

RETRATOS Y REVISTAS: PAUTAS PARA LA IMAGEN DE UNA IDENTIDAD

Bárbara Pérez Mujica
Universidad Simón Bolívar (USB)
bperez@usb.ve

Profesora de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas-Universidad Pedagógica Experimental Libertador (IPC-UPEL) y Magíster en Literatura Latinoamericana por el Instituto Pedagógico de Caracas (IPC-UPEL). Se desempeña como profesora en la Universidad Simón Bolívar, Sede del Litoral.

Jessica Del Valle Pacheco
Universidad Simón Bolívar (USB)
jessicapacheco@usb.ve

Profesora de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas-Universidad Pedagógica Experimental Libertador (IPC-UPEL) y especialista en Lexicografía de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Actualmente, cursa estudios de Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad Simón Bolívar (USB). Se desempeña como profesora en la Universidad Simón Bolívar-Sede Litoral.

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito analizar las pautas para normar la imagen femenina del siglo XIX en lo que respecta a la utilidad, belleza y al consumo de la mirada masculina, a partir de los retratos de Carlota Blanco de Guzmán (s/f), Juana Verrue (1877) y Anita Tovar de Zuluaga (s/f) del pintor venezolano Martín Tovar y Tovar; y los textos de la revista *El Canastillo de Costura* (1926). Se efectuó una revisión teórica de De Beauvoir (1949), Barthes (1986 y 2003), Foucault (2002), Federici (2004), Peter Burke (2005), Rodríguez Lehmann (2008) y Baudrillard (2012). Se aplicó la metodología de análisis de contenido documental de Gastaminza (2001) y la hermenéutica profunda de Thompson (1990). Las obras analizadas demostraron la identidad femenina entendida como un producto social e histórico para comprender el papel social, político, cultural y sexual que se le otorgó a la mujer venezolana desde el discurso hegemónico dominante.

Palabras clave: pautas, normar, imagen femenina.

Recepción: 25/04/2020 **Evaluación:** 30/10/2020 **Recepción de la versión definitiva:** 29/11/2020

PORTRAITS AND MAGAZINES: GUIDELINES FOR THE IMAGE OF AN IDENTITY

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the guidelines for regulating the depiction of the female in the 19th century in terms of utility, beauty and the consumption of the male gaze, based on the portraits of *Carlota Blanco de Guzmán* (n. d), *Juana Verrue* (1877) and *Anita Tovar de Zuluaga* (n. d) by the Venezuelan painter Martín Tovar y Tovar; and the texts of the magazine *El Canastillo de Costura* (1926). A theoretical review was carried out: De Beauvoir (1949), Barthes (1986 and 2003), Foucault (2002), Federici (2004), Peter Burke (2005), Rodríguez Lehmann (2008) and Baudrillard (2012). Gastaminza's (2001). A content analysis methodology and Thompson's (1990) deep hermeneutics were applied. The analyzed works demonstrated that the feminine identity can be

understood as a social and historical product to comprehend the social, political, cultural and sexual role assigned to Venezuelan women from the perspective of the dominant hegemonic discourse.

Key words: guidelines, norms, female depiction

PORTRAITS ET MAGAZINES : LIGNES DIRECTRICES POUR L'IMAGE D'UNE IDENTITÉ

RESUME

L'objectif de cette recherche est d'analyser les lignes directrices pour réguler l'image féminine du XIXe siècle en termes d'utilité, de beauté et de consommation du regard masculin, à partir des portraits de Carlota Blanco de Guzmán (s/f), Juana Verrue (1877) et Anita Tovar de Zuluaga (s/f) par le peintre vénézuélien Martín Tovar y Tovar ; et des textes de la revue *El Canastillo de Costura* (1926). Un examen théorique a été réalisé par De Beauvoir (1949), Barthes (1986 et 2003), Foucault (2002), Federici (2004), Peter Burke (2005), Rodríguez Lehmann (2008) et Baudrillard (2012). La méthodologie d'analyse du contenu documentaire de Gastaminza (2001) et l'herméneutique profonde de Thompson (1990) ont été appliquées. Les travaux analysés ont démontré l'identité féminine comprise comme un produit social et historique pour comprendre le rôle social, politique, culturel et sexuel donné aux femmes vénézuéliennes à partir du discours hégémonique dominant.

Mots clés : lignes directrices, normes, image féminine.

RITRATTI E RIVISTE: LINEE GUIDA PER L'IMMAGINE DI UN'IDENTITÀ

RIASSUNTO

Lo scopo di questa ricerca è quello di analizzare il modello per standardizzare l'immagine femminile del XIX secolo, per quanto riguarda l'utilità, la bellezza e il consumo dello sguardo maschile, sulla base dei ritratti di Carlota Blanco de Guzmán (s/d), Juana Verrue (1877) e Anita Tovar de Zuluaga (s/d) del pittore venezuelano Martín Tovar y Tovar; ed i testi della rivista *El Canastillo de Costura* (1926). Si è effettuata una revisione teorica di De Beauvoir (1949), Barthes (1986 e 2003), Foucault (2002), Federici (2004), Peter Burke (2005), Rodríguez Lehmann (2008) e Baudrillard (2012). È stata applicata la metodologia dell'analisi del contenuto documentario di Gastaminza (2001) e l'ermeneutica profonda di Thompson (1990). Le opere analizzate hanno dimostrato l'identità femminile intesa come prodotto sociale e storico per comprendere il ruolo sociale, politico, culturale e sessuale che è stato concesso alla donna venezuelana, dal discorso egemonico dominante.

Parole chiavi: linee guida, norme, immagine femminile.

