



Revista de Artes y Humanidades UNICA
Volumen 23 N°48 / Enero-Junio 2022, pp.12-31
Universidad Católica Cecilio Acosta – Maracaibo - Venezuela
ISSN: 1317-102X e – ISSN: 2542-3460

LA OBRA DE JULIO ÁRRAGA: ¿REALISMO VERSUS IMPRESIONISMO?

RODRÍGUEZ DÍAZ, Ana Aurora

*Universidad Católica Cecilio Acosta
Facultad de Filosofía y Teología
Maracaibo - Venezuela
anaauroradiaz@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7443908>

Resumen

En este trabajo se analiza la obra del pintor zuliano Julio Árraga, la cual es considerada como una interesante representación de los aspectos más destacados de la cultura y la sociedad marabina de finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello se parte del contexto histórico y luego se aplican a la obra de arte las siguientes categorías del filósofo francés Paul Ricoeur: identidad narrativa, utilizada para determinar la identidad cultural en Maracaibo, se empleará también el concepto de mimesis para establecer de qué manera se logra conocer esa identidad gracias a la experiencia estética que nos ofrece dicha obra de arte.

Palabras clave: identidad narrativa, mimesis, huella, Julio Árraga, identidad cultural zuliana, experiencia estética.

Recibido: noviembre 2021

Aceptado: marzo 2022

The Work of Julio Árraga: ¿Realism versus Impressionism?

Abstract

This paper analyzes the work of the Zulian painter Julio Árraga, which is considered as an interesting representation of the most outstanding aspects of the culture and society of Maracaibo in the late nineteenth and early twentieth centuries. To do so, we start from the historical context and then apply to the work of art the following categories of the French philosopher Paul Ricoeur: narrative identity, used to determine the cultural identity in Maracaibo, the concept of mimesis will also be used to establish how this identity can be known thanks to the aesthetic experience offered by this work of art.

Keywords: narrative identity, mimesis, footprint, Julio Árraga, Zulian cultural identity, aesthetic experience.

I. Vida y obra de Árraga

Julio César Árraga Morales, nació en Maracaibo el 31 de Julio de 1872 en una casa de la calle Independencia, parroquia Santa Bárbara, hijo de María Concepción Morales y de José Rosario Árraga, un carpintero de quien aprendió el oficio y recibió sus primeras lecciones de dibujo y la talla en madera. En 1884 su padre lo inscribe en la Escuela Normal de Dibujo de Maracaibo fundada en 1881 por el ejecutivo regional, y que dirigiera el pintor italiano Luis Bincinetti y también recibe clases con el pintor-arquitecto Manuel Soto; allí conoce al también pintor Manuel Ángel Puchi Fonseca con quien mantendría hasta el final de su vida una profunda amistad.

Desde muy temprana edad Árraga comienza a cosechar éxitos en la pintura. Con sólo once años de edad participa en la Exposición Centenaria de 1883 realizada en Caracas en la cual interviene con unos creyones. Luego, en 1888, en la Celebración de la Exposición de Productos Regionales del Zulia expone sus primeros cuadros al óleo.

En 1886 termina sus estudios de pintura y es nombrado profesor de la escuela con sólo catorce años de edad. Por esos años se gradúa de bachiller y por instancias de su padre estudia medicina; se sabe que era un buen estudiante, pero sólo estudió cuatro años para luego dedicarse de lleno a la pintura. La muerte de su padre, aunada al éxito que había tenido en los salones de arte que se realizaban en la ciudad, probablemente tuvieron influencia en su decisión.

Más tarde, en 1893, obtiene el premio del concurso abierto por la sociedad constructora del trono de la Virgen de Chiquinquirá, para elegir el mejor diseño. El jurado, presidido por el padre Castor Silva, profesor de dibujo del Colegio Nacional, lo selecciona entre cinco aspirantes y así Árraga es encargado de dirigir la obra y además talla él mismo los ángeles del frontis. El trono estuvo listo en el lapso de un año.

En ese mismo año Árraga pinta su primera obra por encargo considerada de importancia por Juan Calzadilla: *Bolívar en San Mateo* (Calzadilla, 1972: 12). Luego, en 1895, en el marco de la Exposición con motivo del centenario del Gran Mariscal de Ayacucho, Árraga expone entre otros su cuadro histórico *Una Conquista* -cuadro muy reseñado, pero cuyo paradero se desconoce en la actualidad- por el que gana una de las

medallas de oro. Gracias a este triunfo el gobierno regional, a cargo del presidente Jesús Muñoz Tébar –a quien Árraga se refiere como “nuestro protector”, en el diario de su viaje que reproduce en su libro Juan Calzadilla, (Calzadilla, 1972: 17).- acuerda con fecha 5 de Julio de 1896, otorgarles una beca de estudios a Árraga y a Puchi, quienes partieron hacia Italia el 28 de Julio de 1896 y regresaron el 3 de Septiembre de 1897. Aunque su beca se extendió por un año más, ha sido difícil determinar exactamente qué los motivó a regresar a pesar de contar con ayuda por otro año más.

Es necesario agregar que con este viaje se rompe con la tradición. Como dice Juan Calzadilla, lo común era que los pintores venezolanos que iban a estudiar en el exterior lo hicieran en Francia, como Tovar y Tovar, Michelena, Rojas, y Federico Brandt, entre otros. Se puede decir que este viaje de Árraga representó la oportunidad de avanzar en la pintura; si bien ya era un pintor destacado antes de su viaje, en Maracaibo no existían las oportunidades necesarias para que avanzara. Como expresa Calzadilla, el horizonte de un pintor que había logrado todos los premios y que además ya había adquirido todos los conocimientos que le podía proporcionar el medio, era muy estrecho (Calzadilla, 1972: 12 -13).

