

08.

Laura Malosetti Costa, *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX.*

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022, 325 pp.

ISBN: 9789877193664

La más reciente obra de Laura Malosetti, historiadora del arte de larga y prolija trayectoria, recoge inquietudes y temáticas que han acompañado por años su vasta producción académica. Construida sobre las bases de un amplio inventario de investigaciones y textos previos,¹ recupera preguntas centrales en los estudios históricos sobre el arte y la visualidad, tal como los ha cultivado la autora. En primer lugar, se interroga sobre la construcción misma de la obra de arte, tomando en cuenta no sólo sus parámetros estéticos, sino también el espacio en que ésta

cobra significado y sentido. Asimismo, le interesa el contexto político que habilita su circulación, los públicos reales y potenciales de la obra. Estas preocupaciones se pueden encontrar en otros trabajos de la misma autora (Malosetti, 2001) que se proponen

¹ Primeras versiones de los capítulos sobre José Artigas, Javiera y José Miguel Carrera y José de San Martín, por ejemplo, fueron publicadas con anterioridad. Véase la sección titulada “Procedencia de los textos”.

entender la producción artística como un factor importante en el proceso de consolidación de la vida moderna y en la construcción de identidades nacionales.

Justo es señalar que, en este camino, el trabajo de Malosetti se encuentra bien acompañado por un nutrido conjunto de estudios que analizan el arte en su conexión con la cultura visual, los medios de comunicación, los soportes técnicos y las ideologías propias del mundo moderno. El proyecto colectivo que después dio lugar a la obra *Más allá de la imagen: los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* es un oportuno ejemplo; Malosetti y otros especialistas en arte latinoamericano se dieron a la tarea de explicar el arte en perspectiva disciplinaria, con el objetivo de esclarecer la producción del afamado retratista de héroes (José Gil de Castro) desde múltiples ángulos. Cabe señalar que el personaje es ampliamente referido en varios capítulos del texto que ahora reseño. En el ámbito mexicano también hay obras que dialogan felizmente con *Retratos públicos*; es el caso de *El éxodo mexicano. Los héroes en la mirada del arte* (Cuadriello, 2010) y *Zapata después de Zapata* (Vargas, 2020). En todas estas obras el retrato de figuras históricas, particularmente de personajes políticos, se analiza tomando en cuenta su complejidad visual, simbólica e ideológica; derrotero que Malosetti actualiza en su último trabajo.

El volumen, compuesto por nueve ensayos, explora la construcción del retrato político como un proceso cultural de largo aliento, lleno de vicisitudes y paradojas. Con mirada escrupulosa y pluma ágil, se estudia la memoria visual en torno a nueve grandes figuras de las gestas independentistas del siglo XIX en América Latina: Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Juana Azurduy, José Artigas, Manuel Belgrano, Javiera y José Miguel Carrera, José de San Martín y Lucio V. Mansilla. A manera de epílogo, el último capítulo está consagrado a dos íconos del siglo XX: Evita Perón y Ernesto *el Che* Guevara. Un mismo repertorio de preguntas e inquietudes teóricas (bien explicadas en la introducción) gobierna la confección de las nueve secciones que integran la obra, las cuales, sin embargo, podrían ser leídas en casi cualquier orden. Sin ser un libro de consulta, *Retratos públicos* ofrece no tanto un recorrido (cronológico o lineal), sino un acervo de reflexiones sobre la construcción de la imagen heroica de personajes históricos. Los retratos constituyen la base empírica en torno a la cual se analizan los procesos de heroización y, en esa medida, se reconstruyen con total cuidado las condiciones de su producción. Pero en cada ejemplo, en cada caso, se valora tanto la gestación de la imagen política como su trayectoria y sus formas de inserción en distintos contextos y espacios.

Esto implica, en primer lugar, reconstruir el sinuoso camino de la elaboración de imágenes (fotográficas y pictóricas) en el siglo XIX y, aunque en menor medida, también en el XX. Se habla, pues, de las dificultades técnicas para la elaboración de los primeros retratos (tanto pictóricos como fotográficos), de la disponibilidad de recursos financieros y humanos requeridos para su confección, de las razones (políticas y coyunturales) que orillaron a líderes como Francisco de Miranda y Simón Bolívar a retratarse. ¿Qué pintores y artistas eran convocados para realizar estas tareas?, ¿en qué ciudades era posible llevar a cabo el trabajo?, ¿cuál era la fortuna de estos retratos y sus diversas copias?, ¿cumplían esas imágenes las funciones para las que habían sido elaborados?, ¿cuál era su recibimiento por parte del público?, ¿qué sectores sociales constituían ese público?