RETRATOS E REVISTAS: ORIENTAÇÕES PARA IMAGEM DE UMA IDENTIDADE

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar as diretrizes para regulamentar a imagem feminina do século XIX no que diz respeito à utilidade, beleza e consumo do olhar masculino, a partir dos retratos de Carlota Blanco de Guzmán (s / f), Juana Verrue (1877) e Anita Tovar de Zuluaga (s / f) do pintor venezuelano Martín Tovar y Tovar; e dos textos da revista *El Canastillo de Costura* (1926). Uma revisão teórica foi feita dos autores De Beauvoir (1949), Barthes (1986 e 2003), Foucault (2002), Federici (2004), Peter Burke (2005), Rodríguez Lehmann (2008) e Baudrillard (2012). Aplicou-se a

metodología de análisis de contenido documental de Gastaminza (2001) e a hermenêutica profunda de Thompson (1990). As obras analisadas demonstraram a identidade feminina entendida como produto social e histórico para compreender o papel social, político, cultural e sexual que foi concedido às mulheres venezuelanas a partir do discurso hegemônico dominante.

Palavras-chave: Diretrizes, Normatizar, Imagem Feminina.

Introducción

El presente artículo tiene como propósito analizar las pautas para normar, regular y darle fuerza a la imagen femenina, no únicamente entendida en términos de utilidad y belleza (Raymond Bayer, 1980), sino al decoro, frivolidad, sumisión y fidelidad, así como al consumo para la propia mirada masculina que vigila, disciplina y domestica al cuerpo. Consideraremos estas palabras como un buen punto de partida para la reflexión y el análisis sobre cómo el hombre a lo largo de la historia, en este caso en el siglo XIX, se ha valido de una serie de artificios, tales como el barro, la piedra, la piel de animales, entre otros, para perpetuar su legado. Estos recursos con el devenir del tiempo se han adaptado, moldeado, transformado, desarrollado y empleado como “estratagema” –al modo de Odiseo-, para “vigilar y castigar” –en términos de Foucault-, e inscribir “el orden y progreso” de la sociedad como proponía Andrés Bello. Es por ello, que a continuación pretendemos develar dos interrogantes fundamentales: 1) ¿Cómo la imagen femenina a través de cada traje, pose, gesto, accesorio, retrato y revista del siglo XIX se vincula con el ojo inquisidor y acechante que inviste la figura masculina? 2) ¿Cómo se construye y representa una identidad femenina en el siglo XIX a partir de estos elementos?

A partir de lo planteado anteriormente, dividiremos el artículo en dos secciones, la primera intitulada: *Mimos y caretas: los enmascaramientos del cuerpo femenino*, en la cual tomaremos como punto de partida los retratos de Carlota Blanco de Guzmán (s/f), Juana Verrue (1877) y Anita Tovar de Zuluaga (s/f) del pintor venezolano, Martín Tovar y Tovar. Sobre la base de lo planteado por Pérez (2005, p.228), en su consideración de que “la figura [femenina] aparece de pie, de frente, de cuerpo entero, en una pose típica del retrato y situada en un espacio físico determinado”, lejos de sobresalir o destacarse termina adoptando poses

convencionales que enmascaran las normas de disciplinamiento de la mirada y del cuerpo. Considerando que "...El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y de rapidez" (Foucault, 2002:140), es decir, de disposición para lo que se le exija.

Por su parte, la segunda se titula: *El Canastillo de Costura: Las letras que inscriben el cuerpo en sociedad*, entendido este apartado como el espacio donde se registran la razón, la medida y las pautas para construir, modelar y representar la identidad femenina del siglo XIX. Ahondaremos en esta publicación, la cual cabe señalar es el primer papel periódico venezolano escrito para mujeres, con el objeto de distinguir en qué medida los textos que ahí se disponen articulan y reproducen una imagen corpórea, no únicamente vista a partir de un referente externo, sino que, a su vez, establece vínculos que reflejan una realidad o concepción interna que subyace y simboliza todo un imaginario social e individual (Serge Moscovici, 1979). A través de este imaginario diseñado por el hombre se busca potenciar los proyectos de la nación y el progreso, todo ello enmarcado en la reconstrucción del país de la postguerra independentista, la separación de la Gran Colombia y la enorme crisis políticosocial y económica.

Cabe acotar que la escogencia de estos retratos de Martín Tovar y Tovar, uno de los pintores más representativos de la época y de dicho género (el retrato), y los textos de *El Canastillo de Costura*, escrito por una supuesta "manufactura femenina", se circunscribe a que forman parte de un acervo historiográfico consolidado en el país. Por un lado, en el caso particular de Martín Tovar y Tovar y su obra distinguida, nos propusimos estudiar tres de los retratos más conocidos. Sin embargo, en el caso de *El Canastillo de Costura*, planteamos su atención como otro mecanismo de disciplinamiento a diferencia de los ya estudiados manuales de urbanidad, como por ejemplo el de Antonio Carreño (1854), *Manual de urbanidad y buenas maneras*. La decisión de no tomar el Manual de Carreño como corpus se fundó también en que, tal y como asevera Alcibíades (2012) se trata de un texto no coercitivo del ciudadano y su aceptación a las nuevas costumbres, ya que "(...)

donde los otros censuran, Carreño acepta y orienta; donde sus predecesores niegan, Carreño afirma; y en fin, donde los otros autores quisieran reprimir, Carreño liberó” (p. 182). Por ende, preferimos enfocarnos en el papel periódico como un objeto de consumo y de sometimiento el cual deja entrever la identidad femenina, porque como sostiene –De Beauvoir (1949, p. 3)-, parece que “...su función de hembra no basta para definir a la mujer...”, ni mucho menos para “fijar”, ni “describir” su imagen. De ahí que, se tenga que recurrir a otros objetos para ilustrar su imagen y realzar su valor.