Al regresar del viaje y con sólo veinticinco años se encargó de la dirección de la Escuela de Dibujo por sólo algunos meses, ya que ésta fue clausurada. Esto lo condujo a abrir su propio estudio, un gabinete en el cual se dedicaría a la enseñanza del dibujo, la pintura y la escultura. Ese *Gabinete de Pintura*, como era conocido, se encontraba en la calle Ciencias, residencia del pintor. A esta tarea se dedicó sin ninguna subvención del Estado: lo que percibía por las clases, la venta de sus cuadros, y la realización de retratos al creyón, eran su único sustento.

Durante estos años se dedicó principalmente a la docencia y aunque hizo cuadros por encargo, sus ocupaciones no le permitieron dedicarse de lleno a la pintura. En 1901 se celebra por última vez el salón anual con las obras de los alumnos de su academia -el primero se había celebrado en 1898-.

En 1903 contrae matrimonio con María Dolores Zuleta (1884-1962), hija del general Antonio Zuleta; de esta unión nacen seis hijos de los cuales en la actualidad sobreviven dos.

En ese mismo año Hermágoras Chávez funda el Instituto Pestalozziano, Árraga asume en él la cátedra de su especialidad y permanece al frente de ella durante el resto de su vida.

En 1916 se funda, como anteriormente se mencionó, el Círculo Artístico del Zulia del cual fue presidente, y a partir de esos años hay un cambio importante en su estilo y en su temática, abandona el estilo realista y como veremos más en profundidad en el siguiente punto; comienza a dedicarse al paisaje adoptando un estilo impresionista; estos años además constituyen los más fecundos de su carrera. Los cuadros de este período son los que precisamente se conservan en manos de su familia.

La muerte lo sorprendió el 18 de julio de 1928 mientras pintaba. Tenía 56 años.

Parafraseando a Calzadilla podemos decir que una injusticia histórica ha convertido a Julio Árraga en un pintor de obra desconocida e ignorada y la razón no se halla en el valor que pueda tener su obra, sino en el hecho de que Árraga haya vivido y trabajado en la provincia de Venezuela. Como lo expone Calzadilla: “nuestra historia pictórica en cierto modo ha sido reducida a la historia de lo que han hecho los pintores en Caracas” (Calzadilla, 1972: 5). O, como bien lo expresó Sergio Antillano, refiriéndose a Michelena: “resulta bochornoso pensar que si Arturo Michelena, [...] no hubiera decidido trasladarse a Caracas probablemente hubiera continuado siendo un desconocido para la historia del arte” (Antillano, 1977: 61).

De acuerdo con quienes han estudiado la obra de Julio Árraga, ésta fue bastante numerosa y de calidad variable, como la de cualquier artista con una obra tan extensa. En la exposición realizada con motivo de celebrarse cien años de su nacimiento, llevada a cabo en la Galería Banap -Banco Nacional de Ahorro y Préstamo-, se lograron reunir ciento cuarenta y tres cuadros. Es una verdadera pena que se desconozca el paradero de un gran número de sus obras, las cuales presumiblemente fueron llevadas al extranjero por los ciudadanos alemanes que regresaron a su país al fin de la guerra. Las que

permanecen en el país se encuentran bastante diseminadas entre sus descendientes y algunos coleccionistas.

Como sabemos, Árraga recibió una educación académica de corte clásico, en la Academia de Bellas Artes de Florencia y aunque no conoció la época de su mayor apogeo, es indiscutible que conoció las obras de los más grandes artistas de la pintura y la escultura recogidos en la gran colección que se halla en la Galería de la Academia (la cual fue fundada por los Médicis). Esta sería la causa de ese academicismo que lo caracterizó en sus pinturas más reconocidas como *La Cosecha del Dividivi* y *La Caída de la Nieve*. También se interesó por la narración histórica tan en boga y conocida en Venezuela gracias a Tovar, Michelena y Rojas, cuyos trabajos seguramente conoció: en estas obras sigue la misma línea de estos grandes nombres, con un estilo realista característico de finales del siglo XIX.

II. Los estilos ¿realismo versus impresionismo?

Con respecto a su estilo, resulta muy difícil dividir su trabajo en etapas, si bien Roberto J. Maggiolo reconoce tres: una neoclásica que obedece a su educación en Florencia y culmina con *la Caída de la Nieve*, otra que se caracteriza por la narración histórica y el tema religioso y, por último, la impresionista. Pero es difícil hablar de etapas como si fueran momentos superados ya por el artista; como sabemos, cuando ya había iniciado su tendencia impresionista pintó también cuadros realistas, e históricos, como la *Muerte del Negro Primero* pintada en 1925, la cual se halla en el Museo Urdaneta de Maracaibo. Esto nos indica que no es fácil delimitar su carrera en etapas.

Comienza a pintar en ese estilo “impresionista” aproximadamente en 1908-1910, con el cual se aparta “de toda intención académica” (Calzadilla, 1977: 61). *La Cosecha del Dividivi*, fue pintado en 1914 así como otros cuadros con tendencia al realismo que fueron realizados mucho después de haber comenzado una tendencia impresionista. Pintó además retratos, cuadros costumbristas y por supuesto paisajes, cuyo motivo principal eran el Lago y el puerto, así como también las calles de Maracaibo, sus casas y edificios. También se encuentran entre sus paisajes algunos de los Andes, pintados durante dos giras que realizó en 1918 y en 1920.