Sin olvidar las trayectorias políticas y vitales de las personas retratadas, Malosetti también se preocupa por otros sujetos históricos, igualmente importantes en la conformación de una memoria política que mucho debe a la cultura y los soportes visuales. Y es que, aun si la tarea de crear iconografías y panteones nacionales se considera un gesto político que en América Latina es indisociable del liderazgo militar y la autoglorificación de los caudillos (Porfirio Díaz en México, Julio A. Roca en Argentina, Lorenzo Latorre en Uruguay o Guzmán Blanco en Venezuela, entre otros),

es igualmente necesario entender las peculiaridades del retrato artístico y las trayectorias tan importantes de pintores como José Gil de Castro y Arturo Michelena —por citar solo un par de los más afamados—, mismas que se reconstruyen con particular cuidado.

Otro de los aspectos que destacan en el variado repertorio que ofrece este libro son sus reflexiones sobre las aspiraciones de realismo en el arte pictórico del periodo. Con tino teórico e histórico, Malosetti nos recuerda que en el siglo XIX “la captura del mundo real en sus representaciones estuvo en el centro de las discusiones artísticas” y que, al mismo tiempo, se impulsaron técnicas y se desarrollaron dispositivos que dieron aún más vigor a la idea de que las imágenes pueden *captar la realidad* (Malosetti, 2022: 24). ¿En qué condiciones se crearon dichos retratos como para afirmar que la representación era, en efecto, de un referente real? ¿Cuántos pintores, por ejemplo, habían tenido a sus caudillos como modelos? E incluso en los casos en que así había sido, ¿qué aspecto de la realidad era el que esos retratos aspiraban a representar?

Ante estos cuestionamientos, la mirada crítica y aguda de Malosetti evita cualquier reduccionismo y abandona por completo la ingenuidad. Sin ambages, reconoce que el retrato (pictórico y fotográfico) es el producto de miradas parciales e interesadas, y el resultado de un complejo proceso de construc-

ción. En esa medida, sería ingenuo hablar de *copias fieles* de la realidad. Esto es así para cualquier imagen, pero en el caso de los retratos políticos del siglo XIX es mucho más evidente, no sólo porque en numerosas ocasiones ni siquiera se apegan a la fisonomía real de los personajes históricos, sino porque, aun haciéndolo, sus intencionalidades y usos desbordan por completo ese objetivo. En relación con esto último, el caso de José Artigas es emblemático porque, tal como señala Malosetti, “es uno de los héroes americanos cuyo retrato ha sido objeto de más discusiones y dudas” (Malosetti, 2022: 117).

La imagen que consagró su estatura heroica, *Artigas en el puente de la Ciudadela*, fue elaborada por el afamado pintor Juan Manuel Blanes alrededor de 1884, por encargo del Senado, pero permaneció oculta hasta que en 1908 se exhibió, junto con otras, en una exposición dedicada al pintor en la ciudad de Montevideo. Desde entonces —nos cuenta Malosetti— el retrato de Blanes pareció encarnar todos los atributos que, durante décadas, habían alimentado el recuerdo del padre de la patria. Cabe señalar que, hasta donde se sabe y a diferencia de otros muchos caudillos, “Artigas no encargó retratos ni fue retratado en sus nueve años de liderazgo y campaña militar” (119). Sin embargo, en 1847, en el ocaso de su vida pues contaba ya con 80 años, fue por fin retratado, pero en condiciones que hacían muy difícil utilizar

su imagen, envejecida y triste, para alimentar una memoria nacionalista ávida de íconos de masculinidad jovial, marcial y gallarda. Hasta la aparición de la pintura de Blanes hubo numerosos intentos por rejuvenecer el retrato fotográfico de Artigas, que en realidad no logró posicionarse en el gusto popular, como en cambio sí lo hizo —y con total éxito— la tela de Blanes. La mala recepción de *Artigas en el puente de la Ciudadela* por el público culto o entendido (los intelectuales y críticos de arte) contrastó con la campaña periodística que promovió su difusión y, más aún, con el entusiasmo de un público que por fin encontraba el referente adecuado para recordar al héroe “en plenitud de su vida y de su gloria” (142). Los cuestionamientos apuntaban lo inacabado del cuadro —Blanes, de hecho, nunca lo dio por terminado ni lo entregó al Senado—, su falta de méritos estéticos y la total distorsión de su fisonomía. Pero ninguno de estos argumentos fue suficiente para opacar la necesidad de “un Artigas así”, porque el héroe de los otros cuadros “no es el héroe de leyenda que vive en la admiración del pueblo”, Blanes en cambio “ha llenado el claro con un gesto de gran pintor” (143).

Ahora bien, el que ocho de los nueve capítulos que integran la obra estén consagrados a personajes del siglo XIX no debe conducir al equívoco de considerar los imaginarios decimonónicos como su límite. Por el contrario, los alcances del estudio constantemente

rebasan esa frontera, en un esfuerzo por explicar las variadas formas de reapropiación y *resemantización* de cada ícono político. El caso de Juana Azurduy, la heroína popularizada por la voz de Mercedes Sosa en 1969, “adquirió relevancia desde 2009, cuando los entonces presidentes de Argentina y Bolivia, Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales, le rindieron homenajes compartidos por ambas naciones” (81). Sin esta referencia, tan actual y coyuntural al mismo tiempo, se perdería buena parte de la riqueza analítica y la mirada, legítimamente interesada, de Malosetti por estudiar el paradójico caso de esta joven guerrera de los primeros tiempos de revolución en Sudamérica.