Partiendo de la premisa de que las imágenes y las palabras se complementan en una simbiosis que arma y comunica un discurso, a través del cuerpo femenino y su disciplinamiento, es decir, a través de los retratos y los textos se articula un discurso para enseñar, transformar, criticar, dominar y valorar a la mujer, desde la manufactura masculina. Recuérdese –además-, que para la época no todas las féminas tenían acceso a las letras. Tal y como lo confirma Cruz (2012. p. 257): “Orientada a las mujeres de clase alta del país las únicas de su género medianamente alfabetizadas, con tiempo libre y dinero para gastar en bienes suntuosos, la revista se mueve entre lo formativo y lo frívolo”.

En definitiva, la selección del corpus se concentró en que ambos (retratos y textos), a pesar de su importancia, forman parte de un corpus poco explorado. Para decirlo con palabras de Barthes (2009):

...estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte, son discontinuos y completos entre sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que le podría dar una estructura sintáctica con facilidad”. (p. 20)

Son artefactos culturales valiosos que permiten (re)presentar física e intelectualmente a las mujeres venezolanas de la época (Barthes, 2009), ya que a través de estos es posible articular “intencionalmente” la configuración femenina, intelectual, moral y ciudadana, desde un discurso que ordena, construye y recrea a

sus personajes, a su historia y costumbres, a movimientos artísticos, estéticos, políticos y económicos, entre otros aspectos, fundamentales para la construcción y desarrollo de las sociedades emergentes.

Metodología

En vista de que la investigación está dividida en dos partes, la metodología igualmente lo estará. En la primera, se aplicará el método de análisis de contenido documental de la fotografía propuesto por Félix del Valle Gastaminza (2001), para aplicarlo en este caso al retrato. Se trata de un procedimiento por medio del cual se plantean objetivos; se lee el documento y la información que lo acompañe: pie de foto, fuentes externas, entre otros; identifican elementos, personas protagonistas de la fotografía, en este caso del retrato; lugar o espacio físico; objetos y designación de estos, valor en el significado de ésta; acciones/situaciones, descripción de la situación presentada en la fotografía, de las actitudes características de las personas representadas y las relaciones espaciales; contexto de la fotografía; estudio de las connotaciones; traducción al lenguaje y los conceptos representativos de su contenido que habrá que transformar en descriptores temáticos (conceptos abstractos, objetos, actitudes) y descriptores cronológicos.

Por otro lado, en la segunda parte se aplicará la hermenéutica profunda propuesta por Thompson (1990), en lo que respecta a las formas simbólicas que aparecen a través de los procesos de valorización simbólica, los cuales involucran la comprensión e interpretación de la realidad. La técnica de análisis será la misma hermenéutica profunda de Thompson, en sus tres dimensiones de análisis, el sociohistórico, formal y discursivo, los cuales abarcan los niveles sociohistórico, el de las representaciones sociales y la interpretación/reinterpretación. El procedimiento a usarse consiste en la integración del discurso del texto y en la selección de fragmentos del discurso, expresiones donde se identifiquen las categorías a resaltar, creencias, opiniones, valores, entre otros.

Mimos y caretas: los enmascaramientos del cuerpo femenino

Es conveniente decir que los discursos hegemónicos articulados durante el siglo XIX sobre la belleza, trajes, vestidos, adornos, poses, gestualidad y moda han servido para cubrir el cuerpo con halagos, caricias, mimos, caretas y, por ende, enmascararlo, es decir, privarlo de libertad para lucir su desnudez. Según De Beauvoir (1949:109), "...los vestidos largos, las faldas, los velos, los guantes largos, los altos botines"... son instrumentos utilizados para salvaguardar el misterio femenino aunque también señala que "...todo cuanto acentúa en lo Otro la diferencia lo hace más deseable...", siguiendo lo planteado por De Beauvoir, (1949, p.1009), admirable y atractivo al ojo masculino que vigila y controla. De acuerdo con Foucault, Michael (2002), a partir de estos atavíos más que cubrir al cuerpo lo que se busca es lo siguiente:

(...) establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos [mujeres], (...) poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar... (p.131)

En otras palabras, más que un medio para embellecer o agraciar sirven para darnos cuenta de la verdadera raíz del problema, la docilidad-utilidad –en términos mercantilistas-, que este cuerpo representa en el universo simbólico, dado que a través de estos caracteres se pone de manifiesto no sólo el control que se ejerce sobre él sino las pautas que lo disciplinan, regulan y lo inscriben en sociedad. Considerando para ello que, como plantea Foucault, Michael (2002, p. 126), "la disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos «dóciles»", son cuerpos dogmáticos e incapaces de producir o generar dentro de la sociedad cualquier tipo de existencia o espacio atípico que vulnere las reglas establecidas. Como si fuera tan sencillo mantener esa homogeneidad, sobre todo en sociedades cada vez más heterogéneas, polimórficas, quizás, producto de la globalización, el

intercambio sociocultural, la economía, y otros factores que han proliferado las líneas de fuga y dispersión de los cuerpos.