En atención a esa dificultad, seguiré la misma clasificación que hace Calzadilla cuando habla de estilos realistas e impresionistas. El primero obedecía a la educación clásica que recibió en Italia: eran cuadros que se destacaban por su intención realista y por tratar de describir hechos históricos o religiosos. Estos cuadros, como *la Caída de la Nieve*, *La Campos* y *Bolívar en San Mateo*, le generaron gran éxito entre la población y eran obras que calaban muy bien en el gusto del público zuliano de la época. ya que, como dice Calzadilla: “con el realismo el arte cumplía un cierto papel en la sociedad como medio en el cual encontraban expresión los ideales y valores en que creía el público” (Calzadilla, 1972: 64). Gracias a estas obras Julio Árraga ganó reputación en el medio artístico regional junto a Manuel Puchi y Pedro Villasmil.

Además del éxito que disfrutó a su regreso de Italia y con sus exposiciones, esas últimas décadas del siglo XIX fueron de mucho estímulo para el mundo de las artes en general. El centenario de Urdaneta (1888), el de Bolívar (1883), el del Gran Mariscal de Ayacucho (1895), fueron celebraciones en cuyo marco se llevaron a cabo exposiciones pictóricas, sumadas a las realizadas de 1898 a 1901 para celebrar el 5 de julio. El fin de esos salones culminó definitivamente con la celebración del centenario del 19 de abril de 1810, marcando así el fin de una época de apoyo a los artistas, que se había inaugurado en Venezuela con el gobierno de Guzmán Blanco. A los nuevos gobernantes no les interesaba esto, se dejó de prestar ayuda estatal a los artistas así como también, paulatinamente, se dejaron de realizar esos grandes salones que eran un incentivo para los artistas.

De acuerdo con Calzadilla, la falta de estímulo de ese período post-guzmancista, además de la difícil situación económica en que se encontraba Árraga, -el estado le adeudaba la cancelación de 4970 pesos, por las clases que dictó en la Escuela de Artes y Oficios a su regreso de Italia-, son las razones que le conducen a alejarse paulatinamente de ese estilo realista para adoptar un estilo más orientado hacia el impresionismo (Calzadilla, 1972: 26-30). Es difícil determinar a ciencia cierta si ésta fue la única razón del cambio de estilo que experimentó, ya que si bien esto parece tener una influencia en el mismo, otras razones estrictamente artísticas pudieron haber influido en el cambio. Lo cierto es que, como se ha venido diciendo, termina por adoptar un estilo más libre, basado en los principios del impresionismo, donde no se

quería obtener una representación fiel de la realidad, sino que eran detalles o impresiones de lugares de la ciudad, es decir, era una pintura al aire libre *-au plein air-* y de rápida ejecución y con la técnica de empastado rápido. Es en este estilo en el cual encontramos sus obras más auténticas y personales.

Es necesario acotar, que si bien Árraga conoce a Samys Mützner¹, la influencia que éste pudo haber tenido en el cambio de estilo es muy poca ya que Mützner llega a Maracaibo en 1919, y Árraga comienza a pintar con ese estilo cerca de 1908-1910.

Independientemente que haya comenzado a pintar de esta manera por las razones antes expuestas o no, lo cierto es que logró convertirse en un gran paisajista. Aun cuando la intención de los impresionistas no es precisamente la de narrar algo, sino simplemente captar el momento, muchas de sus obras son claro reflejo de cómo era el ambiente dentro del puerto y el Lago de Maracaibo, durante su época de mayor esplendor. En esos cuadros podemos encontrar las lavanderas, los pescadores, las embarcaciones, los trabajadores del puerto descansando, gente bañándose, es decir vemos cómo se relacionaba el hombre con el Lago de Maracaibo.

El movimiento impresionista nace en Francia y adquiere su nombre de un cuadro de Monet llamado *Impresion*. El impresionismo consiste en captar el objeto en su relación momentánea con la luz que baña al mismo; es un estilo suelto que se caracteriza por el uso del color, su pintura es sobre la marcha y al aire libre y ellos no se preocuparon por hacer un retrato fiel de la realidad sino de su impresión de la realidad.

Muchas de las obras de Árraga pueden considerarse impresionistas e incluso nos recuerdan a Monet y a Pissarro. Calzadilla opina que, si bien su obra “puede ser ubicada con alguna propiedad dentro de la modalidad impresionista” (Calzadilla, 1972: 82), en algunas ocasiones tiende al expresionismo ya que en las mismas le otorga primacía al

¹ Samys Mützner (1869-1958) de origen rumano, permaneció en Venezuela de 1915 a 1918, en nuestro país, viajó por Caracas, Margarita, Carúpano y Maracaibo, tuvo influencia sobre los artistas Federico Brandt, Manuel Cabré y Armando Reverón, entre otros. Con respecto a su obra Boulton expresa lo siguiente: “Los cuadros de Mützner estaban hechos a base de un empaste muy rico, de pinceladas fuertes y generosas, buscando más bien la mancha policromada que la precisión de las formas y del dibujo” (Boulton, 1973: 275).

color sobre la captación de la luz. De hecho, Calzadilla va más allá cuando compara la obra de Cabré con la de Árraga: expresa que en la obra del primero, se puede identificar la luz de Caracas en el paisaje, así como en la obra de Reverón reconocemos la luz del litoral de la Guaira, pero no en el de Árraga: “es difícil reconocer en un paisaje de Árraga la luz de Maracaibo” dice (Calzadilla, 1972: 82). No obstante, si bien es cierto que hace uso un poco reservado de la luz, en obras como *La Cañada Morillo* vemos cómo está plasmada la luz del atardecer muy similar a la de Maracaibo, así como también en la obra que me propongo analizar más a fondo, *Al Amanecer*, en la cual se ve la luz de la mañana reflejada en los personajes principales y en el Lago.

