *Costumbristas venezolanos*. Caracas, R.J. Ediciones, 1980.

TROCONIS DE VERACOECHEA, Ermila y Yolanda Segnini. *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*. Caracas, Colección Trópicos, 1990.

UCELAY DE CAL, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos, 1843-1844: estudio de un género costumbrista*. México D.F., Colegio de México, 1851

VENEGAS FILARDO, Pascual. *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

VIDART, Daniel. *Tipos humanos del campo y la ciudad*. Montevideo. Editorial Nuestra Tierra, 1969.

Catálogos

A.A.V.V., *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998.

A.A.V.V., *Camille Pissarro, raíces y vegetación. Dibujos y acuarelas. Venezuela 1852-1854*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1978

A.A.V.V., *Camille Pissarro. Una visión impresionista en Venezuela*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1999.

A.A.V.V., *Camille Pissarro en Caracas 1852/1854*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1980.

A.A.V.V., *Pissarro in Venezuela*. Londres, Vestey Group, 1997.

A.A.V.V., *Ver, pensar y explorar: un recorrido visual por el siglo XIX*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2007.

Trabajos de ascenso

BARROETA, Lara, Julio. *Evolución del costumbrismo venezolano en el siglo XIX*. Caracas. Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 1979 (trabajo de ascenso inédito).

ESTEVA GRILLET, Roldán. *Temas marginales en la historia de las artes plásticas de la colonia a nuestros días*. Caracas, Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 2000 (trabajo de ascenso inédito).

LIA BARRIOS, Alba. *Aproximaciones a nuestro primer costumbrismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 1991 (trabajo de ascenso inédito)

Trabajos de grado

RIVERA, Yeny. *Los dibujos costumbristas de Henrique Avril realizados para El Cojo Ilustrado durante los años 1908-1909*. Caracas, Universidad Central de Venezuela Escuela de Artes, 2009 (trabajo de grado inédito)

Páginas web

A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid, I. Boix Editor, 1843-1844. Disponible en: <http://www.wdl.org/es/item/10635/> (12/05/2015).

A.A.V.V., *Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. España, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/01470507689014084197857/index.htm> (24/04/2015).

CUVARDIC GARCÍA, Dorde. “La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. *Revista de Filología y Lingüística* XXXIV (1): pp. 37-51, 2008. Disponible en: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1648> (10/05/2015).

MONAGAS, José Gregorio. “Mensaje del General José Gregorio Monagas a la Cámara de Representantes, pidiendo decretara la abolición de la esclavitud”. *Academia Nacional de la Historia de Venezuela*. Disponible en: <http://www.anhvenezuela.org/textosHistoricos.php?pag=7&codigo=61&cod=1> (12/05/2015).

OCAMPO, Estela. “Ver y pintar. El problema de la representación artística”. *Kalías*, I.V.A.M., Valencia, año VII, nº 14, semestre II, 1995. Disponible en: http://www.upf.edu/ciap/publicaciones/publicaciones_ocampo/ (30/01/2015).

PALOS, J. L. “El testimonio de las imágenes”. *Pedralbes. Revista d’Història Moderna*, vol. 20, pp. 127-142. Disponible en: <http://www.culturahistorica.es/palos.castellano.html> (30/01/2015).

SCHMITT, Jean-Claude. "El historiador y las imágenes". *Relaciones* 77, Invierno 1999, vol. XX. Disponible en: <http://www.revistarelaciones.com/index.php/numeros-anteriores/9-numero/98-relaciones-77-invierno-1999-vol-xx> (30/01/2015).