En este sentido, lo importante no reside en las formas cómo se desplazaron sino la eficacia y efectividad que tuvieron todos estos dispositivos para la regulación, coacción y contención –sin saberlo o no–, del cuerpo. Particularmente, centraremos este estudio en el cuerpo femenino, el cual en oposición al masculino, es más restringido y vigilado de acuerdo a la concepción patriarcal y a los valores organizacionales que definen y regulan las leyes naturales del orden. Aunque si debemos admitir que fue crucial y determinante para esos fines el desarrollo tecnológico en el siglo XIX, pues permitió la reproducción en masa y a gran escala de la imagen y la palabra escrita a partir de la litografía, grabados, los periódicos ilustrados, los cuadros de costumbre, los panoramas, dioramas, retratos y otros, que rápidamente sirvieron para redefinir las nuevas formas de ver y concebir la cultura. De esta manera, empiezan a instaurarse nuevas maneras de representar y, por ende, nuevos mecanismos para domesticar la mirada y el cuerpo, razón suficiente para que fijemos nuestra atención en comprender el valor y el papel que juegan estos discursos a través de los retratos de Carlota Blanco de Guzmán (s/f), Juana Verrue (1877) y Anita Tovar de Zuluaga (s/f) del pintor venezolano, Martín Tovar y Tovar.

Para realizar el análisis de los retratos, debemos considerar fundamentalmente que cada pintura no es una realidad sino el reflejo de una construcción preconcebida y elaborada –o pintada en todo caso–, a partir de un referente externo o imagen. Según Bermúdez (2010, p. 6), “mora en el pensamiento (individual y) colectivo del grupo social, indica las características sobre el asentamiento humano, especialmente: su cosmogonía, sus creencias, su percepción del mundo como identidad visual uniforme”. Se refiere así a la interpretación, es decir, a la visión particular de un individuo sobre otro.

Sobre la base de lo dicho anteriormente, el retrato en sí mismo enmascara, pues el pintor no tiene una mirada inocente, dado que es construida y condicionada por diversos factores sociales, culturales, ideológicos, entre otros, con los cuales

debe lidiar. Por consiguiente, el relato es una representación donde se pone de relieve el objeto-función (Baudrillard, 2012), que tiene la persona pintada dentro del cosmos. Para ilustrar esta noción observemos los retratos del General Manuel Vicente de las Casas (1861), Joaquín Crespo (1896), Antonio Guzmán Blanco (1975), Isaac J. Pardo (1872) de Martín Tovar y Tovar, o el retrato del Presidente Rojas Paúl (1889) de Cristóbal Rojas, quizás, también valdría la pena ver el Autorretrato con sombrero rojo (1887) de Cristóbal Rojas, o los tomados en consideración en este estudio para comprender mejor cómo esa mirada inocente no es más que una construcción social.

En este punto, se hace necesario, entonces, apuntar que el retrato más allá de ser una construcción pictórica en la cual se describen las cualidades físicas o morales de una persona, ha sido usado como recurso o medio visual para difundir una identidad o los valores que sirven de prototipo para la edificación de “yo” o del “otro”. Por ende, cada retrato más allá de ser un recurso termina convirtiéndose en un modelo que refuerza el arquetipo de ser hombre o mujer dentro de la cultura falocéntrica. Éste es un objeto equivalente al espejo¹, donde se proyecta e integra el deseo. Mattalía (1999, p.46) plantea que se refiere precisamente a ese “deseo (de) ser lo que no tengo y que reconozco como valor en el otro, en el cual quiero poder reconocirme”. Se trata de un lugar para el desdoblamiento, la valoración y regocijo de la propia existencia.

De hecho, esa misma noción de “verse”, “reflejarse” y “admirarse” –ya sea en el espejo o el retrato-, fortalece el desarrollo del amor propio. Simone de Beauvoir (1949) sostiene que es a partir de esa duplicación de la imagen cuando logra concebirse verdaderamente una identificación consigo mismo y, por ende, con los demás, es decir, como parte integral de una colectividad. Dicho esto, veamos concretamente cómo Martín Tovar y Tovar fusiona lo que llama Burke (2005, p. 158) “vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental”, en un solo retrato.

¹Véase, John Stuart Mill (2006); Patrizia Violi (1991); Giulia Colaizzi (1990); Luce Irigaray (1974); Simone de Beauvoir (1949); Mercedes Oliveira Malvar (s/f); y otros, quienes a partir del espejo como “lugar de reflejo” han desarrollado diversas teorías para explicar las diferencias sexuales y, por ende, el reconocimiento de la feminidad en los espacios públicos y privados.

Particularmente, tenemos la Figura 1², el retrato de Carlota Blanco de Guzmán (s/f), el cual en primera instancia da muestra del lugar que ocupa en el universo simbólico, precisamente, por la moda que ostenta, el lujo y la vanidad que deja en evidencia a través de los aretes, piedras y encajes que decoran el vestido que la cubre. Sin embargo, la rigidez de su postura corporal, expresiones faciales y manos no se concatenan con estos despliegues de poder y fortuna que nos refiere su atavío corporal, sobre todo por el velo de fino encaje que cubre sus brazos y cuelga como pieza elemental dentro de las pautas de moda. Fijemos nuestra atención en la voluptuosidad de su cuerpo y precisemos que no es una figura esbelta y estilizada, sino más bien robusta, fuerte, quizás, por los años, pues rápidamente se deja entrever que no está en sus años mozos. Asimismo, vemos que las manos se convierten en un punto central, en la derecha sujeta contra su pecho unos guantes que dejan al descubierto sus manos, las cuales no dan señales de realizar ningún trabajo o labor que no sean las propias de su clase y su sexo.



Fig. 1. Martín Tovar y Tovar. “Retrato de Carlota Blanco de Guzmán”. (s/f).

² De aquí en adelante, se mostrarán las Figuras 1, 2 y 3, las cuales fueron tomadas de *Wikiwand* (2014).