Árraga es llamado “cronista de su tiempo” por Calzadilla y muchos otros que lo consideran cronista de la ciudad, del puerto y del Lago. Pero es necesario aclarar que, si bien algunos de los cuadros que aquí se analizan, no fueron pintados durante la llamada *época de oro*, sin embargo, como dice Calzadilla representan una imagen de aquel puerto que recibía a visitantes -y a nativos- que llegaban a Maracaibo, durante la última década del siglo XIX (Calzadilla, 1972: 46-49). Sumado a esto creo que “...el espíritu de una época no tiene una fecha precisa para concluir. Sus expresiones y personajes continúan activos en un tiempo y en un escenario que ya les resulta un tanto ajenos” (Palenzuela, 1994: 170).

III. El Lago de Maracaibo y la ciudad en la pintura de Árraga.

Así como el Ávila es el motivo emblemático de la obra de Cabré, Árraga es reconocido como el artista del Lago de Maracaibo. En esas escenas del puerto y del Lago se encuentra representada lo que constituye la figura principal, el emblema de la ciudad. Pero en la obra de Árraga encontramos algo más: no vemos un cuadro que intenta ser una reproducción de la realidad, sino que está expresada la relación del hombre con el Lago. Observamos encuentros humanos, que giraban en torno al comercio, el disfrute, así como las tareas diarias de las lavanderas. En sus obras logró representar el movimiento, el ritmo de trabajo, los barcos anclados o en reparación, durante distintos momentos del día en el puerto.

Gracias a ese estilo *au plein air*, típico del impresionismo, se podría decir que no realiza una mera copia de la realidad si no que nos la mostró vista a través de sus ojos. Además, no es como el Ávila de Cabré o como el litoral de Reverón, en el cual pocas

veces encontramos el referente humano, en la obra de Árraga casi siempre se destaca la actividad humana del Lago y el puerto. Tampoco el paisaje es un referente histórico, como en la obra de narración histórica de Michelena o Tovar, ahora el paisaje es marco de lo cotidiano, él logró darle un nuevo sentido al paisaje en su obra.

Mucho se ha repetido que el Lago es fuente de inspiración de poetas y pintores y esto es precisamente porque la ciudad gira y vive en torno a él. De hecho, la ciudad crece y se desarrolla gracias a la ubicación estratégica del puerto y gracias a lo que Germán Cardozo llama “el *circuito agroexportador*, es decir, “el elemento estructurante básico de la unidad de la *región histórica marabina*” (Cardozo, 1998: 141). La formación y desarrollo de dicho *circuito agroexportador -e importador-*, sencillamente no habría sido posible sin la ubicación estratégica que poseía el Lago de Maracaibo, cuyo principal rubro lo representaba el café. En el Lago encontramos el símbolo de la ciudad, aquello que la representa.

A partir del año 1910 vemos como el tema de la playa es predominante en la obra de Árraga, y con él surgen los temas infantiles, niños jugando, entremezclados con escenas de pescadores, lavanderas, y astilleros. Continúa su interés por las luces del amanecer y el ocaso, quizás por ser las horas de más movimiento en el puerto y en el Lago. Podemos ver que en algunas de esas escenas, sobre todo en las del ocaso, la luz ilumina la composición de manera brusca.

En casi todos los paisajes cuyo motivo principal es el Lago, el artista recurre a las representaciones humanas. Es por ello que podemos decir que sus cuadros poseen una referencia temporal y social, lo que les otorga un carácter particular en el cual están plasmadas las características políticas y particulares de la región.

En sus cuadros de los Andes venezolanos Árraga renuncia casi por completo a la representación de figuras humanas y, cuando aparece alguna, éstas están integradas en el paisaje casi imperceptiblemente: el cuadro es más sobre el paisaje que sobre lo humano y esto quizás ilustre su deseo de sumergirse en la vivencia de la naturaleza. En

cambio, en sus cuadros del Lago y el puerto, el aspecto humano y el aspecto natural, están íntimamente relacionados.

Si bien sus cuadros expresan su relación personal con la naturaleza, muchos de ellos transmiten la conciliación armónica del paisaje y del progreso técnico. En cuadros como son *Bellezas que Fueron*, *En Reparación*, y *En el Varadero*, el tema son las embarcaciones en el astillero. Uno podría preguntarse qué llevó a Árraga a pintar un tema que en apariencia no parece ser el más atractivo. En primer lugar estos cuadros muestran el proceso de reparación de diferentes barcos, e indirectamente un medio de relación del hombre con el Lago, los barcos son el medio de relacionarse con el exterior, de navegar las aguas del Lago, pero estas embarcaciones que aparecen aquí en diferentes etapas de su proceso de reparación, parecen recordarnos que la relación hombre-lago no era siempre una relación armónica.

Ellas aluden a un aspecto más sombrío de la naturaleza, a los peligros que implicaba atravesar La Barra y que describe José Ramón Yépez en *El Zulia Ilustrado*, así como también lo hace Anton Goering cuando describe el riesgo de atravesar los bancos de arena que la forman: “...pasajeros y tripulación nos vimos obligados a abandonar la nave que nos llevaba, y a los pocos días ya la habían hecho astillas las olas impetuosas”. Sólo los vapores pequeños eran considerados seguros (Yépez, 1980: 221; Goering, 1980: 86).

Quizás los cuadros antes mencionados sean un recordatorio de ello, de que si bien era algo necesario para el comercio, el desarrollo de la ciudad y de la vida, cruzar el estrecho o, como mejor se le conoce, La Barra, representaba un gran riesgo. Por muy armónica que fuera la relación entre ambos, la naturaleza siempre es más poderosa que el hombre. El Lago podía ser venerado y observado con admiración pero también era respetado y temido.

Otro hermoso cuadro que representa en este caso la navegación de las aguas del Lago lo constituye *Velas Doradas*. Existen varios cuadros que tienen como tema la navegación, pero éste es uno de los más hermosos y demuestra la belleza que existe en esa ya mencionada armonía entre la navegación y el progreso económico de la ciudad, así como de la relación entre el hombre y la naturaleza. Gracias al color amarillo y

dorado predominantes, es un cuadro que resulta cálido, estimulante y alegre, pero que a la vez refleja tranquilidad. En él se capta muy bien la atmósfera de la mañana.