Y es que el proceso de heroización de Juana Azurduy (junto con los otros dos ejemplos de figuras femeninas que revisa el libro) es el terreno más fértil para evidenciar la masculinización de lo heroico, tanto como el silenciamiento o domesticación de lo femenino en los imaginarios patrióticos, sobre todo los del siglo XIX. Asimismo, revela hasta qué punto resultó problemático, en términos políticos, pero también iconográficos, producir memoria en torno a la participación de las mujeres en las guerras y en los acontecimientos políticos de gran envergadura en América Latina.

No sobra señalar que con esta misma lente Malosetti interpreta otros casos masculinos, pero también paradójicos. Así ocurre con el

análisis de *Miranda en la Carraca*, óleo que Arturo Michelena pintó en 1896 “para una conmemoración algo forzada: una apoteosis de Miranda como precursor de la independencia de Venezuela a ochenta años de su muerte” (44). La poderosa imagen (elegida para la portada del volumen) está muy lejos de la típica representación triunfante del caudillo. En esta tela, el héroe se representa como víctima. Sin vigor ni optimismo, reposa reclinado en un catre viejo en medio de una habitación miserable que incluso semeja una mazmorra. La pose es algo forzada, a decir de la autora, hay algo femenino en ella. “Frente al encargo oficial de representar al héroe ilustrado y cosmopolita que había muerto solo y abandonado en una prisión española, Michelena optó por esta última escena” (50), en la que “una poética melancólica de la derrota” constituye el polo opuesto al de “la estridencia y la violencia de una retórica militarista”, más habitual en las representaciones histórico-patrióticas de aquellos tiempos (48). En el caso de Miranda, en suma, se verifica una suerte de disidencia del modelo no sólo iconográfico, sino francamente heroico, de inspiración napoleónica. Este último, encarnado con fuerza por las diversas representaciones del héroe americano por antonomasia, Simón Bolívar, también es revisado con inteligencia en el volumen.

Retratos públicos está coronado por un último ensayo dedicado a dos figuras icónicas

que lo son, en gran medida, por sus mundialmente conocidos retratos, pero que se alejan considerablemente de los arquetipos heroicos fundantes. Las líneas dedicadas a las efigies de Evita y el Che constituyen un esfuerzo por enriquecer el análisis de la cultura visual, incorporando referentes que, como estos, fueron capaces de evocar no sólo ideas o imágenes de la nación, sino comunidades de carácter afectivo. Como se afirma en la introducción, uno de los objetivos más importantes de esta obra es reflexionar sobre “la persistencia, a lo largo del siglo XX y de estas primeras décadas del XXI, de la capacidad de algunos retratos para sostener comunidades imaginarias y afectivas (tanto de devoción y emulación como de odio)” (21). Esto revela, una vez más, el fondo teórico de la obra tanto como sus alcances. Lejos de encapsularse en el mundo del arte, la propuesta aspira a entender los productos artísticos fuera de su propio campo. En plena consonancia con la importancia que hoy revisten los estudios de lo visual, Malosetti aspira a entender la transformación del arte en imagen y —añadiría yo— la funcionalidad de la imagen en el mundo social y político. Esto supone, como ya se ha señalado, trascender el contexto mismo de producción de la obra artística.

Para finalizar, y sin ánimo de echar a perder la curiosidad por una obra fresca, erudita y profunda, acaso vale la pena mencionar al menos una muy obvia omisión: la ausencia

en ella de referentes mexicanos. Llama la atención en *Retratos públicos* porque la autora conoce bien los temas mexicanos y constantemente dialoga con la academia que los estudia desde el arte, la teoría y la visualidad. Acaso a eso se debe que, pese a la ausencia en el cuerpo de texto, el aparato crítico esté bien nutrido de esas referencias y, asimismo, que sea tan fácil (para el lector interesado) trazar paralelismos, complicidades y contrastes significativos entre la producción de héroes sudamericanos y la de héroes mexicanos. Insertar, no obstante, la producción heroica mexicana en contextos más amplios, Norteamérica, Latinoamérica e Iberoamérica, es una labor que en varias trincheras de la disciplina histórica es posible y deseable promover.

Rebeca Villalobos Álvarez
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma
de México

Bibliografía

Malosetti, Laura, 2001. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti, Laura *et al.*, 2012. *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Cuadriello, Jaime *et al.*, 2010. *El éxodo mexicano: los héroes en la mirada del arte*. México: INBA/ UNAM/ Fomento Cultural Banamex.

Vargas, Luis (coord.), 2020. *Zapata después de Zapata*. México: Secretaría de Cultura/ INBAL/ Fundación Jenkins/ Fondo de Cultura Económica.