De igual manera, debemos asumir que la rigidez, la seriedad, dureza y severidad de Carlota Blanco de Guzmán concuerdan con el prototipo instaurado y difundido durante siglos. En este sentido, no parece nada casual, ni fortuito que aparezca de “¾ de perfil, de pie”³, rígida, carente de expresiones faciales, pues con todo esto se apuesta es a exhibir simplemente, los caracteres propios del estereotipo creado para representar la figura femenina.

El color también cumple una figura importante en este juego de los signos y sigue el mismo discurso de recato, moralidad, dignidad, elegancia, honorabilidad y respeto impuesto por la pose y la vestimenta. El predominio del negro tanto en su traje como en los encajes, canutillos y piedras que lo decoran están dialogando de manera directa con los demás elementos descritos hasta ahora, es decir, con la pose y la rigidez del cuerpo. Sin embargo, las franjas doradas de su vestido le dan un aire de frescura, de libertad, de vida y naturalidad; disminuye y atenúa el predominio del negro tanto en el traje como el fondo del retrato. Una vez más demuestra cómo la mujer termina siendo presa del ojo vigilante que la asecha para garantizar sus propios fines.

Por su parte, el retrato de Juana Verrue (1877)⁴ en analogía con el retrato de Carlota Blanco de Guzmán (Fig. 1), sigue en teoría el mismo esquema, quizás, sea porque ambos están elaborados por el mismo pintor (Martín Tovar y Tovar), o porque reproduce de manera homogénea las mismas líneas, técnicas y procedimientos, propios de la pintura de la época. Aunque las formas y colores sean distintos entre uno y otro. Evidentemente, esas diferencias saltan a simple vista al seguir el método iconográfico para analizar a profundidad los detalles (Peter Burke, 2005), como se demuestra a continuación.

³ Véase, María Esther Pérez Salas, *Ibidem.*, p. 218.

⁴ Fig. 2. Martín Tovar y Tovar. “Juana Verrue”. (1877). Óleo sobre tela 65,5 x 54,5 cm Colección de la Galería de Arte Nacional. Caracas – Venezuela. Galería de Arte Nacional, Caracas - Venezuela. - Calzadilla, Juan. (1981): “Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional”. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao – España. 216p.



Fig. 2. Martín Tovar y Tovar. “Juana Verrue”. (1877).

En la Fig. 2, observamos a Juana Verrue conocida también como la “Dama de los deleites”⁵, la cual al igual que la anterior aparece de $\frac{3}{4}$ de perfil, sin ningún tipo de expresión facial, pero, rápidamente, cautiva con esa mirada transparente, que invita a quedarte ahí estacionado. Luego, le sigue un escote muy sugerente y revelador que deja entrever su pecho, ligeramente tapado por un delicado encaje blanco que sella el final del escote con una flor carmesí que contrasta muy bien con el blanco perlado del vestido, que disuelve y disipa esa tranquilidad que nos había transmitido la mirada y la blancura de sus atavíos. Esa flor está en una relación dialógica y lineal no solo con las flores que adornan la compostura de su cabello sino con el rosa delicado que baña sus labios. Otro signo que vale la pena destacar es el descubrimiento de sus orejas a diferencia de Carlota Blanco de Guzmán, quien si las tiene ornamentadas con unos pendientes de oro que le cuelgan y van a tono con el dorado del vestido. Por último, no se debe pasar por alto la pedrería y encajes del vestido de Juana Verrue que va a tono con éste, decora y recubre el cuello en

⁵ Véase, Vicente Díez Canseco. *Diccionario Biográfico universal de Mujeres Célebres*. Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios. Tomo III; 1845; p. 615.

forma de V, que además está acompañado por el fino encaje que entre otros componentes da muestra del poder y del lugar que ocupa en el mundo simbólico.

No obstante, aun cuando son notables las discrepancias entre la Fig. 1 y la Fig. 2, queda claro que la representación de ambas está condicionada, como asevera Burke (2005, p. 37), por esa “(imagen) mental o metafórica del yo o del otro”. Esta imagen se halla influenciada por una serie de prejuicios y estereotipos que Tovar y Tovar deja distinguir en cada retrato, como: la rigidez del cuerpo, la inexpresividad del rostro; sus atavíos corporales terminan siendo más sugerentes que sus propias caras y nos hacen suponer que la pedrería, poses, encajes, flores, pendientes, aretes, vestidos, alhajas, peinetas, guantes, entre otros, no son más que una manera de mimar y cubrir el cuerpo femenino que subyace debajo de todos estos, y que termina siempre como presa en las redes de la percepción.

Por el contrario, el retrato de Anita Tovar de Zuluaga (s/f)⁶ a diferencia de los analizados hasta ahora aparece con una actitud menos imponente que Carlota Blanco de Guzmán y sugerente que Juana Verrue –comparece con ambas figuras-. No obstante, la compostura de su cabello, la pose estilizada de su mano tocando sutilmente el rostro y el vestido de falda amplia con botones dispuestos al frente, ya nos dan sugerencia de la élite a la cual perteneció y la función que cumplió dentro de la sociedad, dado que sólo una mujer adinerada y poderosa podía ostentar estos lujos de moda y, por supuesto, encargarse de un retrato a un pintor. A este respecto es importante resaltar, que Tovar y Tovar realizó una gran cantidad de estos –a modo de encargo-, sobre todo de los próceres de la independencia y de otras personalidades de la vida pública que en conjunto pasaron a formar parte del espectáculo visual y de la historia nacional que se teje. En esa exhibición pública, los retratos complementaron los vacíos que dejaron las palabras; ansiaron y consiguieron sellar y difundir de forma definitiva los prototipos y representaciones identitarias puestas en la escena pública. A través de ellos no únicamente se reforzó

⁶Fig. 3. Martín Tovar y Tovar. “Retrato de Anita Tovar de Zuluaga”. (s/f). Óleo/tela. Colección Herederos de doña María Zuluaga de Machado. Caracas.

el recuerdo y la memoria de la imagen sino que la fijó en el inconsciente de ese ciudadano que se construyó y moldeó en la naciente República.