A Árraga le gustaba representar a las personas en sus labores cotidianas, temática que le comenzó a interesar desde *La Cosecha del Dividivi*, uno de los cuadros que más impresión causó en el público de la época. Es precisamente la representación que hace de la gente común lo que hace pensar en que su interés no era sólo el paisaje o el paisaje lacustre, también era la anécdota y la historia de aquellos personajes: los obreros del puerto descansando, tema que podemos ver en cuadros como *En la Espera* (1926) y *Mirando el Horizonte* (1920) o los cargadores de puerto en plena faena, como en *Cargando Paja* (1917) o *Paisaje del Lago -s/f-*, los niños jugando a orillas del lago, así como también las lavanderas, en el cuadro homónimo (1927). Árraga era evidentemente un pintor que se interesó por la temática costumbrista y esto le otorga a su pintura ciertas connotaciones sociales.

III.1 Análisis de “Al amanecer”.

Ficha técnica de la obra

Título: Al amanecer

Fecha: 1920

Técnica: Óleo sobre cartón

Medidas: 0.24 x 0.33 cms.

Colección privada.

Con el cuadro *Al amanecer* (1920), Árraga sigue insistiendo en los temas costumbristas y lacustres. En él, se refleja la salida del sol, el amanecer, que es como se dijo muy apreciado por el pintor, por lo que podemos observar fuertes contrastes de luz y de sombra. En una ejecución que es abocetada, sobre todo en lo que respecta a los rasgos faciales de los pescadores, especialmente el que se halla más cerca en el cuadro, Árraga los deja borrosos, así como las características físicas de la figura humana, cuyo tratamiento es similar al del paisaje. Este tratamiento parece manifestar la conjunción hombre/naturaleza, la idea de la unión del hombre con la naturaleza, a diferencia de la del hombre como un ser superior a la naturaleza.

El recorrido visual de la obra comienza con los pescadores que se encuentran en un primer plano a la derecha y nos va conduciendo gracias al punto de fuga hacia el centro de la obra; a la izquierda observamos un personaje que va caminando hacia un gran grupo de gente que se encuentra bajo lo que reconocemos como el antiguo puerto. A la derecha observamos una edificación que corresponde al antiguo depósito de sal, en donde se aprecia cierto movimiento de personas y a la izquierda observamos una parte de lo que parece ser el edificio de la aduana y una parte del malecón de cabotaje.

Se analizarán los elementos primarios, el uso del color, línea, textura, y valor. Vemos que en la obra existe un juego de matices y con respecto al valor como concepto de representación gráfica, en los dos personajes principales de la obra observamos contraste a nivel de color -colores fríos y colores cálidos- lo que le da una sensación de balance a nivel de color.

La composición logra disponer los objetos de manera que ninguno nos sea indiferente y eso se logra por la tensión². En esta obra, si dividimos el cuadro en dos partes iguales mediante una línea vertical, advertimos que la mitad derecha está más llena gracias a los pescadores en un primer plano y que la izquierda está más vacía, sólo en un segundo plano se ve una muchedumbre.

Si utilizamos las categorías de Kandinsky, si dividimos lo que él llama *plano básico* -o el soporte de la obra de arte- con ejes transversales y horizontales, distinguimos que el peso visual se halla en las dos figuras principales de los pescadores, ubicadas en la esquina inferior derecha. Esa es la zona que intuitivamente percibimos como llena, donde se halla el peso visual. Como dijimos, el que la obra posea esa zona *pesada*, no significa que la obra se halle desequilibrada.

En la composición del cuadro el elemento dominante lo representa el grupo de pescadores que se encuentran en un primer plano. El equilibrio de la composición depende -como en la de todo cuadro- de la posición de dicho elemento dominante con

² Este fenómeno llamado tensión se explica de la siguiente manera: “la ruptura ocasionada por la desigualdad de superficies y el afán de restablecimiento que provoca incitan al ojo a un vaivén que arrastra poco a poco a todos los puntos en un juego de compensaciones simultáneas. La tensión tiene como efecto activar el ojo y sensibilizar la obra” (Berger, 1976: 156-158).

respecto al cuadro y a los otros elementos que aparecen en el mismo. En este caso, las formas que aparecen en el plano del cuadro *Al amanecer* no parecen compensarse unas con otras y ello produce una sensación de desequilibrio. Algunas veces, los artistas hacen uso premeditado de este equilibrio inestable para lograr un efecto particular, gracias a lo que muchos consideran una riesgosa organización del conjunto de la pintura.

En todo cuadro se espera observar una simetría en la mitad horizontal superior e inferior, y en la vertical de la izquierda con la derecha. Se pretende que exista una correspondencia entre las partes que componen el plano; los clásicos consideraban el equilibrio y la simetría como sinónimos: para que una obra se considerara equilibrada debía haber simetría; por lo tanto, si hay asimetría habría desequilibrio. Pero en la actualidad, si bien se reconoce que ambos términos están muy relacionados, también se reconoce que no son la misma cosa: asimetría no significa necesariamente desequilibrio.

Las figuras, cuerpos o formas que se representan en el cuadro tienen un peso, el cual corresponde a la presión ejercida por tal cuerpo sobre la base que le sirve de apoyo debido a la fuerza de gravedad, fuerza que también tiene su función en la realidad del cuadro -así como en el mundo real-. En el caso particular de *Al amanecer* la figura de mayor peso corresponde a la de los pescadores, y esto tiene relación con lo que se habló anteriormente acerca del equilibrio porque precisamente el equilibrio se podría definir como una buena distribución del peso en el plano de la obra.

Sin embargo, dicho peso le otorga a la obra un dinamismo particular ya que a diferencia de las composiciones estáticas, es decir, de aquellas obras que poseen una simetría bilateral o equilibrio físico en la composición -equilibrio, que garantiza la estabilidad de la obra-, aquellas composiciones en donde el fenómeno de tensión toma el lugar del equilibrio, es decir que son asimétricas en su composición, se reconocen precisamente por ese dinamismo, son composiciones dinámicas.

Al amanecer se puede definir entonces como una composición dinámica, debido a su asimetría; producto, como ya se dijo, de la tensión, todo esto gracias al peso de las

figuras o personajes principales -los pescadores- que se ubican en el límite derecho y que dirigen la mirada del espectador hacia dicho límite. El dinamismo también se manifiesta por la perspectiva angular desde la cual el pintor parece haberla pintado.

Claro está, que este es un asunto mucho más complejo en el cual intervienen muchos otros factores difíciles de identificar, por quienes no poseemos una elevada formación artística y pictórica, lo cual implicaría un estudio que escapa a los objetivos de este trabajo.

Con respecto a la composición, hay varios elementos que juegan un papel determinante, como la forma, el valor, el color, la luz y las sombras -que se deben colocar pensando en función de su relación con cada uno de los otros-. Pero particularmente, es importante la colocación de las formas en el espacio. Al trazar ciertas líneas por encima de las figuras se revela su esquema constructivo o compositivo, como son: las líneas del puerto, las cañas y los hilos de los pescadores, la posición que muestran los mismos, la relación de todos estos elementos da lugar a un esquema constructivo de dirección diagonal, el cual también es dinámico.

Por otro lado, vemos que las figuras no están delineadas en negro, sino que están formadas con el mismo color, son siluetas esbozadas a base de manchas de colores mayoritariamente claros. Se respeta la anatomía de la figura, pero advertimos cómo está formada por pinceladas gruesas que le otorgan una particular textura.

Como obra impresionista, el efecto de la luz se representa a nivel del color, es decir, la luz está representada por el color. De hecho, la luz solar típica de Maracaibo al amanecer aparece reflejada en la ropa, particularmente en los hombros y también en los rostros de los personajes principales, con ese dorado característico. También en el muelle, con esos reflejos amarillos que allí observamos y además en el agua aparecen unos destellos que nos hacen pensar en la iluminación de un amanecer en ese momento particular cuando el sol aparece con toda su intensidad.

También distinguimos en las figuras la sombra propia del objeto; los medios tonos, o el color propio del objeto logrado con las pinceladas; las luces o las zonas más luminosas o brillantes, representadas por el reflejo del sol, y las sombras proyectadas,

que en este caso es un color sepia sobre el muelle. En la edificación del fondo vemos manchas verdes que corresponden a la sombra propia. El color azul está planteado como una proyección en dichas edificaciones, del reflejo del Lago.

La entrada de luz está representada en la mitad derecha -de manera lateral- y concretada en la sombra de los personajes.

Gracias a la analogía de la gran masa de azul del cielo y el agua la sensación que ofrece el cuadro es un tanto pasiva, pero el ocre o marrón del puerto, equilibra el conjunto, rompiendo la sensación de monotonía. Árraga hace uso de empastes visibles y también del principio aditivo o la llamada mezcla óptica, es decir que los colores o los tonos no los consigue mediante la mezcla en la paleta, sino gracias a la yuxtaposición de los colores o colocando pequeñas pinceladas de un color al lado del otro, que al ser vistos a distancia se funden entre sí, lo que crea el efecto de que son un solo color. Esto lo vemos en las edificaciones que aparecen al fondo de *Al amanecer*. Además, con esta técnica crea las figuras humanas, por ejemplo, el juego de luces y sombras en los pescadores. Otro ejemplo de esto lo constituye el llamado *Autorretrato con Sombrero* pintado en el año de su muerte, 1928.

El paisaje representado en *Al amanecer*, corresponde a un paisaje que puede definirse como paisaje urbano, en el cual reconocemos el antiguo depósito de sal y el correspondiente a la aduana de Maracaibo, edificios de gran importancia para la economía regional. En un primer plano vemos unos pescadores, y en un segundo plano vemos una muchedumbre que acentúa la idea de una intensa actividad típica del puerto y de la economía regional. No obstante, los pescadores por obra de su atuendo humilde, nos producen una sensación de alejamiento o de separación, como mostrando la otra cara de la moneda o la otra ciudad. Si bien la ciudad experimentó un importante crecimiento económico, cultural, e intelectual, los problemas de pobreza eran evidentes, estos pescadores bien podrían representar este hecho. Como vimos antes, coexistían dos Maracaibo, una con un alto índice de pobreza, con calles polvorientas, y sin agua potable y la otra, una ciudad rica, poderosa y culta. Ese desarrollo intelectual y comercial a fin de cuentas estaba en manos de una minoría, éstas eran las dos realidades

de esa época. Con esto no quiero minimizar en ninguna forma el florecimiento de la ciencia, las letras, las artes en el Zulia, que fue muy significativo en el marco de ignorancia general que se encontraba Venezuela. Es evidente y ello se ha demostrado, que esas últimas décadas del siglo XIX se destacaron por su desarrollo económico-social; no en vano han sido llamadas las *décadas fecundas*, o las *décadas de oro*. Pero hay que poner las cosas en perspectiva y aclarar que no todo fue ideal y que la ciudad real tenía sus problemas.