Fig. 3. Martín Tovar y Tovar. “Retrato de Anita Tovar de Zuluaga”. (s/f).

En esa imagen memorable de Anita Tovar de Zuluaga, además de su figura tranquila, serena, quieta y juiciosa que permanece estática sobre un sillón de terciopelo rojo al mejor estilo de una reina, se observa que no hay un relajamiento del cuerpo, sino un cuerpo que se adapta y queda subordinado a la rigidez del fino sillón que lo soporta y lo obliga a seguir las pautas de comportamiento imperantes. Otro signo-objeto que se observa es el abanico, aunque a simple vista parece confundirse con el traje dada la similitud de los colores entre ellos; posee múltiples usos, goza gran estima dentro de la sociedad, sobre todo para aquella:

... ! [sic] Sirve este mueble para tantas cosas ¡ [sic] ? [sic] Cuantas veces en el teatro, en el paseo sus inocentes juegos han favorecido el ojo curioso, tierno é⁷ [sic] inquieto de la tímida belleza ¿? [sic] cuantas una muger [sic] que se rie [sic] finge estar avergonzada á [sic] merced ¿? [sic] cuantas otras para presentarse respetuosa ante el padre, ante el esposo, ante el amante ¿! [sic] que recurso mejor que un abanico para la postura,

⁷ De aquí en adelante se mantendrá fielmente la ortografía del siglo XIX.

las gracias y la moneria [sic] [...] ? Quien no se enagena [sic] al oír [sic] un sí... sí... con un golpecito gracioso del abanico ¿? Quien es capaz de enfadarse al percibir un no... no,.. [sic] con otro golpecito sobre la palma de la mano...⁸

A partir de esta concepción, el abanico más que un objeto es un componente propio y necesario del guardarropa femenino, cuya estima va más allá de la propia carga simbólica que tiene dentro del imaginario femenino, se trata de una pauta de disciplinamiento y control de las propias mujeres.

De tal manera, estos signos-trampas, siguiendo la dialéctica de Baudrillard (2012), terminan por ser finalmente los mismos elementos con los cuales el hombre acaba siendo presa de sí mismo, pues, ¿cuántos no quedan seducidos por la belleza de los trajes, la compostura del cabello, las miradas que se esconden detrás de un abanico, los pendientes, poses y gestualidades de una dama? Por estas razones, el cuerpo femenino a través de estos signos atrae miradas, adquiere corporalidad, libera pasiones, pero también encierra sumisión, subordinación en muchos casos. Como sugiere Rodríguez (2008, p. 214), existe “la idea de que la espiritualidad y los secretos más profundos del alma se reflejan en nuestra apariencia y en los objetos que poseemos”.

En definitiva, los retratos no son simplemente objetos decorativos que sirven para rellenar o embellecer las paredes, sino que su funcionalidad trasciende y actúa como reflejo no sólo de la apariencia sino fortalece y sirve para difundir los estereotipos que se usan para construir una identidad propia dentro de la sociedad. Paulatinamente, también ayudan a multiplicar los discursos que enmascaran la vigilancia y el castigo del cuerpo, en este caso femenino, en la esfera pública.

El Canastillo de Costura: Las letras que inscriben el cuerpo en sociedad

Si bien es cierto que el *Canastillo de Costura* es una empresa masculina que data de 1826, también lo es que fue ideado para construir, moldear y representar lo

⁸El *Canastillo de Costura*, “El abanico”. En: Modas. Caracas, jueves 30 de marzo de 1926, p. 16.

típicamente femenino, entendido el término femenino como: el bello sexo⁹. Fue fabricado a imagen y semejanza de la mujer perfecta, virginal, cuya moral, valores y principios servirán para soportar la familia y la cultura doméstica. Pero, este proyecto no es aislado ni arbitrario, se articula con otros discursos políticos, culturales e ideológicos puestos en práctica durante el siglo XIX por el letrado. Tal y como plantea Luz Marina Cruz (2012), el signo mujer creado y representado en *El Canastillo de Costura* aporta huellas en el imaginario educativo que“(...) [a]yuda[n] a penetrar en la cultura de género puesta en funcionamiento mediante la prensa durante esta siglo” (p. 256).

Tal y como afirma Rodríguez (2008, p. 209) el intelectual a diferencia del caudillo y el militar se asume “(...) como esa voz hegemónica que impone un discurso y un imaginario a una audiencia pasiva que tan sólo imita y acepta las nuevas pautas letradas”. De esta manera, se asignan palabras, fisonomías e imágenes propicias y prototípicas del orden, las cuales sirven de inscripción en la sociedad que se abre paso en la República.

En tal sentido, *El Canastillo de Costura* más allá de “entretener útilmente a las señoritas”, es un espacio articulado para domesticar e inscribir el cuerpo femenino en esa sociedad que emerge. No únicamente las divierte y educa sino les construye y asigna patrones de comportamientos que serán modelos a seguir para su incorporación en el espacio público. Tal y como puede verse en la introducción donde el redactor le confiesa a sus lectoras lo siguiente:

...Una colombiana tan bella como erudita salió al campo por unos días [sic], y al ausentarse tuvo la bondad de confiarme su canastillo de costura encargándomelo mucho. Ví [sic] en él diferentes cuadernillos con sus correspondientes letreros. Uno decía [sic] educación, otro cartas instructivas, otro anécdotas escogidas, y otro en fin contenían [sic] las siguientes inscripciones Moral, Modas, Noticias, Recetas, poesías [sic]...

⁹De aquí en adelante se utilizarán citas de *El Canastillo de Costura*, Introducción No. 1, Caracas, jueves 30 de marzo de 1926.

A partir de lo anterior, podemos entrever que en ese tono confesional lo que se busca obtener es la empatía con las lectoras de manera que logre surtir efecto el plan –como el mismo lo señala en esa introducción-, y conseguir los objetivos de educar, instruir y entretener en materia de “Moral, Modas, Noticias, Recetas, poesías”, a las mujeres. Según Bermúdez (2010, p. 6), en efecto, esos objetivos se corresponden con “un grupo élite dirigente con intereses particulares, hacia un grupo social o asentamiento humano”. Si por un lado tenemos imágenes desplegadas de manera cromática, iluminadas y acuñadas con signos, figuras, íconos, entre otros; por el otro, tenemos la palabra escrita que complementa y fija las pautas para inscribir el cuerpo en sociedad. Tal y como se pone de manifiesto en el *diálogo entre un joven estudiante, y una colombiana*¹⁰

COLOMBIANA.

Antes de entrar en la delineación de mi proyecto prevengo á [sic] Vmd. [sic] que no tengo el amor propio de creerlo el mejor. Yo trazo para que otro perfeccione; y Vmd. [sic] mismo podrá discurrir lo que guste, porque mi deseo se circunscribe á [sic] la utilidad desnuda del apetito del aplauso¹¹.

Queda en evidencia que, primero, la mujer puede elaborar planes, es decir, consigue apropiarse de la escritura, sin embargo, eso no la autoriza para pensar que sus propósitos o proyectos son los mejores, ni menos aún que considere su desarrollo; segundo, su escritura siempre debe ser reelaborada, ordenada y sometida a las propias reglas del hombre, aun cuando pueda pensar o escribir no debe olvidar que sigue doblegada a la figura patriarcal; y tercero, con ello, persigue la necesidad de ser reconocida y celebrada con entusiasmo en la esfera pública, lo cual no constituye un objetivo fácil, significa ponerle fin a una cantidad de estereotipos y patrones instaurados por la cultura falocrática.

¹⁰Publicado en la sección Rasgo Sérico [sic], subtítulo: EDUCACION, de *El Canastillo de Costura*, *Ob. cit.*, p. 2.

¹¹*Ibidem*.

A partir de las ideas expuestas, es apreciable el sentido didáctico y moralizante que obviamente, no deja de estar presente, pues en *El Canastillo se Costura* se dan las noticias más oportunas sobre la última moda y se cuida y modela la figura, la consciencia y el pensamiento de acuerdo a la necesidad de civilidad, moralidad, cultura, entre otros aspectos, que entran en ese juego de formación. Tal y como se observa en la sección de VARIEDADES¹²:

Escuadra española y francesa

*No se ha hablado en estos días de otra cosa que de la expedicion [sic] que se anuncia estarse preparando en la isla de Cuba para dar un paseo militar sobre las costas de Colombia, y de la francesa y española que se han visto en la altura de la Martinica. Las señoras mugeres [sic] hán [sic] oido [sic] tambien [sic] con variedad estas noticias, y es preciso algo en este papel que les está especialmente dedicado. La *escuadra española* consiste en un navio [sic] de línea, y dos fragatas con algunos buques menores al mando de Lamborde; y la *francesa* es la que anualmente viene á [sic] las Indias occidentales (...)*

Ese discurso no se limita sólo al aspecto didáctico-moralizante tiene un trasfondo tranquilizador, ya que no se habla de guerra o invasión sino de “paseo”, “expedición” o “visita”, quizás, para sosegar las ansias que esta movilización pudiera estar ocasionando tanto para las mujeres, como para los propios hombres. En el caso femenino, debemos recordar que la agitación del cuerpo trae consigo la liberación de las pasiones, que en definitiva debe apaciguarse; es impropio para las mujeres dejarse fatigar por aquellos desplazamientos de las escuadras por las costas. En ese sentido, con esos mismos deseos de calmar la aflicción del ánimo sin agotarse, las mujeres deben ocupar su tiempo en coser, labrar y cuidar a los hijos, puesto que de ellas no se espera otra cosa. Ballarín (2006; p. 38) señala que la tarea femenina se conviene en “...atender las necesidades físicas y afectivas de la familia con humildad y abnegación”¹³.

¹²Subtitulada *Política* en el *El Canastillo de Costura*, *Ob. cit.*, p. 6.

¹³ Pilar Ballarín, Domingo. “La educación propia del sexo”. En: Carmen Rodríguez Martínez (coord.). *Género y Currículo. Aportaciones del Género al estudio y prácticas del sexo*. Madrid: Ediciones Alka, C.A.; 2006; p. 38.

En consecuencia, una revista que en apariencia podemos considerar genuina, propia y dedicada al bello sexo, no deja de revelar la verdadera intención que encierra cada una de su página; un proyecto diseñado para inscribir ese cuerpo femenino en la sociedad, que rápidamente empieza a circunscribirse a partir de las pautas impuestas por el hombre, no nada más para vigilar sino también para castigar. Tal y como puede verse en la sección de MODAS a propósito del artículo subtulado: Paralelo ente la modista, juiciosa, y la que lo es con vanidad¹⁴, donde se expone que:

(...) la primera se liga con libertad contemporizando con el uso; mas la segunda rabia de las ligaduras, haciéndose esclava de su vestido. Aquella domina el capricho: esta es su prisionera. Una y otra obsequian al tiempo, aunque la juiciosa le corteja; la llena de vanidad le sirve¹⁵.