Retomando el motivo de los pescadores, podríamos decir que aquí estos, aparecen alejados de la multitud que está en un segundo plano. Los dos planos podrían expresar dos formas diferentes de relación con el Lago. Los pescadores en el primer plano expresarían una relación más inmediata, quizás su labor constituye su principal fuente de alimento, así como, su fuente de ingresos. La multitud en un segundo plano representa aquella minoría o élite que se beneficiaba del comercio, que hacían posible el Lago y su puerto. Al mismo tiempo, los humildes pescadores nos transmiten una sensación de tranquilidad, experimentamos una sensación de serenidad, de sutil quietud gracias a su imagen que se destaca al contrastarla con la sensación de actividad febril típica del puerto al amanecer; es gracias al bullicio y ajetreo del puerto, que en ese segundo plano es sugerida, que el cuadro adquiere su dinamismo.

Al final ambos se beneficiaban de su relación con el Lago, tanto los pescadores como los comerciantes, e incluso la ciudad, una ciudad que dependía del intercambio comercial que atraía el puerto, así como también de los productos que gracias al comercio del mismo se podían conseguir. La ciudad dependía así del Lago para su desarrollo económico, la misma se fundó a orillas del Lago Coquivacoa y en torno a él giraba la mayoría de los aspectos de la vida diaria del marabino.

Es por eso que se dice que el Lago y el marabino son inseparables, porque históricamente la estrecha relación entre ambos, ese vínculo que los unía, es precisamente lo que ha forjado su cultura, es lo que ayudó a forjar su identidad. No es simplemente que el Lago forme parte de la identidad del marabino, de lo que se trata aquí es de que el Lago representa simbólicamente la cultura de aquella *época de oro*, como ha sido llamada; representa la identidad de una cultura que surgió y se desarrolló en torno al Lago.

No cabe duda que Árraga ha sabido captar un momento calmado, dentro del ajetreo diario del puerto, el ambiente tranquilo producido por la labor de los pescadores, demostrando así su interés por plasmar las dos caras de la vida en el puerto. Es bastante interesante observar las diferentes posturas acerca del puerto la política de Guzmán y la opinión en el Zulia de esa política, y cómo ambas modelaron la identidad cultural del marabino, las dos posturas se relacionarán a la obra de Árraga.

Por otro lado, al relacionar el testimonio de Antón Goering un expedicionario de origen alemán que visita Maracaibo a fines del siglo XIX y que hace una descripción del puerto (que aparece en *El Zulia Ilustrado*) tenemos una idea de cuál era la imagen que recibía al visitante extranjero a su llegada a la capital zuliana, al ver el Lago y el puerto, y de que tanto es representativa de esa realidad la obra de Árraga.

En el muelle recibe el europeo la primera impresión de la vida y carácter de una ciudad mercantil en un clima tropical. Multitud de hombres de color, semi-desnudos, se ocupan en la descarga de los buques y en el embarque de géneros del país [...] Por la mañana es cuando se observa mas movimiento, porque entonces el mercado que se establece en la gran plaza que hay entre la Aduana y el puerto reúne á multitud de gentes; pero mucho antes de amanecer, ya se oye golpear á las lavanderas de color, metidas hasta las rodillas en el agua, y que acaban con el dulce sueño matinal de las personas que viven en las cercanías... (Goering, 1880: 86).

Es importante recordar que durante esa *época de oro* como las llama Cardozo o *décadas fecundas* según Fernando Guerrero, existía una sensibilidad particular en torno a lo que representaba el Lago de Maracaibo para los marabinos. Además, -como analizamos anteriormente- el desarrollo material de la época le dio una nueva categoría al Lago, el mismo se convirtió en un símbolo de la economía del puerto.

Es innegable la importancia que siempre tuvo el entorno natural, principalmente el lago, sobre la población de Maracaibo y la influencia que éste ejerció sobre la vida de la ciudad. Prácticamente todo giraba alrededor de esa fuente, garantía de la riqueza económica de la región, inspiración de poetas y literatos, lugar de esparcimiento, reservorio donde se surtía de agua

la gente, en fin, una ciudad volcada al lago, conectada a él en todos los órdenes de su vida (Bermúdez, 2001: 212).

Gracias a este texto de Nilda Bermúdez podemos observar la importancia que tenía el Lago en el imaginario zuliano de la época. ¿Pero que significaba realmente el Lago de Maracaibo para los marabinos durante esas últimas décadas del siglo XIX?

Desde siempre el marabino se sintió identificado con su Lago, pero durante ese período de rica producción intelectual, cuando los poetas, los artistas y en particular los pintores lo convirtieron en su musa, se podría decir que el Lago apareció bajo una nueva luz. Se podría decir que los artistas le brindaron al marabino la oportunidad de ver al Lago con otros ojos: ya no era sólo una fuente de agua potable y para riego, una fuente de esparcimiento, una vía de transporte y una fuente de alimentos, ahora el Lago era un símbolo que identificaba a la ciudad, así como también un símbolo de la ciudad próspera que estaba surgiendo en esos momentos.

Bastante se ha analizado la pintura de narración histórica, muy popular durante el gobierno de Guzmán Blanco, así como su influencia en la creación de la noción de Estado en el imaginario colectivo, y como representación simbólica de la nacionalidad. Pero si la pintura de narración tuvo influencia en la creación de la identidad nacional, las representaciones simbólicas que giran en torno al Lago parecen haber tenido influencia en la creación o en el arraigo de ese particular regionalismo que caracteriza a los marabinos.

Se podría decir que el arte -particularmente la pintura y la poesía-, fue lo que ayudó a consolidar esa identificación que ya existía en el colectivo, entre el Lago y la ciudad.

Referencias bibliográficas

ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) (2001) *Los rostros de la identidad*. Fundación Bigott, Caracas.

ANTILLANO, S y FIGUEROA, H. (1977) *Artistas del Zulia*. Edilago, S.A., Maracaibo.

BELROSE, M. (1991) *La Época del Modernismo en Venezuela*. Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas.

- BERGER, R. (1976) *El Conocimiento de la Pintura*. Editorial Noguer, S. A., Barcelona.
- BERMÚDEZ, N. (2001) *Vivir en Maracaibo en el Siglo XIX*. Acervo Histórico del Estado Zulia, Maracaibo.
- BRICEÑO, R. (2001) “El orgullo y la vergüenza en Venezuela” en ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) *Los rostros de la identidad*: pp. 259-270
- BOULTON, A.(1973) *Historia de la Pintura en Venezuela*, Tomo II Época Nacional. Segunda edición, Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- CARDOZO, G. (1991) *Maracaibo y su Región Histórica El Circuito Agroexportador 1830-1860*. Ediluz, Maracaibo.
- (1998) *Historia Zuliana. Economía, política y vida intelectual en el siglo XIX*. Ediluz, Maracaibo.
- CALZADILLA, P. (1997) “Apuntes sobre una sociedad desmemoriada” en *Revista Bigott*, Nro. 41: 2-9, Fundación Bigott, Caracas.
- CALZADILLA, J. (1972) *Julio Árraga*. Gráficas Armitano, C.A., Caracas.
- COFRÉ, J. (1990) *Filosofía de la Obra de Arte, Enfoque Fenomenológico*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- ESTÉ, A. (2001) “La identidad como experiencia estética” en ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) *Los rostros de la identidad*: pp. 527-537.
- FLOYD, M. (1988) *Guzmán Blanco*. Ediciones. Centauro, Caracas.
- GADAMER, G. (1984) *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GASPARINI, G. (1978) *Caracas la Ciudad Colonial y Guzmancista*. Gráficas Armitano, C.A., Caracas.
- GOERING, A. (1980) “Cuadros de Venezuela” en LÓPEZ, E. (Editor) *El Zulia Ilustrado*: pp. 86-89.
- GUERRERO, F (1980) *En la Ciudad y el Tiempo* Tomo I. Segunda edición, Banco de Maracaibo, Maracaibo.
- GONZALES, B. y otros (comp.) (1995) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- HERNÁNDEZ, L. y PARRA, J. (1999) *Diccionario General del Zulia*. BOD, Maracaibo.
- HEYMANN, E. (1999) *La identidad cultural en reconsideración*. Encuentros filosóficos hacia el tercer milenio, Cuadernillo Nro. 22, Caracas.
- HOSPERS, J. (1978) *Estética Historia y Fundamentos*. Ediciones Cátedra, Madrid.

LASARTE, J. (1995) "Tú no eres él": Diversidad de las representaciones del otro en GONZALES, B. y otros (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*: pp. 221-241.

LÓPEZ, E. (Editor) (1980) *El Zulia Ilustrado*. Fundación Bellosa, Maracaibo.

LÓPEZ, E. (Editor) (1980) "Alumbrado eléctrico de Maracaibo" en *El Zulia Ilustrado*: pp. 118.

MAGGIOLO, R. (1996) *Historia de la Pintura en el Zulia*, Tomo I. EDILUZ, Maracaibo.

MEDRANO, J. (1980) "El Aguador" en LÓPEZ, E. (Editor) *El Zulia Ilustrado*: pp. 242-244.

OCANDO, G. (1996) *Historia del Zulia*. Segunda edición. Editorial Arte, Caracas.

OLIVAR, J. Y RODRÍGUEZ, M. (1997) *Los teléfonos y la luz eléctrica en Maracaibo*. Centro Zuliano de la Investigación Documental, Maracaibo.

ORTEGA, J. (1997) *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid.

PEREDA, C. (1999) *Crítica de la razón arrogante*. Taurus, México.

PINO, E. (2001) "Venezuela sin el siglo XIX" en ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) *Los rostros de la identidad*: pp. 159-166.

QUEVEDO, Y. (2000) "Identidad y autonomía: La opinión Pública en el Zulia durante el guzmancismo (1880-1890)" *Tesis de grado para optar al título de Magíster en Historia de Venezuela*. Universidad del Zulia, Maracaibo.

QUIJANO, E. (1998) Maracaibo a Fines del Siglo XIX: una ciudad dinamizada ante la premura de las fechas patrias. *Revista Dominios*, Nro. 13-14: 85-108. Universidad Rafael María Baralt, Maracaibo.

QUINTERO, I. (Coordinadora) (1994) *Antonio Guzmán Blanco y su época*. Monte Ávila, Caracas.

PALENZUELA, J. (1994) "Bellas Artes en la segunda mitad del siglo XIX" en QUINTERO, I. (Coordinadora) *Antonio Guzmán Blanco y su época*: pp. 155-172.

PORTILLO, J. (1997) Manuel Puchi Fonseca: *Cuando el Arte se hace Pasión*. Editorial Arte, Caracas.

RICOEUR, P. (1995) *Tiempo y Narración*, Tomo I: Configuración del tiempo en el relato histórico. Siglo XXI, México.

----- (1996) *Tiempo y Narración*, Tomo III: El tiempo narrado. Siglo XXI, México.

----- (1996) *Sí Mismo Como Otro*. Siglo XXI, México.

ROMERO, M. (1998) Exposiciones Centenarias: Eventos Civilizadores. El Zulia en las Exposiciones Centenarias de 1883 y 1888. *Revista Dominios*, Nro. 13-14: 59-84. Universidad Rafael María Baralt, Maracaibo.

TATARKIEWICZ, W. (1997) *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos, Madrid.

VEZGA, J. (1980) “Alumbrado eléctrico de Maracaibo” en LÓPEZ, E. (Editor) *El Zulia Ilustrado*: pp. 134-136.

V.V.A.A. (1985) *Diccionario de las Artes Visuales en Venezuela* Tomos I y II. Monte Avila Editores, C. A., Caracas.

YÉPEZ, J. (1980) “La Barra de Maracaibo” en LÓPEZ, E. (Editor) *El Zulia Ilustrado*: pp. 221-222.