De esta manera, se demuestra que el papel periódico expresa las pautas de disciplinamiento, ya que es un dispositivo donde se regulan la autonomía y la exaltación a través de ese ojo que asecha y escarmienta la única la identidad femenina a partir de diversos estereotipos, los cuales no podemos considerar genuinos ni propios sino arbitrarios, instaurados universal y culturalmente a partir de esa distinción entre “yo” y el “otro”. Sin embargo, como quiera que se hayan implementado estos, sirvieron para formar y crear una diferencia, entre el cuerpo y la labor del hombre y la mujer, que lejos de separar unifica al cuerpo femenino a través de diversos caracteres y pautas de comportamiento para inscribirlo en una sociedad que tanto lo necesitó.

A modo de conclusión

Los retratos de Martín Tovar y Tovar y los textos analizados de la revista *El canastillo de costura* nos evidencian el carácter didáctico y moralizante sobre la

¹⁴ Véase, *El Canastillo de Costura*, Ob. cit., p. 19-20.

¹⁵ Ibídem.

moral, la compostura, la moda, el aspecto, el cuidado y modelado de la figura, la consciencia y el pensamiento de acuerdo a la necesidad republicana de la imagen femenina, la cual estuvo supeditada a las expectativas sociales y culturales deliberadas por los hombres, por la razón fundamental de ser apropiada y concebible en sociedad. Entonces, la imagen femenina es entendida como un producto social e histórico que se erige en un espacio para comprender el papel social, político, cultural y sexual que le ha sido otorgado a la mujer venezolana por el discurso hegemónico dominante, el de esposas, madres e imitadoras de las instrucciones nacionales.

Tanto Carlota Blanco de Guzmán (s/f), Juana Verrue (1877) y Anita Tovar de Zuluaga (s/f), como las féminas encarnadas en *El Canastillo de costura*, representan al cuerpo correcto dentro del imaginario nacional. A través de la pose, los gestos, la vestimenta, los accesorios, la conducta, la compostura, el recato, entre otros aspectos, observamos los dispositivos que limitan el guion escrito para ellas; el disciplinamiento, el sistema de control que gobierna el cuerpo femenino y su carácter nacional al vincular la formación de éste con el rol social para ser aceptadas y premiadas socialmente.

Estamos ante una figura orquestada a partir de la moda, el lujo y la vanidad para demostrar la casta y el linaje que ostentan como estereotipo que se concreta en una imagen disciplinada e inexpresiva. Es decir, a través de sus indumentarias, adornos y colores arman el discurso de recato, moralidad, dignidad, elegancia y la nobleza, así como también forman el cuerpo sumiso, mimado y cubierto, que atrae, libera y contiene pasiones. En síntesis, presenciamos de esta manera la domesticación del cuerpo femenino que construye y determina los estándares de comportamientos para su incorporación en el espacio público.

Referencias

- Alcibíades, M. (2012). Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos. [Documento en línea]. <http://167.172.193.213/index.php/kipus/article/download/856/782> [Consultado: 20 de noviembre de 2020].
- Ballarín, P. (2006). "La educación propia del sexo". En: Carmen Rodríguez Martínez (coord.). *Género y Currículo. Aportaciones del Género al estudio y prácticas del sexo*. Madrid: Ediciones Alka, C.A.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. (Primera edición, 1967).
- Barthes, R. (2003). (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (2007). *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo Veintiuno editores. (Primera edición, 1970).
- Baudrillard, J. (2012). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores. (Primera edición, 1969).
- Beauvoir, Simone De. (1949). *El segundo sexo*. [Libro en línea]. EN: <http://es.scribd.com/doc/23877165/Beauvoir-Simone-de-El-segundo-sexo-1949>. pp. 371-372. [Consultado: 23 de noviembre de 2013].
- Bermúdez, J. (2010). Cultura Visual. *Revista Nodo* (8), 5-30.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica Barcelona.
- Cruz, L. (2012). "El canastillo de costura: educando a las gran colombianas desde el sexismo". [Documento en línea]. <http://167.172.193.213/index.php/kipus/article/download/856/782> [Consultado: 20 de noviembre de 2020].
- Diez Canseco, V. (1845). *Diccionario Biográfico universal de Mujeres Célebres*. Madrid: Imprenta de D. José Félix Palacios. Tomo III.
- El Canastillo de Costura*, (1926). (No. 1).

- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI editores. (Primera edición, 1975).
- Gastaminza, F. (2001). El Análisis documental de la fotografía. Universidad Complutense de Madrid. [Documento en línea]. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm> [Consultado: 10 de julio de 2017].
- González Stephan, Beatriz et al. (1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila/USB.
- Mattalía, S. (1999). Del banquete transmoderno: cuerpos, imágenes y letras. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. (13), 41-56.
- Pérez, M. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rodríguez, C. (2008). La ciudad letrada en el mundo de lo banal. Las crónicas de moda en los inicios de la formación de lo nacional. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, (32), 25-45.
- Rodríguez, C. (2011). "La moda y el lujo durante el Guzmancismo". En: Elías Pino Iturrieta y María Teresa Boulton (coord.). *Simposio: Los tiempos envolventes del Guzmancismo*. Caracas: Publicaciones UCAB.
- Thompson, J. (2002). "La metodología de la interpretación", *Ideología y cultura moderna, Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Xochimilco, México, UAM.
- Wikiwand (2014). Martín Tovar y Tovar. [Wiki en línea]. https://www.wikiwand.com/es/Mart%C3%ADn_Tovar_y_Tovar [Consultado: 10 de julio de 2017].